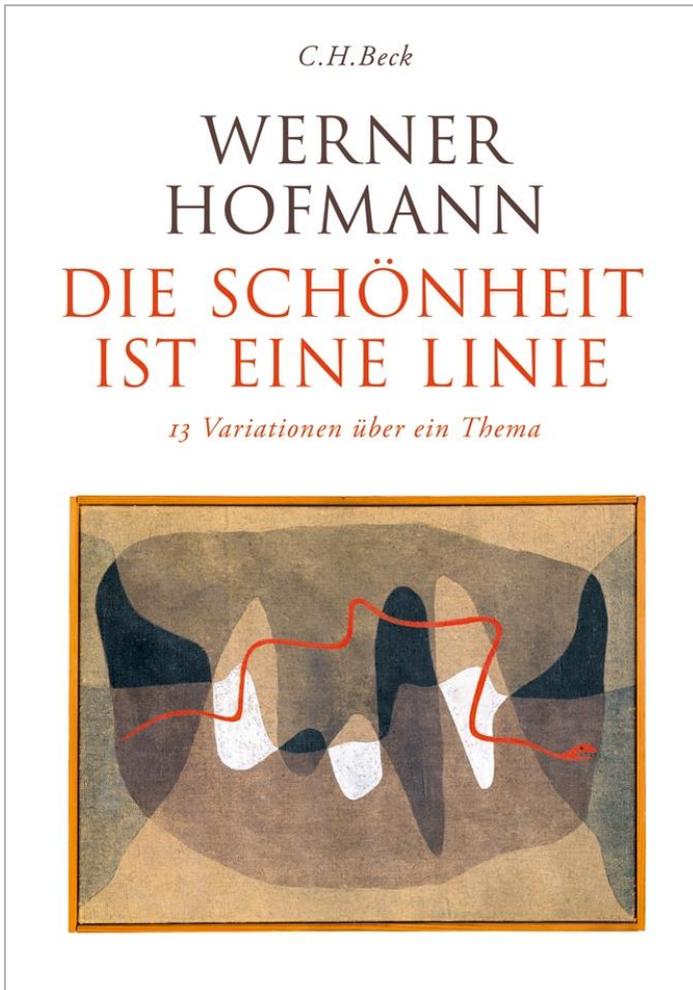


Unverkäufliche Leseprobe



Werner Hofmann
Die Schönheit ist eine Linie
13 Variationen über ein Thema

223 Seiten mit 148 Abbildungen, davon 16 in Farbe.
In Leinen

ISBN: 978-3-406-64490-0

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/11255939>

VORWORT

Die Schlange hat keinen guten Ruf. Ihre Klugheit (Matth. 10,16) ist mit List gepaart, ihrer Gewandtheit haftet etwas Heimtückisches an. Diese Form-eigenschaften gehören zu einem Duktus, der sich als fortwährende Bewegung verwirklicht. Seine unvorhersehbaren Abläufe machen die Schlange bald zur Bedrohung, bald zur Beschützerin (Abb. 1). Ihre Ambivalenzen umfassen die Weltorientierungen, die von der Schlangenhaftigkeit getragen werden: Sie geben sich als Metaphern für eine Vielzahl von Verwandlungsmöglichkeiten aus. Wie die Schlangen selbst sind ihre Zeichen nicht faßbar, denn sie verteilen sich auf empirische Daten, die das biologische Faktum Reptil liefert, und auf die spielerische Linearität der Wellenlinie in zahllosen imaginären Ausprägungen. Daraus geht eine kunstgeschichtlich einmalige Bifokalität hervor. Die organische Anatomie des Kriechtiers verzwittert mit artifiziellen Linearismen, die unsere Einbildungskraft hervorbringt. Nachahmung und Erfindung, Mimesis und Phantasie gehen ein lockeres Wechselspiel ein, das in der Kunstgeschichte nicht seinesgleichen hat.

In einem seiner imaginären Dialoge provoziert Diderot den Freund Baron Grimm: «Geben Sie nicht auch zu, daß die weichen inneren Teile des Lebewesens, die zuerst entwickelt sind, über die Form der harten Teile entscheiden? Geben Sie nicht zu, daß dieser Einfluß generell das ganze System betrifft?»¹ Diderot sucht nach Ursprüngen; der Aufklärer leitet aus der Priorität der Weichteile deren konstituierende Anfänglichkeit ab. In diesen embryonalen Elementen ist bereits das Schlangenhafte zu Hause. Sein Lebensatem verweigert sich konstruktiv differenzierten Formplänen, die auf einen konsolidierten Körperbau abzielen. Die Beweglichkeit der Schlange deckt sich mit den Kurven ihrer Anfänglichkeit. Diese schmiegsame Ausgangsposition wurde von Friedrich Hebbel mit böser Geringschätzung bedacht:



1 – Wandmalerei
aus Pompeji,
Casa del Centenario,
1. Jahrhundert n. Chr.,
Neapel, Museo
Nazionale
Archeologico

«Jedenfalls ist es besser, ein eckiges Etwas (...) zu sein, als ein rundes Nichts.»² Hebbels Verweigerung steht an einer Wand des Hotels Elephant in Weimar. Offenbar bezieht sie sich auf den «Stein des guten Glücks», den Goethe am 6. April 1777 in seinem Garten aufstellen ließ: ein Würfel, auf dem eine Kugel sitzt – das in sich Ruhende, Feste und die Kugel, die nicht zur Ruhe kommt. Es gibt keinen Übergang zwischen den beiden Gebilden: Jedes ist eine Welt für sich.

Die von Diderot und Hebbel bezogenen Positionen enthalten Gegensätze, die das gesamte natürliche und künstliche Formgeschehen umfassen. Die bild- und schmiegsamen Impulse der Rundungen beschreiben ein allseitig offenes Wachstum, indes der rechte Winkel des Würfels die Basis eines in sich geschlossenen Koordinatensystems bildet. Dieses konstruktive System zielt auf die Vollendung der geometrischen Dingbeziehungen ab. Die Kugel hingegen ist ein fließendes Ganzes aus lauter potentiellen Kurvilinearitäten: Sie ist immer und nie vollendet. Sie enthält, wenn wir von der Außenform auf ihr Innenleben schließen, ein Chaos aus fließenden Rundungen und Kurven. Dieses Gemenge meint Diderot, wenn er die Formanfänge der Lebewesen als weich und bildsam bezeichnet. Ihr offenes System hat in der Wellen- bzw. Schlangenlinie seine signifikante Ausdrucksschiffre. In ihrem Namen geschieht spontanes Wachstum, wird die Welt zu einem metamorphen Kontinuum, in dem der rechte Winkel die formale Spannweite einengt auf linealgerade Entwürfe, so daß dreidimensionale Gerüste entstehen. Im sogenannten Laufenden Hund und im Mäander (Abb. 14) haben diese Abläufe ihre paradigmatischen zweidimensionalen Grundfiguren. Gerüst gegen Gemenge – so könnte man den Gegensatz bezeichnen, der im «Stein des guten Glücks» steckt. Das Gerüst zielt auf konstruktive Vollendung, das Gemenge auf proteische Verwandlungen und Widerrufe.

Auf den Plattformen dieser beiden Spielbretter breitet sich seit Jahrtausenden der Formenbestand der visuellen Künste aus. Der Kunsthistoriker registriert Abfolgen von kreatürlichen und kosmischen Inhalten, denen er mit Hilfe von stilkritischen Kriterien bzw. morphologischen Grundfiguren einen folgerichtigen Gang unterstellt. Diese Schemata übersehen jedoch, daß die Schlangen- bzw. Wellenlinie über Impulse verfügt, deren Auftreten sich nicht mit Stilformeln rechtfertigen läßt. Die Schlangenlinie bewegt sich außerhalb der Stilvokabulare. In ihren Anfängen beteiligte sie sich an

der magischen Inbesitznahme der Wirklichkeit, später an deren sakraler Erhöhung. Sie beschwört Ängste und Glückserwartungen. In unserer Spätzeit kommt dazu die allmächtige Kommerzialisierung, die etwa das Yin-Yang-Symbol als Wellness-Garantie benutzt (Abb. 88).

In den ubiquitären Anpassungen der Wellenlinie wird deutlich, daß sie über elementare Energien verfügt, die sich keiner Stilnomenklatur einpassen lassen. Vielmehr bezieht sie diese schweifende Beweglichkeit aus einer unruhig suchenden Phantasie, die immer wieder versucht, das Artefakt zu transzendieren, den Formaufwand mit Aussagen zu versehen, die das Rätsel der menschlichen Existenz ausloten. Das Schlangen-Bewußtsein verkörpert mehr ein Suchen als ein Finden, eine Suche nach dem «ewig gleichen Indianertum in der hilflosen menschlichen Seele», von dem Aby Warburg sprach.³

Von dieser Hilflosigkeit ist auf den folgenden Seiten die Rede, auch wenn diese vom unerschöpflichen Einfallsreichtum unserer Spezies handeln. Gerade dieser Antrieb überschreitet die Selbstgenügsamkeit des Artefakts. Seine symbolische Figur ist das Möbius'sche Band, eine Umformung der Schlangenlinie in das anschauliche Paradoxon: Es wird nach einmaligem Schnitt längs der endlosen Mittellinie zu einer zweifach in sich gedrehten Schleife. Nach nochmaligem Schnitt zerfällt das Band in zwei in sich verschlungene gedrehte Schleifen. Der Mathematiker August Ferdinand Möbius lebte von 1790 bis 1868. Auf ihn geht die Entdeckung des Prinzips der Dualität zurück.

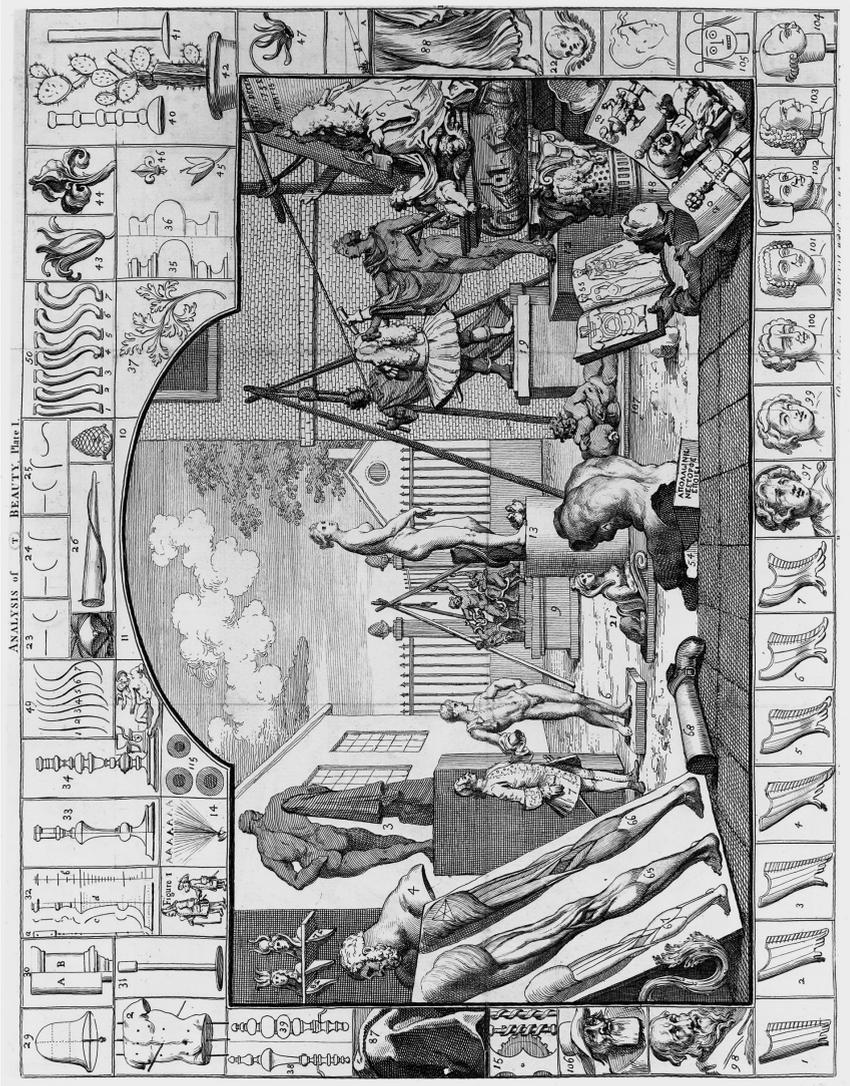
ERSTES KAPITEL

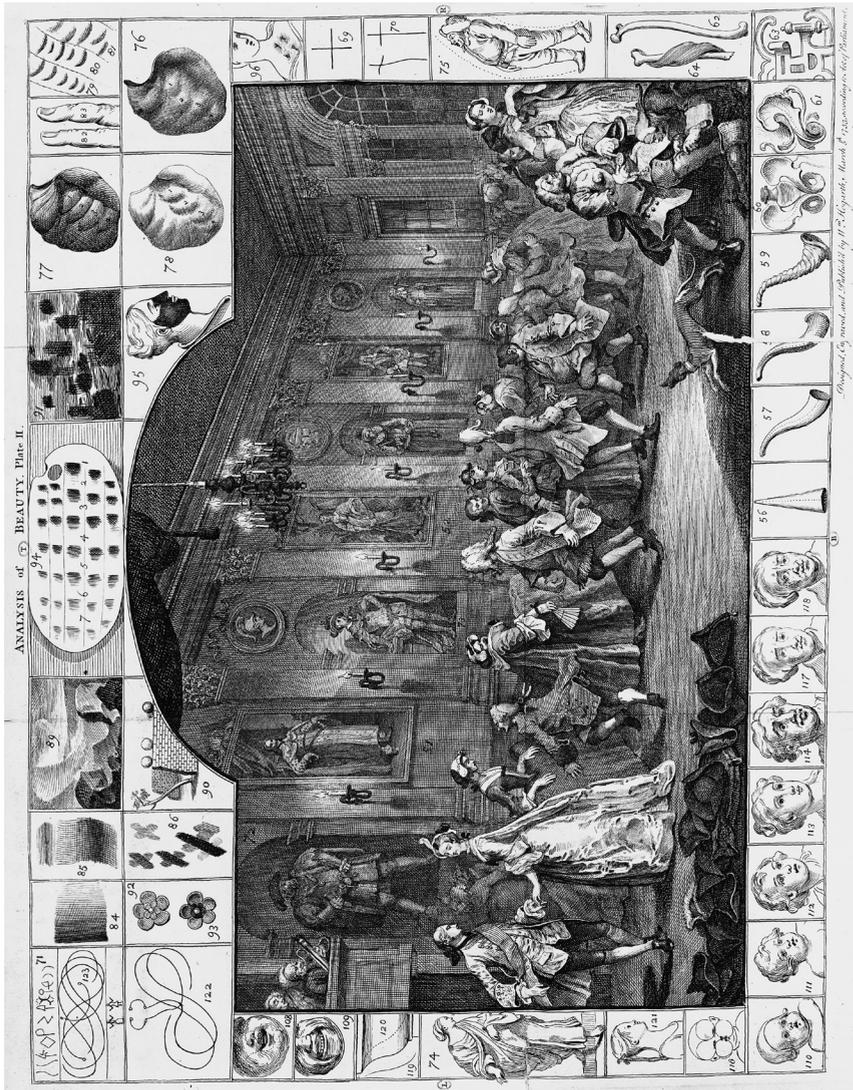
Der «erweiterte Kunstbegriff» und sein Korrelat, die Bildwissenschaft, sind keine Entdeckungen unseres Zeitalters, das sich darin gefällt, geistige Demarkationslinien jeder Art in Frage zu stellen. William Hogarth (1697–1764) war der erste Künstler-Theoretiker, der das Bilder- und Objektangebot seiner Zivilisation nicht dem engen Kunstbegriff des *beau-idéal* unterwarf, sondern es ausdehnte auf die Ebenen verschiedener Ausdrucks- und Informationsbedürfnisse. Wenn wir unseren Blick durch die beiden Tafeln wandern lassen, mit denen Hogarth seine «Analysis of Beauty» (1753)¹ illustrierte (Abb. 2, 3), betreten wir die Bezugssysteme eines Bilderdudens – ein collagiertes Labyrinth aus verschiedenen Formhöhen und -mischungen. Hogarth sucht die Schönheit einmal in antiken Vorbildern, dann in anmutigen Tanzbewegungen und in den Beinen eines Möbelstücks auf. Er nimmt aber auch gegenläufige Prozesse der Verhärtung und Versteifung zur Kenntnis (Taf. I, Fig. 97–105; Taf. II, Fig. 110–118).

Das enzyklopädische Konglomerat durchdringt die beiden zentralen Geschehnisse der Tafeln: Die erste gibt in ihrem Mittelbild einen Skulpturenhof wieder, die zweite eine Tanzstunde im Saal eines Schlosses. Gleich Fußnoten umgeben kleine Abbildungen diese Ereignisse und zeigen Prozesse der Formation wie der Deformation auf – erreichte und verfehlte Idealpositionen. Insgesamt verteilen sich die Bildinhalte auf verschiedene Formhöhen, die von der Kinderzeichnung (Taf. I, Fig. 105) bis zum Zitat der Samariterin von Annibale Carracci (Taf. II, Fig. 74) reichen, die für Hogarth ein Musterbeispiel für die Wirkung der Schlangenlinie darstellte.

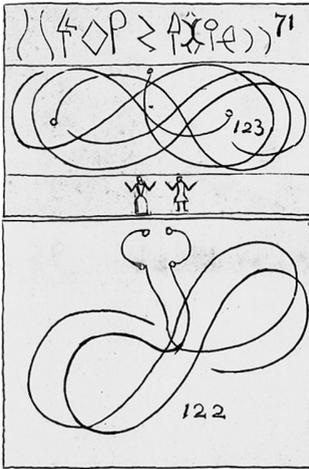
Nicht immer gelingen der menschlichen Gestalt schöne Wendungen und Drehungen im Sinne der Schlangen- oder Schönheitslinie. Das demonstriert Hogarth, indem er zu den Tanzpaaren der zweiten Tafel eine

2 – William Hogarth, Analysis of Beauty (1753), Tafel I





3 – William Hogarth, Analysis of Beauty (1753), Tafel II



Reihe von Diagrammen liefert (Taf. II, Fig. 71, Abb. 4). Ohne es zu wissen, begibt er sich mit diesen Strichmännchen außerhalb der Hochsprache seiner Zeit und tastet sich zu linearen Schemata zurück, die eines Tages zu den frühesten Kapiteln der Kunstgeschichte unseres Kontinents gehören sollten, aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch der Entdeckung harrten. Niemand kannte damals die Höhlenmalereien aus der Steinzeit, die den Menschen auf eine steife, summarische Frontalität reduzieren (Abb. 5).

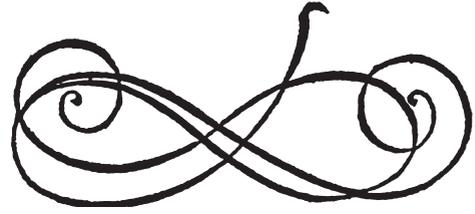
4 – William Hogarth, *Analysis of Beauty* (1753), Tafel II, Ausschnitt (Fig. 71, 123, 122)

5 – Ostspanische Felsmalerei, Umzeichnung aus Franz Eppel, *Fund und Deutung* (1958)

Mittels graphischer Abkürzungen brachte Hogarth die Tanzschritte seiner Gesellschaft auf drei verschiedene Formhöhen, deren jede in den breit entfalteten Tanzszenen von Tafel II enthalten ist. Die ganze Variationsbreite dieses Auftritts bildet ein Durcheinander, das Hogarth beschreibt. Er beginnt am rechten Ende: «Die zwei Teile der krummen Linien nahe der Zahl 71 dienten für die Figur der alten Frau und ihres Tänzers am hinteren Ende des Saales.» Dann wendet er sich den verschiedenen in lächerlichen Posen erstarrten Zivilisationskrüppeln zu: «Die krumme Linie und die zwei geraden, rechtwinkligen Linien halfen mir, die aufgespreizte Positur des dicken Mannes zu veranschaulichen.» Hogarth überträgt seine Sympathie für das Erhabene «von unten» auf zwei Tänzer eines Holzschuhtanzes: «Häufig beginnen sie zur selben Zeit mit winklig verbogenen Figuren, wobei die eine deutlich zwei W in einer Linie bildet.» Die «Schalkhaftigkeit», die diesen Tänzen innewohnt, hat sie zu einem Gegenstand des Vergnügens gemacht, und es scheint, «als ob sie jetzt den Vorzug vor prächtigen, nichtssagenden großen Balletten erhalten hätten».²

Nach dieser Bewunderung für das «Vulgare» beschäftigt sich Hogarth mit einer dritten Kategorie, mit Kontertänzen, in denen er wunderbare Linienschlingungen ausmacht. Er spricht, Milton zitierend, von der Schönheit dieser Art «mystischen Tanzes» und liefert zur Veranschaulichung ein zweifach verschränktes Kurvendiagramm (Taf. II, Fig. 123, Abb. 4): «Die

Figur dieses Tanzes als Ganzes ist gleichsam eine Geheimschrift (!) von mehreren S oder einer Anzahl ineinander verwobener, umeinander gewickelter Schlangenlinien.»³ Danach preist er die souveräne Figur aus Schlangenlinien, die «man beim Tanzen des Menuetts auf dem Fußboden beschreibt».



Den hohen Rang dieser Figur belegt er mit einem Zitat aus Shakespeares «Wintermärchen»: «When you do dance, I wish you A wafe o'th' sea (...)»⁴

Eine überaus ähnliche lineare Schwingung findet sich sieben Mal als *cul de lampe* in Dürers Proportionslehre (1528) (Abb. 6).⁵ Hogarth, der Dürers Traktate gekannt hat – er zitiert eine Proportionsstudie in Tafel I, Fig. 55 (mit sich selbst als Leser!) –, fand den Deutschen etwas trocken, weshalb er sich, vielleicht um sein Urteil zu korrigieren, von der flotten linearen Schwingung des *cul de lampe* für seine Tanzfigur anregen ließ. Dürers Einfall ist jedoch vollkommen gegenstandslos entstanden – ein sachsinnefreies Gebilde, mit dem der Nürnberger Meister veranschaulicht, wo für ihn die Verführungen der Schlangenlinie warten. Im Vorwort zu seiner «Unterweisung der Messung» (1525) führt er die drei Linien an, «daraus viel zu machen ist»: die Gerade, die Zirkellinie und die Schlangenlinie. Von den dreien ist die Schlangenlinie die wendigste, beweglichste: Sie «ist unendlich zu verändern, daraus man wunderbarlich Ding mag machen».⁶

6 – Albrecht
Dürer, Vier
Bücher von
menschlicher
Proportion
(1528)

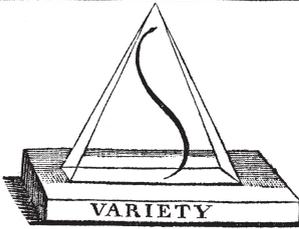
Um Hogarths überraschende Empfänglichkeit für die Linearismen Dürers oder der graziösen Menuettänzer, aber auch für deren plumpe Gegenspieler zu ermessen, um zu verstehen, daß ihn die elegant schmiegsame Körpersprache ebenso beschäftigte wie die bäurische Steifheit, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß er sich damit zu den analogen Vorgeschichtsstufen dieser Verhaltensweisen bekannte, die damals noch in den französischen und iberischen Höhlen auf ihre Entdeckung warteten. Hogarth erfand sich gleichermaßen idealtypische Zeichen der Anmut (Taf. II, Fig. 123) und der plumpen Anfänglichkeit (Taf. II, Fig. 71) – eine noch nicht ästhetisch kodifizierte Spannweite zwischen Hochsprache, die in der Schönheit der Schlangenlinie ihren Generalbaß besitzt, und Volgare. Hogarth betrachtete diese ästhetische «Leitwährung» nicht als seine Entdeckung. Er nennt vielmehr seine Quellen. So bezieht er sich auf Lomazzos «Trattato

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd be, and of his tortuous train
Cur'd many a wanton wreath, in fight of Eve,
To lure her eye,----- Milton.*



L O N D O N :

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

7 – William
Hogarth,
Analysis of
Beauty (1753),
Titelseite

von Charles Alphonse Dufresnoy: «Eine schöne Figur und ihre Teile müssen immer eine schlangenförmige und flammende Form haben.»⁷ Das wiederum läßt an Leon Battista Alberti denken («simile alle fiamme»).⁸

Allen seinen Vorläufern wirft Hogarth vor, die Schlangenlinie nicht genügend durchdacht zu haben. Deshalb kündigt er in einem späteren Abschnitt an, er wolle die Prinzipien, welche Anmut und Schönheit in einer Komposition unterbringen, «in solchen Werken der Natur und Kunst zeigen, die das Auge am meisten zu vergnügen und zu unterhalten scheinen».⁹ Dabei wetteifert er, ohne es zu wissen, mit dem auf Thomas von Aquin zurückgehenden Rezept der drei Qualitäten, die einem Kunstwerk Schönheit garantieren: Unversehrtheit (Vollendung), Übereinstimmung der Teile und Klarheit. Die solcherart fest gefügte Schönheit ist eine in sich ruhende, homogene Qualität, abgeschlossen und keiner Veränderung zugänglich. Das

dell'arte della pittura» (1584); er macht aus der Linie Michelangelos einen Ordnungsfaktor, der gleichzeitig die Schönheit und die Grazie verkörpert; und er erinnert an den Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes, von dem Plinius berichtet: Als Apelles den rhodischen Meister besuchen wollte, traf er diesen nicht an. Statt einer Signatur zeichnete er eine Linie auf eine Tafel. Wie diese Linie beschaffen war, ist nicht genau überliefert. Hogarth vermutet, daß es eine «außergewöhnliche Linie war, z. B. eine Schlangenlinie». An diese Erzählung fügt er, der sich gerne als Kunsthistoriker belehrend an die Rampe stellte, einen Hinweis auf die Gottheiten der Ägypter, Griechen und Römer an, bei denen immer wieder verschlungene Schlangen, gewundene Füllhörner oder andere gewundene Symbole auftauchten (vgl. Taf. II, Fig. 56). Schließlich beruft er sich auf die Theoretiker der beiden vorangegangenen Jahrhunderte, etwa auf das knappe Gebot

sind genau die Merkmale, die der Schlangenlinie abgehen: Sie lebt von ihrer Veränderbarkeit, sie verweigert sich dem Stillstand, der definitiven Sättigung. Ingeheim ein Klassizist, bringt Hogarth seine Schlangenlinie in einer statischen Wunschvorstellung unter. Damit gibt er die kongenitale Dynamik der Schlangenlinie preis zugunsten einer Ikone, die regungslos über der «Variety» der Wirklichkeit schwebt, vor der sie sich in eine durchsichtige Pyramide in Sicherheit bringt (Abb. 7). Diese exklusive Sonderstellung entspricht nicht der Schlangenlinie, die meine Überlegungen beschäftigen wird. Sie ist das programmatische Gegenteil: Ereignis, Überraschung und Verwandlung, deren Ausgang offen ist.

Der Empiriker Hogarth trat indes nicht gegen die abstrakte Fiktion eines «höchsten Schönen» an, wie sie Moritz und Goethe verfochten,¹⁰ er wollte bloß eine ursprüngliche, vitale Schönheit in Erinnerung bringen, die aus der breiten Basis der *variety* aufsteigt. Sein Diagramm zieht deutliche Grenzen. Die *variety* weist dem Künstler seine breite, solide Basis zu, die er nicht verlassen darf. Daraus geht die Schlangenlinie hervor, welche die *variety* nicht abstößt, sondern metaphorisch in sich aufnimmt. So wurde sie für die Moderne des letzten Vierteljahrtausends zu einer visuellen Schlüsselfigur, zu einer *Metapher der Befreiung*.

Sie fand zu dieser Rolle in dem Augenblick, da der alte statische Schönheitsbegriff abdankte und von einem neuen ersetzt wurde, der die dogmatische Regelmäßigkeit durch eine verwirrende transitorische Dynamik ersetzte. Nun wurde die spezifische Schönheit einer Linie aufgespürt, die sich schon bei Dürer ankündigte, als er die Wandlungsfähigkeit der S-Linie registrierte und bemerkte, «daß man allein viel seltsams Ding mit einer Linie machen kann».¹¹

~

Die Linie, die alles kann, erlebte ihre Inkubationszeit in den steinzeitlichen Höhlenmalereien. In Altamira tauchen Gravuren auf – mit Fingern in die Lehmwände eingegraben –, aus deren Wirrwarr sich schlangenhafte Bewegungen herauslesen lassen (Abb. 8). Dieses Geflecht wurde von Henri Breuil, dem Entdecker der Höhle, kopiert und veröffentlicht. Es stellt einen Teil der zumeist farbigen Wandmalereien dar, die Einblicke in die Jagdgewohnheiten der Höhlenmenschen gewähren. Als Höhepunkte der stein-



8 – Höhlenmalerei aus Altamira, um 13 000 v. Chr., Nachzeichnung von Henri Breuil

zeitlichen Malerei und Zeichenkunst gelten diese Arbeiten wegen ihrer Naturnähe. Doch der körperhafte, haptische Illusionismus ist nur einer ihrer beiden Modi – ihm zur Seite steht eine abstrakte Zeichensprache, so daß wir uns mit einer Bandbreite zu befassen haben, die sich zwischen den Polen von Naturnähe und Naturferne bewegt. Wir sehen, daß die Neigung zur Darstellung und die Neigung zur Abstraktion von Anfang an und einander ebenbürtig auftreten.¹² Diese Begriffe geben allerdings keine eindeutigen Positionen an, sondern sind offen für Übergänge und Vermischungen. Aus dem von Breuil veröffentlichten Liniengewirr befreit sich an einer Stelle unvermutet der Schädel eines Rindes, dem sich jedoch kein Körper zuordnen läßt. Er ist das Erzeugnis von mit drei oder vier Fingern parallel geführten Kurven, deren Beweglichkeit nur einmal ein Stück Wirklichkeit wiedergibt. Falls es damals keine Schlangen vor Ort gab, handelt es sich um Gebilde der Einbildungskraft, um Schlangensrhythmen *avant la lettre*, die sich insofern als nützlich erweisen sollten, als sie der Hand bereits die linearen Formeln beibrachten, aus denen eines Tages die Schlangenhaftigkeit hervorgehen sollte. In Altamira sind Gegenständliches und Abstraktes so ineinander gebettet, daß ersteres sich fortwährend herauschälen kann. Erstmals trifft hier das Wort von Kandinsky zu: «Jede Form ist vielseitig», und der Appell an den Betrachter: «Man entdeckt an ihr immer und immer andere glückliche Eigenschaften.»¹³

Den Kunsthistoriker erwartet in den Höhlen des Magdalénien (30 000–10 000 v. Chr.) eines der Problemfelder, die er nicht ohne Risiko betritt. Wann setzte das Erstaunen über die spielerischen Möglichkeiten der Linie ein und verlangte nach systematischer Benennung und Begrenzung der verschiedenen Formmöglichkeiten? Gewiß nicht in der Gemengelage von Altamira, wo die verschiedenen Formansätze sich unversehens in einen Tierschädel figurieren, ohne diese Entdeckung auszubauen. Die Hände, denen wir diese Gravuren verdanken, gingen ökonomisch vor. Ihre Linien bilden Kontinuitäten, für deren Anfang und Ende keine organischen Körper (aus der Erfahrungswelt) namhaft zu machen sind. Das Gesamtgeflecht weist flüchtige Überschneidungen, aber keine dreidimensionale Verdichtung auf. Die «Fäden» lassen sich mühelos auseinandernehmen. Die Beschränkung auf Dreier- und Viererlinien dokumentiert ein konzentriertes Linienbewußtsein, das sich spontan, ohne vorgefaßten Fahrplan abspielt – eine Partitur, deren Varietät (Hogarths *variety!*) kaum Wiederholungen erkennen läßt. Ihr Grundton ist die spontane Expansion linearer Energien. Diese zwanglos anmutenden Abläufe gehen aus einem Bewußtsein hervor, das weiß, was es *nicht* will, das also die Festlegung auf Nachahmungsschemata vermeidet. Dieses Wissen lenkt das zeichnerische Wollen an geschlossenen Formen vorbei ins Offene, in die dynamische Transformabilität, die das Urbefinden graphischer Energien verkörpert. In diesen Energien sind die der Schlangenschönheit enthalten.

Dürers Entdeckungen sind ebenso wie die des Höhlenzeichners von Altamira nicht dem exklusiven Bereich der künstlerischen Fixierung vorbehalten: Sie sind Treibgut der Imagination, das innerhalb unserer Erfahrungswelt auftaucht und verschwindet. An ihnen wirkt der Zufall mit, der plötzlich ein Überraschungspotential entstehen läßt, das unseren kombinierenden Blick zu unerwarteten Entdeckungen ermächtigt. Die Folge davon ist, daß wir unseren Blick auf Analogien ansetzen – wo *ein* Tierschädel ist, könnte noch ein anderer sein. Wann begann diese Neugierde, wann setzte sie auf die analytische Einsicht, daß in einer Form eine andere steckt? Im Grunde fingen diese Analogieschlüsse in dem Augenblick an, als ein Höhlenmensch einen Felsbuckel entdeckte, der ihn an den vertrauten Umriß eines Tierkörpers erinnerte, worauf er – Energie sparend – den gefundenen Buckel in seine Malerei übernahm.

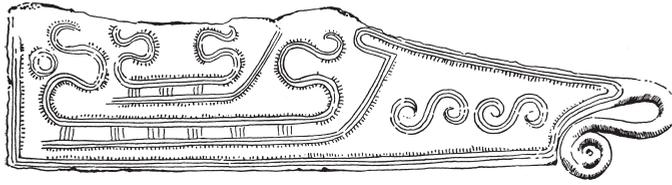


9 – Hand-
abklatsch,
Font-de-Gaume
(Dordogne)

Die spontane Entdeckung von Ähnlichkeiten, die Dario Gamboni weitgehend erforscht hat,¹⁴ belebte später, als die Malerei Institution geworden war, die Atelierpraxis. Ernst Kris und Otto Kurz verweisen auf Protogenes, der sich vergeblich bemüht haben soll, den Schaum vor dem Mund eines keuchenden Hundes darzustellen; ärgerlich warf er den Schwamm nach dem Bilde – da schuf dieser den gewünschten Effekt.¹⁵ Leonardo zog daraus den Schluß, daß Zufallsbildungen die Einbildungskraft unterstützen.¹⁶ Doch ist nicht Altamira der Ursprung der künstlerischen Ambivalenz-Wahrnehmungen? Anders gesagt: Sind diese nicht die Folge einer bifokalen Wahrnehmung, die sich sowohl auf die Neigung zur Darstellung als auch auf die zur Abstraktion erstreckte? Dieses ambivalente Entdeckungspotential blieb damals unerschlossen; es lag lange Zeit brach, bis es in Konstellationen geriet, die unsere Wahrnehmung erkennen ließen, daß jede Form vielseitig ist.

Unsere visuelle Aneignung von Wirklichkeitsdaten erfolgt auf dem Wege von Optionen. Wir entdecken – von Leonardo angeleitet – in Mauerflecken Formansätze, die sich zur gegenständlichen Artikulation eignen. Doch diesen Schritt *müssen* wir nicht gehen, wir sind frei, der Vereindeutigung einen Schwebezustand vorzuziehen, der mehrere Forminhalte ineinander schiebt und zur Auswahl anbietet. Läßt sich diese «moderne» Wahlfreiheit auf die Steinzeit zurückprojizieren? Ist es denkbar, daß ein Handabklatsch (Abb. 9) von den Zeitgenossen als Wellenlinie gesehen wurde und in einem folgenden Schritt die Identitätszuweisung an die Wellenlinie einer Schlange erfolgte? Daraus wäre dann in einem weiteren Schritt ein Diagramm der Schlange hervorgegangen.

Ein Musterbeispiel polyfokaler Verfügbarkeit bietet ein Rasiermesser aus der Bronzezeit mit Darstellungen von Schiffen (Abb. 10). Diese Beschreibung unterschlägt, daß die formale Ökonomie das gute halbe Dutzend S-Linien auf verschiedene Sachbezüge ausdehnt. Die stehenden S verweisen



10 – Rasiermesser mit Schiffsdarstellungen, 800–600 v. Chr., Schleswig, Archäologisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, Umzeichnung aus Herbert Kühn, *Die Kunst Alt-Europas* (1954)

auf Bug und Kiel zweier Schiffe, zwei liegende S auf die Meereswellen, und das schlangenhafte geschnitzte S an der Spitze (am Bug!) des Geräts gehört ebenso den eben benannten Inhalten an als auch dem Handgriff für den Benutzer, der solcherart das Modell eines Bootes in Händen hält.

Wir nähern uns dem Terrain, wo die Schlangenschönheit eine Selbstdarstellung vollbringt, der nichts Erzählerisches anhaftet. Sie wird zu einem Formereignis, das uns mit seiner Selbstbezüglichkeit überrascht, was uns nicht hindert, Bedeutungsebenen zu vermuten. So ist die Schlange ein Beleg für die Zweisprachigkeit, die seit dem Magdalénien die Modi auf abstrakte und gegenständlich begründete Komplexe festlegt. Schon damals fanden die zeichnenden Praktiker Antworten auf die Frage, die der theoretische Verstand sich erst später bewußt machte: Was ist eine Linie? Wenn Ernst Gombrich sagte, «making comes before matching», das Machen (Herstellen) gehe dem Nachmachen (Nachahmen) voraus,¹⁷ benannte er einen Nexus zwischen den beiden Spielräumen, in denen die Künstler sich bis heute bewegen. Die Linie ist an beiden beteiligt: Einmal wetteifert sie mit den Wahrnehmungsfakten, das andere Mal bewegt sie sich in den ungewissen Zonen der Einbildungskraft.

Auch die Schlangenlinie bewegt sich in diesen imaginären, von Übergängen ins Reale zusammengehaltenen Bereichen. Das hat Alois Riegl in seinen «Stilfragen» (1893) herausgefunden. Im Kapitel über die Entstehung des geometrischen Stils hob er das Aufkommen der Umrisslinie als «das wichtigste Element in diesem ganzen Prozesse» hervor. Damit war die Linie als Element der Zeichnung und Malerei erfunden, mit dessen Hilfe man «das Bild eines Naturwesens auf eine gegebene Fläche bannte».¹⁸ Doch neben der Linie, die als Umrandung den Umfang eines Sachinhaltes eingrenzt, taucht die zweite, die autonome Linie auf, die sich auf keinen körperlichen Sachinhalt bezieht (wir trafen sie in den Drei- und Vier-Finger-Linien von Altamira an). Diese autonome Linie wurde von Riegl in seinem Buch ent-

deckt. Er machte sie in Verzierungen der aquitanischen Höhlenmenschen ausfindig, «die reiner Rhythmus und abstrakte Symmetrie sind». Als Beispiel bildete er einen Löffel aus einem Rentierknochen aus dem Magdaléni- en ab, der aus der Dordogne stammt.¹⁹ Er weist eine Reihe von Gravierungen auf, die seiner Längsrichtung folgen, etwa ein Fischgrätenmuster und gereihte Kreuze. Indes läßt die Abbildung (wenn wir der Strichätzung trauen dürfen) mindestens an zwei Gravierungen einen nichtgegenständlichen Duktus erkennen. Das sind die zwei beiderseits einer Knochenkante verlaufenden wellenartigen Linien, die sich unten in einem spitzen Ende treffen, das gleichsam den vertieften Schöpftel ankündigt, der unmittelbar danach beginnt. Läuft die Konvergenz der beiden Linien auf eine Schlange ohne Kopf hinaus? Oder steckt in dem Ganzen der Ansatz zum Gegenteil, zu einem abstrakten Ornament? Jedenfalls sind diese Linien ambivalent, auf verschiedene Lesarten ausgerichtet. Dabei sollten wir nicht übersehen, daß die Welle in ihrer Endphase in ein Zickzackmuster übergeht. Ist es denkbar, daß der Zeichner sich mitten im Prozeß des Gravierens besann und seiner Linearität zuletzt den Inhalt «Schlange» entzog, indem er sie im Zickzack ablaufen ließ? Ein solches Schwanken wäre ein frühes Zeugnis für die Reuezüge, die *pentimenti*, die spätestens seit der Renaissance den Schaffensprozeß korrigierend begleiten.

Apropos Schaffensprozeß: Herbert Kühn hat im mittleren Aurignacien Spuren einer geradezu polyglotten Sprachwendigkeit ausfindig gemacht. In La Pileta (Malaga) sind die Umrisszeichnungen von Steinböcken unmittelbar neben den schönsten Wellenlinien angebracht, denen zur Schlange nur der Schädel fehlt. Daneben finden sich Handsilhouetten, denen Kühn bescheinigt: «Die Idee des Schaffenkönnens war gegeben.»²⁰ So urteilt heute unser differenziertes Wissen über die Voraussetzungen des Gestaltungsaktes. Aber bedeutet der Handabklatsch nicht vielmehr die Abdankung, den Verzicht auf formale Setzung? Hatte der Mensch, der seine Hand als verselbständigtes Gegenüber entdeckte und benutzte, das Narziß-Erlebnis der Begegnung mit sich selbst? Wohl kaum. Gewiß scheint, daß bereits die frühgeschichtlichen Versuche, da sie die Option zwischen Naturnähe und Naturferne enthalten, also Wahlpositionen anbieten, die Grenzen aufspürten, die der Nachahmung, aber auch der Abstraktion gezogen sind. Daraus ergeben sich die Übergangsbereiche des Sowohl-Als-auch.

Ein Objekt von überzeugender Eindeutigkeit ist hingegen die schon von Erich Küster 1913 veröffentlichte Schlangendarstellung, die vermutlich die älteste der Welt ist (Abb. 11). Die Schlangenlinie, für die Riegl einen gegenständlichen Bezug ausmachen konnte, hat sich in diesem Knochenstab aus Montgaudier aus der älteren Steinzeit in zwei Schlangenkörper versachlicht, neben denen Gravuren von Fischen und Säugetieren auftauchen. Der Illusionismus geht in der eindeutigen Faktenbeschreibung so weit, daß das Schlangenpaar neuerdings als kopulationsbereit gedeutet wurde. In diesem Naturvorgang werden demnach die Zeugungskräfte entmythisiert, vom Blick eines Beobachters versachlicht. Es steht einfach der biologisch normale Akt einer Kopulation bevor. Wir empfangen eine Information, die das Gegenteil von dem enthält, was der Linienwirrwarr von Altamira evoziert – ein chaotisches Ineinander von Zeugungsakten in Permanenz.

Diese verschiedenen Formhöhen haben anscheinend nichts mit dem Auftrag bzw. dem Selbstverständnis der Schlange zu tun, d.h. die offene oder geschlossene Syntax ist von keiner (ikonographischen) Sinntradition gefordert oder gerechtfertigt. Erich Küster betonte die offene Neutralität des Schlangenkörpers im Hinblick auf religiöse Bedeutungen in seinem immer noch grundlegenden Werk über «Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion» von 1913. Einleitend unterscheidet er zwischen der naturnahen Schlangenzeichnung, die in frühgeschichtlicher Zeit von einem rein dekorativen Zwecken dienenden Schlangenornament abgelöst wurde, das wohl unter dem Einfluß religiöser Vorstellungen «zu neuem Leben und neuer künstlerischer Form erwachte». Küsters Folgerung: «Hier muß jedoch von vornherein bemerkt werden, daß die Frage, ob bei der ältesten Darstellung von Schlangen irgendwelche religiösen Momente mitgespielt haben und wann dieselben zum ersten Male in der Kunst aufgetreten sind, für die vorgeschichtliche Zeit kaum mit Sicherheit entschieden werden kann. Das eine jedoch mag hier vorausgeschickt sein, daß die Haupt-



11 – Knochenstab aus Montgaudier, 18 000–10 000 v. Chr., Paris, Muséum national d'Histoire naturelle

wurzel der bildenden Kunst (...) jedenfalls nicht auf religiösem Boden zu suchen ist.»²¹

Diese Zeilen warnen vor der schnellen Symbolzuweisung, die damals zur geistigen Selbstvergewisserung nicht nur der Altertumsforschung gehörte. Es genügt, an Wilhelm Worringers «Abstraktion und Einfühlung» (1908) zu denken, wo das Kunstwollen als eine beschwörende, bannende Tätigkeit dazu bestimmt wird, die Weltängste in abstrakten Formen zu bändigen und abzuwehren. Der an den Wortbegriff Kunst gelegte Aberglaube, so Worringer, verstrickt uns in dem Bemühen, «die Vieldeutigkeit der Erscheinungen auf einen eindeutigen Begriff zu reduzieren».²² Die Vieldeutigkeit ist – im Gegenteil dazu – eines der Grundmotive meiner Untersuchung. Ihre Prämisse lautet: Der Schlangenkörper ist bedeutungssoffen. Er kann ebenso ein helfendes, heilkräftiges Geschöpf beinhalten wie das dämonisch Böse – die Bewahrung wie die Zerstörung. Das macht die Schlange nicht nur für gegensätzliche Aussagen verfügbar, sondern überdies zur polyfokalen Trägerin von Ambivalenzen.

Mein Verfahren beansprucht im Grunde als Ausgangsbasis die Ambivalenz als konstituierendes Merkmal der künstlerischen Weltaneignung. Dieser Doppelblick stiftet eine Partnerschaft der Forschung mit den gleichzeitigen mehrdimensionalen Denkwürfen der «Kunst der Kunstlosigkeit», die von Marcel Duchamp, Max Ernst und Man Ray ausgingen.