

Claudia Blümle

Mineralischer Sturm. Steinbilder und Landschaftsmalerei

Unter dem Titel *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes* entwirft der litauische Kunsthistoriker Jurgis Baltrušaitis¹ 1957 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, deren Geäder Landschaftsszenarien sichtbar werden läßt, »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 phantastische Gartenarchitektur als Formstrukturalist gilt, widmet sich mit einem historischen Blick auch den Bildern im Stein. Aufgrund ihrer Formen, Farben, Substanzen und Strukturen übten diese über Jahrhunderte eine Faszination aus, und ihre Geschichte zeigt, welche »Rolle die visionäre Mineralogie in der Einbildungskraft spielte«.³ Denn neben dem Abdruck eines Schwamms oder sich wandelnden Wolkenformationen bringen Steine, roh belassen oder aufgeschnitten, ungegenständliche Figurationen hervor, die mit Felsgebirgen, Seestücken, Stadtlandschaften (Abb. 1) oder Baumreihen (Abb. 7) in Verbindung gebracht wurden. »Ursprünglich reines Ornament, geädert und gefleckt in einem verschwommenen Muster ohne gegenständliche Formen, scheint« – nach Baltrušaitis – »der Marmor in ein Stadium zurückzuführen, das den Mosaiken vorausging und wo der Mensch die lebendigen Züge, die er zu erkennen glaubte, nachgezogen hat.«⁴ Im Anschluß an die Geschichte der Steinbilder, die an Mythologien und Legenden, an Theologie, Physik, Chemie und Metaphysik gebunden ist, entwickelt Roger Caillois⁵ in seiner visionären Mineralogie die diagonale Methode, die der Synthese zweier Gesetze, der Symmetrie und dem Werden, der Ordnung und der Expansion nachgeht. Der einstige Umgang mit den wunderbaren Bildern im Stein zeigt dabei, wie schwierig es ist, zwischen imaginärer Projektion und sinnlicher

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. Ebd., S. 78.

4. Ebd., S. 62.

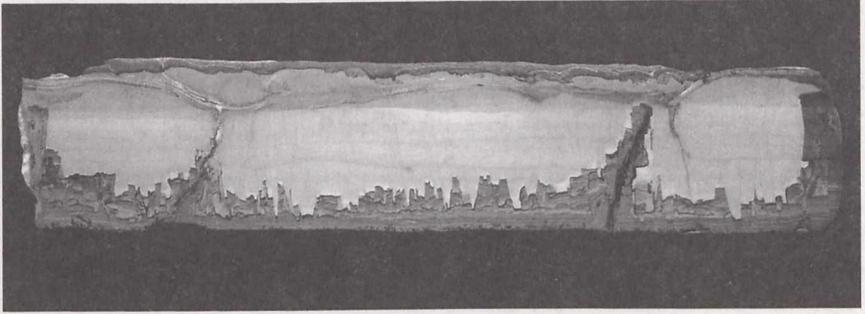


Abb. 1: Ruinenmarmor, Sammlung Claude Boullé, in: Jurgis Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984, Bildtafel IV.

Wahrnehmung, zwischen unbewußten Trugbildern und bewußten Abbildern zu unterscheiden.

I

Seit der frühen Neuzeit wurden 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 Schlagschatten und Modulationen schaffen, von denen sich die abstrakten oder figürlichen Muster abheben können. 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 Athanasius Kircher in seinem Werk *Mundus subterraneus*⁶ von 1678 eine Reihe solcher Bilder im Stein abgedruckt. Die Darstellung *Vrbis Turrita* entwirft eine mit geschlossenen Formen abgezeichnete horizontal gegliederte Stadtlandschaft, die sich von dem weißen Liniengflecht im sich eröffnenden Himmel abhebt, um in den Schraffuren freigelassener Spuren die geschwungenen Maserungen des Marmors widerzuspiegeln (Abb. 2). Mit großer Wahrscheinlichkeit bezieht sich diese Zeichnung auf den sogenannten florentinischen Stein, denn im »florentinischen Marmor ist die Landschaft vorherrschend: Städte-, Gebirgs-, Seelandschaften unter wolkenverhangenem Himmel«⁷ sind darin zu erkennen. Eine Unterkategorie dieser Steinart,

5. Roger Caillois, *Méduse et Cie.*, Paris 1960; Roger Caillois, *Die Schrift der Steine*, Wien 2004; Roger Caillois, *Steine*, Wien 1983. Zum Werk: Jean-Patrice Courtois, *Diagonales sur Roger Caillois. Syntaxe du monde, paradoxe de la poésie*, Paris 2002; Stéphane Massonet, *Les labyrinthes de l'imaginaire dans l'œuvre de Roger Caillois*, Paris 1998; Laurent Jenny, *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris 1992. Zur Person: Odile Felgine, *Roger Caillois. Biographie*, Paris, 1994; Annamaria Laserra, *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractations d'une œuvre*, Padova 2002.

6. Athanasius Kircher, »De lapidosa telluris substantia«, in: ders., *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, hg. v. Gian Battista Vai, Bologna 2004, Buch VIII, S. 1–48.

7. Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 62.

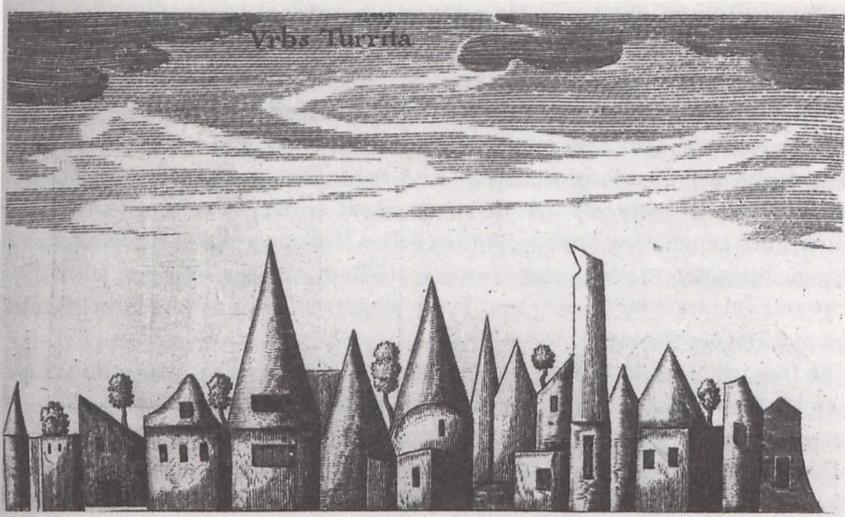


Abb. 2: Athanasius Kircher: *Vrbs Turrata*, in: ders., *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, hg. v. Gian Battista Vai, Bologna 2004, Buch VIII.

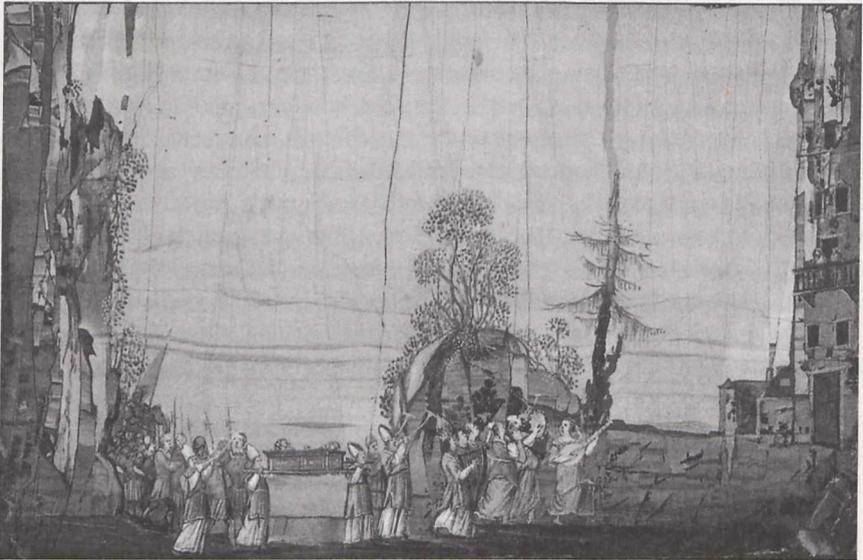


Abb. 3: Anonym: *David tanzet vor der Bundeslade*, Öl auf Ruinenmarmor, Mitte 17. Jahrhundert, Kunstkammerschrank Gustav Adolfs II., Universität Uppsala.

die man in der Umgebung von Florenz findet, wurde aufgrund der Zeichnungen und Malereien als ›Ruinenlandschaft‹ bezeichnet, da diese in blaugrauen und braungelben Farbtönen und Linien zerstörte Häuser und verfallene Gräber sichtbar werden lassen (Abb.1 und 3). Die dunklen Umrisse der Ruinenlandschaften grenzen sich vom hellen Hintergrund ab, der sich ausgehend von den hellen gelben oder blauen Abstufungen nach oben hin verdunkelt und deswegen in Zusammenhang mit der Luftperspektive gebracht wurde. In der Darstellung von Kircher wurde auch genau diese Bewegung eines hellen Horizonts in sich verdunkelnden Himmelsgebilden übernommen; bei den Häusern hingegen wurden zusätzlich schwarze Quadrate für Fenster und Türen eingesetzt, die ein Spiel zwischen Fläche und Tiefe eröffnen.

Die Darstellungen in *Mundus subterraneus* sind jedoch nicht, wie man annehmen könnte, als mimetisch abgezeichnete Illustrationen des Steins, sondern als dessen Abdruck gedacht, die an die Genese der Bilder im Stein gebunden sind. Dies kann nach Kircher anhand eines Experimentes vor Augen geführt werden:⁸ Wenn einer Farbe Vitriol beigemischt wird und auf ein Blatt Papier gemalt wird, könne es zwischen zwei polierte Marmorplatten gelegt werden. Nach zwei oder drei Monaten dringe die Malerei in deren Substanz ein, und auf diese Weise könne sich die im Abdruck hergestellte Zeichnung des Bildersteins in den festen Körper einprägen.⁹ Diese Bilder werden heute entweder als Fälschungen oder als bloße Phantasie betrachtet. Gleichzeitig fixieren diese Darstellungen bildlich das sogenannte ›Hineinsehen‹, das seit Leonardo und Alberti zu einem Topos der *inventio* geworden ist. Die hineingesehenen Landschaften im Stein sind Erfindungen, die zum Ausgangspunkt für künstlerische Bildkonzeptionen werden, denn dies, so Leonardo, »geschieht, wenn du manches Gemäuer mit verschiedenen Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen anschaust; wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen.«¹⁰ Unter ›Hineinsehen‹ versteht man »ein Hineindeuten von Inhalten in Formen, die ursächlich mit diesen Inhalten selbst wenig oder auch nichts zu tun haben.«¹¹ Es handelt sich dabei um einen Vorgang, der sowohl vor Kunstwerken als auch vor Naturphänomenen vollzogen werden

8. »Experimentum. Eikonogenesis in lapidibus ad oculum demonstrans«, Kircher, *De lapidosa telluris substantia*, a.a.O., S. 45.

9. »Pinge quamcunque volueris imaginem in charta, hoc colorum apparatu: misceantur colores qui minerales esse debent, virtriolo, sale aquis diluto & petroleo distilato prius cum nonnulla portione alumnis: chartam sic pictam pone inter duas tabellas marmoreas ad laevorem exactum dedolatas, & commissuris cerâ ac pice oblitis, ne humiditas accedere possit; has condes in loco humido; & menstruo, aut etiam bimestri spatio peracto, dissolve tabulas, & invenies in tabula alterutra, imagines ad vivum depictas, nulla parte distorta, & vel intra ipsum fundum tabulae aliquousque coloreus penetrasse reperies. Eundem successum habebis, si vel solo atramento, virtriolo probèdiluto picturam delineas.« Kircher, *De lapidosa telluris substantia*, a.a.O., S. 45; vgl. auch Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 68.

10. Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg., kommentiert und eingeleitet v. André Chastel, München 1990, S. 384–385.

11. Otto Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder*, München 1964, S. 172.

kann, wobei die Uneindeutigkeit die entscheidende Rolle spielt. In der dadurch entstandenen Mehrdeutigkeit ist es möglich, auseinanderliegende und entfernte Ähnlichkeiten in ein Verhältnis zu bringen. Im Gegensatz dazu steht die mimetisch-naturalistische Kunst, in welche es nichts hineinzusehen und hineinzudeuten gibt, da sie klar zu erkennende und zu identifizierende Formen darstellt. Die »Form halbfertiger Ähnlichkeiten«, wie Alberti diese genannt hat, eröffnet stattdessen ein Spiel der Ununterscheidbarkeit zwischen Ungegenständlichkeit und hineingesehenen Landschaften, wodurch es den Malern gelingt, »von Körpern, welche die Natur hervorgebracht hat, Formen und Bilder für ihr eigenes Schaffen herzuleiten«.¹²

Die hineingesehenen Darstellungen in den mineralogischen Abhandlungen haben ihre wissenschaftliche Beweiskraft heute verloren, sie zeigen jedoch, »wie man diese spontanen Bilder damals auffaßte«.¹³ Dies wird anhand des VIII. Kapitels in *Mundus subterraneus* ersichtlich, in dem Kircher ausgehend von verschiedenen Experimenten sich ausführlich mit der Herkunft und den Formen der Steinbilder befaßt. Er 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 Versteinering; drittens balle der Magnetismus die ähnlichen Formen zusammen, und viertens handle es sich um eine göttliche und himmlische Verfügung, bzw. Vorsehung.¹⁴ Die Vorstellung der Gestalten im Stein stehen dabei, wie Hans Holländer gezeigt hat, in einem typologischen Zusammenhang, indem »diese Erscheinungen als Ausdruck einer universalen Gesetzmäßigkeit der Schöpfung«¹⁵ gesehen wurden. »Typologisch ist sein Denken, insofern er [Kircher] in der ganzen Natur die Vorgestalten der Heilsgeschichte und des christlichen Universums erblickte, also in der *vis formativa* der Gesteine eine präfigurierende göttliche Macht tätig sah.«¹⁶ Nicht nur Landschaften, Pflanzen und Tiere erblickte er also in den Natursteinen, sondern auch die Passionsgeschichte Jesu. In diesem typologischen Zusammenhang wird auch ersichtlich, weshalb es sich jeweils bei den Darstellungen in *Mundus subterraneus* nicht um eine mimetische Illustration, sondern um einen Abdruck handelt, da dieser in der Tradition

12. Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bättschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 143.

13. »Dico itaque, *quadruplici modo* ea in lapidibus exprimi potuisse: quorum *prior* est *fortuitus*: *Secundus ex dispositione terrenae substantiae*, intra quam tanquam intra formam receptus humor tinctus, tandem spiritu lapidifico in eam figuram, quam terrenae substantiae matrix refert, induratur. *Tertio, ex aliquo singulari accidente* in talem & talem figuram exurgunt. *Quarto, in nonnullis imaginibus, & praesertim in coelitum figuris ex singulari dispositione Divina*, Angelorum ope a natura efficiuntur.« Kircher, *De lapidosa telluris substantia*, a.a.O., S. 40.

14. Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 66–67.

15. Hans Holländer, »...inwendig voller Figur. Figurale und typologische Denkformen in der Malerei«, in: Volker Bohn, *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1988, S. 166–205, S. 172. Vgl. auch Umberto Eco, »Il geocosmo di Athanasius Kircher. Lavori in corso su progetto di dio«, in: Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus in XII libros digestus*, hg. v. Gian Battista Vai, Bologna 2004, Buch VIII, S. 11–22.

16. Holländer, »...inwendig voller Figur«, a.a.O., S. 172.

christlicher Bildtheologie steht. Der Blick auf die Typologie zeigt zugleich, daß die *inventio*, die aus den Steininformationen aufscheint, heilsgeschichtlich als allegorische Präfigurationen und sogar anagogisch als Mysterium der Inkarnation gesehen wurden. Aus diesem Grunde war es überhaupt möglich, daß in dem Kapitel über die Steine, in dem auch der fünfteilige Farbbogen entwickelt wird, es »zu einer kuriosen Art der Durchdringung und einer Interpretation der Reiche der Natur« kam, »die allein auf gestaltendes Hineinsehen gegründet ist«. ¹⁷ Die beweiskräftige Ähnlichkeit in der Typologie wurde somit nicht in der frühen Neuzeit verabschiedet, sondern die europäische Kultur war noch bis ins 18. Jahrhundert von »einem exemplarisch-figuralen Denken in Ähnlichkeit und Korrespondenzen« ¹⁸ bestimmt. Interessant ist deshalb an Kirchers Werk »die Kongruenz des Typologischen mit naturhistorischen Interessen und der lange nachwirkenden Einteilung in die vier »Naturreiche«, nach denen noch die populären Bücher des 19. Jahrhunderts gegliedert sind«. ¹⁹

II

In der Naturgeschichte aus dem Jahre 1757 von Antoine Joseph Dézallier d'Argenville ²⁰ werden große Tafeln mit Steinbildern (Abb. 4-6) ausführlich im Blick auf ihre Schönheit und erkennbaren Formen wie Landschaften und Figuren beschrieben. Die Darstellung in Tafel 11 (Abb. 4) zeigt einen aufgeschnittenen Stein, der wie ein Diptychon aufgeschlagen ist, so daß die Plättchen aus Marmor oder Porphyr symmetrische Arabesken einer im Schattenriß gegebenen Baumgruppe vor gelbem Grund darstellen können. Neben den Steinen mit Baumbildungen finden sich ebenfalls Ruinenlandschaften. Bei der Nummer 1 in Tafel 10 (Abb. 5) sieht man einen »florentinische[n] Stein, *Pietra Cittadina* genannt, der in seiner Länge eine Art von Stadt mit Glockentürmen, einer Unmenge von Häusern & Kaminen, aus denen Rauch qualmt, die von Terrassen und einem großen Himmel begleitet sind, darstellt«. ²¹ Insbesondere die Dendriten (von griech. *dendron*, »Baum« ²²) zeichnen sich durch klare Konturen aus (Abb. 6). Der Dendrit ist eine Art transparenter Agat aus fahlem Grau, mit gelben, roten oder schwarzen Strichen, die Blätter, Büsche und Bäume wiedergeben, womit er der Klasse der »arbo-

17. Ebd., S. 172.

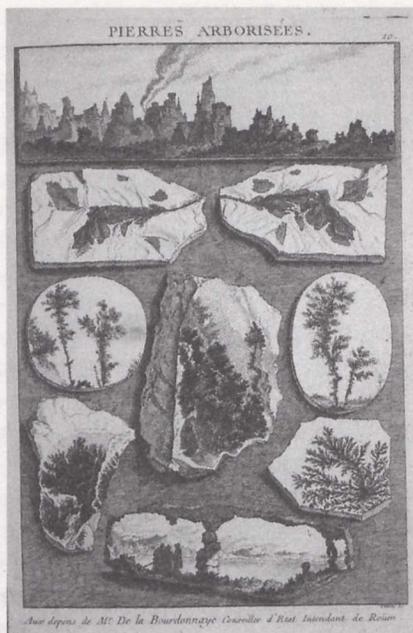
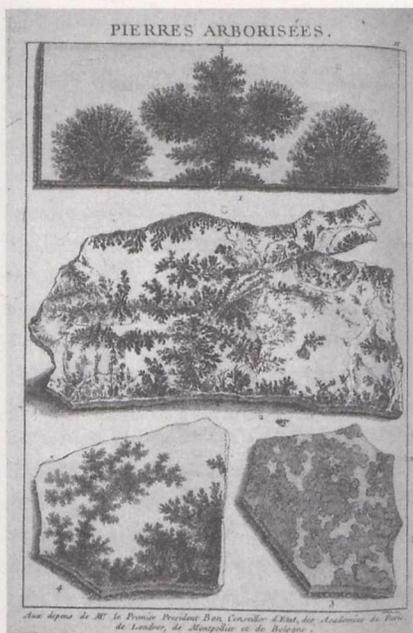
18. Ebd., S. 186.

19. Ebd., S. 186.

20. 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.

21. »On voit au chiffre I une Pierre de Florence, nommé *Pietra Cittadina*, qui représente dans sa langueur une espèce de ville avec des clochers, des masses de maisons, & des cheminées qui fument, accompagnés de terrasses & d'un grand ciel.« Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, a.a.O., S. 169.

22. Ebd., S. 169.



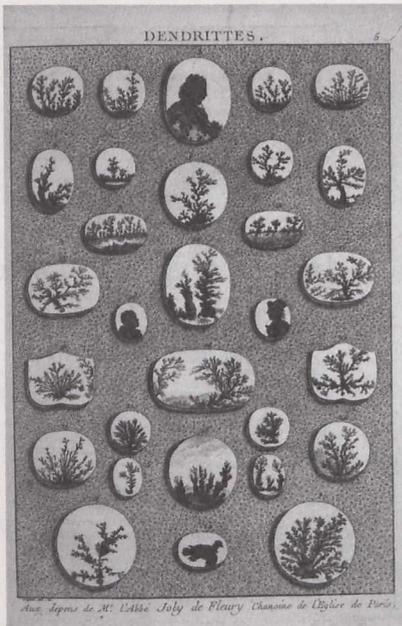
Links: Abb. 4: *Pierres arborisées*, in: Antoine Joseph Dézallier d'Argenville: *L'histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'ryctologie, qui traite des terres, des peirres, des métaux, des minéraux, et autres fossiles*, Paris 1755 Tafel 31.

Rechts: Abb. 5: *Pierres arborisées*, in: ebd., Tafel 10.

risierte[n] Steine« angehört. Der ovale Dendritenstein mit der Nummer 19 »repräsentiert eine ganze und sehr gut definierte Landschaft mit Himmel.«²³

In der Anordnung verschiedener Baumlandschaften sticht im unteren Feld der mit der Ziffer 8 numerierte Stein in der Tafel 10 besonders hervor, der eine Grottenöffnung mit drei Figuren und eine Aussicht auf eine Berglandschaft zeigt (Abb. 5 und 13). Die steinerne Rahmung und die im Gespräch vertieften Figuren bilden im Vordergrund mit ihrer dunklen Farbgebung ein Repoussoir, von dem sich die helle Seelandschaft mit Bergpanorama abheben kann. Das Licht, das von rechts kommt, modelliert die Schatten in der Hügellandschaft nach rechts, und auf die beiden Pfeiler sowie auf die Grasbüschel im Vordergrund fällt ein heller Lichtstreifen. Dézallier d'Argenville beschreibt dieses Steinbild wie folgt: »In der achten Figur sieht man auf einem florentinischen Stein eine auf allen Seiten offene Grotte, mit einigen Pfeilern, die das Gewölbe tragen. Der Grund repräsentiert eine Weite; mit einem Himmel, der den ganzen Rest zur Geltung bringt. Die Realität dieses Steines ist sehr wohl bewiesen mittels der ersten Figur, in welcher man eine Stadt mit Gebäuden & rauchenden Kaminen gesehen hat. Was bei dieser jedoch singulär hervorsteht, ist eine Gruppe mit drei in ihrer Kontur wenig deut-

23. »La Dendritte 19 est ovale, d'une grandeur très-considérable; elle représente un paysage entier bien deffinie, avec un ciel.« Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, a.a.O., S. 170.

Abb. 6: *Dendrites*, in: ebd., Tafel 6.

lichen Menschen, die man auf der Terrasse im Vordergrund sieht. Diese Männer scheinen miteinander zu sprechen, & einer von ihnen trägt einen Hut & einen Stab, ohne daß die Einbildungskraft oder der Stichel des Graveurs irgendetwas dazu getan hätte.«²⁴ In seiner Abhandlung betont Dézallier d'Argenville mehrmals, daß die Entstehung der Figuren nicht bloß ein Spiel des Zufalls und schon gar nicht ein Effekt der Imagination, sondern Erzeugnis einer Vielzahl von Verwirklichungsweisen des einzigen Urbildes aller Wesen sei.

Die hineingesehenen Visionen nehmen im Gewirr der Flecken und Unebenheiten Gestalt an, wobei sie gleichzeitig »ein festes Repertoire«²⁵ bilden. Die Entdeckung solcher Steinbilder und ihrer Darstellungen, die am meisten Ähnlichkeit mit Landschaften haben, bilden aus diesem Grund einen »unerschöpflichen neuen Fundus an Abstraktionen und Phantasmen, die zugleich ein Zeichen der Zeit sind«.²⁶ Gerade die Art und Weise, in der die Steine dargestellt sind, macht die Sichtweise auf die Bilder im Stein in ihrer historischen Differenz evident. Der Vergleich mit Kirchers Darstellungen zeigt, daß sich in den Illustrationen von Argen-

24. »On voit à la huitième figure, sur une Pierre de Florence, une grotte ouverte de tous côtés, avec quelques piliers qui en soutiennent la voute. Le fond représente un lointain, avec un ciel qui fait valoir tout le reste. La réalité de cette Pierre est bien prouvée par celle de la première figure, où l'on a vû une Ville avec des bâtimens & des cheminées fumantes. Ce que celle-ci a de singulier, est un groupe de trois hommes peu distincts dans leurs contours, lequel se voit sur la terrasse du devant. Ces hommes paroissent converser, & l'un d'eux a un chapeau & un bâton, sans que l'imagination ou le burin du Graveur leur air rien prêtè.« Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, a.a.O., S. 238–239.

25. Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 77.

26. Ebd., S. 88.

ville eine Tendenz zur ›Linearabstraktion‹ abzeichnet. Der Umrissproduktionsstich, der Schattenriß oder das Interesse an Vasenmalerei haben um 1800 die Präzision der Linie verstärkt, so daß durch die Kontur eine in sich geschlossene Linie entsteht, die verschiedene Felder scharf voneinander trennt.²⁷ Die harten Konturen in der Maserung des Steines (Abb. 7), die aufgrund ihrer Schwarzweiß-Silhouetten genauso Schattenrisse oder Scherenschnitte²⁸ sein könnten, überführen die Formen in Porträts und dunkle Baumlandschaften (Abb. 6). Insbesondere die Dendriten zeichnen sich durch klare Konturen aus: »Die Figuren der Dendriten 1, 2, 4, & 5 lassen einfache Blätterwerke extrem klar sehen, die aus kleinen braun gestreiften Terrassen vor einem hellen Grund herauskommen.«²⁹ Durch die Konturen und die Farbkontraste werden die Baumsgebilde, die in allen drei Tafeln abgedruckt sind, in ein räumliches Gefüge gebracht: »Buschwerke und Terrassen formen im Vordergrund eine regelmäßige Landschaft; im Hintergrund sieht man einige andere Reihen von Gestrüpp, welche einen Gegensatz zum hellen Himmel bilden und dadurch ein Gemälde formen.«³⁰ Auf die in der Landschaftsmalerei oft verwendete Technik des Repoussoirs, die über Größenverhältnisse und Hell-Dunkel-Kontraste die Distanz zwischen Vorder- und Hintergrund betont und somit Tiefe erzeugt, wird im Text explizit Bezug genommen: »Die mit 11 & 12 markierten ovalen und runden Steine repräsentieren mehrere Bäume am Rande eines Teiches mit Reflexionen im Wasser: in einer der beiden dient eine Terrasse als Repoussoir.«³¹ Die Nummer 8, in welcher die steinerne Rahmenstruktur die Rückenfiguren über den harten Schattenumriß in eine Einheit überführt, um eine Aussicht auf eine Seelandschaft mit Bergen zu eröffnen, weist nicht zuletzt auf die Merkmale des »abstrahierende[n] Falschzeichnen[s]«,³² indem sie auf anatomische und perspektivische Darstellungsmodi verzichtet.

Mit der Ausdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft verlieren die von der Natur erzeugten Formationen im Stein um 1800 ihre Attraktion, und die figürlichen Merkwürdigkeiten der Steine, Ruinen, Städte und Vegetationen sind fortan keine geologischen Phänomene mehr. Dieser Zeitpunkt bildet für Baltrušaitis den

27. Robert Rosenblum, *The international style of 1800. A study in linear abstraction*. Reprint of the author's thesis (New York 1956), New York 1976.

28. Victor Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, S. 122–183, und Ortrud Dreyer, »Die Modernität des Kunstkonzepts. Anmerkungen zu den Scherenschnitten Philipp Otto Runge«, in: Kat. Ausst. *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau*, hg. v. Helmut Friedel, Ostfildern-Ruit 2001, S. 81–105.

29. »Les figures des Dendrites marquées 1, 2, 4, & 5 font voir de simples feuillages extrêmement nets, fortant de petites terrasses tracées en brun, sur un fond clair.« Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, a.a.O., S. 169.

30. »Le 9e chiffre est un des plus beau Cailloux d'Orient qu'on puisse voir. Des brossailles, des terrasses forment sur le devant un paysage régulier; on voit dans le fond quelques autres rangées d'arbisseaux, dont l'opposition fut un ciel clair, forme un tableau.« Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, a.a.O., S. 209.

31. »Les pierres marquées 11 & 12 sont oblongues & arrondies; elles représentent plusieurs arbres bordant un étang, avec des reflets dans l'eau: une terrasse sert de repoussoir à l'une des deux.« Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, a.a.O., S. 170.

32. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.



Abb. 7: *Gesprenkelter Sandstein*, Provinz Salamanca, Spanien, Sammlung Claude Boullé, in: Jurgis Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984, Bildtafel VI.

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.³³ Der Geologe und Mineraloge Eugène Patrin (1742–1815) besaß eine Mineraliensammlung mit etwa 2000 Objekten, die aufgrund ihrer Schönheit Kunst nachzuahmen scheint und dadurch die Neugierde des Naturkundlers weckt.³⁴ Das naturphilosophische Konzept des Lebens, die Ausdifferenzierung von Mineralogie und Lebenswissenschaften stehen jedoch weiterhin dem Problem der Form, der inneren Gesetzmäßigkeit und des Zufalls gegenüber. Die Steinbilder fungieren fortan jedoch nicht mehr allegorisch, sondern symbolisch, indem das Verhältnis der Form zur Urform, die mit der platonischen Idee verbunden wurde, als Geheimnis ins Zentrum rückt und die mineralischen Formationen in der Lage seien, die unverborgene, intelligible Gesetzmäßigkeit des Werdens und der Symmetrien hervorzubringen.

Die Abstraktion in den Steinbildern läßt sich einerseits über Linien und harte Konturen ablesen, die in Ruinenlandschaften oder im Porphyr zu erkennen sind. Andererseits zeichnen sie sich, wie im Fall des Marmors oder des Alabasters, durch formlose chaotische Flecken aus. Aufgrund des Farbflecks ist die Nummer 26 in Tafel 6 auch der schönste Stein: »Die 26ste ist einer der schönsten Steine dieser Tafel. Der Himmel ist überladen mit roten Flecken, ein Feuer nachahmend; &

33. Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 82.

34. 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 27–31.

auf der Terrasse im Vordergrund hat es sechs ein wenig schwarze Baumwipfel, um einen Gegensatz zur Ferne & zu den roten Flecken im Himmel herzustellen, was sie als brennenden Busch bezeichnen ließ. Man sollte auch bemerken, daß die Wipfel der Bäume manchmal ein wenig verbrannt wirken.«³⁵ André Breton ist es zu verdanken, betont Baltrušaitis, daß die Erkenntnisse dieser Tradition formloser Flecken im Stein in den Surrealismus Eingang gefunden haben, indem die Künstler selbst malerische Zufallstechniken wie *frottages*, *fumages*, *coulages* oder *soufflages* in Zusammenhang mit diesen Naturphänomenen brachten.³⁶ Umgekehrt wurde zur Darstellung polierter Marmorplatten ebenfalls mit solchen Zufallstechniken gearbeitet, sei es mit einem Schwamm, um die Farben glatt zu vermischen, oder mit auf das Bild geworfener Farbe. Georges Didi-Huberman zeigt bei den *marmi finti* von Giotto und Fra Angelico diese mit Schwamm und Flecken hergestellte Struktur, um das Konzept der unähnlichen Ähnlichkeiten zu entwickeln: »Wenn sie eher an ein *dripping* von Jackson Pollock erinnert als an irgendeinen narrativen oder perspektivischen Bildaufbau der italienischen Renaissance, so weil sie alle Mimesis- oder Motiveffekte vermeidet, um stattdessen eindringlich die materielle Existenz des Indexzeichens, der piktoralen Spur zu betonen.«³⁷ Die Tafeln ähneln zwar dem Marmor, »diese Ähnlichkeiten zeichnen sich aber – dank ihres Referenten – dadurch aus, daß ihr Anblick stets das Formlose und die reine Farbe in sich schließt, kurz die Negation des Anblicks: die Unähnlichkeit.«³⁸ Die Geschichte des Flecks knüpft umgekehrt an das Hineinsehen und an die Einbildungskraft an, wobei das Bild »im Fleck und nicht der Fleck im Bild«³⁹ ist. Der Marmor bildet auch bei Otto Stelzer 1964 in *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst* den Ausgangspunkt. Wie Baltrušaitis parallel zur Geschichte der Steinbilder eine Genealogie der Abstraktion entwirft, sieht er »die ersten rein gegenstandslosen Bilder im 18. Jahrhundert«⁴⁰ im Stein. Doch handelt es sich um gemalten und imitierten Marmor, die der Dichter Laurence Sterne in seinem *Tristram Shandy* am Ende des 36. Kapitels von Teil III abdrucken ließ. In der ersten englischen Ausgabe sind farbige Reproduktionen mit Marmorstrukturen zu finden, wobei die Dreifarben-Holzschnitte als buntes Sinnbild seines Werkes fungieren. Indem Zentrum, Schwerpunkt und Aufbau in dem Marmorbild fehlen,

35. »La 26° est une des plus belles pierre de la planche. Le ciel est chargé de taches rouges, imitant le feu; & sur la terrasse d'en bas, il y a six troncs d'arbres brossaillés & un peu noirs, pour faire opposition au lointain, & aux taches rouges du ciel: ce qui l'a fait nommer buisson ardent. Il faut encore observer que la cime des arbres paraît un peu brulée.« Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, a.a.O., S. 170.

36. André Breton, »Langue des pierres«, in: ders., *Perspective cavalière. Texte établie par Marguerite Bonnet*, Paris 1970, S. 147–155; S. 150. Zuerst erschienen in: *Le Surréalisme même*, 1957 (Heft 3).

37. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, S. 41.

38. Ebd., S. 68.

39. Friedrich Weltzien, »Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung«, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, Absatznummer 44.

URL: <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/90/>.

40. Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, a.a.O., S. 172.

erreicht es in seiner Expansion eine offene Form, weswegen die Verschiebung der Druckplatten und die unterschiedliche Wahl des Ausschnitts bei den verschiedenen Buchausgaben willkürlich gesetzt werden konnten. »Nicht ›Klarheit‹ ist Ziel der Darstellung, sondern Komplexität und Nuance: Die Elemente kommen sich in die Quere, berühren sich, schneiden sich, verdecken einander«,⁴¹ so daß nicht der Inhalt der Sache, sondern die Struktur selbst hervorgebracht wird.

Besonders Roger Caillois hat seit *Méduse & Cie.* über mehrere Jahrzehnte sich mit den Steinbildern befaßt und in seinen Überlegungen zur figurativen und nicht-figurativen Malerei in der Natur und in der Kunst die These entwickelt, 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 oder Landschaften zu repräsentieren, dachte der Mensch, die gleichen Formen in den Zeichnungen des Marmors, Jaspis, Alabasters oder Achats zu erkennen. Bei der nicht-figurativen 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. Doch der abstrakte Künstler ignoriert das Mineral, das seine Gemälde zu duplizieren scheinen, denn er zielt gar nicht darauf, etwas zu reproduzieren oder abzubilden.⁴² Im Sinne der Abstraktion geht es vielmehr darum, jegliche Ähnlichkeit mit Wiedererkennbarem zu tilgen und dadurch das Abbildverhältnis zu verabschieden. Die Gemeinsamkeit von Hineinsehen und der Abstraktion besteht darin, daß das Abbildverhältnis verabschiedet wird, denn es »ist klar, daß der Begriff der Nachahmung, der *mimesis*, für den Fall des Hineinsehens nicht mehr recht brauchbar ist.«⁴³ Die Geschichte der Steinbilder legt in diesem Sinne nahe, daß die Abstraktion immer schon der Gegenständlichkeit und der Figuration vorausgeht. Die Bilder im Stein machen, mit anderen Worten, deutlich, daß die Ungegenständlichkeit und das abstrakte Gerüst die Figuration verbirgt und sie zugleich hervorbringt. Stets beginnt der künstlerische Prozeß bei einer gestaltlosen Struktur, aus der dann erst Ähnlichkeiten entspringen. Die chaotisch formlosen oder geometrisch geordneten Strukturen im Stein offenbaren in aller Deutlichkeit, daß asignifikante Farbflecken und Linien eine entfesselte Kraft der Ähnlichkeit produzieren, sobald sie in ein Beziehungsgeflecht eingebunden sind.

41. Ebd., S. 172.

42. Caillois, *Méduse et Cie.*, a.a.O., S. 55–56.

43. Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, a.a.O., S. 173.

III

Die hineingesehenen Landschaften in mineralischen amorphen Flecken oder geometrischen Linien aufgeschnittener Steine, deren Strukturen in den *marmi finti* hervorgehoben werden, wurden nicht nur als solche belassen oder als Impuls für die Bildidee einer Landschaftsgestaltung verwendet, sondern als Untergrund eingesetzt, um diese in ein mythologisches oder biblisches Narrativ einzubinden. In der Achatplatte mit Ölmalereien des Augsburgers Johann König von 1632 (Abb. 8) wird die zunächst ungegenständliche Steininformation mittels Malerei in eine Szenerie aufgewählter Naturphänomene überführt und werden 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. Im Zusammenhang mit Philipp Hainhofer und dem Kunstschränk des schwedischen Königs Gustav Adolf II. in Uppsala,⁴⁴ in dessen Kontext dieses Steinbild gehört, beschreibt John Böttiger detailliert: »Oben links, unter einem Zipfel des blauen Himmels, wandert die Figurengruppe das steile Ufer hinauf, das im Hintergrund von einer Bergwand begrenzt wird und auf welchem man mehrere Bäume sieht, darunter einen mit abgebrochenem Stamm ohne Krone. Dem an der Spitze des Zuges befindlichen Moses, mit dem ausgestreckten Stabe dem Meer gebietend, folgen die Lanzenträger, Frauen, Kinder, ein Mann, der auf dem Rücken ein mit vergoldeten Gefäßen beladenes Pferd trägt, ein Esel mit Körben, Schafe und ein Hund. Der untere Teil der Malerei stellt in fünf einzelnen Gruppen den Untergang des Heeres Pharaos dar. In der größten Gruppe rechts Pharaos, mit ausgestreckten Armen in einem nach links gezogenen Streitwagen sitzend, dessen Pferde sich bäumen und im Begriff scheinen, mit ihren Reitern zu versinken. Links eine Gruppe von Menschen, Pferde und ein zertrümmerter Wagen; auf einem Rade, vor welchem ein behelmter Mann mit blauem Koller und einem flatternden gelben Mantel in seiner erhobenen Rechten steht, liest man die Signatur des Künstlers. Das Laubwerk wurde mit kleinen, oft bogenförmigen Strichen ausgeführt, und diese Punktiermanier bestätigt zudem die Autorschaft des Malers Johann König, der von 1586 bis 1635 lebte.«⁴⁵ Um seine Szenen zu komponieren, brauchte der Maler nur der Zeichnung des Steins zu folgen, und 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

44. Vgl. dazu John Böttiger, *Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Upsala*, Stockholm 1909–1910, 4 Bde.; und Hans-Olof Boström, *Det underbara skapet. Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstskap*, Stockholm 2001.

45. Böttiger, *Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Upsala*, a.a.O., Bd. 1, S. 50–51.



Abb. 8: Johann König: *Zug der Kinder Israels durch das rote Meer*, 1632, Ölmalerei auf Achat, 43 x 35,4 cm, Kunstkammerschrank Gustav Adolfs II., Universität Uppsala.

und die ganze Armee des Pharaos werden von den Steinbildungen verschlungen.«⁴⁶ 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. In dem Kunstkammerschrank Gustav Adolfs II. sind

46. Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 57.



Abb. 9: Kreuzigung in einem Achat, Illustration in: Carl Nicolaus Lang: *Historia lapidum figuratorum Helvetiae ejusque vicinae*, Venedig 1708.

mehrere solche malerisch bearbeitete Steinbilder zu finden, die aufgrund der Ikonographie und der eingefügten gemalten Figuren die Strukturen des Steines als Landschaften sichtbar machen. Sei es, daß aufgrund des gemalten heiligen Christophorus, der Christus auf den Schultern von Ufer zu Ufer trägt, die Flecken und Linien plötzlich als Flußlandschaft mit hohen Bergen zu erkennen sind, oder daß in einem jüngsten Gericht die Maserung im Achat wie ein üppiges Wolkenmeer aussieht. Nicht zuletzt verwandelt sich der Stein bei den Szenen mit Christus am Kreuze oder mit der ehernen Schlange in eine karge Hügellandschaft vor einem sich verdunkelnden Himmel. In dem 1708 publizierten Werk *Historia lapidum figuratorum* von Carl Nicolaus Lang⁴⁷ zeigt die Darstellung eines Steinbildes genau dasselbe Bildkonzept (Abb. 9). Darin bilden sich in den amorphen Strukturen schwere schwarze Wolkengebilde, die am rechten Rand mehr die Form von Meereswellen annehmen, so daß inmitten dieses mineralischen Sturmes aus Marmor die Figur des Gekreuzigten klar hervorsteht.

In einem anderen marmornen Seestück sind ebenfalls Himmel und Meereswellen in der mineralischen Struktur belassen, und lediglich die Meeresungeheuer, Schiffe und Rauchanballungen sind nach einem Stich von Jacques Callot⁴⁸ gemalt (Abb. 10). Die stürmischen Meereswogen wirken wie ein einziger, naß lasierender Pinselstrich, dessen Farbabstufungen zwischen Blau und Grau sich erst im Bild zu vermischen scheinen. Es handelt sich bei dieser Meereslandschaft jedoch nicht um eine Tür, die an den Kunstkammerschrank angebracht wurde, sondern um ein in ein Pult integriertes Steinbild, das durch weitere Steinbilder und Allegorien gerahmt wird. Schließt man das Pult, das eine Platte mit einer anamorphotischen Darstellung enthält, bildet diese Meereslandschaft die versteckte Rückseite eines weiteren Landschaftsbildes, das jedoch ganz ohne mineralischen Grund aus-

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

48. Böttiger, *Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Upsala*, a.a.O., Bd. 1, S. 54.

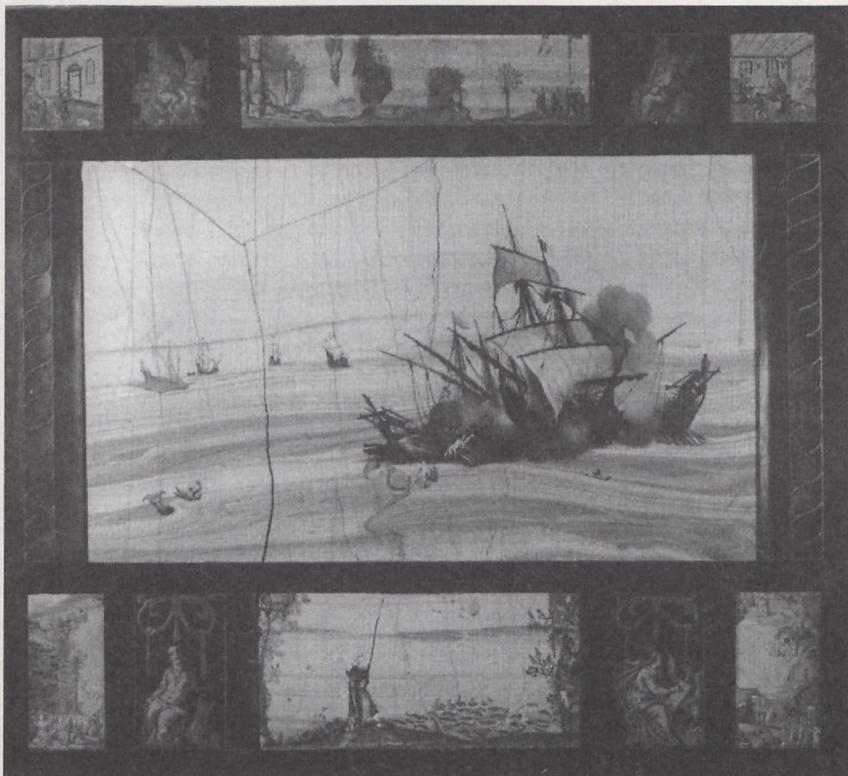


Abb. 10: Anonym: *Meereslandschaft nach einem Stich von Jacques Callot*, um 1630, Ölmalerei auf Marmor, Ruinenmarmor und Furnier aus Silberdrähten, Unterseite einer Schreibtischplatte, Kunstkammerschrank Gustav Adolfs II., Universität Uppsala.

kommt (Abb. 11). Es handelt sich wiederum um ein Werk von Johann König und ist auf Kupfer gemalt. Die mythologische Landschaft umfaßt die Szene, in welcher Herkules, auf seinem Rücken Deianira tragend, mittels eines im Blut der Hydra vergifteten Pfeils den Kentaur Nessus tötet. Die ornamentalen Details des Rahmens, die durch Ebenholzstreifen voneinander getrennt werden und deren Konturen durch dünne, in das Furnier eingelegte Silberdrähte markiert sind, repräsentieren Wissenschaften, Künste und Handwerk. Beginnt man oben links mit der Musik, sieht man darunter die Arithmetik, gefolgt von der Malerei: ein vor einer Staffelei nach rechts gewandter Mann mit Barrett und ein sitzender Knabe mit einem Zeichenbrett auf den Knien. Unterhalb des schießenden Herkules ist die Astronomie dargestellt, in der nächsten Szene dann der Kupferdruck: Die linke Figur stellt mit Hilfe von Holzstäben Druckerschwärze her, während die rechte Figur mit der Druckerpresse beschäftigt ist. Oberhalb davon sind Tuchscherer und Medaillenstecher wiedergegeben. In der Vertikalfüllung schließlich sind rechts eine Darstellung der Goldschmiedekunst und links eine stark an Dürers



Abb. 11: Johann König: *Kentaur Nessus tötet Herkules, Deianira tragend*, um 1630, Ölmalerei auf Kupfer, Ruinenmarmor, Intarsienarbeit und Furnier aus Silberdrähten, Unterseite einer Schreibtischplatte, Kunstkammerschrank Gustav Adolphi II., Universität Uppsala.

Unterweisung der Messung orientierte Darstellung der Perspektive zu sehen.⁴⁹ In der Rahmung des Gemäldes, dessen Mitte durch einen hohen Baum mit dickem Stamm markiert wird und dessen diaphane Krone die Konturen des Wolkenhimmels aufnimmt, sind Steine eingearbeitet. Zum einen handelt es sich um eine bunte Intarsienarbeit, die als *pietra dura* ab 1800 den Kunstcharakter von Gemälden annehmen.⁵⁰ Zum anderen eröffnen kleine, mit Malereien versehene Platten die Ansicht auf Ruinenlandschaften. Die toskanischen und florentinischen Ruinenlandschaften wurden malerisch verändert, entweder mit farbigen Figuren oder mit Details, die wie in Kirchers Darstellung mit rechteckigen Formen Fenster und Türen zur Darstellung bringen (Abb. 2-3). Dadurch sind die ungenen-

49. Ebd., S. 54–56.

50. In der Hofburg Wien ist noch ein von Maria Theresia eingerichteter Raum vorhanden, in welchem sämtliche Pietra-dura-Arbeiten in goldene Rahmen gefaßt an der Wand aufgehängt sind.

ständlichen Steininformationen in ihrer Mehrdeutigkeit enthoben, um diese in eine klar erkennbare landschaftliche Figuration zu verwandeln.

Der Patrizier Philipp Hainhofer, der mit Steinbildern und Kunstkammern Handel trieb, beschreibt, wie diese Steinart »gar schöne landschaften vnd gebeuw gleichsam von sich selbst«⁵¹ geben. Auch das Werk von Lang betont den selbsthervorgebrachten Charakter der Bilder im Stein, wie der Vers unterhalb des Medaillensteinbilds mit der Kreuzigungsszene (Abb. 9) deutlich macht:

»Solche wunderbarliche Gestalt
Hat die Natur in ein Agat gemalt«.

»Die natürlichen Bilder unterscheiden sich von den gemalten durch ihr Eindringen in die Tiefe, sie befinden sich nicht bloß an der Oberfläche wie die von der Kunst ausgeführten Gestalten. Der ganze Stein wird von ihrer Zeichnung durchdrungen«,⁵² so daß die Vorstellungen von *natura naturans* und *natura naturata* sich überlagern: »Die Steine, die eine Bildwelt enthalten, Marmor und Achat mit aufgewühlten Landschaften, in denen man Gestalten lebendig werden läßt, findet man im Laufe des 17. Jahrhunderts mit zunehmender Häufigkeit, und sie entspringen alle einer Spekulation über die Kunst der Natur und die Natur der Kunst, für die Stein und Leben im Überschwang barocker Phantasie einander überlagern und durchdringen.«⁵³

V

Der Zufall, der die Formen und Figuren im Stein generiert, 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. Am Fall von Matthieu Dubus (1590–1665/1666) wird zudem ersichtlich, daß nicht nur auf aufgeschnittene Steine gemalt oder von ihnen abgezeichnet, sondern auch in Gemälden auf sie Bezug genommen wurde. Für das große Gemälde mit der Zerstörung von Sodom und Gomorrha, das sich in der Privatsammlung von Jacques Combe in Paris befindet, scheint der Bezug zu Steininformationen gesichert zu sein (Abb. 12). »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.«⁵⁴ Im Vergleich mit der Darstellung von Argenville

51. 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.

52. Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 62.

53. Ebd., S. 64.

54. Ebd., S. 55.

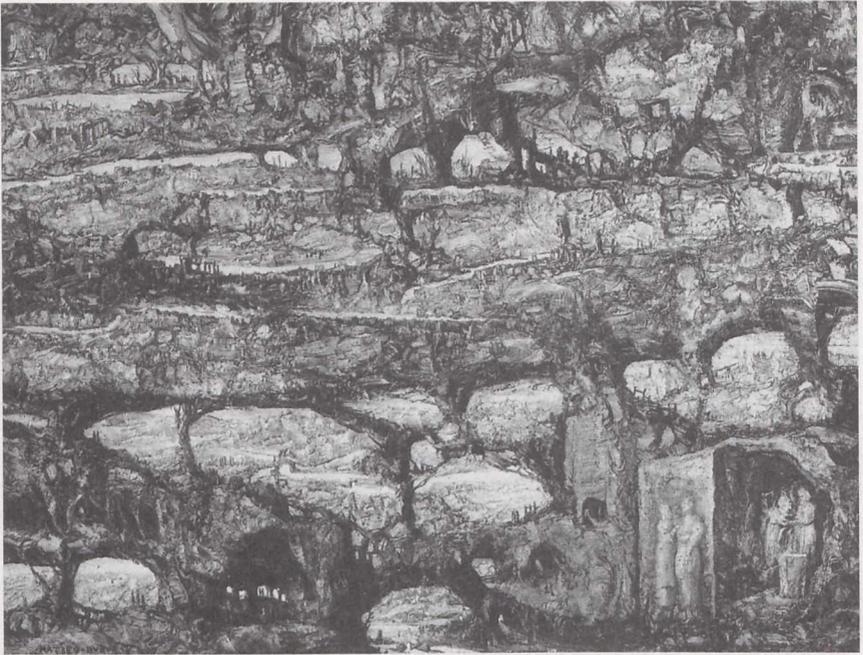


Abb. 12: Mathieu Dubus: *Zerstörung von Sodom und Gomorrha in einer Berglandschaft*, Mitte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 47 x 63 cm, Sammlung Jacques Combe, Paris. Signiert mit MATIEV DVBVS.

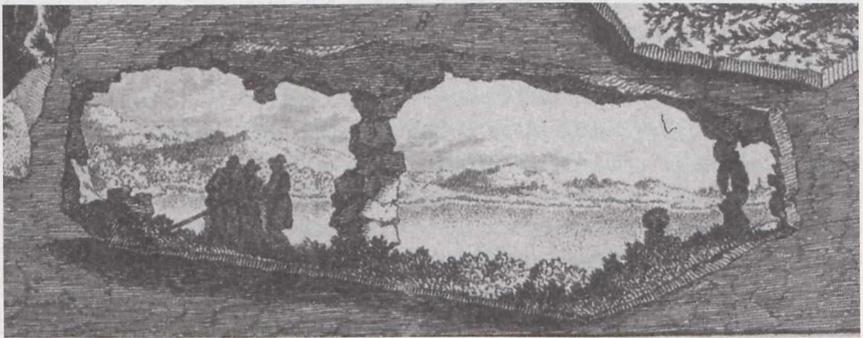


Abb. 13: *Pierres arborisées*, in: Antoine Joseph Dézallier d'Argenville, *L'histoire naturelle*, Detail von Abb. 5.



Abb. 14: Mathieu Dubus: *Bergige Landschaft, um 1635*, Öl auf Leinwand, 47 x 63 cm, Museum Bredius: Den Haag.

mit dem Grottenausblick auf eine Seelandschaft (Abb. 13) besteht dieses Gemälde aus mehreren solchen Steinbildern, die in ihrer Gliederung ihre Kombinatorik hervorheben. »Der Mörtel wirkt wie darübergerlegte Öffnungen, ähnlich den Maschen eines Netzes. Versteinerte Bäume, an Felsen angesetzt, bilden ein unregelmäßiges Gerüst, das geäderte Steine einfaßt und den Blick in grenzenlose Räume freigibt, mit Flüssen und Tälern, Bergen und Seen. Die Erde ist eine von Felsen übersäte Wüstenei. Im oberen Bereich ragen überall zerklüftete Ruinen auf, die immer bizarrere Formen annehmen [...]. Es ist eine Katastrophenlandschaft, die sich nach oben im mineralischen Geäder wie im Rauch einer Brandstatt auflöst.«⁵⁵

Der Einfall von Dubus, eine aus florentinischen Marmorsteinen errichtete Mauer nachzuahmen, ist einmalig in der Kunstgeschichte. 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. 14). Seine Landschaftsmalerei wird als Bewegung des magischen Realismus bezeichnet.⁵⁶ Nach Baltrušaitis ist dieses Steingemälde von Dubus jedoch keine Improvisation, die einem Leonardischen Gedanken entspricht, sondern hängt mit dem damaligen Naturverständnis der Kosmogonie zusam-

55. Ebd., S. 55.

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



Abb. 15: Herkules Seghers: *Bergige Landschaft*, o.J., Öl auf Leinwand, 48 x 64 cm, Museum Bredius: Den Haag.

men.⁵⁷ Dieses Weltverständnis findet sich auch in den auf Stein gemalten Bildern von Johann König, denn indem er »den Achat mit seiner aufgewühlten Äderung als Hintergrund für sein Jüngstes Gericht wählt, beschwört er durch ein Stück Stein, das die Spur seiner ursprünglichen Rauchigkeit bewahrt, die Welt herauf, die sich in ihre Ausdünstungen auflöst und ins Chaos zurückfällt.«⁵⁸ Dubus war ein Schüler von Herkules Seghers, dessen phantastische Landschaftsmalerei als »monströse Verbindung von Starrheit und Unruhe«⁵⁹ gesehen wird. Vieles deutet nach Wolfram Morath darauf hin, »daß wir es nicht mit einer Wiedergabe existierender Landschaft zu tun haben, sondern mit entworfenen Natur.«⁶⁰ 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. 15). Um jedoch bei den Landschaftsgemälden von Dubus oder sogar

57. Baltrušaitis, *Imaginäre Realitäten*, a.a.O., S. 79.

58. Ebd., S. 79.

59. Wolfram Morath, »Ein Grenzgänger im Zentrum des barocken *sensus allegoricus*: der holländische Landschaftsradiierer Hercules Segers. Strukturen eines bildlichen Phänomens, schematische Analyse der Konzeption und die Kriterien Walter Benjamins«, in: *Druckgraphik – Funktion und Form: Vorträge beim Symposium zur Ausstellung »Es muss nicht immer Rembrandt sein – die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München« vom 2. bis 3. Juli 1999*, hg. v. Robert Stalla, München 2001, S. 67–80; S. 76.

60. Ebd., S. 68.

von Seghers Anspielungen auf Steinbilder in Erwägung zu ziehen, müßte man nicht nur die etlichen mineralogischen Traktate dieser Zeit in Betracht ziehen,⁶¹ sondern auch biographisch einen Zusammenhang herstellen können, was aufgrund der Quellenlage äußerst schwierig ist. Die bizarren, amorphen und kargen Bildelemente sind jedoch, 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, aus ihrer Ungegenständlichkeit herausgeholt und als Landschaften erkennbar. Auch wenn die ungegenständlichen Formationen aufgrund der eingefügten Personen und Häuser in eine Landschaft verwandelt wurden, gelingt es dem Gemälde von Seghers weiterhin, den Wirbel aus asignifikanten Farben und Formen an die Grenze eines Bilderrätsels zu bringen. Handelt es sich bei dem in die Länge gezogenen und trocken-pastos gesetzten Gebilde am Wegrand um Salzsäulen oder um eine Vegetation, die im Größenverhältnis zur Figur im Vordergrund weder eine Pflanze noch ein Baum sein kann? Handelt es sich im oberen rechten Bildteil des Gemäldes um eine sich überschlagende Meereswelle oder um einen transparenten Berg, durch welchen der blaue Himmel durchscheint? Und wie erklärt man sich die Fortsetzung der hell erleuchteten fernen Hügellandschaft im Horizont, die in diesen mittelbraunen kargen diaphanen Formationen als dunkle Silhouette zu sehen ist?⁶²

Das besondere an Seghers ist die Tatsache, »daß den unermeßlichen Steinwüsten dieser Hochgebirge, die motivisch nichts als Landschaft vor Augen führen, das eigentlich Landschaftliche vollkommen fehlt«⁶³ und sich »die selbstverständlichste Erscheinung – Baum, Wolke oder Stein – zur rätselhaften Chiffre verwandelt.«⁶⁴ Morath bringt deswegen das Werk von Seghers in Bezug zur Allegorie: »Wenn eingangs die Rede [ist] von der massiven Stimmung, die der einzelnen Landschaft mehr aufgedrungen sei als aus ihr entwickelt, dann war schon damit eine Andeutung des Sachverhalts gegeben, daß dem allegorisch mortifizierten Gegenstand an Bedeutung nur das zukommt, was der Allegoriker ihm immer aufs neue verleiht.«⁶⁵ Im Sinne Walter Benjamins fungiert der *sensus allegoricus* im Werk von Seghers als »metaphysisch reflektierende Erfahrungsform der kreatürlich-geschichtlichen Wirklichkeit insgesamt.«⁶⁶ Auch die Landschaften im Stein sind, wie am Werk von Athanasius Kircher und an den zeitgleich entstandenen Malereien auf Stein von Johann König gezeigt wurde, im allegorisch-typologischen

61. Beispielsweise Albertus Magnus 1542 mit *De Mineralibus et rebus metallicis*, Johannes Nyder 1517 mit *Formicarius*, Lodovico Dolce 1566 mit *Libri tre neu qual si tratta delle doverse sorti delle gemme che produce la natura*; Petrus Pomponazzi 1556 mit *De naturalium effectuum admirandorum causis*, Andreae Bacci 1603 mit *De gemmis et lapidibus* oder Anselmus Boetius de Boot 1609 mit *Gemmarum et lapidum historia*.

62. Da dieses Argument in Schwarz-weiß-Reproduktionen schwieriger zu sehen ist, verweise ich auf die Farbproduktion auf der Webseite des Museum Bredius: <http://www.museumbredius.nl/schilders/pics/segers.jpg>.

63. Morath, »Ein Grenzgänger im Zentrum des barocken ›sensus allegoricus‹«, a.a.O., S. 68.

64. Ebd., S. 78.

65. Ebd., S. 79.

66. Ebd., S. 79.

Sinne als *Figura* erkennbar, denn sie müssen »die Möglichkeit vollständiger Verwandlung ihrer Bedeutung«⁶⁷ garantieren. Die Position, die der Allegoriker angesichts des unentschlüsselbaren Anblicks der Dinge als Melancholiker einnimmt, knüpft Caillois stattdessen mit 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.«⁶⁸ 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.«⁶⁹ Die Geometrien und Formationen im Stein sind nicht als Gebilde des Geistes und auch nicht als Widerschein des Verstandes zu verstehen. Stattdessen ermöglichen diese ein sinnliches Denken des Zufalls. Jedes Mal, wenn man versucht, sich den entdeckten Landschaften als Abbildern im Stein zu entziehen, wird der Charakter der vollständig arbiträren und aufgrund ihrer Analogie um so signifikanter und schwieriger zu entziffernden Interpretationen selbst evident.

67. Holländer, »...inwendig voller Figur«, a.a.O., S. 178.

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

69. Ebd., S. 13.