

Bildlexikon der Kunst, hrsg. von Stefano Zuffi. Parthas Verlag, Berlin 2003 ff, zahlreiche Farbabb., erschienen bislang 18 Bände

Bd. 1: Götter und Helden der Antike, von Lucia Impelluso, Berlin 2003, 384 Seiten, ISBN 3-932529-56-1, 24,80 €

Bd. 3: Symbole und Allegorien, von Matilde Battistini, Berlin 2003, 384 Seiten, ISBN 3-936324-00-X, 24,80 €

Bd. 7: Die Natur und ihre Symbole, von Lucia Impelluso, Berlin 2005, 383 Seiten, ISBN 3-936324-03-4, 24,80 €

Bd. 8: Astrologie, Magie und Alchemie, von Matilde Battistini, Berlin 2005, 384 Seiten, ISBN 3-936324-14-X, 24,80 €

Bd. 12: Der menschliche Körper, Anatomie und Symbolik, von Marco Bussagli, Berlin 2006, 383 Seiten, ISBN 978-3-936324-91-4, 24,80 €

Die Reihe Bildlexikon der Kunst gibt dem interessierten Laien, aber nicht nur ihm, ein bemerkenswertes Kompendium an die Hand, sich die große Malerei der vergangenen Epochen, einschließlich der Moderne, in vertiefter Weise zu erschließen. Band 1 informiert übersichtlich, begleitet von ausgezeichneten Abbildungen - das gilt für alle Bücher der Reihe - , über die mythischen Götter- und Heldengestalten der Antike. Es ist überaus nützlich, etwa bei der Betrachtung von Gemälden der Renaissance oder des Barock bei Impelluso nachschlagen zu können, um sich zu vergewissern, welche Attribute welchem Gott oder welcher Göttin ikonographisch zugeordnet sind (ein Glossar am Ende des Bandes hilft bei der schnellen Orientierung); man kann so auch das eigene Gedächtnis auffrischen, das sich gerade nicht erinnert, wer die Eltern von Semele waren und auf welche Weise sie zu Tode gekommen ist, wenn man vielleicht auch noch weiß, dass sie die Mutter des Dionysos ist.

Ein klein wenig störend an dem Band sind manche Wiederholungen - dass Eros ein mit Pfeil und Bogen hantierender Knabe ist, erfährt man mehrfach - oder Plattitüden: "Die Flügelschuhe erlauben dem Götterboten Hermes (Merkur) ein schnelles Fortkommen" (S. 96). Das schmälert jedoch nicht den Wert des Lexikons, in dem zu blättern Vergnügen bereitet.

Matilde Battistini zeichnet verantwortlich für die Folge 7, die in der Kunst häufig verwendete Symbole und Allegorien erläutert. Das erste Kapitel: "Zeit" enthält unter anderem Einträge zu Okeanos, Occasio, Äon, Chronokrator, den Jahreszeiten und Monaten, den Weltaltern, oder auch zu Ouroboros, der Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, ein "Urbild der Schöpfung" ist und für "die Ewigkeit, die Fortdauer des Lebens und die Allheit des Universums" steht (S. 10). "Das Wesen, das sich selbst in den Schwanz beißt, ist Sinnbild für das Prinzip der Selbstbefruchtung" (ebda.), lautet ein interessanter Hinweis. Leider erfährt man gerade an solchen Stellen nicht, woher genau die jeweilige Information stammt; in den Quellen am Schluss des Buches sind nur die Autoren, in diesem Fall von Platon bis Cesare Ripa, mit ihren Werken aufgezählt, die sich mit der Weltenschlange Ouroboros befassen. Battistini erläutert weiterhin zur Abbildung der "Allegorie der Unsterblichkeit" von Giulio Romano, auf der neben Ouroboros auch der Phönix erscheint: "Phönix, der Vogel, der sich selbst verbrennt und aus der Asche verjüngt aufsteigt, ist einerseits ein Sinnbild für die christliche Auferstehung und andererseits die Synthese der vier kosmischen Elemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft)" (S. 12). So wird deutlich, wie sich in einem Symbol verschiedene geschichtliche Ebenen durchdringen können, deren Bezug aufzuschlüsseln äußerst schwierig ist. Man kann vermuten, dass die Vorstellung eines inneren Prozesses - Auferstehung und Verschmelzung der Grundelemente als Selbsterneuerung - im vorliegenden Beispiel das tertium comparationis sein könnte.

Zweifellos spielen in Bildern früherer Epochen hermetisch-magische Bedeutungen eine große Rolle. Gerade sie nimmt der heutige Betrachter unter Umständen gar nicht mehr wahr. Möglicherweise gibt es für Parmigianinos berühmte "Madonna mit dem langen Hals" (Uffizien) tatsächlich einen solchen Hintergrund. Battistini analysiert: "Marias Körper erinnert an die Formen des Athanor, des Ofens der Alchemie"; zu Christus: "Er wird hier gleichgesetzt mit

Lapis (dem Stein der Weisen), der Metalle veredeln [...] kann" (S. 130). Mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit stellt das ovale Gefäß links im Bild, von einem Engel getragen, "den Schmelztiegel dar, in dem die Materie in "Gold" verwandelt wird" (ebda.) - so dass eine alchemistische Schicht des Werks allerdings zu vermuten ist. Der lange Hals Marias und die schlanke weiße Säule im rechten Hintergrund korrespondieren fraglos miteinander. Battistini verweist auf eine allegorische Interpretation des Gemäldes als Unbefleckte Empfängnis. So stünden mithin seine magische und seine sakrale Ebene in enger Beziehung. Hier hätte nun seine eigentliche Deutung erst zu beginnen. Die sexuellen Konnotationen, der lasziv ausgestreckte nackte Leib Christi, dem gar nichts Babyhaftes eignet, sowie eben die Säule, des Bildes sind unübersehbar. Offensichtlich stellen sie in der Hochrenaissance keinen Widerspruch zu den geistig-religiösen Gehalten dar.

Hochinteressant ist auch, was wir über das "Motiv des "Schlundes"", mit dem Satan die Verdammten verschlingt, erfahren: es spiegele "die antike Vorstellung der Gottheit als schöpferisches und zugleich zerstörerisches Prinzip wider" (S. 158). Somit fänden sich auf christlichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts Relikte heidnischer Vorstellungen von Untergang und Neuwerdung des Kosmos. Satan wäre eine notwendige Verkörperung des Göttlichen, nämlich seiner zerstörerischen Komponente, die aus dem erlösenden und verzeihenden Christus zunehmend eliminiert wird.

Unter dem Stichwort "zoomorph" liest man: "Das Tier als Attribut drückt grundsätzlich etwas Heiliges und Göttliches oder den Eintritt in eine dem irdischen Dasein übergeordnete Dimension aus, die nur durch den leiblichen Tod oder die Initiation erreicht werden kann" (S. 170). Die Schlussfolgerung ist unvermeidlich, dass uralte Totem-Strukturen in transformierter Weise auch noch in Bildern der beginnenden Neuzeit, ja des 20. Jahrhunderts, überdauern. Damit jedoch ist auch gesagt, in der Malerei und vielleicht generell in der Kunst öffne sich ein numinoser Raum, der anderen Gesetzen gehorcht und zunächst wenig zu tun hat mit einer Abbildung natürlicher Gegenstände und Lebewesen.

"In der Alchemie wird der Begriff der Sonne unterschieden in das goldene und belebende Tagesgestirn einerseits und in die "schwarze Sonne" andererseits, die Prima Materia (Ur-Materie) vor ihrer Verwandlung durch das "Große Werk" und der Ausdruck ihrer nächtlichen Wanderung durch die Unterwelt" (S. 192). Aber auch Albert Camus spricht noch an zentralen Stellen seines Werks von der "schwarzen Sonne", die immer auch in derjenigen des Tages präsent ist. Seine Interpreten, die, wie wir beinahe alle heute, nicht mehr über Kenntnisse der bis weit in die Renaissance hinein gültigen magischen und mystischen Symbolgefüge verfügen, mögen also rätseln, warum der "Fremde" auf den ihm unbekanntem Araber schießt; der Text jedoch gibt eindeutige Hinweise, dass durch diesen Tod die Prima Materia zu einem, negativ-existenziellen, Schöpfungsakt gezwungen wird.

Tizian Bild "Ländliches Konzert" zeigt zwei Männer, der eine spielt Laute, und zwei unbekleidete Frauen, von denen die eine eine Flöte hält, die andere, an einem Brunnen stehend, einen Krug Wasser. Nach Battistini handelt es sich um eine Allegorie der kosmischen Elemente, deren Harmonie, "wie sie die Theorien der venezianischen Humanisten zirkel postulierten" (S. 205), zum Ausdruck gebracht werde. Vielleicht darf man das Gemälde nicht auf diese eine Sehweise festlegen - wie überhaupt die Mehrdeutigkeit für die allegorische oder symbolische Malerei konstitutiv zu sein scheint - , aber man kann bei seiner Betrachtung jedenfalls einüben, in der Anschauung die Gegenwart konkreter Personen und, gerade nicht: allgemeiner, sondern numinoser Prinzipien zusammenfließen zu lassen. Nichts aber fällt heutigen Menschen schwerer, die es nur noch gewohnt sind, zwischen empirischen Gegenständen und allgemeinen Bestimmungen oder Abstrakta zu unterscheiden.

Wiederum Lucia Impelluso hat den Band "Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen" verfasst. Auf Seite 19 erläutert sie ein Gemälde von Lorenzo Lotto: "Allegorie der Tugend und Laster", das eine Küstenlandschaft vor dunklem Himmel, einen zerborstenen Baum, aus dem ein neuer grüner Zweig wächst, links von dem Baum einen spielenden Putto, rechts einen betrunkenen Satyr zeigt. Sicherlich ist das Bild in direkterer, also abstrakterer,

Weise allegorisch zu lesen, dennoch wirkt auch heute noch der "grünende Zweig am abgestorbenen Baumstamm [als] Symbol für das sich erneuernde Leben und die Wiedergeburt" unmittelbar auf uns. Die Landschaft wird zur Bild-Sprache, sie hat uns, auf unaufdringliche Weise, etwas mitzuteilen. Wir ahnen, dass der von Malerei ausgehende Reiz, ihre Anziehungskraft, eben auf dieser Sprache, die innere, uns selber kaum bekannte Schichten unserer Psyche anrührt, beruht.

Juan de Espinosa's "Stilleben mit Trauben, Blumen und Muscheln" konnte von jedem im 17. Jahrhundert lebenden Liebhaber der Malerei gelesen werden wie ein Buch. Der Vogel, ein "Sinnbild der Seele" (S. 105), pickt an den Trauben, einem "Symbol der Eucharistie" (ebda.), der Apfel gemahnt an den Sündenfall, die verwelkten Rosen "an die Vergänglichkeit des Lebens, die Narzisse [...] verweist auf den Tod und die Kornblume auf das Leben nach dem Tod" (ebda.). Die Frage stellt sich aber um so dringlicher, was ein solches Gemälde, neben seiner leicht entschlüsselbaren Botschaft, noch transportiert. Natürlich bedeutet die Eiche auf Bernart van Orleys "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" "Glaubensstärke und Standfestigkeit", der Efeu, der sich an ihr emporrankt, "Treue und immerwährende Zuneigung" (S. 178), dennoch verweisen Baum und Kletterpflanze nicht nur auf jene Eigenschaften, diese sind vielmehr in jenen präsent. Ihre unmittelbare Anwesenheit ist es, die den Betrachter stärken und erbauen soll.

Auch der Band über "Astrologie, Magie und Alchemie" stammt von Matilde Battistini. Tizians "Aktaion überrascht Diana" zeigt die bekannte Szene: Der große Jäger, er hat sein Handwerk vom Kentauren Chiron gelernt, beobachtet - schlagen wir kurz in Bd. 1 nach - Diana und ihre Nymphen, die sich an einer Quelle erfrischen; die Göttin der Jagd verwandelt ihn zur Strafe in einen Hirsch, der von des Jägers eigenen Hunden zerrissen wird. Man sieht auf Tizians Bild einen Steinsockel, auf dem ein Hirschschädel ruht, natürlich, wie Impelluso schreibt, ein "unheilvolles Vorzeichen für das Schicksal, das Aktaion erwartet" (Bd.1, S. 17). Battistini betrachtet die Szene gemäß einer möglichen esoterischen Lesart; danach "stellt der Mythos die Verwandlung des Adepten (Aktaion) in den Eingeweihten (Hirschschädel) dar" (S. 159). Man mag dem zustimmen oder nicht, immerhin wird so klar, dass das Eindringen Aktaions in einen geweihten Bereich ihm eine menschlichen Augen verbotene Erscheinung des Göttlichen vor die Anschauung bringt. Er sieht, sagt Battistini, "den göttlichen Geist" (ebda.), was in jedem Fall eine Hybris darstellt. Diese, die Grenzüberschreitung, sowie der numinose Prozess einer Verwandlung und Steigerung, ergeben in ihrer Verbindung eine Allegorie der Malerei selber. Der Künstler dringt, beinahe, der Bach ist die Grenze, in die göttliche Sphäre, den Ort der Wahrheit und Schönheit, vor. Seine abwehrend erhobene Hand scheint doch auch den Vorhang, der den Blick verwehrt, beiseite zu schieben. Er ist Eindringling, an ihm nun, was er schaut, als Bild zu gestalten.

Der numinose Raum, in den uns zum Beispiel die Gemälde der Renaissance blicken lassen, ist gemäß den philosophischen Ideen jener Zeit das eigentlich Reale. Marsilio Ficino übernimmt und entwickelt die antike Lehre vom Pneuma, "jener ätherischen Substanz, die den Kosmos und den psychischen Apparat des Menschen durchdringt" (S. 170), um zu veranschaulichen, wie Seele und Körper miteinander verbunden sind. Der numinose ist der inspirative Raum. In ihm steht alles in unmittelbarem Kontakt, offen also, wird noch Giordano Bruno meinen, für magische Beeinflussung. Es gibt in ihm keine Distanz zwischen Erkennendem und Erkanntem, beide sind, in ihrer Differenz, identisch. Die Wirkung der Bilder auf den inspirierten Betrachter entspricht solcher unmittelbar-numinosen Korrelation.

Über den Granatapfel lesen wir: "Als Attribut der Unterweltgöttin Persephone stellt er die Verwesung des Samens in den Eingeweiden der Erde, die periodische Erneuerung des Kosmos und die Wiederkehr des ewig Gleichen dar" (S. 207). Er kann sie darstellen, weil er die, keineswegs in unserem Sinn natürliche, sondern auratisch-energetische Spannung der Neugeburt aus dem Opfer enthält und ist: Der Granatapfel ist aus dem Blut des Gottes Dionysos entstanden (ebda.). - Zu glauben, mythische Bilder und Erzählungen enthielten vorrationale Darstellungen von Naturvorgängen, ordnet ihnen eine Naturbegriff zu, der numinosen Qualitäten

ermangelt und damit notwendig verfehlt, worum es dem Mythos einzig geht, nämlich keineswegs nur um Darstellung, sondern die per se bildhafte Initiation in sich transformierende Totemfiguren und die von ihnen symbolisierten Prozesse kollektiv-individueller Erneuerung.

Marco Bussaglis "Der menschliche Körper. Anatomie und Symbolik" informiert unter anderem über die Entwicklung der symbolischen Formen im Laufe der Kunstgeschichte. So verändert etwa Lysipp das Größenverhältnis von Kopf zu Körperlänge der Statuen und damit den bislang geltenden klassischen Kanon des Polyklet, sowie die Haltungen oder Posen der Figuren: "Es ist bemerkenswert, dass hier, im Unterschied zu dem Diadumenos von Polyklet, der sowohl als Apoll als auch als Athlet interpretiert werden kann, kein Zweifel darüber besteht, dass es sich um einen Sportler handelt. Die Figurenkonzeption ist nunmehr völlig losgelöst vom Götterideal" (über Lysipps Apoxyómenos - Der Schaber - , S. 67). Zum Übergang in die Moderne: "Picassos berühmte Desmoiselles d' Avignon aus dem Jahr 1907 stehen an der Schwelle der Auflösung des konventionellen Körperkanons" (S. 118); bemerkenswert aber: "Auch wenn es paradox erscheinen mag, so stützte sich Picasso doch bei der Darstellung des Körpers auf seine umfassenden anatomischen Kenntnisse." "Am äußeren Schenkelmuskel wird deutlich, dass dieser Muskel an der lateralen Seite des großen Rollhügels, also am proximalen Drittel des Oberschenkelknochens beginnt. Auch die Stelle, an der er ansetzt, ist treffend erfasst" (S. 119). Mit anderen Worten, die kubistische radikale Transformation der tradierten Darstellung des menschlichen Körpers bezieht sich genauestens auf sie und ist mit hin deren bestimmte, nicht allgemeine, Negation (vgl. auch die folgenden Seiten 120 - 124).

Auch Bussagli verdeutlicht, dass kein Detail allegorisch-symbolischer Bilder zufällig ist. Zu Francesco Salviatis "Caritas": "Die Verbundenheit der Figur mit der Erde stellt auch eine Verbindung zu Diana und Demeter her, die die Menschen mit den Früchten der Natur nähren" (S. 297). Auch hieraus ergibt sich noch einmal, dass diese Werke anders erschlossen und gelesen werden müssen, als es unserer heutigen Wahrnehmungsweise entspricht. Für die sympathetische Auffassung der Welt impliziert jede wie immer geartete Relation von Körpern oder Dingen einen energetischen Strom, der sie nicht nur äußerlich, sondern in ihrem Wesen miteinander in Beziehung setzt. Nur deswegen können die farbigen Flächen der Malerei - jedes gegenständliche Bild enthält auch einen abstrakten Grund - solchermaßen tiefgehende Wirkungen auf die Betrachter entwickeln.

"Der Mythos von Perseus, dessen Name "Zerstörer" bedeutet, versinnbildlicht den Wunsch, den Tod zu besiegen, der durch die versteinemde Kraft der Medusa verkörpert wird. Die Entstehung des Pferdes [Pegasus] aus dem Blut des Ungeheuers kann ein Verweis auf die Seele sein, die Unsterblichkeit erlangt" (S. 351). Es scheint, als wären wir, trotz vielfältiger ethnologischer Vorarbeiten, noch ganz am Anfang eines adäquaten Verständnisses der Mythen. Ohne es jedoch können wir auch weder begreifen, wie die großen Werke der Kunst entstanden sind, noch, was bei ihrer Rezeption geschieht. Die Bände der Reihe Bildlexikon der Kunst helfen uns auf durchaus spannende und unterhaltsame Weise, diesen Fragen nachzugehen. Sie liefern mannigfaltiges Material, um Gemälde oder Plastiken mit genauerem Blick betrachten zu können. Andere Bände widmen sich etwa den "Heiligen - Geschichte und Legende" (Bd. 2), sowie den "Erzählungen und Personen des Alten / Neuen Testaments" (Bd. 4 u. 5), den "Techniken und Materialien der Kunst" (Bd. 10), oder auch "Gärten, Parks und Labyrinthen" (Bd. 11) und der "Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck" (Bd. 15, s. die Rezension im Forum). Es ist sehr zu begrüßen, dass, wie der Verlag mitteilt, die Reihe fortgesetzt wird.

Max Lorenzen