

Ein leeres Zimmer. Anthropologie des Traumgebildes

Carlo Severi

für Gabriella

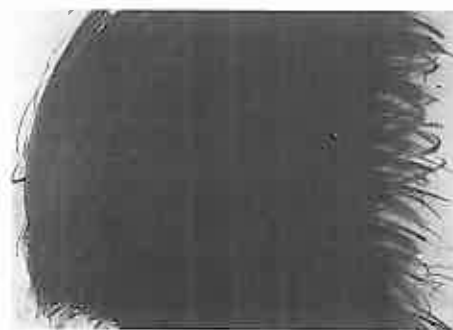
Eine unendliche Ansammlung von Bildern. Ein verworrener Wald von Symbolen, die uns, wie Baudelaire sagte, »avec des regards familiers«¹ anzustarren scheinen. Ein bedrohliches Chaos, in dem alle halluzinativen Steigerungen vereinigt sind. So wirkt auf den ersten Blick die ausgesprochen umfangreiche Folge von Werken, die – von Goya bis heute – die Traumwelt erkundet und von der diese Ausstellung eine sorgfältige Auswahl zusammengetragen hat.

Doch dann hält der Blick eine Weile bei ganz andersartigen Bildern inne. Gesondert in irgendeinem Winkel des Labyrinths tauchen einige Werke auf. Zum Beispiel ein leeres Zimmer, geschaffen von Redon (*Je vis une lueur large et pâle*). Einige flüchtig gezeichnete perspektivische Koordinaten, eine schwarze Mauer, eine Treppe. Und ein Lichtstrahl: sonst nichts. Oder eine Zeichnung von Rainer (*Übermalung*, 1957), in der, von einigen heftigen Kratzern umgeben, eine weiterer schwarzer Fleck auftaucht. Hier scheint das Bild eines Körpers ausdrücklich negiert zu werden. Keine Ungeheuer, keine Symbole, keine Vision.

Und doch sind diese kargen Bilder nicht weniger aussagekräftig als die anderen. Sie scheinen im Gegenteil spontan die Traumerfahrung wachzurufen, und man bemerkt in ihnen mit besonderer Intensität jenes »Gefühl der drohenden Gefahr«, welches ein Psychoanalytiker wie Devereux so scharfsinnig wahrgenommen hat, als er den stillen Dialog analysierte, den wir mit dem Kunstwerk eingehen, wenn wir den Blick darauf richten.²

Wie entsteht diese sonderbare Intensität, die das Bild beherrscht? Natürlich, bei Redon kann man an eine Beziehung zur phantastischen Literatur im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts denken (etwa an Poe und das »Haus Usher«, zu dem Debussy eine seiner großen tragischen Themen des Symbolismus komponieren sollte). Vom Standpunkt der Erfindung des Bildes ausgehend, ist in der Tat sicherlich *Je vis une lueur* die äußerste Grenze, der Extrempunkt einer Folge, in der diese Atmosphäre langsam heraufbeschworen wird.³ Was Rainer betrifft, so könnte man sich auf seine mystischen und theologischen Lesungen berufen. Auf jene unsichere wie auch dramatische Dichtung, die unter dem Namen der Körperkunst bekannt ist. Auf die zerstörende Verschmelzung des Künstlers mit dem Bild, dem er nachjagt und das er häufig nicht fassen kann.⁴

Aber es ist dennoch zu spüren, daß dies zum Lesen des Bildes nicht ausreicht:



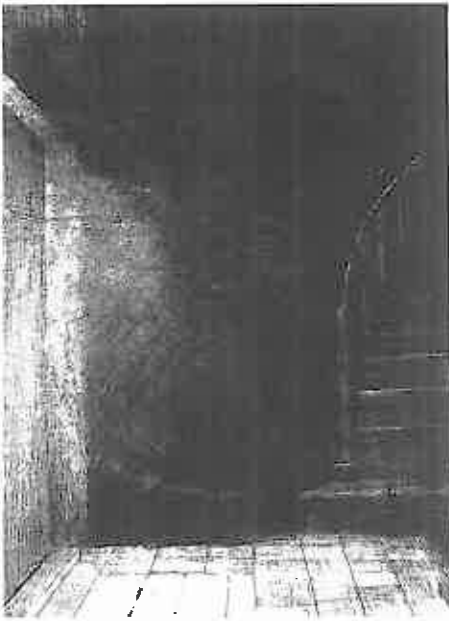
Arnulf Rainer, *Übermalung*, 1957.

¹ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, IV *Correspondances*, in: *Oeuvres complètes*, Paris 1968, S. 11.

² G. Devereux, *Träume in der griechischen Tragödie: Eine ethnopsychologische Untersuchung*, Frankfurt a. M. 1985.

³ Vgl. dazu hier *La maison hantée* oder die Serie mit dem Titel *A Edgar Poe*, ebenfalls von Redon.

⁴ Vgl. E. Badura-Triska, *Croci, pianete, mitre ...*, in: ders., H. Klocker, *Dal profondo*, Mailand 1988, S. 18 ff.



Odilon Redon, *Je vis une lueur large et pâle*,
Kat. 53.

Es bleibt ein Gefühl der Unruhe. Es ist so, als würden uns diese beiden Werke (sowie andere, die in der Ausstellung zahlreich zu sehen sind) die sichtbare Lösung eines Problems anbieten, das wir nicht zu formulieren vermögen. Was verbindet dieses leere Zimmer oder diese gewaltsame schwarze Streichung, die möglicherweise die Gegenwart eines Körpers verbirgt, mit der Traumerfahrung? Wie kann ein Bild so nah an die Vision heranrücken, die man mit geschlossenen Augen erlebt, ohne den Sinn zu verlieren?

Vielleicht kann uns die Betrachtungsweise der Anthropologie der Kunst zu einer Antwort verhelfen. Die Kunst ist ein so umfassender Erfahrungsbereich, daß der Gedanke, die Bemühungen der Anthropologie – d. h. die Untersuchung der menschlichen Natur mittels der Identifizierung der kulturellen Veränderungen – auf sie anwenden zu wollen, in sich schon entmutigend und zur Nutzlosigkeit verurteilt erscheinen mag. Daher ist es unerlässlich, kurz zu definieren, wonach der Anthropologe strebt, wenn er sich anschickt, ein Werk zu untersuchen.

Panofsky bemerkt in seiner Dürer-Biographie⁵ beiläufig, daß der lateinische Begriff *ars* über sehr lange Zeit hinweg zwei verschiedene Bedeutungen hatte. Die eine bezeichnet die »bewußte und vorsätzliche Fähigkeit, Dinge in der gleichen Weise zu produzieren, in der die Natur die Phänomene hervorbringt.« In diesem Sinne konnte die Tätigkeit eines Bildhauers noch in der Hochrenaissance als eine *ars* angesehen werden, ebenso wie sie auch die Tätigkeit des Webers oder des Bienenzüchters bezeichnete. Das gleiche Wort bedeutete, in einem heute verlorengegangenen Sprachgebrauch, die Gesamtheit der Regeln, die das Denken bei der Wiedergabe der Wirklichkeit zu befolgen hatte. Panofsky fügt hinzu, daß man in diesem Sinne über Jahrhunderte hinweg von der »Kunst der Sterne« sprechen konnte, um damit die Astronomie zu bezeichnen. Ausgehend von dieser Unterscheidung meine ich, daß man den Gegenstand der Anthropologie der Kunst als das »Studium der Beziehung« definieren kann, die eine Kultur zwischen diesen beiden Aspekten des Ars-Begriffes herstellt: zwischen bestimmten Formen der Kenntnis und bestimmten Techniken der Gestaltung und Herstellung der Formen.⁶

Derart formuliert, erlaubt es diese Definition, die Arbeit des Anthropologen von derjenigen des Kritikers oder des Kunsthistorikers zu unterscheiden. Aber präzisieren wir noch weiter, diesmal in bezug auf die Arbeit des Psychoanalytikers. Es genügt, aus der Freudschen Theorie einen einzigen Aspekt zu erwähnen, der einfach scheinen mag, jedoch entscheidend ist: Ein Traum ist niemals vollständig mitteilbar.

Freud schreibt, daß man auch »in den bestgedeuteten Träumen ... oft eine Stelle im Dunkel lassen« muß, »weil man bei der Deutung merkt, daß dort ein Knäuel von Traumgedanken anhebt, der sich nicht entwirren will, aber auch zum Trauminhalt keine weiteren Beiträge geliefert hat. Dies ist dann der Nabel des Traumes, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt. Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichteren Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Myzelium.«⁷

Aus dieser Beobachtung ergibt sich eine unmittelbare Folgerung: Das Traumbild ist nicht beständig. So wie bestimmte Algen, die unter Wasser wunderschöne Erscheinungen sind, am Strand liegend unansehnlich werden und an Licht und Farbe verlieren, so klingen die Spuren des Traumes bei Tageslicht zwar »vertraut«, wie Baudelaire schreibt, bleiben aber fast immer stumm. Und schließlich laufen sie Gefahr – wenn man sich ihnen nicht langanhaltend widmet, wie es der Psychoanalytiker tut, wenn er innerhalb einer Untersuchungsstrategie die Lücken oder

⁵ Vgl. E. Panofsky, *Das Leben und das Werk Albrecht Dürers*, München 1977 (1. Aufl. Princeton 1943).

⁶ Weitere Entwicklungen, ausgehend von der Definition, die ich hier umschrieben habe, bei Carlo Severi, *L'oggetto celeste – Tecniche del pensiero magico nell'opera di Claudio Parmiggiani*, in: *Claudio Parmiggiani*, Ausstellungskatalog, Bologna 1985; *Un primitivisme sans emprunts. Boas, Newman et l'anthropologie de l'art*, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne de Paris*, 28, 1989 (engl. Übers. in: *Third Text* 6, London 1989); *Anthropologie de l'art*, in: *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris 1991. Wir wollen hier nur feststellen, daß sich die Anthropologie der Kunst (wie jede andere Anthropologie ohne Zusätze), wenn sie derart definiert wird, nicht nur – wie ich es hier versuche – auf den Bereich anwenden läßt, der der sog. primitiven Kunst vorbehalten ist (in seinem Werk *Pensée sauvage* sprach Levi-Strauss von dem »Naturschutzgebiet« in unseren Kulturen), sondern auf jedwede Kunst.

⁷ S. Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 2,3: *Die Traumdeutung. Über den Traum*, Frankfurt a. M. 1968⁴, S. 530.

die Einsparung der Affekte abhorcht –, »außerhalb der Sprache« zu verbleiben.

Nur ganz selten begibt sich ein Bild (wie ein Wort) auf den Grat, der die Erfahrung des Tages von jener der Nacht trennt. Und so bleibt es (in der Erinnerung oder auf einem Blatt Papier notiert) bestehen, getragen von dem Echo der Klänge, die es hervorruft. Diese Grenzposition ist es, die ein Werk von Zeit zu Zeit einnimmt: und sie hält es in der Überlieferung und im Gedächtnis lebendig. Gerade dies ist es, was den Kunstgelehrten mehr interessiert als den Traumdeuter.

Bezüglich der Psychoanalyse werden wir folglich diejenige Richtung einschlagen, die Foucault als orthogonal (und Devereux als komplementär)⁸ bezeichnet hat: nicht um uns zu fragen, wieviel Traumhaftes in der Kunst vorhanden ist, sondern umgekehrt, um uns zu fragen, wie eine gemeinsame Sprache – in welcher eine vertrauliche Erfahrung wie der Traum einen Weg findet, sich zu benennen – entsteht, wie sie funktioniert und wie sie fortbesteht. Und vor allem, um zu versuchen zu begreifen, wie es der Arbeit eines Künstlers gelingt, in bestimmtem Bildern eine Verbindung mit der Traumerfahrung herzustellen.

Präzisiert man diese Betrachtungsweise, so formuliert sich das Problem, das wir zu lösen haben, in folgenden Worten: Wenn ein Künstler einen Traum erzählt, so bindet er das Bild notwendigerweise an die Spur von etwas, was unsichtbar bleibt. Wenn sich der Traum niemals zu einem Bild vervollständigen kann (wie Freud erkannt hat), ist das Problem, um das es hier geht, folglich, wie jene Verbindung wahrnehmbar zu machen ist.

Wie es in der Anthropologie üblich ist, muß man, um einige Aspekte von Dingen zu verstehen, die uns sehr klar erscheinen – wie etwa die in vielen Bildern enthaltene Geste: »Hier, schau: Ich hatte einen Traum und habe versucht, ihn auf diesem Blatt zu beschreiben« –, einen indirekten Weg gehen und sich gen scheinbar weit entfernt liegende Horizonte bewegen. Das ist der Grund, weswegen wir außer Werken von Künstlern, die in der Ausstellung gezeigt werden, auch kurz andere Gegenstände betrachten müssen, die uns helfen, jenen Punkt einer Betrachtung aus der Distanz zu erreichen, von dem aus wir dann wieder zur Malerei zurückkehren werden.

Abb. 11,17 Gehen wir von zwei Gemälden Goyas aus und stellen einige nützliche Anhaltspunkte auf, um sie zu lesen. Ihre »Modernität« besteht nicht nur, wie Baudelaire geschrieben hat, in dem Hervorbrechen des phantastischen Elementes.⁹ Es gibt auch klare Anzeichen dafür, daß das Bild der wirklichen, vertraulichen und individuellen Erfahrung des Traumes auf den Grund geht. Um die Neuheit dieser Art der Annäherung an das Traumhafte zu erfassen, reicht es, an Piero della Francesca's *Traum des Konstantin* (Arezzo) oder auch an die späteren Visionen des Monsù Desiderio (Cambridge, Fitzwilliam Museum) zu erinnern, um sich darüber klar zu werden, wie sehr der gemalte Traum hier den Charakter verliert, den er damals hatte: jenen in der Malerei doch seltenen von »rhetorischer Art«, der weit entfernt ist von der wirklichen Erfahrung.

Goya hingegen nähert sich unversehens der Erfahrung an. Folgen wir noch einmal Baudelaire, sicherlich einem der größten unter den Bilddeutern. In einem Text von 1857 erkennt der Dichter, der Goya eine denkwürdige vierzeilige Strophe in den *Fleurs du mal*¹⁰ widmen sollte und der in ihm einen der Zeugen sieht, der am stärksten von den satanischen Vorzeichen inspiriert war¹¹, sogleich den Traumcharakter dieser Malerei: »Il y a dans les oeuvres issues des profondes individualités, quelque chose qui ressemble à ces rêves périodiques ou chroniques qui assiégent régulièrement notre sommeil.«¹²

Dann jedoch begnügt er sich nicht mit dieser Intuition. Goya spielt nicht nur mit der »Imagerie« des Traumes. Er geht noch einen Schritt weiter: Er spielt auch mit den härtesten und unmittelbarsten Zügen des Realen und erreicht damit, eine



Odilon Redon, *Le jour*, Blatt 6, *Songes*, 1891.

⁸ Zu Foucault s. ders., *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974. Zu Devereux s. ders., *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, München 1973.

⁹ C. Baudelaire, *a. a. O.*, S. 1017.

¹⁰ Die vierzeilige Strophe aus den *Fleurs du mal* lautet: »Goya, cauchemar plein de choses inconneues, / de foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats, / De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues, / pour tenter les démons ajustant bien leur bas« (*Les phares*, in: C. Baudelaire, *a. a. O.*, S. 13).

¹¹ Ebd., S. 980.

¹² Ebd., S. 1018.



George Braque, *Stilleben mit Fruchtschale*, 1919.

¹³ Die Hervorhebung durch Unterstreichung von Baudelaire selbst.

¹⁴ Ebd., S. 1020.

¹⁵ Die ständige Unruhe, die Goya dazu bringt, mit der Unterscheidung zwischen dem Gesehenen und dem Vorgestellten zu spielen, wird dann in seinen Bildnissen offensichtlich, etwa wenn er das Bild der Herzogin von Alba in eine Erscheinung umwandelt, die so intensiv ist, daß sie – wäre da nicht die tatsächliche große zeitliche Entfernung – an die Bilder der griechisch-römischen Malerei denken lassen könnte, die in El Fayum gefunden wurden; zu diesen vgl. heute J. E. Berger, *L'oeil et l'éternité - Portraits romains d'Égypte*, Genf 1977.

¹⁶ Warburg schrieb in einer vorbereitenden Notiz zu seiner Konferenz über das Schlangenritual der Pueblo-Indianer (datiert 17. 3. 1923): »Außerdem hatte ich vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte einen aufrichtigen Ekel bekommen. Die formale Betrachtung des Bildes – unbegriffen als biologisch notwendiges Produkt zwischen Religion und Kunstübung – ... schien mir ein steriles Wortgeschäft hervorzurufen ...« Im ital. Originaltext zitiert aus: E. Gombrich, *Aby Warburg - An Intellectual Biography*, London 1970, S. 89.

¹⁷ Vgl. hierzu K. Berger, *Odilon Redon. Phantasie und Farbe*, Köln 1964.

¹⁸ Vgl. S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris 1978.

dem Wahren ähnliche Scheußlichkeit ins Leben zu rufen, eine Art Kreatur, die mal verflucht und unförmig ist, mal in phantastische nächtliche Himmel eingebettet oder platt in irgendeinem sich öffnenden Grab liegt: aber eben denkbar ist. Baudelaire fährt fort: »Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité.¹³ Même au point de vue particulier de l'histoire naturelle, il serait difficile de les condamner, tant il y a analogie et harmonie dans toutes les parties de leur être; en un mot la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastiques est impossible à saisir; c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois transcendant et naturel.«¹⁴

Also Goya als ein Held der Unruhe. Je älter der Künstler wird und schon fast erblindet, desto mehr sieht und offenbart er eine phantastische Welt.¹⁵

Baudelaire, als großer Bilddeuter, hat jedoch noch etwas Genaueres erkannt: das Vorhandensein einer Naht-Linie, eine zwischen Gesehenem und Vorgestelltem gezogenen Grenze, welche das Bild zwar nicht wiedergibt, aber doch fähig ist, sie spüren zu lassen. Dieses implizite Vorhandensein ruft in dem Betrachter eine innere Unsicherheit hervor und führt ihn zur Welt des Traumes.

Lesen wir sie als Metapher, so klingt diese Feststellung unwiderlegbar. Jene Linie ist vorhanden: Sie ist Bestandteil der Form selbst, und um so klarer in denjenigen Bildern, die sich jenem offenbarenden Bereich der Erfahrung, eben dem Traum, am meisten annähern. Es genügt, sich noch einmal Redon und Rainer zuzuwenden, um zu verstehen, daß der Akt des Betrachtens selbst über das hinausgeht, was materiell das Bild ausmacht – dies um so weniger, wenn das Bild einen illusorischen Raum umfaßt. Auf diesem Weg werden wir sowohl bestimmten Objekten der primitiven Kunst als auch einer bestimmten Anzahl von Künstlern begegnen, die tiefgreifend die Zeichen der Moderne in der Malerei gesetzt haben.

Wir müssen uns jedoch vor zu vielen Adjektiven und vor dem hüten, was schon Warburg als den sterilen Ästhetizismus der Kunst bezeichnet hat.¹⁶ Die Malerei und die Dichtung sind Disziplinen von äußerster Präzision: Wenn ihr Studium ihren strengen Charakter nicht widerspiegelt, hintergeht es sie. Was also ist jene Linie? Wo taucht sie auf? Wenn etwas derartiges existiert, müßten wir fähig sein, seine Natur zu identifizieren, und dies zuallererst in den Werken. Beginnen wir damit festzustellen, daß diese Linie nicht nur in den Darstellungen des Traumes gegenwärtig ist. Sie ist bestimmt in sehr vielen Zusammenhängen spürbar, die Evokation des Traumes läßt sie nur etwas stärker hervortreten, für Baudelaire wie für uns.

Es ist so, daß – wenn auch selten – jene Spur, an der sich das Vorgestellte und das Sichtbare scheiden, tatsächlich in einem Werk erscheinen kann: wie ein Horizont, wie eine unerwartete Schattenzone, die eine Person ins Dunkel taucht, oder wie eine extreme Verkürzung, die den Raum verzerrt, ein Prozeß, der sich verstärkt, je mehr man sich der Moderne nähert. Und übrigens, auch bei Redon könnten wir leicht sagen, daß *Je vis une lueur* moderner ist als beispielsweise *Le jour*.¹⁷ Und hier könnte man natürlich den großen Zauberkünstler anführen, der aus den Beziehungen zwischen Traum und Wirklichkeit sein Theater geschaffen hat: jenen Surrealismus, für den Alexandrian ausführlich die Beziehungen mit dem Traum herausgearbeitet hat.¹⁸

Wir ziehen es jedoch vor, kurz einen anderen Fall zu untersuchen, der – auch wenn er untergeordneter ist – den Vorteil hat, uns einer Poetik anzunähern, die größtenteils aus der direkten Wahrnehmung hervorgegangen ist und vielleicht

weniger Mißverständnisse beinhaltet, der Poetik einer bestimmten primitiven afrikanischen und ozeanischen Kunst. Betrachten wir kurz die *Nature morte au compótier* (1919) von Braque. Die wunderschöne, grundlos gesetzte dunkle Linie, die das Bild durchzieht, nimmt ihm ganz einfach den Liebreiz, der manchmal (aber um die Wahrheit zu sagen, nicht in diesen Jahren) der Malerei Braques droht. Das analytische Aufzeigen der Bildebenen (eine weitere Schwäche von ihm und diese ausschließlich intellektuell) wird hier zum unerläßlichen Weg, um sich die einzigartige Lichtsituation vorstellen zu können. Ein Halbschatten, den die zergliederten und dem Blick offenbaren Objekte sozusagen Stück für Stück zusammensetzen. Fast rein zufällig: da es in diesem Bild nicht das Licht ist (das Element, das Braque – und hierin ist er zusammen mit dem jungen Mondrian der einzige unter den Kubisten – sehr beschäftigte), welches das Objekt umgibt. Dem kubistischen Ideal des Polyzentrismus zufolge ist es das Objekt, dem es gelingt, das Licht zu setzen, ohne selbst davon betroffen zu werden, indem es wie eine gedachte Glasscheibe langsam zersplittert. In dieser Vorlage, die die intellektuelle Ebene – nahezu nur den Entwurf des Bildes – darstellt, erscheint ein ganz leichtes Licht. Um die schwarze Linie herum ist fast nur Dunkelheit. Das Schwarz, das in dem Bild vorherrscht, dringt in dessen logische Ebenen vor und umgibt sie – und schließt letztendlich, empordringend, den Horizont. Indem sie das Licht fast vollständig absorbiert, zieht diese Linie das Bild hin zum Unsichtbaren. In diesem Sinne ist auch sie die Naht-Linie zwischen Realem und Irrealem: Sie suggeriert lautlos eine Traumatmosfera.

Baudelaire und Goya, hierin modern, leben in einer Welt, die – in Wirklichkeit jedoch nur noch für kurze Zeit – glaubt, sich aus sich selbst, aus der eigenen Tradition, erhalten zu können. Die Moderne hat sich hingegen in ihrer unaufhörlichen Suche nach den eigenen Ursprüngen im Dialog mit dem Primitiven gebildet.¹⁹

Um besser zu verstehen, wie es möglich ist, eine Naht-Linie zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu ziehen, ohne auf einen illusorischen (perspektivischen oder sonstwie erdachten) Raum zurückzugreifen, wird es daher legitim sein, von einem Bild auszugehen, das weit entfernt erscheint.

Die Einbeziehung einer Traumdimension neben jener realen ist in weiten Gebieten der sogenannten Kulturen ohne Schrifttum – wie etwa Australiens oder des Amazonas – geläufig. Und doch würde man in der primitiven Kunst vergeblich nach einer Darstellung suchen, die bestrebt ist, sich der direkten Traumerfahrung anzunähern. Kein Gegenstand erkundet das Innenleben eines Individuums: der Traum, der in einem australischen *Churinga* oder in den Zeichnungen der Desana-Schamanen erscheint²⁰, zeigt den Zugang zu einer Existenzform der Welt (in der man ein- und ausgeht): nicht einen Weg, sich selbst zu ergründen.

Es läßt sich jedoch schwerlich leugnen, daß in dieser Kunst ein Problem vorherrscht, das in der Darstellung der Traumerfahrung von entscheidender Bedeutung ist: und zwar, wie man mittels einer Vorgehensweise unter stilistischen Aspekten eine Verbindung zwischen den sichtbaren und den unsichtbaren Aspekten eines Bildes spürbar machen kann. Also eine Art und Weise, Bilder so eng mit der Traumtätigkeit zu verbinden – zumindest scheinbar –, daß wir dies vielleicht mit ›Verdichtung‹ umschreiben können; doch sollten wir uns dabei daran erinnern, daß das, was wir hier zu verstehen suchen, die Art betrifft, in der sich die Arbeit des Künstlers verwirklicht (der bestimmte Traumspuren auswählt und sie dadurch unvergeßlich macht), und nicht den Traum selbst.

Eine Statuette, die Breton gehörte und die von den Osterinseln stammt, stellt ein gleichermaßen grundlegendes wie vollkommenes Beispiel dieses Verfahrens dar. Eine einzige Form, gespannt wie ein Bogen, zeigt in einer einzigen räumlichen Entfaltung ein männliches Geschlecht, eine Eidechse und den menschli-



Menschenähnliche Eidechse, Moko.

¹⁹ Die ersten Materialien, die diesen Zusammenhang aufgezeigt haben (zumindest in Form einer analytischen Studie), sind von Robert Goldwater in seiner Publikation *Primitivism in Modern Art* (1. Aufl. 1938), Cambridge, Mass. 1986, zusammengestellt worden. Neuere Forschungen dazu bei William Rubin (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2 Bde, München 1984. Zu weiteren Entwicklungen vgl. Carlo Severi, *a. a. O.*, 1989.

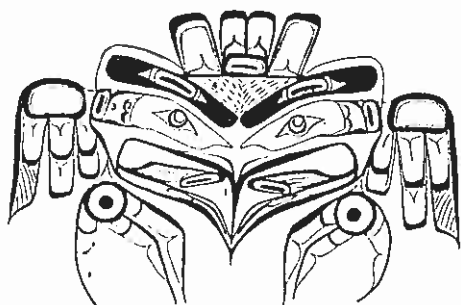
²⁰ Vgl. G. Reichel Dolmatoff, *Beyond the Milky Way*, Los Angeles 1979.



Der Falke, Tlingit-Maske.



Der Specht, Tlingit-Maske.



Der Donnervogel, Kwakiutl-Malerei.

chen Körper.

Die Vollkommenheit dieses Objektes (dem das Prinzip nicht fremd ist, das Settis als »ikonographische Kontraktion« bezeichnet hat)²¹ liegt sicher in seiner Einfachheit: Ein ausgewogenes Gleichgewicht trägt drei Bilder, von denen ein jedes nur zum Teil sichtbar ist, und die doch in dem nicht sichtbaren, aber keinesfalls willkürlichen oder veränderbaren Teil des Bildes ganz fest miteinander verknüpft sind. In dem Teil, der nur in der Vorstellung des Betrachters lebt. Das, was Goya erreichte, indem er das illusorische Bild der Scheußlichkeiten vervollständigte, so weit, daß sie von der realen Welt nicht mehr zu unterscheiden waren (das heißt das Gefühl, mittels der Vision der Kunst aus der normalen Wahrnehmungserfahrung herauszutreten), wird hier vermittels eines besonderen Bildaufbaus erreicht, der – ohne das Auge täuschen zu wollen – das geistige Bild des Werkes in bezug zum realen Objekt, das ihm als Träger dient, ausdehnt.

Franz Boas hat in einem meisterhaften Opus²² festgestellt, daß die sogenannte primitive Kunst nicht von den rudimentären Versuchen, Form und Technik zu beherrschen, gebildet wird; sie ist hingegen eine Darstellungsweise der Welt, nicht wie das Auge sie sieht, sondern wie der Gedanke sie rekonstruieren kann. Diese Kunst tendiert zu einer komplexen Darstellung der Wesenszüge eines Gegenstandes, um so eine viel vollständigere Erscheinung wachzurufen, als es der Blick könnte. Wenn wir dem Weg folgen, den uns der Eidechsen-Mann vorgibt, können wir möglicherweise weitere Beispiele der Verdichtung von Formen auffinden, welche die primitive Kunst zu charakterisieren scheint, und so die Ansätze Boas fortentwickeln. Betrachten wir nun einige traditionelle Werke, die der große amerikanische Gelehrte über lange Zeit hin untersucht hat: die Kunst der Kwakiutl von der nördlichen Westküste der Vereinigten Staaten.

Die drei Objekte beziehen sich alle auf die rituelle Darstellung eines animalischen Geistes: hier der Specht und der Falke. Diese Geister, ihrem Wesen nach unsichtbar, erscheinen in der menschlichen Welt nur durch die rituelle Ekstase: eine Art von Höhepunkt »heiligen Wahns« (Boas), den der Schamane im Verlauf eines Tanzes erreicht, während welchem das Tier heruntersteigt, um im Körper des Tanzenden seinen Platz einzunehmen.²³

Bestimmte Tanzschritte werden so (wie jene Zeichen, die auf ein menschliches Gesicht gemalt werden) Anzeichen für die fortschreitende Verwandlung des Tänzers in einen Falken oder einen Bären. Während der rituellen Abfolge, die den Geist am Schauplatz erscheinen läßt, schimmert das Bild dieses Geistes in bestimmten Gesten durch, bis es dann für Augenblicke vorgeführt wird; für die Bruchstücke der Zeit, die die Metamorphose, welche sich im Körper des Tänzers vollzieht, in Takte einteilt. In diesem Moment ist er Mensch und Tier zugleich.

Diese Präsenz des Übernatürlichen spiegelt sich im Stil der Kwakiutl-Skulptur in zweierlei Hinsichten wider. Die erste ist der Anthropomorphismus: Ein Falke (jener Falke, nicht irgendein Falke) bildet das Gesicht eines Menschen, dem einige abstrakte Zeichen hinzugefügt sind. Die zweite ist die Darstellung eines Geistes als eine Folge von symmetrischen Flächen, in denen sich Körperteile, Gliedmaßen und Augen des Tieres zu Zwillings- und Spiegelbildern paaren.

Der Anthropomorphismus und die Darstellung mittels Symmetrieebenen (»split-representation«) sind zwei Darstellungsmöglichkeiten, die sehr viel weniger heterogen sind, als es scheinen mag. Beide übertragen die Idee, die dem Ritus innewohnt: Die Welt ist Opfer der unaufhörlichen Metamorphose von einem Lebewesen in ein anderes. Das menschliche Antlitz, das in der Maske erscheint, ist nur ein Augenblick, eine Übergangsphase in diesem endlosen Verwandlungszyklus. Die Reihe der Spiegelbrechungen, die das Bild des Tieres zusammensetzt, dient zu nichts anderem als dazu, die Phasenfolge der Metamorphose, die sein

²¹ s. S. Settis, *La tempesta interpretata*, Turin 1978, S. 88 f. (Übersetzt n. ital. Vorlage – Anm. d. Ü.)

²² Vgl. sein grundlegendes Werk *Arte primitiva* Turin 1981; (1927¹).

²³ Vgl. F. Boas, *Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, New York/London 1970, S. 431–500.

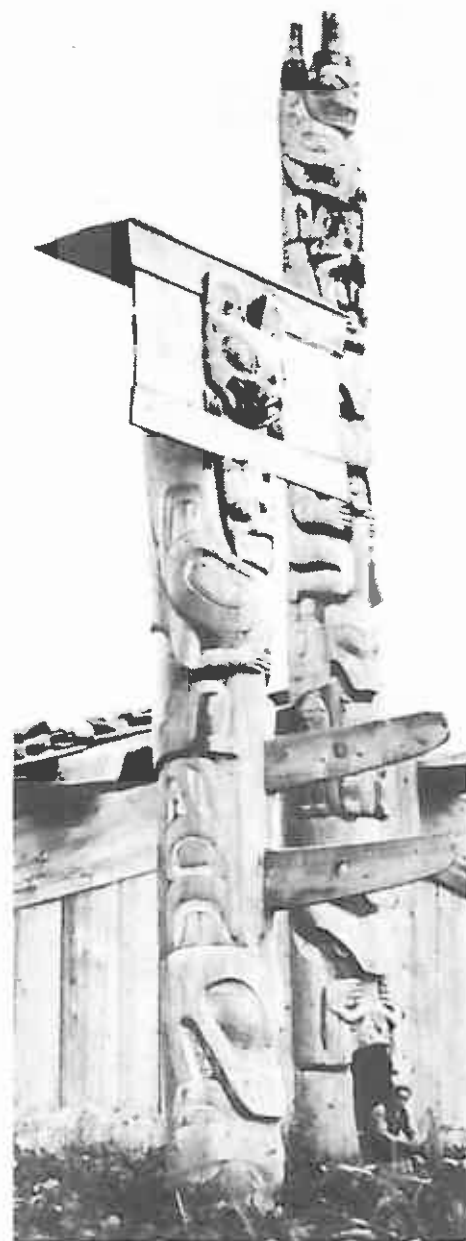
Körper durchmacht, in eine Art räumliche Sprache zu übersetzen, wie auch dazu, die Bewegung herauszukristallisieren. Dieser Prozeß findet seinen Höhepunkt in den großen Totemsäulen, die man zahlreich und gewaltig selbst in den kleinsten Indianerdörfern der nördlichen Westküste der Vereinigten Staaten errichtete. Indem sich in linearer Abfolge die Artikulationsprinzipien innerhalb der Bilder entwickeln, wie wir es bei der Statuette des Eidechsen-Mannes gesehen haben, breiten diese großen Säulen Aufreihungen aus, in denen – wie ein gen Himmel gewandter Metamorphosenbogen – sich die halb menschlichen Gesichter der hervorragenden Gestalten der Kwakiutl-Mythologie aneinanderfügen: der Rabe, der Adler, das Meeresungeheuer und der Bär.

Diese Totem-Säulen erzeugen anstelle der Illusion die Erweiterung des geistigen Bildes in bezug zum Realen: und daher können sie unendlich erscheinen, wie die Säule von Brancusi. Zudem verleihen sie der stilistischen Verdichtung einen klaren ethnographischen Kontext: die rituelle Metamorphose als Übergang der tierischen Formen zu den menschlichen, und gleichzeitig als Wechsel von sichtbarer und unsichtbarer Anwesenheit. Einige Beispiele der afrikanischen Kunst – in ihrer Erscheinung sehr unterschiedlich – können uns zur Verbildlichung einer weiteren Entwicklung dieser nicht-illusorischen Art, die Komplexität aufzubauen, dienen; zuweilen ist sie auf verschiedene Wahrnehmungsbereiche übertragen: genau diese Beziehung von geheimnisvoller Übereinstimmung zwischen dem Bild und dem Klang, die die Modernen so sehr begeistert hat. Wenn Baudelaire schreibt, »Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité,/Vaste comme la nuit et comme la clarté/Les parfums, les couleurs et les sons se répondent«²⁴, so konzipierte und präsentierte er diese Übereinstimmungen als äußerste Grenze der Ausdrucksmöglichkeiten. Eine Utopie, die fähig ist, das Aufkommen einer geheimnisvollen Benommenheit zu nähern, gerade weil die Verbindung aller Ausdrucksbereiche sich nie hätte verwirklichen lassen (und es auch nie gewesen ist, außer vielleicht in den Schöpfungen des Skrjabin, die heute von der Zeit verschluckt sind).²⁵

In ganz unvorhergesehenen Begriffen und weit entfernt von dem, was sich vielleicht Baudelaire vorstellte, hat die afrikanische Kunst (hier Banum, Bamileke, Lubu-Shaba) ein ähnliches Problem aufgeworfen und gelöst: das Problem, einen Klang mittels einer sichtbaren Form darzustellen. Gelegentlich liest man bezüglich derartiger Bilder²⁶, daß es sich um anthropomorphe Darstellungen »von Geistern« handle. Unsere Museen beeilen sich folglich, sie unter der Rubrik »Musikinstrument« zu katalogisieren, dem zur Dekoration ein Bild zugefügt wurde.

Wenn wir jedoch, bevor wir das Objekt katalogisieren, auf das Geflecht aus Form und Gedanken achten, aus dem es hervorgeht (und deshalb auf die Anhaltspunkte zurückgreifen, die wir zur Definition der Betrachtungsweise der Anthropologie der Kunst vorgeschlagen haben), entdecken wir, daß das, was auf den ersten Blick wie eine Dekoration erscheint, die über die Funktion (das Musikinstrument) gestellt wird, hingegen genau die Idee ist, die das Bild beherrscht. Das Tier beziehungsweise der in den Stamm geschnitzte Vorfahr verleiht dem Klang der Trommel ein Gesicht. Und so verwandelt er ihn in eine Stimme. Und weiter in einen anderen Bildzusammenhang, der in für uns verwunderlicher Weise aus der zwischen den verschiedenen Wahrnehmungsbereichen hergestellten Verbindung entsteht. Einer sehr engen Verbindung, so eng, daß Klang und Gesicht untrennbar werden und gemeinsam fähig sind, ein Paradox spürbar werden zu lassen: die Gegenwart dessen, was für immer verschwunden ist oder was man fernhalten will.

Letztendlich erzeugt die primitive Kunst sichtbar komplexe Situationen, genau



Totemsäulen von Skedans, Queen Charlotte Islands (Kanada).

²⁴ Baudelaire, *a. a. O.*, S. 11.

²⁵ Das synästhetische Ideal des Skrjabin, der sein ganzes Leben lang nach einer »vollkommenen Geste« suchte, welche imstande gewesen wäre, in einer Synthese aller Künste jene gewaltige Präsenz zu vereinigen, die ihm als die Seele der Welt erschien (der sog. »einleitende Akt«), ist fragmentarisch in seinen *Notes et réflexions* (Paris 1979), dargelegt.

²⁶ Siehe z. B. Söderberg, Laurenty, De Vale, in:



Trommel, Bamileke Reich, Bana.



Trommel, Foumban, Banum.



Trommel Luba-Shaba, Zaire.

da, wo unsere Tradition dahin tendiert, nichts über die vorgegebene Wahrnehmung hinaus zu verarbeiten: Und hierin überschreitet sie die Grenzen. Ich möchte fast annehmen, daß die scheinbar einfachen Bilder, die wir aus der umfangreichen Reihe der hier ausgestellten Traumdarstellungen herangezogen haben, ihre Kraft (ihren geheimen Zusammenhang) einem ähnlichen Vorgang zu verdanken haben. Natürlich darf diese Annäherung nicht forciert werden. Die Funktionsweise des Bildes, die wir als ›Verdichtung‹ bezeichnet haben, kann sich unter verschiedenen historischen Gegebenheiten finden und sich von Künstler zu Künstler, von Werk zu Werk in einem anderen Licht zeigen. Diese Annäherung an das Abstrakte, die bei Redon in einer Reihe von Gemälden eine absolute Grenze findet, in denen der Bezug zur phantastischen Literatur schon sehr viel klarer ist, wird in der Moderne immer intensiver und wirksamer. Und das verdankt sie möglicherweise dem letzten, außergewöhnlich starken Nachklang der primitiven Kunst.

Das Moderne in der Kunst hat lange Zeit seine eigenen Wurzeln gesucht. Heute wissen wir, daß sie sie – über lange Strecken und viele Umwege – gefunden und fest in dem, was sie von der primitiven Kunst hat verstehen können, verankert hat. Tatsächlich ist der Gesamtaufbau eines Bildes an den Grenzen des malerischen Illusionismus oder darüber hinausgehend wahrscheinlich der Grund dafür, daß die Künstler, die die Moderne begründet haben, in der primitiven Kunst – die damals noch in den Trödeläden zu Hause war, noch nicht in den Museen – ihren eigenen Ursprung erkannt haben. Mit Recht kann man also annehmen, daß der Vorläufer des modernen Künstlers die sogenannte primitive Kunst ist, denn auch in dem wenigen, was die Künstler davon verstanden haben, eröffnete sich ihnen ein immenses Repertoire an Techniken der geistigen Darstellung²⁷, die es ermöglichten, einen wirksamen Gegensatz zu den Konventionen zu schaffen, die auf der Definition von Raum basierten. In diesem Sinne ist die moderne Kunst die Umkehrung der symbolistischen oder realistischen Esoterik: Außerhalb des Okzidents wurden keine Bildthemen mehr gesucht (das exotische Tier von Dürer oder von Pietro Longhi, die Mauren von Delacroix), sondern nun statt dessen Anweisungen zur formalen Konstruktion des Raumes. Und zu jenen geistigen Vorgängen, die – wie Rosenberg schrieb – in den allerersten Momenten der Tätig-

M. Th. Brinard (Hrsg.), *Formes sonores*, Ausst. Kat., Paris: Musée des Arts Africains et Océaniques 1990.

²⁷ Zu diesem Aspekt vgl. Carlo Severi, *a. a. O.*, 1989, S. 59.

keit ablaufen, welche den Künstler dazu führt, ein Bild zu definieren.²⁸

Demselben verlieh Barnett Newman Nachdruck, als er in charakteristischer Umkehrung schrieb, daß es nicht der moderne Künstler ist, der primitiv zu sein hat: Der erste Mensch auf Erden hatte ein Künstler zu sein.²⁹

Man würde die Bedeutung dieses Gedankens abflachen, wenn man annimmt, daß die Künstler nichts anderes getan haben, als dem schon im späten 19. Jahrhundert von Gelehrten wie Owen Jones oder Gottfried Semper³⁰ angezeigten Weg zu folgen, die jene Beziehung als einen rein zeitlichen Abschnitt innerhalb der Evolutionsfolge ansahen. Aber nein: Die primitive Kunst ist der ›mythische‹ Vorläufer des zeitgenössischen Künstlers, und als solchen haben ihn auch die Kubisten, Expressionisten und Surrealisten (aber auch große Gestalten wie Newman oder Kline) angesehen. Dank der Mimesis und der Einbeziehung bestimmter Verfahrensweisen zur Raumkonstruktion – wovon wir hier einige Beispiele untersucht haben – erscheint in der Kunst von heute (mit einer logischen Verdrehung, die im Innern der Moderne begründet liegt) jene unfaßbare Vergangenheit umgekehrt in eine unerreichbare Zukunft. Derart verwandelt sich das Primitive aus der Wurzel, die es war, in unserem Jahrhundert in die Utopie der Tätigkeit des Künstlers.

Kehren wir nun zu den beiden Werken zurück, von denen wir ausgegangen sind, und fragen wir uns nochmals, wo ihre Kraft herrührt. Vielleicht können wir antworten, daß in diesen kargen Bildern die Verbindung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, deren Träger der Traum ist (und von der die primitive Kunst uns so viele Beispiele liefert), mit der Definition selbst von Raum übereinstimmt. Dergestalt wird das Bild elementar und äußerst aussagekräftig: eine minimalste Form der Verdichtung, die daraus einen zugleich leeren wie auch belebten Raum schafft. Oder vielmehr einen unvollständigen Raum: wie eine geometrische Figur, die einer Seite beraubt ist, oder wie eine jener mnestischen Spuren, die nach einem Traum an der Schwelle des Bewußtseins fortzubestehen scheinen. Das leere, kaum beleuchtete Zimmer und der bewußt verborgene Körper nehmen folglich eine charakteristische Grenze des Traumes ein und verleihen ihm eine gedrängte Umsetzung.

Bei Redon und bei Rainer (wie auch bei F. Kline, doch dies sei an anderer Stelle erläutert) benötigt die Verbindung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem weder Symbole noch Figuren, denn sie deckt sich – wie in bestimmten Begebenheiten der sogenannten primitiven Kunst – mit der Definition selbst von Raum. So wird die schwarze Mauer, die das leere Zimmer abschließt (ganz so wie in der wunderbaren Arbeit *Skyspace* von Turrel, 1973), zu einer Schwelle. Eine Raumgrenze, die um sich Stille erzeugt. Hierauf folgt, als letzte Spur der Traumerfahrung, ein Gefühl von unerschöpflicher Erwartung.

²⁸ Ebd., sowie H. Rosenberg, *Barnett Newman*, New York 1978, S. 135.

²⁹ Vgl. B. Newman, *The First Man Was an Artist*, in: *West Coast Indian Painting*, New York: Betty Parsons Gallery 1946.

³⁰ Eine kurze Untersuchung dieser Ideen, die den Thesen G. Sempers abwertend gegenübersteht, bei Ernst Gombrich, *Ornament und Kunst: Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, übers. v. Albrecht Josef, Stuttgart 1982. Um diese Interpretation zu berichtigen vgl. H. Quitzsch (Hrsg.): Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde* (1851), Braunschweig 1981.