

NATURA PICTRIX

Zur Wiederentdeckung der Steinbilder
durch Jurgis Baltrušaitis und Roger Caillois

von Claudia Blümle

Unter dem Titel *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes* entwirft 1957 der litauische Kunsthistoriker Jurgis Baltrušaitis¹ eine Kunstgeschichte der Bilder im Stein, die im 16. Jahrhundert beginnt, mit der zeitgenössischen Kunst endet und dem Verhältnis von Abstraktion und Imagination gewidmet ist. «Wir befinden uns», schreibt er im Blick auf Achat-, Alabaster- oder Marmorplatten, «im Herzen der übernatürlichen und verwirrenden Welt der Visionäre und Surrealisten, die jäh in der Naturwirklichkeit aufscheint. Die heutigen Künstler, von demselben Spiel der Paradoxe und Überraschungen, haben es nicht besser darzustellen vermocht. Auch hier gibt es Geometrie und Abstraktion, die die Formen des Lebens zerlegt und wieder zusammenfügt und an den reinen Formen Genüge findet.»² Baltrušaitis, der mit seinen Studien über Spiegel, Anamorphosen, sumerische und romanische Ornamente, Kosmographien christlicher Kunst oder phantastischer Gartenarchitektur als Formstrukturalist gilt, widmet sich auch den Steinen, die, wenn sie aufgeschnitten werden, bizarre Linien, Konturen, Farbflächen und amorphe Gestalten hervorbringen. André Breton ist es dabei zu verdanken, betont Baltrušaitis, dass die Erkenntnisse dieser Tradition in den Surrealismus Eingang gefunden haben, indem die Künstler selbst malerische Zufallstechniken wie «frottages», «fumages», «coulages» oder «soufflages» in Zusammenhang mit diesen Naturphänomenen brachten. Nicht zuletzt hat Roger Caillois (Abb. 1 und 2) den Schritt getan, «in der *Natura pictrix* der Alten die gegenständlichen und ungegenständlichen Motive der zeitgenössischen Malerei zu sehen».³



Abb. 1



Abb. 2

Abb. 1 Roger Caillois, einen Kristall betrachtend. Fotografie aus: Odile Felgine, Roger Caillois. Biographie, Paris 1994.

Abb. 2 Roger Caillois vor seiner Steinsammlung im Oktober 1978. Fotografie aus: Felgine (wie Abb. 1).

Im Herbst 1957, also im selben Jahr, in dem Baltrušaitis' Studie erschien, lässt Breton im Rahmen von *Le Surréalisme, même* drei Fotografien skulptural arrangierter Steine parallel zu seinem Text «Langue des pierres»⁴ abdrucken (Abb. 3–5). In *Méduse et Cie*⁵, seiner Abhandlung über Mimesis und Mimikry, rückt Caillois ein Jahr später mehrere Steinbilder mit Fotografien von Schmetterlingen, Raupen und Heuschrecken in den Mittelpunkt, darunter auch den ausgehöhlten Quarz aus dem naturhistorischen Museum in London, der auf einem verschlungenen schwarzen Sockel aus dem 19. Jahrhundert präsentiert wird (Abb. 6). Der in China verbreitete Brauch, unbearbeitete Steine durch Präsentation und Einfügung einer Signatur als Kunst aufzufassen, veranlasst Caillois

1 Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957. 1983 erschien eine überarbeitete Fassung unter neuem Titel: *Aberrations. Les Perspectives Dépravées*, Paris 1983. Ein Jahr später wurde die Studie ins Deutsche übersetzt. Ders., *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984. Zur Person vgl. Jean Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, Paris 1989.

2 Jurgis Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984, S. 88.

3 Baltrušaitis (wie Anm. 2), S. 84.

4 André Breton, «Langue des pierres», in: *Le Surréalisme, même*, 1957 (Heft 3).

5 Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Paris 1960.

dazu, Marcel Duchamp in diese Tradition einzubringen. Oft haben Künstler auch Marmorplatten zurechtgeschliffen, gerahmt, signiert und ihnen einen Titel gegeben, um sie dem Publikum darzubieten, als seien es wahrhafte Gemälde. Ein solches «Gemälde» befindet sich auch in der Sammlung von Caillois, das vom Künstler K'iao Chan signiert ist und den Titel «Einsamer Held» trägt.⁶ Die drei Fotografien von Breton, die ebenfalls die Steine als Skulpturen inszenieren, betonen visuell ihre Aussergewöhnlichkeit und eröffnen gleichzeitig die Illusion, im Boden des irdischen Paradieses wühlen zu können. Breton berichtet von mehreren solchen zufälligen Fundstücken, sei es am Strand von Gaspésie, entlang des Lot oder sogar in Paris. An einem Septembertag fand er in der Nähe von Arcambal einen Stein «in Form einer sitzenden Figur»⁷ (Abb. 4), während ein Schillerfalter ihn begleitete. Als *objet trouvé* auf einem Sockel oder auf gefaltetem Stoff inszeniert, bilden solche Steine offensichtlich ein unlösbares Problem, da sie von jeglicher Intentionalität und Künstlichkeit entfernt sind. Im Sinne Bretons erhalten sie aber gerade wegen der Ambiguität ihres Ursprungs eine «Schlüssel-Position»⁸, da sie uns zugleich mit den Launen der Natur und des Kunstwerks konfrontieren.

Abb. 3 Douchan Stanimirovitch, Fotografie eines Steines, abgedruckt in: André Breton, «Langue des pierres», in: *Le Surréalisme, même* (Heft 3), 1957.

Abb. 4 Douchan Stanimirovitch, Fotografie eines Steines, abgedruckt in: Breton (wie Abb. 3).

Abb. 5 André Breton, Steine, abgedruckt in: Breton (wie Abb. 3).

Abb. 6 Alexis Vorontzoff, Ausgehöhlter Quarz. Chinesische Kunst, abgedruckt in: Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Paris 1960, Tafel 3.

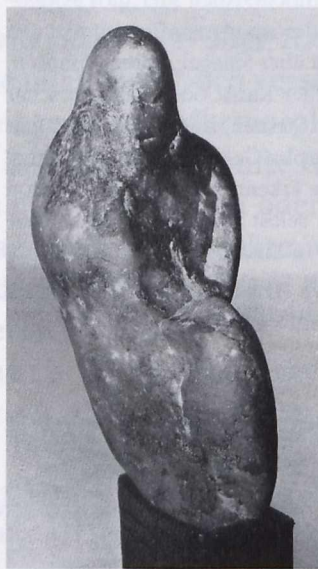


Abb. 4

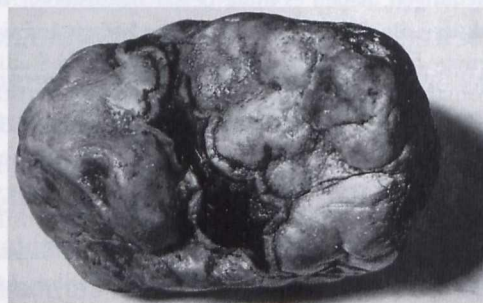


Abb. 3



Abb. 5



Abb. 6

Die Geschichten, die Breton, Baltrušaitis und Caillois ausgegraben haben, zeigen, dass Steine aufgrund ihrer Formen, Farben, Substanzen und Strukturen über Jahrhunderte eine Faszination ausgeübt haben. Neben dem Abdruck eines Schwammes oder sich wandelnden Wolkenformationen bringen Steine, roh belassen oder, wenn man sie aufschneidet, mannigfaltige Figurationen hervor, die mit Felsgebirgen, Stadtlandschaften, Skeletten, Augenpaaren, Göttern oder Menschen in Verbindung gebracht wurden. Insbesondere seit dem Barock wurden solche Steinbilder gesammelt, geordnet und systematisch katalogisiert; die mineralischen Formationen in den gefundenen Steinen wurden im Laufe der Zeit auch abgezeichnet. Auf diese Weise ist uns eine Vielzahl an gezeichneten Darstellungen erhalten, die mittels dunkler Schraffierungen Schlagschatten und Modulationen schaffen, von denen sich das abstrakte oder figürliche Muster abhebt (Abb. 7). Neben dem reich bebilderten Werk *Museum metallicum* aus dem Jahre 1648 von Ulisse Aldrovandi, dem Bologneser Arzt und Naturforscher, dessen naturkundliche Enzyklopädie bis zu Buffon als Autorität galt, hat sich beispielsweise Kircher 1678 im VIII. Kapitel von *Mundus subterraneus*⁹ ausführlich mit der

6 Caillois (wie Anm. 5), S. 63–64.

7 Breton (wie Anm. 4), S. 153.

8 Breton (wie Anm. 4), S. 154.

9 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, hg. v. Gian Battista Vai, Bologna 2004.

Entstehung der Steinbilder, deren Formen, Gestalten, Bilder, Herkunft und Ursachen befasst. Kircher erklärt die Entstehung der Bilder, welche die Natur in Stein zeichnet, dabei auf vier Weisen. Erstens sei es der Zufall, der die Formen erzeuge; zweitens führten Bodenbeschaffenheit und Anlage der Formen und Flüssigkeiten zur je spezifischen Versteinerung; drittens balle der Magnetismus die ähnlichen Formen zusammen und viertens handle es sich um eine göttliche und himmlische Verfügung.¹⁰ Das Wunderbare der Steinbilder wird an einem Vers deutlich, der unterhalb einer amorphen Landschaft mit einer Kreuzigungsszene in dem 1708 publizierten Werk von Carl Nicolaus Lang¹¹ eingefügt ist:

Solche wunderbarliche Gestalt
Hat die Natur in ein Agat gemalt

Antoine Joseph Dézallier d'Argenville¹² betont ebenfalls, dass die Entstehung der Figuren kein Spiel des Zufalls, sondern Erzeugnis einer Vielzahl von Verwirklichungsweisen des einzigen Urbildes aller Wesen sei. In seiner Abhandlung werden die jeweils grossen Tafeln ausführlich im Blick auf ihre Schönheit und erkennbaren Formen wie Landschaften und Figuren beschrieben, wie beispielsweise die Tafel 24 mit der Darstellung einer weissen Koralle, in der die Form eines Kopfes und einer in den Raum greifenden Hand klar hervorsteht (Abb. 8). Doch sind die Zeichnungen «ohne dass die Einbildungskraft oder der Stichel des Graveurs irgend etwas dazu getan hätte»¹³, entstanden. Nach Dézallier d'Argenville besitzt auch aufgeschnittenes und poliertes Holz eine ähnliche Wirkung wie die Steine, da dieses aufgrund seiner Maserung ebenfalls Figurationen hervorbringen kann. Dem petrifizierten Holz, genannt Lithoxylon, gelingt es sogar, mit seinen rotbraunen Farben und den schwarzen Venen Steine nachzuahmen (Abb. 9). Dies erläutert die Beschreibung zur Tafel 20, in welcher steht: «Die Figur 2 stammt aus Sachsen [...]. Seine schönen roten, grauen, braunen & nuancierten Farben, imitieren in perfekter Weise den Agatstein, und zur gleichen Zeit zeigen sie die Dicke der Rinde & die Filiamente des Holzes. Seine Farben durchdringen die ganze Dichte, die einen halben Daumen dick ist.»¹⁴ In Stein oder Holz Figurationen zu sehen – sei es in der roh belassenen Form als Skulptur oder aufgeschnitten als Malerei – zeigt, in welcher Weise im Gewirr der Flecken und Unebenheiten Visionen Gestalt annehmen können. Die Entdeckung solcher Steinbilder und ihrer Darstellungen bilden nach Baltrušaitis aus diesem Grund einen uner-schöpflichen neuen sowie historischen «Fundus an Abstraktionen und Phantasmen»¹⁵.

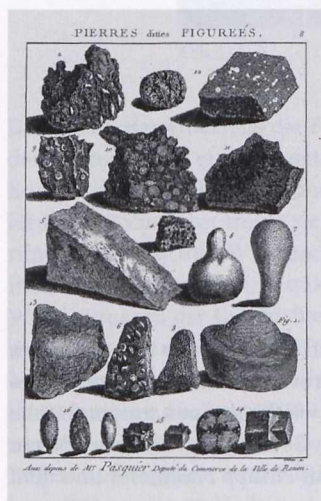


Abb. 7



Abb. 8

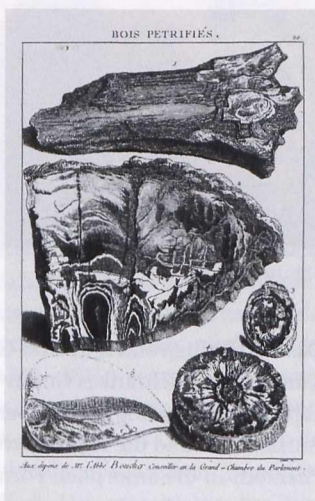


Abb. 9

Abb. 7 Pierres dites figurées, in: Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'oryctologie, qui traite des terres, des pierres, des métaux, des minéraux, et autres fossiles, ouvrage dans lequel on trouve une nouvelle méthode latine et française de les diviser, et une notice critique des principaux ouvrages qui ont paru sur ces matières. Enrichi de figures dessinées d'après nature: Par M.***, Paris 1755, Tafel 8.*

Abb. 8 Madreporé, in: Dézallier d'Argenville (wie Abb. 7), Tafel 24.

Abb. 9 Bois petrifiés, in: Dézallier d'Argenville (wie Abb. 7), Tafel 20.

10 Baltrušaitis (wie Anm. 2), S. 66–67.

11 Carl Nicolaus Lang, *Historia lapidum figuratorum Helvetiae ejusque vicinae, in qua ... aeneis tabulis repraesentantur ... adducuntur eorum loca nativa, in quibus reperiri solent ...*, Venedig 1708.

12 Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, la conchyliologie, qui traite des coquillages de mer, de rivière et de terre, ouvrage dans lequel on trouve une nouvelle méthode latine et française de les diviser: augmentée de la zoomorphose, ou représentation des animaux à coquilles, avec leurs explications*, Paris 1757.

13 Dézallier d'Argenville (wie Anm. 12), S. 238–239.

14 Dézallier d'Argenville (wie Anm. 12), S. 355.

15 Baltrušaitis (wie Anm. 2), S. 88.

Die mineralischen amorphen Flecken aufgeschnittener Steine wurden indes nicht als solche belassen, sondern als Grund verwendet, um diese in ein mythologisches oder biblisches Narrativ einzubinden. In der Achatplatte mit Ölmalereien des Augsburger Johann König von 1632 (Abb. 10) wird die zunächst ungegenständliche Steininformation mittels Malerei in einer Szenerie aufgewühlter Landschaft überführt und die mineralischen Farbflecken auf diese Weise in überschlagende Meeresfluten, schwere Wolken und eine leuchtende Gebirgswand verwandelt. Diese mit «König fecit» signierte Achatplatte lässt unschwer das biblische Thema erkennen: Es handelt sich um den Zug der Kinder Israels durch das Rote Meer und den Untergang des pharaonischen Heeres in den Meereswellen. Johann König brauchte nur der Zeichnung des Steins zu folgen, um seine Szenen zu komponieren. Selbst die Lichtdramatik des leuchtenden Hintergrundes verdankt sich dem Stein. In diesem Fall, schreibt Baltrušaitis, scheint die Ikonographie unmittelbar der Arabeske entsprungen, indem der «Zug der Kinder Israels sich [...] durch eine Lücke in den Marmorierungen [bewegt], die dem geteilten Meer gleicht. Die Wolkensäule und die zusammenstürzenden Wasser lösen sich aus dem Gewölk, und die Wagen, die Reiter und die ganze Armee des Pharaos werden von den Steinbildungen verschlungen.»¹⁶ Von nahem wird dabei ersichtlich, dass die im Achat vorkommenden wolkenähnlichen Steinschichten mit weissen Konturen malerisch nachgezogen wurden. Anstelle einer Leinwand oder Holztafel wird die opake Struktur der Achatplatte verwendet, wobei die von verschiedenen Kieselsäurevarietäten gebildeten und verschieden gefärbten Schichten freigehalten und mittels feinen Farbschichten betont werden.

Abb. 10 Johann König, Zug der Kinder Israels durch das rote Meer, 1632, Ölmalerei auf Achat, 43 × 35,4 cm, Kunstkammerschrank Gustav Adolfs II., Uppsala.



Abb. 10

Das Verhältnis von Figur und Grund löst sich bei der *Genesis* (Abb. 11), die auf der Innenseite des Kunstkammerschranks Gustav Adolfs II. angebracht wurde, aufgrund der Steinmaserungen des Lapislazuli fast völlig auf. Die bergigen Inseln im Meer kippen immer wieder in eine kartographische Aufsicht um und die Figur Gottvaters mit seinem durchscheinenden Gewand fügt sich fast wie ein Phantom in die amorphen Formationen ein. Im Zusammenhang mit Philipp Hainhofer und dem Kunstschränk des schwedischen Königs Gustav Adolf II. in Uppsala steht auch die marmorne Meereslandschaft. Himmel und Meereswellen sind in diesem Fall in der Marmorstruktur belassen und lediglich die Meeresungeheuer, Schiffe und Rauchballungen sind nach einem Stich von Jacques Callot gemalt (Abb. 12). Die stürmischen Meereswogen wirken wie ein einziger, nass lasierender Pinselstrich, dessen Farbabstufungen zwischen Blau und Grau sich erst im Bild zu vermischen scheinen. «Ursprünglich reines Ornament, geädert und gefleckt in einem verschwommenen Muster ohne gegenständliche Formen, scheint» – nach Baltrušaitis – «der Marmor in ein Stadium

¹⁶ Baltrušaitis (wie Anm. 2), S. 57.

zurückzuführen, das den Mosaiken vorausging und wo der Mensch die lebendigen Züge, die er zu erkennen glaubte, nachgezogen hat.»¹⁷ Weitere Steinbilder, Intarsienarbeiten und silberne Allegorien rahmen die mineralische Meereslandschaft, die in einen Pultdeckel eingefügt wurde. Kleine mit Malereien versehene Platten eröffnen die Ansicht auf so genannte Ruinenlandschaften, die man in der Umgebung von Florenz findet. Sie haben diesen Namen von den Formen, die man drauf sieht und die Ruinen von Städten, Türmen, Pyramiden und zerstörten Gräbern zu zeigen scheinen. Die Farbe des Steines ist im Allgemeinen Grau, und die ein wenig dunkleren Flecke ahmen eine Luftperspektive nach. Diese toskanischen und florentinischen Ruinenlandschaften, die Baltrušaitis und Caillois reproduziert haben, wurden ebenfalls oft malerisch verändert, sei es mit farbigen Figuren oder mit Details, die rechteckige Formen in Fenster und Türen verwandeln. Der Patrizier Philipp Hainhofer, der einen Handel mit den Steinbildern und Kunstschränken betrieb, betont bei den Bildern im Stein, dass diese «gar schöne landschaften vund gebeuw gleichsam von sich selbst»¹⁸ geben. Die *Pietra dura* genannten farbigen Intarsienarbeiten, die in Uppsala Ornamente bilden, nahmen später den Kunstcharakter von Gemälden ein. Noch heute ist in der Wiener Hofburg ein von Maria Theresia eingerichteter Raum vorhanden, in welchem sämtliche *Pietra-dura*-Arbeiten in goldene Rahmen gefasst an der Wand aufgehängt sind.

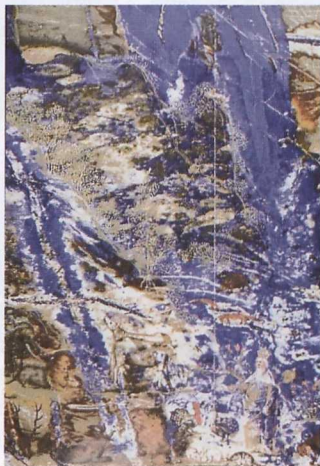


Abb. 11

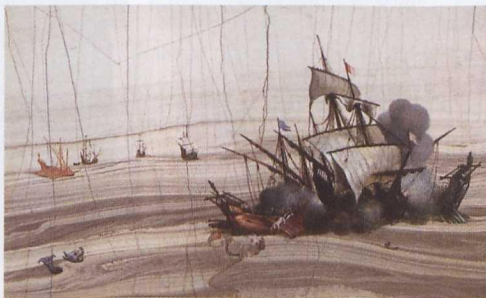


Abb. 12

Abb. 11 Anonym, *Genesis*, um 1630, Ölmalerei auf Lapislazuli, ca. 43 × 30 cm, Kunstkammerschrank Gustav Adolphs II., Uppsala.

Abb. 12 Anonym, *Meereslandschaft nach einem Stich von Jacques Callot*, um 1630, Ölmalerei auf Marmor, ca. 15 × 25 cm, Kunstkammerschrank Gustav Adolphs II., Uppsala.

Der Zufall, der einerseits die Formen und Figuren im Stein generiert hat, wurde im 17. Jahrhundert malerisch in eine Figuration überführt. In Schranktüren eingelegt und besonders auch im Kontext der Kunstkammer findet man diese wundersamen Steininformationen mit zunehmender Häufigkeit. Zunächst treten sie in den Diskurs der Naturphilosophie ein. Mit der Ausdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft verlieren um 1800 die von der Natur erzeugten Formationen im Stein hingegen ihre Attraktion. Dieser Zeitpunkt bildet für Baltrušaitis den Einschnitt und Wendepunkt in der Geschichte der Sammlung merkwürdiger Bildungen und Versteinerungen, da die von der Natur erzeugten Bilder von nun an ohne jede metaphysische Erwägung wie Gemälde beschrieben werden. Der Geologe und Mineraloge Eugène Patrin (1742–1815) besaß eine Mineraliensammlung mit etwa 2 000 Stück, die aufgrund ihrer Schönheit, Kunst nachzuahmen scheint, und dadurch die Neugierde des Naturkundlers weckt. Patrin wurde von Georges Louis Leclerc de Buffon aufgefordert, in der Reihe seiner umfangreichen Naturgeschichte zu schreiben¹⁹, und der naturhistorische Maler Jacques-Eustache Desèze, der auch für Buffons Naturgeschichte die Tierillustrationen entwarf, zeichnete sämtliche Tafeln, die anschließend von Gérard-René Le Villain gestochen wurden. Die handkolorierten Illustrationen von Mineralien (Abb. 13–15) und ihre

17 Baltrušaitis (wie Anm. 2), S. 62.

18 Philipp Hainhofer, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619. Im Auszuge mitget. & commentiert von Oscar Doering*, Wien 1894, S. 321.

19 Eugene Melchior Louis Patrin, «Histoire naturelle des minéraux, contenant leur description, celle de leur gîte, la théorie de leur formation ...», in: Georges Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle de Buffon classée par ordres, genres et espèces, d'après le système de Linné ...*, Band 27–31, Paris 1801.

Beschreibungen lassen keine figürlichen Merkwürdigkeiten wie Ruinen, Kreuzigungen oder Totenschädel mehr erkennen. Der *beügte Jaspis* (Abb. 15) offenbart an der Oberfläche zwar eine Vielzahl von kleinen Augen mit kleinen konzentrischen Kreisen, doch handelt es sich nun, Patrin zufolge, um ein Prinzip, nach welchem sich einfach zwei Materien, nämlich zwei verschiedene Farben, vermischen und durch ein Spiel von Affinitäten wieder trennen. Dieses Phänomen wie auch die Hybride aus Edelsteinen, schwarzem Quarz und Topas (Abb. 14) erklärt der Naturkundler als Kristallisationsprozess. Das naturphilosophische Konzept des Lebens, die Ausdifferenzierung der Wissenschaften in Mineralogie und Lebenswissenschaften, stehen weiterhin dem Problem der Form, der inneren Gesetzmässigkeit und des Zufalls gegenüber. Die Geschichte der Steinbilder thematisiert dabei seit der Romantik nicht nur die Form, sondern auch die Urform, die immer wieder mit der platonischen Idee verbunden wurde und nach der die Steine in ihrer Materialität in der Lage seien, die unverborgene, intelligible Gesetzmässigkeit des Werdens und der Symmetrien hervorzubringen.

Abb. 13 Albâtre gypseux veiné, in: Eugene Melchior Louis Patrin, «Histoire naturelle des minéraux, contenant leur description, celle de leur gîte, la théorie de leur formation...», in: Georges Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle de Buffon classée par ordres, genres et espèces, d'après le système de Linné...*, Paris 1801, Band 27, Tafel 25.

Abb. 14 Aiguemarine ou émeraude und cristal de roche, in: Patrin (wie Abb. 13), Band 28, Tafel 9.

Abb. 15 Jaspé œillé de Sibérie, in: Patrin (wie Abb. 13), Band 28, Tafel 16.

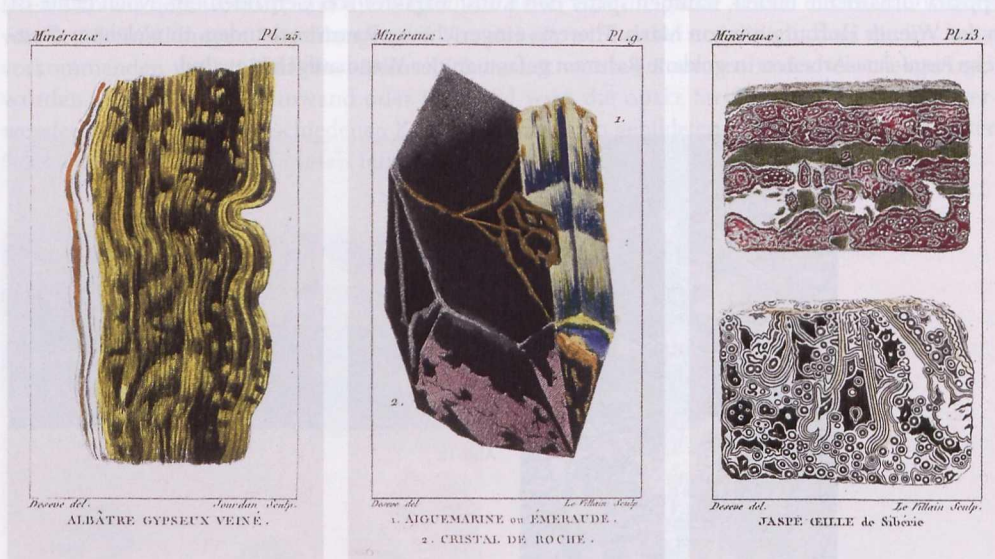


Abb. 13

Abb. 14

Abb. 15

In seinen Bemerkungen über die figurative und nichtfigurative Malerei in der Natur und in der Kunst entwickelt Caillois die These, dass die natürliche Zeichnung der Steine durch ihre Ähnlichkeit mit Gemälden so sehr die Imagination der Betrachter gefangen hält, dass teilweise die Natur selbst als ein Künstler betrachtet wurde. Solange die Malerei figurativ blieb, solange sie darin bestand, Szenen, Landschaften oder Dinge zu repräsentieren, dachte der Mensch, die gleichen Formen in den Zeichnungen des Marmors, Jaspis, Alabasters oder Achats zu erkennen. In der nichtfigurativen Malerei des 20. Jahrhunderts, in der die Figuren ihre Klarheit verloren haben und keinerlei definiertes Objekt darstellen, scheint die Ähnlichkeit der Gemälde mit den Zeichnungen und Farben einzelner Steine so evident zu sein, dass man denken könnte, der Maler würde die Steine kopieren.²⁰ Die kristalline diagonale Struktur eines Kalksteins (Abb. 16) und die daraus entstandenen monochrom abgestuften Farbflächen in Form verzerrter Dreiecke und Diagonalen zeigen in frappanter Weise ähnliche Kompositionsmerkmale wie ein abstraktes Gemälde von Charles Bouleau (Abb. 17), dem Autor der *Geheimen Geometrie*. Doch der abstrakte Künstler ignoriert das Mineral, das seine Gemälde zu duplizieren scheint, denn er zielt gar nicht darauf, etwas zu reproduzieren oder abzubilden.²¹ Im Sinne der Abstraktion geht es vielmehr darum, jegliche Ähnlichkeit mit Wiedererkennbarem zu tilgen und dadurch das Abbildverhältnis zu verabschieden. Die Geschichte der Steinbilder legt dem gegenüber eine andere Lesart nahe: Immer schon geht die Abstraktion der Gegenständlichkeit und der Figuration voraus, denn stets beginnt der künstlerische Prozess bei einer gestaltlosen Struktur, aus der dann erst Ähnlichkeiten entspringen. Die chaotisch formlosen

²⁰ Caillois (wie Anm. 5), S. 55.

²¹ Caillois (wie Anm. 5), S. 56.

oder geometrisch geordneten Strukturen im Stein offenbaren in aller Deutlichkeit, dass asynchrone Farbflächen und Linien eine entfesselte Kraft der Ähnlichkeit produzieren, sobald sie in ein Beziehungsgeflecht eingebunden sind. Der einstige Umgang mit den wunderbaren Bildern im Stein, wie Baltrušaitis, Breton und Caillois ihn wieder entdeckt haben, zeigt, wie schwierig es ist, zwischen imaginärer Projektion und sinnlicher Wahrnehmung, zwischen unbewussten Trugbildern und bewussten Abbildern zu unterscheiden. Die Geschichte der Steinbilder macht mit anderen Worten deutlich, dass die Ungegenständlichkeit und das abstrakte «Gerüst»²² im Sinne von Bouleau die Figuration verbirgt und sie zugleich hervorbringt.

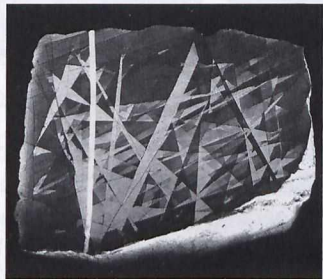


Abb. 16

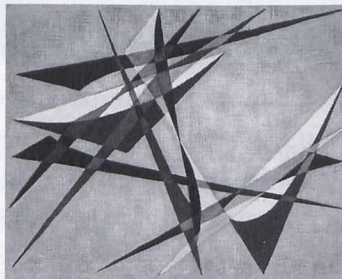


Abb. 17

Abb. 16 Kalkstein «Verde d'Arno», Toskana, Sammlung von Claude Boullé, Paris, abgedruckt in: Jurgis Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984, Tafel 74.

Abb. 17 Charles Bouleau, Peinture. *Constructions sur les rapports musicaux 9/12/16*, Sammlung Marc Vaux, in: Charles Bouleau, *Charpentes. La géométrie secrète des peintres*, Paris 1963, S. 247.

Ein Werk von Mathieu Dubus (1590–1665/1666) bildet vor dem Hintergrund, dass Künstler für ihre Arbeit keinen Bezug auf mineralische Formbildungen genommen haben, eine Ausnahme. Für das grosse Gemälde mit der Zerstörung von Sodom und Gomorrha, das sich in der Privatsammlung von Jacques Combe in Paris befindet, ist der Bezug zu Steinformationen nach Baltrušaitis gesichert (Abb. 21). «Die lebendigen Gestalten und die Gestalten aus Stein scheinen gleichwohl an demselben Vorgang beteiligt und sind in gewisser Weise der Schlüssel zu der Komposition, deren Visionen ganz und gar dem Gestein abgewonnen sind. In diesem Bild ist alles rätselhaft und verwirrend, und doch kann man eine Geschichte aus der Genesis darin erkennen.»²³ Der Einfall von Dubus, eine aus florentinischen Marmorsteinen errichtete Mauer nachzuzahlen, ist nach Baltrušaitis keine Improvisation, die einem Leonardischen Gedanken entspricht, sondern hängt mit dem damaligen Naturverständnis der Kosmogonie zusammen. Der flämische Maler, der 1635 in die Lukasgilde in Den Haag eintrat, malte mehrere kleine italienische Landschaften mit abgerundeten Felsblöcken und schwachem Kontrast von hell und dunkel (Abb. 18). Seine Landschaftsmalerei wird als Bewegung des magischen Realismus bezeichnet.²⁴ Dubus war ein Schüler von Hercules Seghers, dessen phantastische Landschaftsmalerei immer noch Kopfzerbrechen bereitet. Der glatte Himmel mit der schweren, diagonalen in sich geschlossenen Wolkenwand gewinnt in dem Gemälde von Dubus fast die Textur eines Marmorsteines und bei Seghers erhalten die unklaren Naturformen die diaphane Struktur eines Alabasters (Abb. 19). Um jedoch bei den Landschaftsgemälden von Dubus oder sogar von Seghers Anspielungen auf Steinbilder in Erwägung zu ziehen, müsste man nicht nur die etlichen Traktate²⁵ berücksichtigen, sondern auch biographisch einen Zusammenhang herstellen, was gerade bei Seghers äusserst schwierig ist. Relevant ist dabei jedoch weniger der direkte abbildhafte Bezug zu Steinen, sondern in welcher Weise es Gemälden gelingt, den Wirbel aus asynchrone Farben und Formen an die Grenze eines Bilderrätsels zu bringen. Handelt es sich im oberen rechten Bildteil des Gemäldes von Seghers um eine sich überschlagende Meereswelle oder um einen transparenten Berg, durch welchen der blaue Himmel durchscheint? Die bizarren, amorphen und kargen Bildelemente sind wie in den Malereien auf Stein erst mittels eingefügter Menschen und Architekturen, in diesem Fall mittels der blau gekleideten Figur im Vordergrund, der Hütte am Ufer und der Stadtlandschaft mit der Kirche am Horizont, als Landschaften erkennbar.

22 Charles Bouleau, *Charpentes. La géométrie secrète des peintres*, Paris 1963.

23 Baltrušaitis (wie Anm. 2), S. 55.

24 Jacques Combe, «Matieu Dubus», in: *L'amour de l'art*, 1935 (Heft 16), S. 325–326.

25 Beispielsweise Albertus Magnus 1542 mit *De Minerlaibus et rebus metallicis*, Johannes Nyder 1517 mit *Formicarius*, Lodovico Dolce 1566 mit *Libri tre neu quail si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura*; Petrus Pomponazzi 1556 mit *De naturalium efeitum admirandorum causis*, Andraee Bacci 1603 mit *De gemmis et lapidibus* oder Anselmus Boetius de Boot 1609 mit *Gemmarum et lapidum historie*.

Abb. 18 Mathieu Dubus, Bergige Landschaft, um 1635, Öl auf Leinwand, 47 × 62 cm, Museum Bredius, Den Haag.



Abb. 18

Abb. 19 Herkules Seghers, Bergige Landschaft, o. J., Öl auf Leinwand, 48 × 64 cm, Museum Bredius, Den Haag.



Abb. 19

Im Anschluss an die Geschichte der Steinbilder, die an Mythologien und Legenden, an Theologie, Physik, Chemie und Metaphysik gebunden ist, entwickelt Caillois in seiner visionären Mineralogie die diagonale Methode, die der Synthese zweier Gesetze, der Symmetrie und dem Werden, der Ordnung und der Expansion²⁶ nachgeht. Roger Caillois knüpft den Blick auf die bemalten und unbemalten mineralischen Schnittflächen an ästhetische Fragestellungen, die das Problem des Trugbildes aufrufen: «Die Landschaftssteine sind Traum-Abstellplätze. Sie ködern die Einbildungskraft und lassen sie erst in Ruhe, wenn sie irgendein Bild in ihren Auslagen identifiziert hat. Die lockenden Trugbilder, die jene eher projiziert als entdeckt, verdanken sich gänzlich dem Zufall.»²⁷ Die Mythen und Doktrinen, die sich um diese Objekte gebildet haben, werden bei ihm in Frage gestellt, um die Deutung des zufälligen und bedeutungslosen Spiels mit Ähnlichkeiten hervorzuheben. Die Formen und Zeichnungen der Steine rufen Bilderrätsel herbei und führen vor, dass diese Projektionen selbst Trugbilder sind: «Ich rufe sie nur deshalb hervor», erläutert Caillois, «weil ich den Grad an Abstraktion oder Gleichgültigkeit, der notwendig ist, um auf sie verzichten zu können, nicht erreicht habe.»²⁸ Die Geometrien und Formationen im Stein versteht Caillois nicht als Gebilde des Geistes und auch nicht für den Widerschein des Verstandes. Stattdessen ermöglichen diese ein sinnliches Denken des Zufalls. Jedes Mal, wenn es einem gelingt, sich der «Finsternis der Physiologie»²⁹ zu entziehen, wird der Charakter der vollständig arbiträren und aufgrund ihrer Analogie umso signifikanter und schwieriger zu entziffernden Interpretationen selbst evident. Genau aus diesem Grund bringen die starren Steinformationen in ihrer Schnittfläche die Bewegung und das Werden ins Spiel. In ihrer Funktion verhalten sie sich dabei genau umgekehrt wie die tierische Mimikry, die in ihrer Plötzlichkeit mit dem Blick der Medusa alles von ihr Fixierte zu Stein erstarren lässt.

Abb. 20 Mathieu Dubus, Zerstörung von Sodom und Gomorrha in einer Berglandschaft, Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 47 × 63 cm, Sammlung Jacques Combe, Paris. Signiert mit MATIEV DVBS.

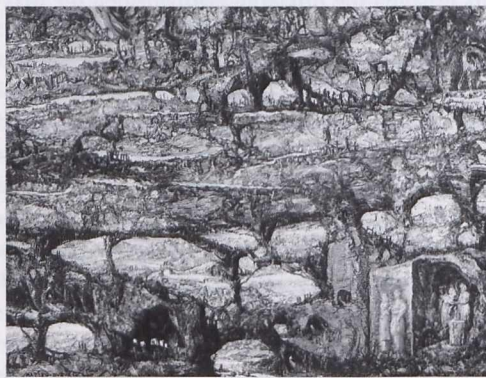


Abb. 20

26 Caillois (wie Anm. 5), S. 13.

27 Roger Caillois, *Die Schrift der Steine*, Wien 2004, S. 28.

28 Caillois (wie Anm. 27), S. 13.

29 Caillois (wie Anm. 27), S. 10.