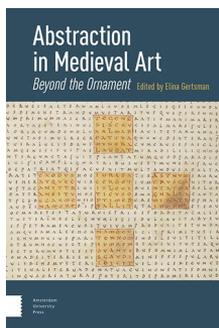


ELINA GERTSMAN (HG.),
ABSTRACTION IN MEDIEVAL ART.
BEYOND THE ORNAMENT

Amsterdam: Amsterdam University Press 2021, 384 Seiten mit 36
Farb- und 66 s/w-Abb., ISBN 978-9-4629-8989-4.



Rezensiert von
Martin Büchsel

Kreuzworträtsel für Heilige

Der Untertitel *Beyond the Ornament* erweckt den Eindruck, dass der Band, der Beiträge verschiedener Autorinnen und Autoren versammelt, an die alte Diskussion des Ornaments anknüpfen möchte, die um 1900 Grundprobleme der „Stildefinitionen“ thematisierte. Von dieser Diskussion sind vor allem die Namen Alois Riegl (Stilfragen) und Wilhelm Worringer (Abstraktion und Einfühlung) in Erinnerung geblieben. Verkürzt gesagt ging es hier um die Frage, ob das abstrakte Ornament aus der Abstraktion von Konkretem hervorgeht, „als ein Weg vom Naturvorbild zur sogenannten Stilisierung“ (Worringer), oder ob vielmehr die Anleihe an Naturformen abstrakte Grundfiguren mimetisch erweitert. Der Name Worringer wird von Gertsman in der Einleitung angeführt, näher geht Danielle B. Joyner (*Birds of Defiance: Jewelled Resistance to Modern Abstractions*) auf den Autor ein. Sie erwähnt, dass Worringer zwei einander konträre Prinzipien der Kunstbildung benennt, die Einfühlung, die nach mimetischer Angleichung an die Wirklichkeit strebt, und die Abstraktion, die verschiedene Formen der Weltabgewandtheit ausbildet. Wenn Worringer darauf insistierte, dass „die sogenannte Stilisierung d. h. das Abstrakte, das Linear-Unlebendige das Primäre gewesen“ ist, „das dann im Sinne organischer Leben-

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#4-2022, S. 917-921

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.4.91465>

digkeit umgestaltet und so langsam einem Naturobjekt angenähert wurde“,¹ dann postulierte er einen Begriff des Abstrakten, der dieses nicht als Ergebnis eines Prozesses der Abstraktion versteht, sondern als ein Primäres ästhetischer Formbildung.

Diese Frage, die in der bildwissenschaftlichen Diskussion innerhalb der Philosophie wieder große Relevanz gewonnen hat, nämlich als Frage, ob das Bild an sich oder erst durch seine Verwendung Zeichen ist, wird in dem vorliegenden Band so nicht gestellt. Dieser dokumentiert vielmehr, dass sich die Kunstgeschichte in den letzten Jahren wenig mit Fragen der Formkonstitution beschäftigt hat und daher wenig zu dem Abstrakten zu sagen hat, das seinerzeit mit dem Begriff des Stils verbunden worden ist. Es ist nicht etwa von dem Abstrakten der Figurenbildung des „romanischen Stils“ oder dem Abstrakten der vom Körper sich weitgehend emanzipierenden Gewandrhethorik in der „Gotik“ die Rede. In Abkehr und in der Distanzierung von der ikonografischen Methode hat man nach demjenigen in der Kunst gesucht, was nicht eindeutig kodifiziert ist. Dieser Intention entsprechend fungieren semiotische Überlegungen zur Repräsentation und Nicht-Repräsentation als methodische Grundlage. Aden Kumler (*Abstraction's Gothic Grounds*) beruft sich auf Nelson Goodman: Die alte Frage des Ursprungs des Abstrakten des Ornaments wird semiotisch zur Frage, ob das Abstrakte der Kunst als partielle Reduktion mimetischer Repräsentation oder mehr als weitgehende Abwesenheit von Funktionen der Repräsentation beschrieben werden könne. Sie bezweifelt, dass Abstraktion in der mittelalterlichen Kunst, insofern sie keine Identifikation natürlicher Gegenstände möglich macht, auch keine Denotation ermöglicht.

Methodisch betrachtet kreist die Mehrzahl der Beiträge um diese Frage. Damit ist aber noch nicht angegeben, was überhaupt die Autorinnen und Autoren als abstrakt ansprechen. Dominant ist der Vergleich mit Beispielen der Kunst des 20. Jahrhunderts, der anschließend durch den Versuch einer mediävistischen Semantisierung relativiert wird. Mehrfach wird beklagt, dass das Abstrakte der mittelalterlichen Kunst in der Sprache der Moderne beschrieben wird. Das gilt nicht nur für die sprachliche Beschreibung, sondern auch schon für die Wahrnehmung selbst.

Als abstrakt führt die Mehrzahl der Autorinnen und Autoren Muster und Schriftzeichen an. Besonders häufig werden in dem Band die Studien von Jean-Claude Bonn zum Ornament in der mittelalterlichen Kunst zitiert. Vincent Debiais (*Colour as Subject*) führt als abstrakt bloße Farbflächen oder die Abfolge von Farbstreifen an. Hier unterscheidet er an Beispielen der ottonischen und salischen Buchmalerei Farbfelder, die nichts repräsentieren, von solchen, die durch Farbsymbolik zu abstrakten Bildern eines Abstraktums, etwa der zwei Naturen Christi werden. Ein solches Ergebnis mag wenig überraschen. Überraschend hingegen ist das Beispiel, das Kumler

1

Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, hg. von Helga Grebing, Paderborn 2007, 91ff.

präsentiert. Es ist sattsam bekannt, dass in der spätgotischen Buchmalerei figürliche Darstellungen gewöhnlich mit farbprächtigen Hintergründen, die durch ein Muster gegliedert werden, versehen werden. Spektakulär ist jedoch, wenn ein üblicher Hintergrund sich von der figürlichen Darstellung emanzipiert und so zum abstrakten Meditationsbild wird wie in der *Pèlerinage de l'âme* von Guillaume de Digulleville (c. 1404–1405). Hier wird an einer Stelle eine mit einem Rahmen versehene gemusterte Farbfläche in den Text eingeschoben. Auf dem Rand daneben ist die Darstellung des sitzenden Pilgers zu sehen, der zu seinem ihn leitenden Engel emporblickt. Das abstrakte Bild gewinnt an dieser Stelle einen ganz bestimmten Sinn. Es wird in den Text eingefügt, um das Sich-Entfernen des Engels anzuzeigen, das im Gegenzug das Herabströmen himmlischen Lichtes einleitet, welches den Pilger blendet. In der folgenden Miniatur wird der Pilger gezeigt, wie er auf seinem Bett liegend, aus dieser traumhaften Offenbarung, unzufrieden ob des Verlustes, erwacht. Diese Verwendung der gemusterten Farbfläche als Bild der ‚Übersteigerung‘ der Wahrnehmung wirkt auf die Miniaturen zurück, in denen das Muster bloßer Hintergrund ist.

Eine solche Darstellung eines abstrakten Bildes ist nicht solitär. Auch Debiais führt ein vergleichbares Beispiel an. Im Urgell-Beatus, c. 975, fungiert ein durch eine Linie umrandetes Rechteck als Zeichen, um *silentium* anzuzeigen. Im Silos-Beatus (1091–1109) wird entsprechend ein Rechteck als gelbes Farbfeld abgesetzt. Musterhintergründe können auch narrativ in die Darstellung eingreifen. Herbert L. Kessler (*Response: Astral Abstraction*) erwähnt die Miniatur zum Totenoffizium eines Psalters aus dem 14. Jahrhundert in Besançon, in der das goldene züngelnde Muster, in Spiralen gedreht, die Geistvermittlung des Gebets, das um ewigen Frieden bittet, anzeigt.

Auf ganz andere Weise können abstrakte Figuren in hebräischen Bibeln semantisiert werden. „Das Gesetz (Thora) des Herrn ist vollkommen; erquickt die Seele.“ (Ps 19,8). In einer iberischen hebräischen Bibel von 1306 hat der Illuminator Joshua Ibn Gaon das erste Frontispiz mit dem umlaufenden Text von Psalm 19,8–9 versehen. Von der Inschrift abgesetzt enthält das von dieser gebildete Rechteck ein labyrinthartig verschlungenes Gittermuster, das Julie A. Harris (*Imaging Perfection(s) in Hebrew Illuminated Manuscripts*) als abstraktes Bild der Vollkommenheit der Thora des Herrn versteht. Diese Semantisierung wirkt eindrücklich, insofern sie dem Bild des vollkommenen Opfertieres entgegengesetzt werden kann, welches die Opfervorschrift von Numeri 19,2 verlangt. Um zu demonstrieren, dass das Opfertier ohne jeden Fehl ist, wird am Rand der ebenfalls iberischen Kennicott Bible von 1476 ein Stier im Dreiviertelprofil gezeigt.

Was als abstrakt deklariert wird, hängt immer davon ab, wie der Gegensatz zu dem Nichtabstrakten gebildet werden kann. Kessler thematisiert die Genesiskuppel von San Marco in Venedig – Mosaiken, die ihn seit Jahrzehnten beschäftigen. Im Zentrum der Kuppel ist ein Kreisfeld zu sehen, das durch ein goldenes Fisch-

schuppenmuster gegliedert wird, in dem auf blauem Grund Sterne erscheinen. In der Mitte des Kreisfeldes liegt wiederum ein Kreisfeld, in dem kreisförmige rote Tessere so angeordnet sind, dass sie ein Kreuz ergeben, das wiederum von vier hellen kreisförmigen Mosaiksteinen umgeben wird. Kessler sieht darin ein Christusmonogramm, eine Kurzform der *Majestas Domini*. Versteht man die Darstellung so, dann muss es nicht verwundern, dass im Zentrum der Kuppel ein Sternenmuster erscheint, während darunter die Erschaffung des Lichtes und der Gestirne gezeigt wird. Man kann die Anordnung als Ausdruck der Hierarchie der göttlichen *opera* begreifen. Das *opus restaurationis* ist erhabener als das *opus conditionis*. Anders verhält es sich jedoch, wenn man dem zweiten Vorschlag Kesslers folgt, dass das Kreisfeld darauf hinweise, dass Gott vor der Schöpfung selbst formlos war – eine etwas gewagte Anspielung auf die negative Theologie.

Der Unterschied zwischen mimetisch und abstrakt ist oft nicht eindeutig. Die Verwendung von Steinen wie Porphyrt, Serpentin oder Marmor bei Tragaltären hat dazu angeregt, die Rückseiten insbesondere von kleinformatigen Diptychen oder Triptychen mitunter als Steinimitate auszuführen. Der Katalog der Boschausstellung von 2016 lenkt die Aufmerksamkeit auf die Rückseite der vierteiligen kleinformatigen Jenseitsdarstellungen, die im Dogenpalast in Venedig aufbewahrt werden. Auch hier könnte es sich um Steinimitate handeln. Robert Mills (*Back-to-Front: Abstractions and Figuration in Bosch's „Vision of the Hereafter“*) weist jedoch darauf hin, dass man hier mitunter eher den Eindruck gewinnt, auf einen sternschnuppenvollen Nachthimmel zu schauen, auf ein unruhiges Netz von Lichtflecken, das das Feuilleton 2016 an Jackson Pollock erinnert hat. Mills fragt, ob im mittelalterlichen Kontext diese Bilder selbst eine meditative Funktion übernommen haben können und so irgendwie auf die Jenseitsdarstellungen der Vorderseiten verweisen.

Zu den erfolgreichsten Texten des Mittelalters zählen die Figurengedichte von Hrabanus Maurus. Vom Zeitpunkt ihrer Entstehung um 800 an blieben sie während des ganzen Mittelalters beliebt. Immer wieder wurden sie kopiert. Charlotte Denoël (*Coda: Carolingian Art As Conceptual Art?*) wählt besonders die zeitgenössische Betrachtungsperspektive. Amüsanter und zugleich aufschlussreicher sind die Überlegungen zu der Gattung der Figurengedichte, die Gia Toussaint (*Ornament and Abstraction: A New Approach to Understanding Ornamented Writing in the Making of Illuminated Manuscripts around 1000*) anstellt. Der *Codex Albeldense* von 975 enthält nicht nur mehrere *carmina figurata*, sondern auch die Miniatur, die den Schreiber als Schreiber eines verschlungenen Ornaments zeigt, nicht aber wie üblich von Buchstaben. Das gleiche Ornament wird in zwei Figurengedichten als Trennungszeichen zwischen den quadratischen Buchstabenfeldern verwandt. Die Figurengedichte werden dadurch selbst zu einem Muster. Dass das Ornament spricht, zeigt eine andere Miniatur. Wieder wird das verschlungene Ornament gezeigt, aus dem eine Hand hervorgeht, die in Richtung eines sitzenden Heiligen weist, der als Sankt Martin zu verstehen

ist. Offenbar entziffert der Heilige das Ornament und versteht seinen Sinn. Wenn dadurch, was naheliegend ist, die Figurengedichte repräsentiert werden, dann werden sie hier gewissermaßen als Kreuzworträtsel für Heilige definiert. Hrabanus Maurus hielt es für nötig, seine Figurengedichte mit einer genauen Erklärung zu versehen. Ein Heiliger freilich bedarf einer solchen Hilfestellung nicht.

Der irdische Leser der vorliegenden Aufsatzsammlung wird sich indes fragen, ob diese die Zielsetzung *Beyond the Ornament* erfüllen kann oder mehr als Anregung für eine zukünftige Beschäftigung zu verstehen ist. Dass ein Sammelband, dessen Autorinnen und Autoren mitunter von der Fragestellung etwas überrascht gewesen zu sein scheinen, methodisch manches schuldig bleibt, kann nicht verwundern. Er sollte der Kunstgeschichte vor Augen führen, wie selektiv ihre Wahrnehmung geworden ist, wenn sie vom Abstrakten spricht.