

H e s s. Vorlesung SS 1973: Grundfragen der Kunstwissenschaft II. Strukturen und Epochen bildender Kunst, 1. Teil

(Das Skriptum ist eine Zusammenfassung für Teilnehmer, es kann nicht alle Überlegungen und das Ineinandergreifen von Anschauung und Aussage wiederholen. Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein Teil erwähnt, gekennzeichnet durch BB. Literaturhinweise am Schluß)

Kunstwerkstruktur und die Frage nach Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit

Wären Kunstwerke der Vergangenheit (auch der jüngsten, z.B. der 50er und 60er Jahre) restlos determiniert durch die Bedingungen ihrer Entstehung (geschichtliche, gesellschaftliche, ideologische, ökonomische Gegebenheiten und die individuelle Psychologie des Künstlers), dann wären sie zwar wichtige Dokumente für die Erkenntnis dieser Bedingungen, aber sie hätten keine unmittelbare Bedeutung für das Selbst- und Weltverständnis gegenwärtig lebender Menschen. Es ist jedoch nicht zu bezweifeln, daß Kunstwerke die historischen Bedingungen ihrer Entstehung und die Funktionen, die sie einst erfüllten, "überleben" (Marx). Man hört heute z.B. Musik der Barockzeit, nicht in der Absicht) daraus historische Erkenntnis zu gewinnen, und nicht unter der Voraussetzung, zum Verständnis Bedingungen ihrer Entstehung zu rekonstruieren.

Helmut Seiffert unterscheidet unmittelbares und mittelbares Verstehen historischer Information ('Information' verstanden im Sinn des lateinischen in-formare : einformen, dem Bewußtsein etwas vergegenwärtigen als die heutige Existenzlage angehend und verstehenswert). Unmittelbar verstehbar, unabhängig von den Zeitumständen, unter denen sie gefunden wurde, ist z.B. eine mathematische Ableitung. Wenn jedoch eine wissenschaftliche Aussage nur den Erkenntnisstand ihrer Zeit wiedergibt, der durch den Fortschritt der Wissenschaft überholt wurde, dann enthält sie keine für uns unmittelbar verständliche oder relevante Information mehr. Auch ein Produkt der Technik ist nur so lange gültig, wie es nicht durch technischen Fortschritt veraltet ist. Kunstwerke veralten nicht in diesem Sinne, sie bieten nicht-zeitgebundenen Informationsgehalt. Damit sind nicht "ewig gültige Wahrheiten" gemeint, es heißt auch nicht; daß sich die Möglichkeit des unmittelbaren Verstehens immer und ohne weiteres aktualisiert. Oft müssen die geschichtlichen Determinanten erst einmal transparent gemacht werden, damit die von ihnen nichtabhängige Werkgestalt wahrnehmbar wird; und die Interpretation dieser Gestalt unterliegt auch einem dauernden Wandel. Aber weil die Werke einen nicht "veraltenden" Sinnbestand mit sich führen, können sie in immer neue, gegenwärtige Situationen des Verstehens eintreten; sie können sich in verschiedenen Zeiten verschieden spiegeln und doch dieselben bleiben (nicht nur materiell, sondern in ihrer Sinndimension).

Die Kunstwerke der griechischen Antike müßten uns unverständlich erscheinen, wenn an ihrer Gestalt die historischen Entstehungsbedingungen der antiken Sklavenhalter-Gesellschaft entscheidend wären. Sie hätten keinen anderen Informationswert mehr als etwa die alte Kosmosvorstellung von der Erde als einer Scheibe, die in einer Himmelskugel schwebt. Diese Ansicht ist für unser Naturverständnis wertlos; ebenso wäre die altgriechische Kunst für das Selbstverständnis des Menschen heute wertlos und nur noch für die Geschichtsforschung von Belang, wie die veraltete Naturvorstellung für die Naturwissenschaftsgeschichte, wenn die Kunstwerke nicht einen von diesen Determinanten lösbaren Sinnbestand in sich hätten.

Ist das Hervorbringen von Kunstwerken (von Gebilden, die wir mit diesem Wort zu bezeichnen pflegen) mit menschlicher Existenz untrennbar verbunden, oder ist es eine entbehrliche Begleiterscheinung an der Oberfläche der Lebenspraxis; ist es eine Erkenntnis-, Ausdrucks- oder Mitteilungsweise, die durch andere Erkenntnis- oder Kommunikationsmedien ersetzt werden kann? Ist die Kunst eine Ersatzbefriedigung menschlicher Bedürfnisse, eine Funktion der Ideologiebildung; kann man sie "liquidieren", wenn die Lebenspraxis Allen die freie Selbstverwirklichung gewährt und nicht mehr Menschen über Menschen herrschen? - Solche und andere Meinungen wurden und werden vertreten; beurteilen kann man sie aber nur von grundlegenden anthropologischen Voraussetzungen aus. Eine verbindliche Antwort jedoch auf die Frage: "Was ist der Mensch?" besitzt unsere Zeit nicht. Zahlreiche, widersprüchliche, aus verschiedenen Wissenschaften kommende Aspekte der menschlichen Natur lassen sich nicht zu einer Anthropologie integrieren. Diese Grundfrage ist durch eine wissenschaftlich zwingende Argumentation nicht zu entscheiden. Deshalb gibt es auch zu Grundfragen der Kunst keine zwingende Entscheidung. Es ist aber viel gewonnen, wenn man sich dieses Sachverhalts und seiner Begründung bewußt ist, um nicht einen stillschweigend vorausgesetzten Fundamentalstandpunkt dogmatisch absolut zu setzen. Wenn mir in bestimmten, die Kunst betreffenden Fragen diese oder jene Antwort evident zu sein scheint, dann habe ich kritisch zu fragen, welche anthropologischen Entscheidungen damit getroffen sind, und mir bewußt zu sein, daß sich für einen solchen Ansatz kein Konsens erzwingen läßt.

Ein im Wintersemester 72/73 vorgeschlagener Grundriß zu einer Anthropologie der Kunst (s. Script WS 72/73, S. 14, 15) sucht Kriterien zur strukturellen Unterscheidung der Kunstgebilde von anderen menschlichen Hervorbringungen und zum Verständnis ihres von den historischen Determinanten nicht abhängigen "Weiterlebens". Der Mensch ist das Lebewesen mit einem Bewußtsein von sich selbst als Subjekt gegenüber einer Welt von Objekten; er ist nicht wie das Tier durch eine Programmierung seiner Reaktionen auf Sinnesreize in seine Welt eingepaßt, Er muß erkennend handeln, d.h. Sinneserscheinungen ordnen, deuten, in Kategorien fassen, kombinieren und objektivieren. Diese Fähigkeit macht es ihm möglich, planend, in gesellschaftlicher Kooperation, die Umwelt seinen Zwecken zu unterwerfen. Aber die Spannung zwischen Selbstbewußtheit und Objektivierung der Welt im praktischen und theoretischen Verhalten enthält einen unlösbaren Widerspruch zwischen dem Anspruch des Bewußtseins auf Selbstbestimmung und den unübersteigbaren Grenzen des Erkennens und Handelns. Ohne seinen Willen wird der Mensch in die Welt gesetzt und wieder aus ihr genommen, und er ist zugleich das seiner selbst bewußte Leben. Dieser Widerspruch bedeutet, daß die Ausschließlichkeit des objektivierenden, instrumentalen Bewußtseins falsches Bewußtsein ist, und die Befähigung des Menschen zu Gestaltgebilden, die wir Kunst nennen, läßt sich dann verstehen als eine von der zweckrationalen Objektivierung frei werdende Weise des Selbst- und Weltverstehens, ohne die der Mensch gefangen bleibt in einem von Angst und Gier beherrschten Bewußtseinszustand.

Damit ist der künstlerische Prozeß nicht als Ersatzbefriedigung bestimmt oder als Zuflucht vor der Aufgabe, die Welt praktisch zu verändern. Das Kunstwerk kann radikale Kritik des Bestehenden thematisieren, aber jedes Thema, das in der Kunst Werkgestalt wird, ist als solche nicht mehr bloß Aussage über oder Zweck für etwas, sondern der wahrnehmbare Strukturzusammenhang ist vollständig, was er bedeutet. Diese Art Identität gibt es für das menschliche Bewußtsein sonst nicht. Sie ist nicht das Ergebnis eines vorausliegenden Wissens und Planens, sondern wird erst durch den Prozeß des Machens gefunden. In dem Moment des künstlerischen Gelingens, und nur in ihm, erweisen sich Wollen und

Vollbringen, Freiheit und Notwendigkeit als identisch. Etwas als Kunstgestalt erkennen heißt: ein Produkt als identisch erkennen mit freier

3

Selbstbestimmung, es nicht anders wollen, als es ist, es nicht mehr als Mittel für irgendwelche anderen Zwecke gegenwärtig haben.

Welche Funktionen die als Kunst qualifizierbaren Werke im historischen Prozeß erfüllen mögen, welche Zwecke in ihre Gestalt eingehen, ob ich diese bejahe oder nicht: was der verstehenden Wahrnehmung in jedem Falle gegenwärtig wird, ist die gelungene Verwirklichung, in der freie Selbstbestimmung menschlichen Bewußtseins mit In-der-Weltsein identisch geworden ist. Das Verhalten des Menschen in der Produktion und Rezeption von Kunst ist ein von Angst und Begierde, von Besitzenwollen und Besessenwerden freies Verhalten zur Welt, es ist frei von dem das übrige Weltverhalten bestimmenden Bestreben, alles Seiende in Gebrauch und Verzehr einem Zweck zu unterwerfen, theoretisch, praktisch, moralisch, ökonomisch. Alle diese Verhaltensweisen sind Weisen der Besitzergreifung. In dem der Kunst entsprechendem Verhalten kommt jede Art von Bemächtigung außer Funktion. Jedes andere Interesse ist auf Gebrauch und Verbrauch, also letztlich auf Tilgung der Anwesenheit des Interessengegenstandes selbst aus (Welt als Objekt der Ausbeutung). Das von jedem als Kunstgestalt wahrnehmbaren Gegenstand erregte Interesse ist auf dessen Anwesenheit gerichtet, weil der Mensch sich selbst darin erkennen und sich damit identifizieren kann als ein Wesen der freien Selbstbestimmung.

Ein Grundzug der Kunst im 20. Jahrhundert ist die Verneinung des zweckrationalen Wirklichkeitsbewußtseins. Das ist nicht Irrationalismus, sondern Antithese zu dem herrschenden ausbeuterischen Realitätsverständnis. Diesen Sachverhalt kann das folgende Beispiel verdeutlichen.

II

Die Malerei des Zöllners E. Rousseau ist trotz ihrer Unvergleichbarkeit von den Initiatoren der Moderne um 1910, so divergent deren bildnerische Konzepte untereinander waren, sehr hoch bewertet worden, so z.B. von Picasso und seinem Kreis, von den Fauves, von R. Delaunay, Kandinsky und dem 'Blauen Reiter', dann auch von Surrealisten, von Max Beckmann ... Rousseau war kein dilettantischer Sonntagsmaler, aber seine "Realistik" (BB 'Vorstadtstraße', 1898) liegt außerhalb aller Bildvorstellungen seiner Zeit, sie ist vom "Realismus" des 19. Jhs. grundverschieden. Seine Gegenstände sind nicht Erscheinungsbilder, sondern fest definierte Dinge, aber ihre Wirklichkeit ist in seinem "naiven" Bewußtsein nicht der rationale Dingbegriff, nicht die Sache des objektivierenden, instrumentalen Bewußtseins, sondern ein rational ganz ungefilterter visueller Begriff (BB 'Stilleben mit Kaffeekanne', 1906). Das entspricht einer ursprünglichen und direkten Beziehung, in der die Dinge nicht in kausale und finale Verbände eingesperrte Realien sind, sondern selbständige unmittelbar wirkende Wesen mit Physiognomie.

Kandinsky verstand 1911 die so sich äußernde Wahrnehmungsweise in Analogie zur "großen Abstraktion" als "große Realistik". Was Rousseau in einen Bildzusammenhang bringt, ist der vertrauten Erscheinungsweise entrückt, der "praktisch-zweckmäßigen Bedeutung" (Kandinsky) entkleidet: eine Verfremdung, die die Dinge befreit aus der Entfremdungsöde, die alles nur als Mittel für Zwecke erkennt und nichts es selbst sein läßt.

(BB 'Bretonische Landschaft', 1907): Das Beispiel gehört, ebenso wie die Urwaldgemälde, zu

einer Reihe von Bildern der vegetativen und animalischen Natur mit "archetypischen" Zügen: das sind aus dem kollektiven Bewußtsein verdrängte Faktoren menschlicher Existenz. Eine antithetische und korrektive Funktion von Kunstwerken kann darin bestehen, daß sie nicht die herrschenden Vorstellungen und die bewußtseinsbestimmende Ideologie bestätigen, sondern gerade das präsentieren, was einer

4

Zeit und Gesellschaft fehlt. Diese korrektive Potenz scheint es zu sein, was die vom Werk des Zöllners ausgehende Faszination begründete.

(BB 'La bohémienne endormie', 1897): Eine genaue Analyse der visuellen Struktur des Bildes zeigte, mit welcher Sicherheit dieser Maler Wahrnehmungsfaktoren einsetzt, um eine intendierte Bedeutung sichtbar zu machen. (BB 'Der Traum', 1910): Nach einer Inhaltsangabe Rousseaus träumt die Frau auf dem Diwan, sie sei in einen Urwald versetzt und höre die Flötenklänge des Schlangenbeschwörers. Die beiden Menschen und die Tiere sind eingebunden in die exotische Vegetation, die ohne Bodenebene, üppig wuchernd, verflochten und zugleich in Fläche und Raum streng geordnet ist. Eine Untersuchung des Bildes nach wahrnehmungstheoretischen Kriterien (Referat von Gisela Neumann) ergibt eine vielschichtige, visuell zwingende Beziehungsstruktur der Bildgegenstände, worin die Frau als eine Magna-mater-Figur verstanden werden kann. Der gestaltete Zusammenhang zwischen ihr, der vegetativen und animalischen Natur, dem männlichen Geschlecht und der Figur des sich erhebenden Vogels würde diesem archetypischen Sinn genau entsprechen. Dem positiven, produktiven Aspekt der "chthonischen" Thematik steht in anderen Urwaldbildern der negative, verschlingende und vernichtende gegenüber, und als Höhepunkt dieser "anderen Seite" der Thematik ließe sich dann das erstaunliche Bild 'Der Krieg' verstehen (BB 1894; eine von Alfred Jarry für eine Zeitschrift bestellte Lithographie gab den Anstoß).

Das großformatige Gemälde wurde im Entstehungsjahr ausgestellt, von den meisten Kritikern bespöttelt, aber im Mercure de France von L. Roy gewürdigt als das "bemerkenswerteste Bild", "es erinnert an nichts, was man schon gesehen hat." Er begründet dann die Bedeutung Rs. für die Jungen der Moderne, nämlich die Durchbrechung des vorgeprägten, auf objektivierende Begriffe fixierten Realitätsbewußtseins der im technisch-instrumentalen Verhalten gefangenen Verwertungsgesellschaft: "Von Kindheit an werden wir dazu erzogen, alles zu numerieren, zu benennen und in viele kleine Kästchen einzusperren. Jeder Teil der Schöpfung muß unbedingt in ein Fach gepreßt werden, -sonst kann dieser verwirrte Mensch nichts mehr begreifen, und er bezeichnet alles, was sein abgerichteter Verstand nicht zu durchdringen vermag, sofort als absurd. ... Rousseau ist absolut eigenständig. ... Die horizontale Komposition, das große schwarze galoppierende Pferd, das die ganze Bildbreite beherrscht, es hat alles großen Stil. Die Figur des Krieges mit Schwert und Fackel, alles andere als eine banale Allegorie, rennt mit der gleichen rasenden Energie wie das Pferd. Von der Natur nur entlaube Bäume und Raben, angelockt vom Blutgeruch der Leichen. Bald wird es nichts Lebendiges mehr geben. Das Feuer, wie es das ferne Licht anzeigt, wird das Werk vollenden. ... Der Krieg aber reitet weiter, ungerührt, ungesättigt ... man muß bösen Willenssein, um zu behaupten, ein Mann, der solche Vorstellungen zu realisieren vermag, sei kein Künstler."

III

Struktur als Organisationsform des einzelnen Werkes

Dinge und Geschehnisse, die wir als Inhalt eines Kunstgebildes begrifflich erkennen können, sind nicht als Realobjekte Thema des Werkes, sondern als die bestimmte Gestalt, die sie nur

in der Relationsstruktur dieses Kunstgebildes annehmen und die mit dessen Sinn identisch wird.

Seit der Renaissance hat die europäische Malerei die Darstellungsgestalt der Gegenstände an die perspektivische Projektion gebunden, die Moderne des 20. Jh. hat diese Einschränkung wieder aufgegeben, und andere Epochen und Kulturen haben sie gar nicht gekannt. Die altägyptische Kunst (BB 'König Narmer' Relief 3. Jht.) bildete die Objektgestalt aus einer solchen Lage der Teile zueinander, daß jeder seine

5

wesentlichsten Eigenschaften darbietet, sie vermeidet Verkürzungen (perspektivische Verzerrung) und die wechselnde Erscheinung, weil die Gestaltbildung das Bleibende ins Unvergängliche erheben will. Diese Gestaltbildung ist nicht weniger "richtig" als die europäisch-erscheinungsbildliche.

Kunstwerke bringen ihren Gegenstand neu hervor als Gestalt. Beispiel: die mittelalterliche "Gebärdefigur" (BB ottonische Buchmalerei; romanisches Relief von Souillac). Der Sinn dieser Gestalten liegt beschlossen in ihrer Funktion, unmittelbar Gebärde zu sein. Die Figuren bieten keine Möglichkeit, nach irgendeiner anderen Seite aufgefaßt zu werden als ein in anderer Lage möglicherweise anders sich bewegendes Wesen, sie sind ausschließlich Gestalt gewordene Gebärde, gültig und wirklich nur im jeweiligen Bildzusammenhang. Die Gebärde spricht nicht den (biblischen) Inhalt aus, sondern verwirklicht dessen Gehalt in einem bestimmten Sinnverständnis.

Archaisch Tiergestalten (BB der ägyptische Falke; romanische Tierplastik): Diese Tiere sind nicht begrifflich (zoologisch) verstandene Lebewesen, die man als solche darstellt, um mit ihnen bestimmte Eigenschaften auszudrücken, sondern es sind unmittelbar Wahrnehmungscharaktere; das Aktive der Tiergestalt (z.B. das Brüllen, Zupacken, Drohen, die Mächtigkeit des Löwen) wird direkt signifikativ und semantisch. Wenn Himmel, Weite, der die Ferne durchstrahlende Blick als Kräfte eines Königsgottes in der Formung eines Falken sichtbar gemacht werden (BB ägyptische Stele des Königs Schlange; Statue des Che-fren), so liegt diesem Vorgang ein Gestaltdenken zugrunde, das Gegenstände und Erscheinungen als charakteristische "Physiognomien" wahrnimmt. So kann z.B. "das Zornige" einerseits in der Natur erfahren werden als Gewittersturm, Steinwurf, Feuersbrunst und andererseits in der Befindlichkeit des Menschen als Pathosdynamik. Was psychisch diese Spannung ist, kann physisch die Gestalt des Stieres sein (BB minoischer Stierkopf, Kreta). Die Formung unmittelbar erschließt zu gleich "Gemüt" und Gegenständlichkeit.

Weitere Beispiele verschiedener Abstraktionsgrade (BB "Kämpfende Bogenschützen", Felsmalerei der mittleren Steinzeit; Poussier, Zeichnung zu einem Bacchanal; Vermeer, "realistisches" Genrebild) stimmen als Werkstrukturen darin überein, daß ihre Wirklichkeit nicht das Aussehen dieses oder jenes Gegenstandes ist, wie er sich außerhalb der Kunst als Realobjekt darbietet, sondern daß es stets um ein Weltverständnis im ganzen geht und um Dinge, die in einem durchgehenden Zusammenhang dargestellt, sich in einer Weise zeigen, wie das im praktischen Verhalten und im intellektuellen Begreifen von Realität gerade nie vorkommt. Es gibt für die bildnerische Struktur keinen Begriff von Wirklichkeit als festen Beziehungswert. Deshalb sind die Gestaltungsgebilde auch nicht konsumierbar wie Wissensinhalte.

Anwendung des Strukturbegriffs auf das Gesamtwerk eines Künstlers.

Stilistisch (formal) Heterogenes kann strukturell etwas Einheitliches sein. Beispiel: Picasso; die stilistische Vielfalt seines Werkes wird dennoch von einer strukturalen Einheit übergriffen. Das ist schon an seinem Werk bis zum Beginn des Kubismus erkennbar. Mit etwa 15 Jahren beherrschte er bereits perfekt die akademisch-realistische Malweise. In seinem 19. und 20. Lebensjahr, 1900/01, hat er nach- und nebeneinander alle Möglichkeiten der damals jüngsten Malerei (Art nouveau und Symbolismus) aufgegriffen. Untereinander höchst verschiedene Arbeiten von Picasso, allein aus dem Jahr 1901 (BB), erweisen sich als stilistisch vergleichbar mit analog verschiedenen Bildformen (BB) von Bonnard, Toulouse-Lautrec, Sérusier, Munch, Gauguin u.a. Dennoch verändert sich bei Picasso in einheitlicher Weise der Sinn der heterogenen, von ihm aufgegriffenen Bildformen. Analysiert man diese Verwand-

6

lung , dann läßt sich der Vorgang folgendermaßen beschreiben: Die vorgefundenen bildnerischen Möglichkeiten sind für Picasso nur Hypothesen, die er auf ihre Tragweite prüft, wieweit aus ihnen ein glaubhafter Entwurf hervorgehe, die er aber, indem er sie benutzt, auch schon verwirft als Hypothesen, die sich nicht verifizieren, deren Anspruch auf Wahrheit, Wirklichkeitsdefinition und Weltaneignung er ad absurdum führt als eine vorschnelle Illusion; der künstlerische Glaube der Jahrhundertwende, der ganze Modernismus des "Art nouveau" - mit Hilfe von dessen eigenen Bildformen konstatiert P. nur immer wieder das eine: die Unannehmbarkeit aller geschlossenen Entwürfe zur Deutung dessen, was als Sinn menschlicher Existenz wahrhaft wirklich sei. Diese radikale Skepsis gipfelt in der "blauen" und "rosa" Periode (BB 1902-06).

Dann vollzieht er eine entschlossene Wendung: von der undurchdringlich gewordenen psychischen Thematik richtet sich sein Blick auf ein noch fundamentaleres Rätsel: auf den Gegenstand schlechthin in seinem unergründlichen Entstehen, wenn man ihm voraussetzungslos begegnet, ohne ein Universum vertrauter Vorstellungen mit der Erscheinung zu verbinden, entleert von allen unverbindlich gewordenen Übereinkünften. Dann sieht man staunend dieses körperliche Sein wie zum ersten Male. Nach den verworfenen Hypothesen beginnt nun P. erstmals, mit einem eigenen Entwurf das Elementarste und Nächste anzugehen, die körperliche Dinglichkeit. Er entwirft eine Realisationshypothese als ein Problem von Bildkonstruktionsmethoden (BB 'Stilleben mit Kelchglas', 1908; 'Bildnis Vollard', 1910). Das ist der Beginn des Kubismus. "Der Gegenstand galt bis dahin als ablösbare, bestimmbare und feststehende Realität, von nun an war der Gegenstand nur mehr eine Stelle in einem Kräftefeld. Auch die herkömmliche Auffassung von einer ewigen 'menschlichen Natur', von unveränderlichen Idealen und Geboten ist dialektisch geworden" (R. Garaudy).

"Dialektisch" heißt hier: eine Kette von Thesen, Antithesen und Synthesen, von denen keine zu endgültiger Bestimmung ein für allemal führt. Für Picasso war auch das kubistische System nur eine Hypothese, sie bleibt Glied einer dialektischen Kette: Seit dem Ende des 1. Weltkrieges verwendet er völlig andere Bildsysteme neben dem kubistischen seine Produktion ist wieder voller Mutationen und Variationen. Sein Werk ist wie ein Kristall, in dem sich zahlreiche bildnerische Prozesse des 20. Jhs. wie Strahlen brechen und als Spektrum auseinanderfallen. Das hypothetische und dialektische Verhalten als Strukturprinzip hinter der stilistischen Vielfalt ist möglicherweise ein wesentlicher Strukturfaktor der Moderne überhaupt.

V

Die Anwendung des Strukturbegriffs auf die Kunst einer Geschichtsepoche oder einer ganzen Kultur.

Beispiel: die kretisch-minoische Kunst.

(BB Bügelkanne, 16. Jh. v.Chr.) Motive der Keramikmalerei aus der minoischen Blütezeit sind submarine Lebewesen, vor allem der Oktopus mit seinen schlängelnden Fangarmen. Die Gefäßform selbst ist kurvig- schwingend, nicht tektonisch gebaut wie später bei den Griechen. Die Darstellungsformen der Gefäßdekore zeigen einen Strukturcharakter, der der auch schon die ornamentalen Formen der frühen "Kamares"-Gefäße bestimmt (BB, Zeit von 2000-1700): Spiralen im unendlichen Rapport, kurvige Mäander-Rhythmen, Wirbel, Welle und Torsion(schraubenartige Formzusammenhänge). Die verbundenen, sich aus- und einwindenden Spiralen gehören zu noch weit älteren Elementarformen (BB Speckstein-Büchse aus Amorgos) mit kosmologischem Symbolsinn: Werden, Vergehen und Wiederbeginn in unendlichem Fluß, Fruchtbarkeit im Jahreskreislauf, Gezeiten des Meeres, Phasen des Mondes; die Form ist allen zyklischen Verläufen des Daseins isomorph und meist einer 'Magna Mater' (Mutter-, Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin) zugeordnet. An den Kamares-

7

Gefäßen ist Ornamentik diesen Charakters zu höchstem Formniveau entwickelt, differenziert und bis an die Grenze der Darstellung vegetativen und organischen Lebens geführt.

Die minoische Kultur ist matriarchalisch; einer Muttergottheit ist der Stier als Fruchtbarkeitsprinzip zugeordnet. Auf kultische Riten verweisen die Darstellungen der "Stierspringer" (BB Siegelabdruck; Wandmalerei aus Knossos.) Das Tier im fliegenden Galopp, die von der dünnen Taille ausschwingende Beweglichkeit der Menschen sind in ihrem dynamischen Charakter strukturanalog den ornamentalen Grundformen. Es gab offenbar keine Götterbilder, die Muttergottheit ist zugleich Meer, Wasser, Regen, Schoß des Lebens. Auch die Schlange, die zwischen Erde und Wasser lebt, (BB Statuette der Schlangenvorsteherin), ist Erscheinungsform der Magna mater. Kultstätten waren Bauten, ausgezeichnete Stellen im Hof der Paläste und in der Natur, wo Tote und Götter zu spontaner Epiphanie beschworen wurden (BB Malereien auf dem Sarkophag von Hagia Triada).

Zwischen dem Untergang der minoischen Kultur und dem Beginn der griechischen liegen mehrere Jahrhunderte, aber Elemente der kretischen Weltvorstellungen sind, vermittelt durch die mykenische Epoche, in den griechischen Mythos eingegangen: Geburt des Zeus auf Kreta, Entführung der Europa durch Zeus in Stiergestalt nach Kreta. Europa gebar den Minos, dessen Frau Pasiphaë zeugte mit einem Stier den Minotaurus, den der Grieche Theseus mit Hilfe der Minos-Tochter Ariadne im kretischen Labyrinth tötete. Mit Ariadne vermählte sich Dionysos, der griechische Gott der Ekstase. Diese Mythologeme sind verbunden mit griechischen Götterdämmerungsmynthen, dem Sieg der Olympier (und des Patriarchats) über die alten Elementarmächte, die aber bei den Griechen in Mysterien, im Magna-mater-Kult der Demeter und in der ephesischen Artemis weiterlebten.

Das Labyrinth-Motiv der griechischen Sage scheint zurückzugehen auf die eigenartige Struktur der minoischen Palastbauten (BB Knossos, Grundriß und Rekonstruktionen, und diese erweist sich wieder analog dem Formprinzip der ornamentalen und darstellenden Kunst. In der Verteilung der Baukörper gibt es keine Orientierung nach Symmetrieachsen, wie in der bildenden Kunst die Orientierung nach geometrischen oder stereometrischen Grundformen fehlt und statt dessen ein dynamisches Prinzip mit Energiezentren und Torsionskräften bestimmend ist. In die Mitte der Bauanlage, den inneren Hof, gelangt man nur indirekt durch

mäanderartig verbundene Gänge und Räume, deren subtiler Reichtum sich in keiner frühen Mittelmeerkultur wiederfindet. Die Figuren der Wandmalereien (BB 'Trichterträger', 'Prinz mit der Federkrone', Pflanzenmotive) sind durch ein rhythmisch schwingendes Band verbunden. Die fließende Kontinuität der Räume und Formen entspricht dem Strukturprinzip des Torsionsmäanders, der Wirbel und des Spiralenrapports. Das scheinbar wirre Gefüge der Bauten ("Labyrinth") ist analog zu der mittenbezogenen Torsionsstruktur der minoischen darstellenden Kunst.

(BB frühe und spätere Siegelabdrücke): In den späteren Tierbildern der Siegel ist das frühe ornamentale Wirbelmotiv zur gegenständlichen Darstellungsstruktur geworden. Der Raum kreist, der innere Siegelrand ist rundum Boden. Dieselbe Raumform zeigt sich in der Wandmalerei (BB Hagia Triada und Knossos) der Blütezeit. Blumen und Erdformationen ragen von oben und unten ins Bild, der Raum schwingt ringsum und versetzt den Betrachter in seine Mitte. Das verbindet sich mit einer erscheinungsbildlich, ja impressiv werdenden, landschaftlichen, naturenthusiastischen Thematik. Ein Fresko aus Phylakopi (BB 'Fliegende Fische') hat die gleiche Raumform und verbindet mit dem Reiz bewegter Erscheinung doch das Prinzip der dynamisch-ornamentalen Grundordnung. Verschmelzung von Naturform und Ornament sind auch die Nautili und anderen Meerestiere der Keramik-Malerei:

Modifizierungen des Wirbels,

8

pulsierender Rhythmus, S-Schwingung und Torsion (BB Bügelkannen, 1500- 1400). Die Reliefs mit Stier-Szenen in Treiarbeit (BB Goldbecher aus Vaphio) sind von so naturnaher Differenziertheit, daß man einen illusionistisch-landschaftlichen Bildraum zu sehen glaubt, aber auch diese Darstellung folgt dem mittenbezogenen Raumprinzip, und den Form zusammenhängen liegt wieder die dynamische Struktur von Spirale und Wirbel, bzw. der Wellenschwingung zugrunde. Dieser generative Faktor hat die späte erscheinungsbildliche Naturnähe ausdifferenzierend hervorgebracht.

Offenbar ist die so bestimmbare generelle Struktur dem ganzen menschlichen Existenzverständnis dieser Kultur isomorph. An Plastiken finden sich nur kleine Votiv-Figuren, Weihgaben an Gottheiten und-für Tote. (BB Bronze-Statuette einer "Beterin"): Die Frau ist dargestellt, wie sie in einer transitorischen, gleitenden, wellenartig schwingenden Bewegung innehält. Der verschlungene Formablauf in den erhobenen Armen und den Schultern ist an das Energiezentrum der Taille angeschlossen. Das Motiv ist zu verstehen als Devotionsgebärde vor der Epiphanie einer Gottheit. Das ist durch andere Darstellungen belegbar Siegelabdruck: ein Mann in Devotionshaltung vor einer weiblichen Gottheit). Es ist kein Götterbild, vor dem er steht, sondern der Mann hat eine Vision. Es sind Malereien gefunden worden (BB Miniaturfresken aus Knossos), die eine Volksmenge in einer Kultversammlung mit rituellen Tänzen darstellen; heftige Gebärden scheinen auf einen ekstatischen Zustand (vielleicht auch unter Wirkung von Rauschmitteln) und auf Visionen hinzudeuten. Auch der Kult der Dionysos, den der griechische Mythos mit Kreta in Beziehung brachte, kannte die Verbindung von Tanz Ekstase und Vision.

Die generelle Struktur der gesamten minoischen Kunst entspricht dem enthusiastisch-dynamischen Welt- und Selbstverständnis das aus den Darstellungen spricht (BB Reliefs 'Festzug zur Olivenernte' und 'Empfang einer Gesandtschaft' Specksteingefäßen aus Hagia Triada). Alle minoische Gestaltbildung ist in einheitlicher Weise signifikant verschieden von der Kunst aller anderen Mittelmeerkulturen.

Literaturhinweise

- HELMUT SEIFFERT, Information über die Information. München (Beck) 1968
WASSILY KANDINSKY, Über die Formfrage. In: Der Blaue Reiter, München 1912,
Neuausgabe München (Piper) 1967
DORA VALLIER, Henri Rousseau. Köln(DuMont) 1961
HANS JANTZEN, Ottonische Kunst. München (Bruckmann) 1947
WILHELM MESSERER, Romanische Plastik in Frankreich. Köln (DuMont) 1964
FRIEDRICH MATZ, Kreta, Mykene, Troja. Stuttgart (Kilpper) 1956