

Leseprobe

Hans Heinz Holz

Bild-Sprachen

Gesammelte Aufsätze
zu Kunst und Künstlern

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2009

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2009
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-699-5
www.aisthesis.de

Inhalt

Vorrede	7
---------------	---

I. Motive

Die Transzendenz des Heiligen im Bilde	13
Madonna aus einer römischen Elegie	20
Pracht und Traurigkeit der Dinge	24
Danae oder die Sprache der Sinne	32
Rolf Iseli – Materialerkundungen	48
Landschaft – geschichtsphilosophisch betrachtet	53
Regen-Spuren	63
Das Bild des Menschen	67
Grenzen und Grenzüberschreitungen	71
Experimente mit Synergiefeldern	79
Weg-Leitungen: Im Gehen sehen	89

II. Klassiker der Moderne

Notizen vor Picassos graphischem Werk	113
Fernand Léger – Der proletarische Utopiker	130
Miros Welt der mythischen Zeichen	140
Johannes Itten – Altmeister des Bauhauses	163
Farbe ist Leben. Intuition und Reflexion im Werk Johannes Ittens	163
Natur im Kunstwerk	195
Johannes Ittens Lebenszyklus: Die Jahreszeiten	201

III. Konstruktivität

Malewitsch und Lissitzky	211
Anton Stankowski – die geistesgeschichtlichen Koordinaten	218
Xanti Schawinski	228
Richard Paul Lohse	244
Einführungsrede anlässlich der Ausstellung von Richard Paul Lohse	
<i>Die Konstruktion ist das Bild</i>	244
Kunst – Reflexion – Engagement	251
Lohses Bedeutung für die Bildsprache unserer Zeit	258
Formprobleme der Industriegesellschaft	261
Max Huber: Wechselspiele	275
Die Sinnlichkeit der idealen Form. Gerard Caris und das Pentagramm	281

IV. Körper und Raum

Hans Aeschbacher	291
Alberto Giacometti: Gebärden der Bewegung	300
Hans Josphsohn: Die subtile Sprache der Oberfläche	305
Hans Joachim Albrecht	312
Profil und Gestalt	312
Konstellation und Charakter	320
Farbige Profile	329
Bildtafeln	335

Die Transzendenz des Heiligen Zum Verständnis der ostkirchlichen Ikonenmalerei

„Eikon“ heißt Abbild. Der Begriff schließt die Ähnlichkeit mit einem Urbild (Prototyp) ein. Ähnlichkeit besagt im Sinne der ostkirchlichen Bilderlehre jedoch nicht etwa irgendeine naturalistische Übereinstimmung, sondern Darstellung des geistigen Wesensgehalts. Ikonenkunst ist mithin eine spirituelle Kunst, ihr Inhalt steht eigentlich jenseits der visuellen Mitteilbarkeit. Die Ikone ist eine Erinnerungsstütze, ein Hinweis auf eine Bedeutung. Darum gehört die Bezeichnung zum Bild – der geschriebene Name macht erst den Heiligen, der als solcher nur das allgemeine Charakteristikum der Heiligkeit trägt, zum bestimmten Individuum. Erst sekundär werden, aus einem optischen Unterscheidungsbedürfnis der Illiteraten heraus, ikonographische Details kanonisiert, die als Erkennungsmerkmale einem Träger unverwechselbar zugeordnet werden: Art der Haar- und Bartracht, Attribute, Haltungen.

Das Prinzip der Ikonenmalerei läßt also der Erfindung nur geringen Spielraum. Typische Erscheinungsbilder sind festgelegt, typische Situationen (wie zum Beispiel Christi Geburt, Taufe, Auferstehung, Mutter Gottes mit Kind, die betende Maria, Mariae Schutz und Fürbitte, Drachenkampf usw.) sind vorgeschrieben. Für die Festtagszyklen gibt es eine enge Bindung an die Liturgie, die sich seit der mittelbyzantinischen Zeit unumstößlich durchgesetzt hat. Die Ikone unterliegt darum anderen Maßstäben als weltliche Kunstwerke. Formal ist der Duktus der Konturen, die Struktur und Feinheit der Binnenzeichnung, die Leuchtkraft und Abstimmung der Farben bestimmend. Inhaltlich muß auf die Kongruenz des Zeichnerischen mit dem Zeichenhaften, der Farben mit der Transparenz des Soseins auf das Ideale geachtet werden; eventuell sind Varianten der Erzählung als Präzisierung, Verunklärung oder Veränderung vorgegebener Bedeutungen zu beurteilen.

Der Leistung des Künstlers im Sinne formaler Erfindung sind enge Grenzen gesetzt. Die Ikone ist der äußerste Gegenpol zu autonomer Kunstsetzung. Sie bestimmt sich ganz und gar aus heteronomen Zwecken: als analoge Vermittlung transzendenter Gehalte, als Erbauungshilfe den Gläubigen, der der sinnlichen Wahrnehmung nicht entraten kann, wenn er seine Gedanken dem

Unsinnlichen zuwenden will, als Projektion heilsgeschichtlicher Stationen auf die irdische Erfahrungswelt ist sie das, was sie ist. Sie schöpft ihre Bedeutung nicht aus sich selbst, nämlich aus der Darstellung ihres Inhalts, sondern erhält sie von außen, nämlich aus dem Vorbild, das sie wiedergibt und das zu ihrem allein relevanten Inhalt wird.

Jede Transzendenzreligion, sofern sie nicht prinzipiell bilderfeindlich ist, wie der Islam, das Judentum, der Calvinismus, fordert im Grunde Ikonen. Die Gottesstatue in der Cella des griechischen Tempels war wohl nicht weniger Ikone als der Christus Pantokrator in einer griechischen Kirche oder als eine sienesisische Madonna des 12. Jahrhunderts. Sobald die Identifikation von göttlicher Kraft und Kultgegenstand, wie sie den Fetisch charakterisiert, aufgegeben ist, sobald also Bild und Sein auseinandertreten, wird das Bildwerk zur Ikone; und erst sehr viel später hebt eine Reflexion, die die Form des Gegenstands als das Sein seiner Bedeutung begreift, diese Zweiheit wieder auf in höherer Einheit. Dann aber *ist* Gott nicht mehr, sondern er *bedeutet* nur noch durch das Bild. Die ganze abendländische Kunst seit Giotto ist bestimmt durch den Zwiespalt, daß ein seiender Gott geglaubt, aber nur noch die Bedeutung des Göttlichen in der Kunst dargestellt wird. Die Ikone hingegen hat den seienden Gott und sein Reich, das Heilige, zum Gegenstand. Darum ist sie grundsätzlich nicht-naturalistisch.

Das Heilige im Bildnis des Menschen

In der christlichen Glaubenswelt erscheint das Heilige nur durch den Menschen und im Bilde des Menschen. Es gibt keine Epiphanie des Göttlichen im Naturereignis, wie die heidnischen Religionen sie kennen. Die Bedeutung der Ikone haftet am Menschen. Sie ist nicht nur allgemein Bild des Heiligen (wie es auch eine Phallus-Steile sein konnte), sondern konkret: Heiligenbild. Alle Aufmerksamkeit konzentriert sich auf die Gestalt, die Staffage trägt nichts zu deren Bedeutung bei, sondern erhellt gegebenenfalls nur den Sinnzusammenhang, in dem sie veranschaulicht wird (so ist bei der Taufe Christi die Jordanlandschaft unentbehrliches Requisit der Schilderung, ohne doch zur Bildaussage wesentlich beizutragen; sie bleibt dekoratives Beiwerk). Alle Umwelt tritt zurück, sie ist von anderer Gattung als das Heilige. Nicht eine Ordnung des Seienden, sondern des Wesens wird auf diesen Bildern realisiert – aber auf andere Weise, als wir es vom abendländischen Mittelalter her gewohnt sind, in dem etwa die Größe der Figuren der Wichtigkeit nach abgestuft wird, doch prinzipiell alles dargestellte von

gleicher Seinsart ist. Nicht so zum Beispiel die allegorische Gestalt des Jordanflusses am Fuße der „Taufe Christi“;¹ sie ist von sichtbar anderer Natur als der Gottessohn, der Täufer, die Engel, einfach ein Detail des Zubehörs. Und wo, wie bei einem Georg im Byzantinischen Museum zu Athen,² das Wappenschild als ein Teil der Lebenswelt des ritterlichen Heiligen erscheint, ihm zugeordnet, statt eine ganz andere und ferne Sache sein: Da ist okzidentaler Einfluß im Spiel, lateinische Ritter (sog. „Franken“), die im 4. Kreuzzug nach dem Osten gekommen waren und dort ihr Reich gegründet hatten, brachten diese Auffassung mit, wir denken an romanische Grabplastik in Deutschland, Frankreich, Italien. Doch das sind Ausnahmen, in der Ostkirche setzt sich die Naturalisierung des Transzendenten nicht durch.

Dieser Georg ist auch, als Relief aus dem Holzgrund herausgearbeitet, von plastischer, wenn auch unbeholfener Körperlichkeit. Die Ikonenheiligen ostkirchlicher Provenienz dagegen sind körperlose, immaterielle Geschöpfe, reduziert auf kalligraphische Zeichen von Gestalt und Gebärde, emblematische Konfigurationen in jenem Sinne, in dem Walter Benjamin das Emblem bestimmte als eine „hieratische Ostentation“, was allerdings einschließt, daß die gemeinte Transzendenz des Heiligen auf dem Bilde doch wieder zum vorzeigbaren Ding wurde, das man als „Portabile“ mit sich tragen oder nach Baukastenart zu Ikonostasen (Wänden von Ikonen) zusammenbasteln konnte. Ein innerer Widerspruch der Ikonenkunst, der aller Verbildlichung transzendent-religiöser Gehalte anhftet, bricht hier auf. Nicht zufällig entsprang dem rigorosen Platonismus der Bildersturm des Jahres 726; und die Entscheidung des 2. Konzils zu Nikäa (786), die die Bilderverehrung gestattete, weil die Wirkkraft des Dargestellten auch im Abbild gegenwärtig sei, ist natürlich eigentlich ein illegitimer Kompromiß, der unausgesprochen die magische Rückwirkung vom Bild auf die Sache voraussetzt. Und dieser Kompromiß war nur über einen Verzicht auf natürliche Gegenständlichkeit zu erzielen. Indem sie also die „weltliche“ Sehweise ablehnt, begrenzt die Ikonenkunst zugleich ihre Entwicklung, die sich nun innerhalb eines eng umrissenen Rahmens formaler Stilisierungen zu halten hat.

¹ Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, von Kurt Weitzmann, Pianolis Chatzidakis, Krsto Miatev, Svetozar Radojicic., mit 58 Farbtafeln und 116 Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Wien, Tafel 81.

² Ebd., Tafel 49.

Entwicklungsstufen

Eine mit kunstwissenschaftlichen Kategorien arbeitende Stilgeschichte der Ikonenkunst zu schreiben, die eine innere Notwendigkeit im Ablauf der Phasen feststellen würde, ist beim gegenwärtigen Stand der historischen und stilkritischen Aufarbeitung des Materials wohl noch nicht möglich. Wo indessen eine relativ geschlossene und gut datierbare Gruppe vorliegt, wie bei den Ikonen aus dem Katharinenkloster vom Sinai, lassen sich innerhalb gewisser Grenzen solche Entwicklungsstufen erkennen. So zeichnet sich deutlich eine zusammenhängende Generationenfolge ab, die nach dem Bilderstreit und nach dem bei der Wiederaufnahme der Ikonenmalerei zunächst vorgenommenen Rückgriff auf ältere Vorbilder in der sog. „makedonischen Renaissance“ im 10. Jahrhundert einsetzt und bis zum 13. Jahrhundert kontinuierlich verläuft. Wir notieren die am sparsamen Material ablesbaren Phasen:

In der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts werden die Prototypen herausgearbeitet; ein strenger, konturklarer, linear betonter Stil entwickelt sich, der klassische Bildschemata in einer hieratischen Ordnung entwirft. Die Figuren sind hart vom Grund abgehoben und tendieren zu flächiger Vorderansicht. Im 11. Jahrhundert lockert sich die Haltung, Wendungen und Neigungen der Figuren werden gesucht, an die Stelle der hieratischen Strenge tritt eine präziöse Eleganz. An einer Kindheit-Jesu-Darstellung wird die sich wandelnde Auffassung ablesbar: Die Einzelszenen stehen noch isoliert voneinander, doch insgesamt sind sie durch eine schichtenweise übereinandergelegte, sich in großen Kurven überschneidende Hügelandschaft zu einer Komposition mit einem serpentinalem Bewegungszug verbunden;³ auf eine noch etwas unbeholfene Art wird eine Einheit vielheitlicher Elemente, wird ein komplexer Bildaufbau angestrebt: Malerische Verteilung von Licht und Schatten kommt hinzu. Es scheint sich gegenüber den früheren Werken eine Auflösungstendenz bemerkbar zu machen, die bezeichnend für einen Übergangsstil ist. Im 12. Jahrhundert setzt danach erneut eine Monumentalisierung ein, die jedoch in der angezeigten Richtung weitergeht und an die Stelle der singular nebeneinander stehenden Gestalten der „klassischen“ Zeit nun ein übergreifendes Kompositionsgefüge setzt. Am Ende dieser Entwicklung steht dann um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert eine Dramatisierung des Bildinhalts zu bewegten Aktionen, die emotionale Erschütterungen widerspiegeln und einen expressiven Charakter bekommen;

³ Ebd., Tafel 33.

so eine Himmelfahrt und eine Höllenfahrt Christi.⁴ Die Farbe wird in ausgesprochen malerischer Weise gehandhabt. Das gilt auch da, wo ein ruhiger Meister am Werk ist (Marientod).⁵ Die Neigung, Bewegungen ins Bild aufzunehmen, zwingt zu Zugeständnissen an die Räumlichkeit: Es gibt eine Anlage zur Bildtiefe. Allerdings ist damit auch die äußerste Möglichkeit einer formalen Bereicherung der ikonologischen Struktur erreicht, es muß darauf wieder eine Reaktion zur Erstarrung hin folgen.

Auf Goldgrund gemalt

Denn wo das Heilige als ein ganz Anderes der Welt entgegentritt, in der es prinzipiell nicht zu Hause ist, haben die Realien im Bilde keinen Rang. Am konsequentesten ist die Transzendenz auf dem Heiligengestalt darum dokumentiert durch den Goldgrund, der einen unwirklichen Raum öffnet. Byzantinische Mosaiken, am hervorragendsten die ravnatischen, haben diese Idealisierung des Bildes vorbereitet. Ein radikaler Platonismus, der allerdings schon in der antiken Malerei angelegt war, setzte sich von Byzanz aus durch und überlagerte bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts auch den Realismus der italienischen Struktur: In der italienischen Kunst vor Giotto ringen altrömischer Sinn für plastisch betonte Konturen und spätgriechisch-byzantinische Immaterialität der Gestalt auf widersprüchlichste Weise miteinander.

Der Goldgrund schafft der Heiligengestalt den mystischen Raum der Gottheit, in den sie entrückt ist. Daneben gibt es die einfarbigen Hintergründe, etwa in kräftigem Rot, wie auf der athenischen „Auferweckung des Lazarus“;⁶ sie stellen die legendäre Wunderhandlung außerhalb des raumzeitlichen Zusammenhangs, lösen sie gleichsam ab von der natürlich-historischen Welt, so daß nur das An-sich-sein ihres Erlösungsgehaltes bleibt. Die ins Transzendente zielende Bedeutung bedarf keiner Verweisungen auf irdische, individuelle Umstände.

Darum sind auch Landschaften und Architektur auf dem Ikonenhintergrund nicht als Ortsbeschreibungen zu lesen, sondern als topologische Allegorien, die zu dem Prototyp einer Heiligengeschichte gehören. Der Palast im Hintergrund *ist* das himmlische Jerusalem, aber auch die Feste Burg des

⁴ Ebd., Tafeln 32, 33.

⁵ Ebd., Tafel 35.

⁶ Ebd., Tafel 37.

Glaubens oder die unerschütterliche Kirche. Das herabstürzende Wasser (auf dem „Wunder zu Chonae“⁷) ist der höllische Lindwurm, die Schlange, das Böse. Und selbst diese außerbildlichen Bedeutungen aus den Metaphern der christlichen Glaubenssprache, der mystischen Evokationen abgeleitet, sind im Verhältnis zur Heiligengestalt nur dekoratives Beiwerk; sie werden zum linearen Schmuck stilisiert, alles Dingliche ist nur ein Ornament der Gottheit. Und so können, statt Goldgrund oder Staffage, auch reine abstrakte Ornamente die Heiligengestalt begleiten, vielleicht hervorgegangen als Bildelement aus Sinnbildern wie den Sternen des Himmels hinter dem Kreuz auf Golgatha, die sich zum „Muster“ ordnen.⁸

Die Verbindung von silbernem Belag und gemalter Heiligengestalt, deren Umriß aus dem Metall ausgeschnitten ist, läßt die Intentionen der Ikonenkunst ganz deutlich werden: Die vollkommen flächige Figur wird von jeglicher Umgebung getrennt, sie ist gleichsam versenkt in eine Ebene, die hinter der ornamental reliefierten oder ziselierten Oberfläche liegt, der Materialunterschied zwischen den tief liegenden leuchtenden Farben auf Holz und der homogenen schimmernden Folie nimmt dem Bild jede Beziehung zu einer diesseitigen Realität. Die Idee einer Schreinwand, deren Ausschnitt einen Durchblick ins Allerheiligste gestattet, ist offenkundig: das Schlüsselloch ins Jenseits.

Transparenz

So wird ein Bildtypus geschaffen, der undurchlässig ist für ablenkende Bedeutungen, für Mitgedachtes und Hinzu-Assoziiertes, und der zugleich transparent ist auf einen meditativ erreichbaren Sinn. Nirgendwo vielleicht ist die Kunst in gleichem Maße dienend geworden wie dort, wo sie allein als Mittel zur Annäherung an eine Wirklichkeit galt, die selbst nie anschaulich erfahrbar ist. Die Aufgabe des Künstlers stellt sich gerade umgekehrt als im Bereich der abendländischen Tradition: Die Form schmiegt sich nicht an den Sinneseindruck an (sei es, daß sie ihn naturalistisch wiederholen, sei es, daß sie ihn abstrahierend vereinfachen oder verformen würde), sondern sie hält ihn ganz fern als ein bloßes Modell figürlicher Wiedererkennbarkeit, das nur insofern berücksichtigt werden muß, als ein hieroglyphischer Grundtypus nötig ist, um den Gedanken von den Sinnen her zu wecken und auf

⁷ Ebd., Tafel 69.

⁸ Ebd., Tafel 45.

den Weg zu schicken. Das heißt: Figurative Gegenständlichkeit wird nur als Zeichen festgehalten und nicht um ihrer selbst willen. So lebt die Ikonenmalerei in der ständigen Spannung, als Bildkunst auf eine lineare Gestaltbarkeit angewiesen zu sein, deren Vorbilder sie in der sichtbaren Welt suchen muß; und zugleich als Meditationskunst die Erinnerung an diese sichtbare Welt dabei möglichst zurücktreten zu lassen, ohne sie verleugnen zu dürfen, weil ja Christus in Menschengestalt erschienen war und die Heiligen als Menschen unter uns wirkten. Die Reduktion auf einfache Umrissformen und Ausdrucksmomente, die Überführung der Realgestalten in ornamental geschöntes und kalligraphisch empfundenes Lineament, die Benutzung reiner, intensiver Farben von hoher Leuchtkraft sind die Mittel, mit denen die Ikonenkunst diese Spannung bewältigt und mit deren Hilfe sie ihre Gratwanderung zwischen Figuration und Abstraktion antritt. (Es ist kein Zufall, daß gerade die russischen Künstler der Moderne aus den Erfahrungen der Ikonenmalerei, so radikal zur Formvereinfachung und zur Gegenstandslosigkeit als Ausdruck des „Geistigen“ in der Kunst, wie Kandinsky sagte, vorgestoßen sind.)

Zur Transparenz des Bildes auf das unsinnliche Reich des Heiligen trägt dann vor allem die Farbe bei, die sich am ehesten ins Immaterielle transponieren läßt, wenn sie allein als leuchtende Fläche und visionäre Halluzination erlebt wird (wie viele mystische Ekstasen sind nicht mit solchen reinen Farbvisionen verbunden gewesen; von einem starken Farbeindruck her stößt sich das Bewußtsein am leichtesten ins Ungegenständliche ab). So ist eine leuchtende Farbigkeit, die auch noch das Dunkle strahlend macht, konstitutiv für die Ikonenkunst, insofern sie das Übersinnliche meint (und wieder reißt der Faden bis in die Gegenwart nicht ab, denn Poliakoff ist ein später Erbe dieser Tradition). Die Farbe wird zum Auslöser der Meditation. Das Wunder der Wirkung, die von Ikonen ausgeht, liegt nicht so sehr in ihrer linearen Struktur, zu der wir verwandte Parallelen auch in der frühen Bildkunst des westlichen Abendlandes finden möchten; es erwächst aus der suggestiven Kraft dieser Farben, die uns unwiderstehlich in ihren Bann zwingen.

Madonna aus einer römischen Elegie

Ketzerische Meditationen über ein provozierendes Bild

Unruhig huscht die Feder über das Papier, macht sich selbständig, kritzelt fast zerfahren ihre bald dickeren, bald dünneren, bald mit kräftigem Druck, bald leichthin gezogenen Striche, scheinbar richtungslos und sinnlos. Klar umrissen ist das nach unten spitz zulaufende Oval des Madonnenkopfes, obschon auch da Augen, Mund und Nasenlöcher nur als tiefe dunkle Höhlen in die unberührte Reinheit des Gesichtes gebrannt sind, Male einer Leidenschaft, die das Leiden der Mater dolorosa vorwegzunehmen scheint.

Schon flüchtiger, aber doch noch deutlich genug, sind die Umrisse des an sie gelehnten Kinderkopfes gegeben. Indessen tritt hier schon der Schrift- oder Signaturcharakter der Linie hervor: Bei der Frau verschmelzen Nasenbein und Augenhöhle wie zufällig zum Bild einer Musiknote, beim Kind sind Auge und Nase schon in einem Zug hingeworfen wie ein kleines „z“ (oder, gröber gesagt, wie ein Fleischerhaken), und der Mund darunter ist als rechter Winkel hingepreßt, planparallel zum Bildrahmen, ein formales *Factum brutum*, das der weichen Lieblichkeit des Mädchen- und Kinderkopfes die Erinnerung an das strenge Gesetz der Flächenkoordinaten entgegenstellt.

Als hätte der Künstler damit seiner ikonographischen Pflicht Genüge getan, beginnt nun die Feder ihr freies, tobendes Spiel. Vom Nacken des Mädchens gleitet eine Kontur flach wie eine Mittelgebirgssilhouette nach unten, die Körperlinien des Knaben rieseln herab, wild dreht sich vor ihm eine Spirale (die stützende Hand?). In dem Gewirr entdecken wir einige Grundzüge: Aus der Gegend, wo der Knabe ausruht, führen flach gewölbte Bögen nach unten, die so etwas wie eine Schwellung anzudeuten scheinen; unter den Überschneidungen der linken unteren Bildhälfte entdecken wir dazu die symmetrischen Äquivalente: Eine Art offenes Oval zeichnet sich als zart unterlegtes Muster ab, wir können, wenn wir wollen, an dem unteren Scheitel des Ovals die gekreuzten Füße der Sitzenden vermuten, die aufsteigenden Kurven als weitfallende Stoffalten über den aufgestellten Unterschenkeln auffassen.

Doch über diese kaum zu ahnende Figur hat sich ein autonomes System von Krakelzeichen gelegt, nicht unähnlich der *écriture automatique*, die für die

Meister des Informel kennzeichnend ist. Im Zentrum jenes angedeuteten Ovals umschreiben ein paar unregelmäßige Linien einen „Kern“, der selbst nicht angegeben ist, sondern als Konzentrationsfeld erscheint: der jungfräuliche Schoß, der das Kind gebar. Von diesem Kern führt eine ausfahrende Diagonale in die rechte untere Ecke, reißt das geschlossene Oval auf, holt die Peripherie ins Bild hinein – eine unerwartete irrationale Kraftlinie, die den Schoß erst zum Schoß macht. Unten links bricht eine Kurve aus dem linearen Umriss aus, wendet kurz vor dem Rand des Blattes wieder um und kehrt in das Spiel der Striche zurück. So lassen sich aus einzelnen Zufallsbewegungen die Organisationsmomente des Ganzen gewinnen, die Andeutungen des Körpers gleichsam durch die gezeichneten Bahnen seiner Partikel beschreiben.

Die Zeichnung stellt sich als eine Linienschrift dar, deren Elemente etwas vom Vorgang der Formwerdung erzählen – und darüber hinaus die nervöse Sensibilität dieses Madonnen-Mädchens, seine von tausend Blitzen getroffene, von deren Malen gezeichnete Existenz als Inhalt dieser Form sichtbar machen.

Wir können den Duktus der Handschrift an immer wiederkehrenden Merkmalen feststellen: Schnell gezogen ist der Strich, in einer jähen unwiderrufflichen Bewegung aus dem Handgelenk, die durch die Drehung einen kurzen Ansatz, dann die Kehre in die Hauptrichtung und schließlich noch einmal einen abschließenden Schlenker hervorbringt. Gerade Linien kommen nicht vor, ebensowenig parallele. Alles überlagert sich, jeder Strich ist eine Individualität, die in eine energetische Austauschbeziehung zur Nachbarindividualität tritt. Die Strichführung ist großzügig, es gibt keine kleinteiligen Formen, Bögen sind weit geschwungen, Zackenlinien mit ausladender Geste hingeworfen. Die Linie ist in jedem ihrer Teile subjektiver Ausdruck ihres Schöpfers, nicht objektive Qualität einer außenweltlichen Wirklichkeit.

Giovanni Francesco Barbieri, genannt Il Guercino (1591–1666), ist der Meister, von dem diese Zeichnung der Madonna mit Kind stammt – offenbar keine Vorstudie zu einem Gemälde, aber doch eine Skizze zur Selbstverständigung. Ein anderes Bild der Madonna entwirft er, als wir es gewohnt sind. Das ist nicht mehr das Gesicht der Heiligen Jungfrau, über deren Zügen noch das Leuchten des Glanzes liegt, mit dem der Engel der Verkündigung sie überstrahlt hatte. Eher möchte sie die ältere Schwester des Kindes sein, deren Obhut man den Knaben anvertraut hat. Nun hält sie ihn, mit gespreizten Beinen am Straßenrand kauern, mit jener Vorahnung von Mütterlichkeit, die den jungen Mädchen im Aufblühen ihrer Weiblichkeit eigen ist. Und über ihren Körper hin schauert die Unruhe der Sinnlichkeit, die aller Mutterschaft vorhergeht.

Der Widerspruch ist's, der unseren Blick an diesem Gesicht festhält: die Unschuld der Vierzehnjährigen auf den zarten Wangen und dem reinen Rhombus der Stirn unter dem mild gescheitelten Haar; und dann, voll unstillbarer und fordernder Begierde, der schmerzlich-wissende Mund, der schon vom Stöhnen der Lust und vom Laut der Klage zu berichten hat; die tiefen Schatten der Augen, in denen selige Qual träumt.

Der Körper bebt. Er empfindet nichts von dem stillen Glück einer Mutter, die ihr Kind auf dem Arm hält. Über ihn läuft ein Zittern, das aus anderen Tiefen kommt, er drängt sich zu einer Berührung, die dieses Beben beruhigen soll. Der weit geöffnete, vibrierende Schoß, in den mit obszöner Eindeutigkeit ein Pfeil hineinstößt, ist die formale Mitte des Bildes. Aus dem Zentrum dieses aufgewühlten, aufgerissenen Schoßes steigt das Kind auf, die Konturen seines Beins verlaufen genau dort, leiten nach oben weiter zur ikonographisch bestimmten Figuration, die in so merkwürdigem Kontrast zum Wirbelsturm unten steht.

Ein blasphemisches Bild: Das Symbol christlicher Reinheit und Keuschheit wird in ein Motiv erotischer Erregung umgedeutet, das Erlöserkind wird in einen pansexuellen Kontext eingebettet, die Errettung der Menschheit erwächst aus dem zuckenden Fleisch. Blasphemisch? Vielleicht nur für den puritanischen, sinnenfeindlichen Verstand des Nordländers, nicht aber in der mediterranen Welt der Körperfreude, in einer Welt der mythologischen Konkreszenzen, wo durch das Bild des heil- und lichtbringenden Christus noch Apoll und Mithras durchscheinen; wo in der Muttergottes noch Isis und Astarte anwesend sind; wo die Madonna und ihr Sohn stets einen urtümlich chthonischen Bezug zum Fruchtbarkeitskult behalten haben (so daß auf einem hochmittelalterlichen Taufstein im Dom zu Lucca ein ithyphallischer Christus dargestellt werden konnte). Blasphemisch vielleicht auch nicht in der Zeit des hohen Barocks, in der geschlechtsbezogene Sinnenhaftigkeit unanständig blieb. Im Süden sind Sensualismus und Spiritualismus verschmolzen.

Des Guercino schöne, morbide Madonna läßt mich immer an Malaparte denken. „Christus war Neapolitaner“, sagt dieser zu Beginn des Romans *Die Haut*; und unter diesem Motto steht eine laszive Mischung von Lästerung und Inbrunst, von Lasterhaftigkeit und Unschuld, so daß schließlich niemand weiß, wo die Natürlichkeit aufhört und die Verworfenheit anfängt. Da findet sich auch jene ekelhafte, würgende Geschichte der „Jungfrau von Neapel“, die ihre kindhafte Unschuld den Blicken und Betastungen zahlender Besatzungssoldaten bloßstellt – auch eine pervertierte Madonna, „sehr jung, aber die Augen waren alt und etwas verlebt“. Und dann heißt es weiter von ihr: „Byzantinisch war der Schnitt der großen schrägen, tiefschwarzen

Augen unter der hohen glatten Stirn. Aber die wulstigen Lippen, durch ein kräftiges Rouge noch vergrößert, brachten etwas unbestimmt Sinnliches und Freches in die zarte Trauer dieses Ikonengesichts.“

Doch aus dem Widerwärtigen, das sie tut und geschehen läßt, geht sie rein hervor, ein geschändetes, aber nicht verunehrtes Kind, und schändlich sind jene, die sich die billige Sensation erkaufen. Und so wächst aus dem Ekel, der ihm den Hals abschnürt und die Tränen in die Augen treibt, wächst aus der Verkehrung der Verhältnisse für Malaparte die dialektische Einsicht, daß „beispielsweise die kapitalistische Gesellschaft die am ehesten mögliche Form des Christentums ist; daß es ohne die Existenz des Bösen Christus nicht geben kann; daß die kapitalistische Gesellschaft auf das Gefühl gegründet ist, ohne die Existenz leidender Wesen den eigenen Besitz und das eigene Glück nicht voll genießen zu können; daß der Kapitalismus ohne das Alibi des Christentums sich nicht zu halten vermöchte“.

Seltame, schweifende Gedanken angesichts eines kleinen Kabinetstückes subjektiver, rätselvoller Zeichenkunst. In welches Labyrinth der Assoziationen zieht uns das vexierende Labyrinth der sich kreuzenden Striche! Dem Manieristen bleiben die Sinne unverdächtig, das Geschlecht geehrt, die Heiligkeit unangetastet. Eros und Agape gehen ineinander über, Agape wird vom Eros aufgesogen. Ist die Welt seiner Madonna vielleicht keine christliche mehr? Das Reich des Menschen ist das eine, unteilbare seiner brennenden Leidenschaft, seiner mystischen Erhebung.