

Suhrkamp Verlag

Leseprobe

Manfred
Sommer
Von der
Bild-
fläche


Eine Archäologie der Lineatur
Suhrkamp

Sommer, Manfred
Von der Bildfläche

Eine Archäologie der Lineatur
Mit zahlreichen Abbildungen

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-58683-9

SV

Manfred Sommer

Von der Bildfläche

Eine Archäologie der Lineatur

Suhrkamp

Mit 65 Schema-Zeichnungen des Autors und 20 Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2016

© Suhrkamp Verlag Berlin 2016

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch
Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch
Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58683-9

Inhalt

Einleitung	9
------------------	---

Erster Teil Albrecht Dürers Flächen

1. Karopapier auf der Tischplatte	21
2. Offene Fenster, leibnahe Stoffe	40

Zweiter Teil Feldlinien zu Grundformen

3. Mit Pinsel und Pflug zur Perfektion	66
4. Die Tragödie des Bauern	90
5. Variationen des Rundseins	108
6. Feldumkreisung und Innentextur	120
7. Rektangulierung	143
8. Idealfiguren und Bewegungsgestalten	165
9. Der Grund als Bildfläche	192
10. Grenze, Rand und Rahmen	207
11. Normative Lineaturen	220
12. Denken im Rechteck	239

Dritter Teil Die Domestikation des Bildes

13. Das Haus steht aufrecht da	266
14. Waagrechte Zweiseitigkeiten	282
15. Flechtwerk unter Lehm und Weiß	303

16. Die Ebnung der Höhlenbilder	322
17. Eckzeichen, Handflächen, Schattenkörper	346
18. Die Wand ist ein Wesen wie wir	373
19. Distanzverlust an der totalen Wand	405
20. Rahmen ums Leere – das Fenster	426
21. Das Bild an seiner Wand	449

Vierter Teil Textil- und Selbstgestaltung

22. Das gewebte Bild	482
23. Der bekleidete Leib	501

Anmerkungen	519
Verzeichnis der Abbildungen	535
Namenregister	537
Sachregister	540

The painter has learned from the weaver.

Rudolf Arnheim

Einleitung

Wie sind wir auf die Bildfläche gekommen?

Bildfläche ist, was übrig bleibt, wenn alles von ihr verschwunden ist. So würde meine Definition lauten, wenn ich mit einer beginnen müßte. Als Begriffsbestimmung unbrauchbar, gäbe dieser Satz dennoch einen Hinweis, wie an das Thema heranzugehen wäre: Achte auf das, was im Verschwinden begriffen ist! Beschreibe, was noch da ist, wenn nichts mehr sich zeigt!

Ich beginne aber lieber mit einem Zitat: »Wir sehen heute die rechteckige Form des Blattes Papier und seine klar umgrenzte, glatte Oberfläche als eine unerläßliche Grundlage des Zeichnens und Schreibens an. Einem solchen Feld entspricht jedoch nichts in der Natur oder der Einbildungskraft.« Damit hat der große amerikanische Kunsthistoriker Meyer Schapiro schon vor mehreren Jahrzehnten an etwas Selbstverständliches erinnert und zugleich auf etwas Erstaunliches aufmerksam gemacht.

Eine Selbstverständlichkeit ist uns das Blatt Papier. Es ist uns von Kindesbeinen an bestens vertraut und in unserer Lebenswelt fast allgegenwärtig. Mag sein, daß seit einiger Zeit das Papier durch digitale Medien etwas zurückgedrängt wird. Unmerklich aber behauptet sich in dieser Konkurrenz die rechteckige ebene Fläche. Ja, sie erhält sogar Zulauf; denn sie ist es, die wir mit all unseren Bildschirmen und Displays vor Augen haben. Und selbst das Papier war stets nur, und ist noch immer, das prominenteste Mitglied einer großen Familie von Bild- und Schreibflächen, denen allesamt das rechteckige Format gemein ist.

Andererseits muß man fragen: Ist es nicht höchst sonderbar, daß eine so verbreitete Form uns nirgendwo in der Natur zu Gesicht kommt? Davon, daß die Kunst die Natur nachahme, kann also hier überhaupt nicht die Rede sein. Doch auch die sichtbaren Gestalten, die uns in der Phantasie, im Traum oder in der bild-

haften Erinnerung begegnen, haben nie einen rechteckigen Rahmen um sich, der sie erst zu Bildern machte. Darin ähneln die Figuren unserer Einbildungskraft den Höhlenmalereien der Altsteinzeit. Weder in der freien Natur noch in unserem imaginativen Vorstellungsvermögen ist also eine Bildfläche von rechteckiger Form beheimatet. Wann, wo und wie sind wir dann überhaupt dazu gekommen, sie zu haben? Und was lehrt uns der Prozeß ihrer Entstehung und Ausformung über sie, und über uns? Das sind die Fragen, denen ich in den Beschreibungen und Überlegungen dieses Buches nachgehe.

Entstehungsgeschichte

Die rechteckige Bildfläche hat eine Entstehungsgeschichte. Doch diese Genese vollzieht sich nicht isoliert. Auch viele andere Flächen haben sich in rechteckiger Form herausgebildet. Wenn wir die künstlerischen Bildinhalte in ›malerische‹ und ›lineare‹ einteilen, so zeigen gerade die letzteren eine enge Verwandtschaft mit schriftlichen Zeichen, kunstvollen Kalligraphien und geometrischen Figuren. Die ebenen Unterlagen, auf denen solche graphischen Gebilde erscheinen, teilen mit der bemalten Fläche das rechteckige Format. Diese Gleichförmigkeit beruht auf einer Herkunft aus denselben Anfangsgründen.

Die neu in die Welt kommende Fläche ist nicht nur ein ebenes Feld von rechteckigem Format, sie hat auch eine innere Form. Nicht nachträglich, sondern konstitutiv, und doch zumeist unmerklich, ist sie durchzogen von Linien, die entweder parallel zueinander verlaufen oder sich derart kreuzen, daß ein intern rechtwinkliges Muster entsteht. Diese innere Textur der Bild- und Schreibfläche ist an gewebter Leinwand äußerlich noch sichtbar und im Gitter von Karopapier wieder sichtbar gemacht.

Die menschlichen Tätigkeiten, aus denen sich die außen wie innen rechteckigen Flächen gemeinsam herausformen, sind uralte Kulturtechniken. Diese haben zwar anfänglich weder mit der Malerei noch mit der Graphik, weder mit der Schrift noch mit

der Geometrie etwas zu tun. Aber Hand und Fuß derer, die diese Kulturtechniken ausgeübt haben, fanden in ihrem unterschiedlichen Tun zu ein und demselben Bewegungsmuster und folgten ihm fortan. Dieses stiftet eine Verwandtschaft zwischen allem, was rechteckig aussieht. Weil es diese gemeinsame Genese gibt, befaßt sich meine Darstellung immer wieder auch mit dem glatten Grund, auf dem geschrieben wird, und mit der vollkommen ebenen Ebene, die wir mit dem Namen des griechischen Mathematikers Euklid verbinden.

Anfänge in der Jungsteinzeit

Meyer Schapiro sieht die Anfänge des pikturalen Feldes dort, wo zuerst eine »Architektur mit durchgängigem und verlugtem Mauerwerk« geschaffen wurde, nämlich in der Jungsteinzeit. Es ist die Epoche der Menschheitsgeschichte, für die sich der Fachausdruck »Neolithikum« eingebürgert hat. An diese Bemerkung Schapiros knüpfe ich an. Verallgemeinert und in Frageform umgemünzt lautet der Hinweis: Wie hat sich aus kulturtechnischen Fertigkeiten, die im Neolithikum neu entstehen, die Bildfläche in ihrer Rechtecksform herausentwickelt? Und was bedeutet diese neue Fläche für alles, was sich auf ihr soll zeigen können?

Nur zur Erinnerung: In der letzten Epoche der Steinzeit ändern sich grundlegend der Stil und die Art, wie sich unter den Bedingungen, die von der Natur vorgegeben sind, das Leben der Menschen vollzieht: wie sie sich ihre Nahrung verschaffen und wie sie sich im Raum bewegen, welche Formen sie ihren Behausungen geben und aus welchem Material sie ihre Kleidung fertigen. Obschon arg holzschnittartig, ist die übliche Formel doch weithin zutreffend, daß nämlich im Neolithikum aus nomadischen Jägern und Sammlern sesshafte Ackerbauern und Viehhalter wurden.

Und wann war das? – In verschiedenen Regionen der Welt zu verschiedenen Zeiten. Zum ersten Mal aber, wie archäologische Forschungen der letzten Jahrzehnte nahelegen, im Südosten Anatoliens und am Oberlauf von Euphrat und Tigris. Erste Spuren

des Anbaus von Pflanzen und des Aufbaus von Häusern lassen sich dort auf die Zeit von ca. 10 000 v. Chr. datieren. Erst mehr als 4000 Jahre später beginnt dann der neue *way of life* sich auch in Mitteleuropa auszubreiten.

Mit dem Neolithikum kommen also die Kulturtechniken auf, in denen und in deren Gefolge die rechteckige Fläche entsteht. Das ist zwar auch schon lange her. Gleichgültig, ob die Menschheit seit zwei oder seit drei Millionen Jahren existiert, in jedem Falle hatte sie zu Beginn der Jungsteinzeit bereits mehr als 99 Prozent ihrer Existenz zugebracht, ohne daß jemals ein Vertreter unserer Gattung eine derartige Fläche gesehen hätte oder auch nur in der Lage gewesen wäre, sie sich in der Phantasie vorzustellen. Natürlich kommt es in vielen Hunderttausenden von Jahren gelegentlich vor, daß Zweige, die auf dem Boden liegen, eine Art Rechteck bilden. Auch altsteinzeitliche Gravuren in Felswänden sehen an einigen Stellen aus wie ein # oder ein mißlungenes □. Aber anders als wir späten Betrachter konnte, wer solches sah oder ritzte, offenbar nicht wissen, daß diese Gebilde einem Rechteck ähnlich waren, geschweige denn, was ein Rechteck überhaupt ist. Keinerlei Anzeichen deuten auf ein solches Wissen hin.

Das ist im Neolithikum völlig anders. In einem Zuge bilden sich nun aus: das Rechteck, das Wissen, was es ist, und das Bestreben, ihm, wo immer es geht, Geltung zu verschaffen. Davon gibt es nicht bloß einzelne Spuren, sondern mannigfach Zeugnisse. Und dennoch bleiben die ersten Anfänge dieses Vorgangs oft eigentümlich dunkel. Kaum mehr als Mutmaßungen gibt es über die Gründe, warum das Jagen und Sammeln abgelöst wurde durch das Halten von Tieren und den Anbau von Pflanzen. Nicht besser steht es um die damit einhergehenden oder davon ausgelösten Prozesse, in denen vielgestaltige Umrissformen einheitlich normiert und gerundete Lineaturen begradigt, parallelisiert und überkreuzt werden. Gerade solche Formveränderungen sind aber von grundlegender Bedeutung für die Konstitution der Bildfläche. Ihnen suche ich auf die Spur zu kommen.

Mit Dürer zu Feld, Wand und Stoff

Im *Ersten Teil*, »Albrecht Dürers Flächen«, beginne ich aber mit einer Betrachtung der künstlerisch voll ausgereiften Fassung der Bildfläche. In einem Holzschnitt des Nürnberger Künstlers untersuche ich zunächst die flachen Gegenstände, die darin vorkommen. Wie bei jedem Innenraum, so liegen auch in dem, welchen Dürer uns zeigt, einige Flächen waagrecht da, andere stehen senkrecht dort. Und wie jedem gedruckten Bild liegt auch diesem von Dürer ein Blatt Papier zugrunde, das diese Darstellung bereitwillig auf sich stattfinden läßt. Was hat dieses Blatt, flach wie es ist, zu tun mit den Flächen der Dinge, die darauf abgebildet sind? Wie verhält sich der Rand des bedruckten Papiers zum Rahmen des Bildes? Wie das rechteckige Format zu dem, was es in sich faßt und umgrenzt? – Das sind sachhaltige Anknüpfungspunkte für eingehendere Beschreibungen. Die Flächen, die Dürers Holzschnitt uns sehen läßt, verweisen aber mit ihrer Lage, Stellung und Biegung auch auf die Kulturtechniken und Bewegungsgestalten, aus denen die rechteckige Fläche vor Jahrtausenden entstanden ist. Ganz selbstverständlich verwendet Dürer Lineaturen, wie sie, ihrem gestaltlichen Typus nach, der ur- und frühgeschichtlichen Archäologie aus dem Feld- und Hausbau bekannt sind.

Im *Zweiten Teil*, »Feldlinien zu Grundformen«, beschäftige ich mich deshalb zunächst mit den Anfängen des Ackerbaus. Als Resultat der Kultivierung von Boden ist die Fläche ein Feld. In Feldstudien, Feldtheorien und im pikturalen Feld lebt der Acker vor allem als Metapher fort. Den realen Bauern, der das Feld bestellt, sollte man indes nicht ganz ausblenden. Denn es läßt sich zeigen: Gerade er, der Bauer, der im Neolithikum erstmals den Boden urbar macht, ist der entscheidende Akteur. Er erschafft zwar das Rechteck nicht, aber während er tut, was seine Sache ist, entsteht es ihm. Grundlegend ist dabei eine Transformation, in welcher aus anfangs rundlichen Feldformen eckige werden. Diese vorgeometrische Quadratur des Kreises nenne ich, mangels einer besseren Vokabel, Rektangulierung. – Doch nicht Agrargeschichte ist mein

Thema, sondern Gestaltgenese. Daher untersuche ich weiter, wie die anfängliche Feldform zur allgemeinen Flächenform und diese dann zu einer Selbstverständlichkeit hat werden können. Die Bild- und Schreibfläche, die wir kennen, lebt noch immer von dem, was agrarisch als Grenze, Saum und Rand erformt wurde, und von Furchenmustern, die wir beim Zeichnen und Schreiben als normative Lineaturen auch dann noch zu spüren bekommen, wenn diese latent bleiben. Natürlich sind nicht alle Bild- und Schreibflächen eckig. Aber fast alle. Runde, ovale Bilder? Gewiß, aber doch nicht als eine zweite Sorte neben den rechtwinkligen, sondern *trotz* ihrer und *gegen* sie. Mit der Entstehung des rechteckigen Formats entsteht überhaupt erst so etwas wie ein Format; und danach ist auch das Runde insgesamt nicht mehr das, was es vorher einmal gewesen war.

Auch im *Dritten Teil*, »Die Domestikation des Bildes«, folge ich weiter meinem Dürer-Leitfaden. Dürer stellt dem Betrachter allerlei senkrecht stehende Flächen vor Augen; manche davon stimmen in ihrer inneren und äußeren Form mit dem gepflügten Feld völlig überein, sind jedoch Teile einer Hauswand. Das ist nicht verwunderlich, denn der steinzeitliche Ackerbauer ist auch Hausbauer und besteht auf seinem Muster. Jäger und Sammler hatten zumeist einen zeltartigen oder igluförmigen Unterschlupf. Erst der Ackerbauer errichtet sein Haus in der typischen Form, wie wir sie noch immer kennen: rechteckiger Grundriß, rechteckig auch die aufrechten Mauern und Wände, desgleichen die Fenster und Türen. Natürlich sind nicht alle Gebäude rechteckig. Aber fast alle. Die runden und ovalen wollen eigens anders sein, um sich hervorzutun. Und es gelingt ihnen ja auch. –

Doch nicht Architekturgeschichte ist mein Thema, sondern Gestaltgeschichte. Für sie erweist sich in der Kette »Haus – Wand – Fenster – Bild«, die ich darstellen werde, die neolithische Wand als das lehrreichste Glied. Eine zweiseitige Fläche mit innerer Lineatur und äußerem Weiß: so steht sie uns gegenüber. Sie ist aufrecht und standfest wie wir, uns spiegelnd und feindlich zugleich. Wir suchen Distanz zu ihr und Durchsicht durch sie, und finden beides im Bild wie im Fenster. Das Tafelbild, Kind der Wand, hängt

an ihr. Dort ist es zu Hause. »Domestikation« ist der Titel für dieses Häuslichwerden des Bildes. Natürlich hängen längst nicht alle Bilder an Wänden. Aber die dort hängen, stellen noch immer den Ur-Typus dar, von dem all die anderen ihrer Form nach abstammen.

Schließlich kommt im *Vierten Teil*, »Textil- und Selbstgestaltung«, eine von Dürers Flächen zum Zuge, die weder flach liegt noch aufrecht steht, vielmehr sich biegsam und geschmeidig allen erdenklichen Formen anpaßt. Sie ist gleichfalls Produkt einer neolithischen Innovation, nämlich der Webtechnik. Das ist hier nicht die Technik, mit der das Internet betrieben wird, sondern die Kunstfertigkeit, Fäden – Kette und Schuß – dergestalt zu verkreuzen, daß daraus ein eben ausgedehntes Gewebe entsteht; ein nie aufgegebenes Verfahren, den Grundstoff für Textilien bereitzustellen, auch den für Text-Metaphern jeglichen Zuschnitts. Doch nicht Textilgeschichte ist mein Thema. Vielmehr untersuche ich, wie die neolithische Frau aus gesponnenen Fäden eine rechteckige Fläche webt, wie das Gewebe zu Bild und Kleid wird und was es für uns bedeutet, daß wir solchen Stoff um uns haben und an uns tragen.

Erster Teil

Albrecht Dürers Flächen

Trotz seines Titels kann und will dieser Teil keine kunstgeschichtliche Untersuchung über Flächen bei Dürer sein. Lediglich *anhand* von Dürers bekanntem Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* unternehme ich eine vorläufige und fragmentarische Erkundung zur Fläche des Bildes und zu Flächen im Bild.

Im ersten Kapitel beschreibe ich die waagrechten Flächen, die in Dürers Druck vorkommen. Wie auch sonst bei einem graphischen Werk ›realistischer‹ Art sieht man allerlei Gegenstände dargestellt, darunter auch solche, die flach sind oder eine ebene Oberfläche aufweisen. Wir betrachten den Druck aber auch rein technisch-materiell und sehen dann, daß er nur noch aus schwarzen Linien besteht, die weiße Flächen umgrenzen. Die Aufgabe beider ist es, uns allerlei Dinge bildlich sehen zu lassen. Dies können sie aber nicht allein, sondern nur dank unserer Bereitschaft, sie als Darsteller von Gegenständen aufzufassen. Dann aber gibt es noch, all dem zugrunde liegend, die Bildfläche, das pikurale Feld, auf dem diese ganze Darstellung statthat. Bei Dürer erscheint nun *im* Bild selbst eine solche Fläche. So macht Dürer auf der Bildfläche diese selbst zum Thema. Wir schauen ihm dabei genau auf die Finger.

Im zweiten Kapitel untersuchen wir dann vor allem die Wand und die Fensteröffnungen in der Wand. Bekanntlich dient der Blick durch das Fenster in und seit der Renaissance dazu, verständlich zu machen, was Zentralperspektive ist – als Anleitung zu bildlicher Konstruktion, aber auch als Theorie der visuellen Wahrnehmung. Doch das ist für eine gestaltgenetische Untersuchung der Bildfläche nur *ein* Thema unter sehr vielen anderen und wichtigeren. Ich versuche, es klein zu halten. Denn in der Einengung auf das Thema Perspektive ist völlig unterschätzt, was das Fenster für die Bildwerdung des Bildes insgesamt bedeutet. Um zu verstehen, wie die Bildfläche verfaßt ist und es längst vor

der Renaissance war, verdienen zwei leicht übersehene vertikale Flächen Dürers unsere Aufmerksamkeit. Sie finden sich nicht *im* Bild, aber doch genau dort, wo es selber ist, nämlich vor seinem Vordergrund und hinter seinem Hintergrund. – Den Schluß dieses zweiten Kapitels bildet eine kurze Betrachtung von rechteckigen Flächen, die Dürer in ihren Extremen darstellt. Die eine ist sanft abgerundet, die andere hingegen straff gespannt; beide aber sind textile Gewebe.

Meine Bildbetrachtung besteht aber nicht allein aus flächenkundlichen Kettfäden. Vorsichtig eingeflochten sind an einigen Stellen philosophisch inspirierte Vorstellungen, die kenntlich machen sollen, daß die Welt, zumal unsere Lebenswelt, etwas anderes ist als eine Ansammlung fertiger Gegenstände in einem dreidimensionalen Raum. Für bildhaft dargestellte wie für wirklich erfahrbare Dinge gilt gleichermaßen: Wenn wir etwas wahrnehmen, sind wir selbst an dem Vorgang beteiligt, in welchem diese Gegenstände sich bilden und zeigen. Neben diesen kleinen Erinnerungen an uns selbst ist meine Untersuchung der Flächen Dürers unsystematisch durchschossen von kritischen Notizen zur Interpretation des Holzschnittes insgesamt. Mit ein paar Beschreibungen, Erwägungen, Vermutungen, die hier und da vielleicht nur offene Türen einrennen, möchte ich auf einige Merkwürdigkeiten hinweisen, die *in summa* fraglich werden lassen, worauf dieser Druck eigentlich hinauswill.