

Marion Hövelmeyer

Sichtbarmachungen?

Über harmonikale Strukturen als Universalmuster

„In der Naturwissenschaft gibt es gleichwie in der Kunst und im Leben keine andere Naturtreue als die Kulturtreue.“

[Ludwik Fleck]

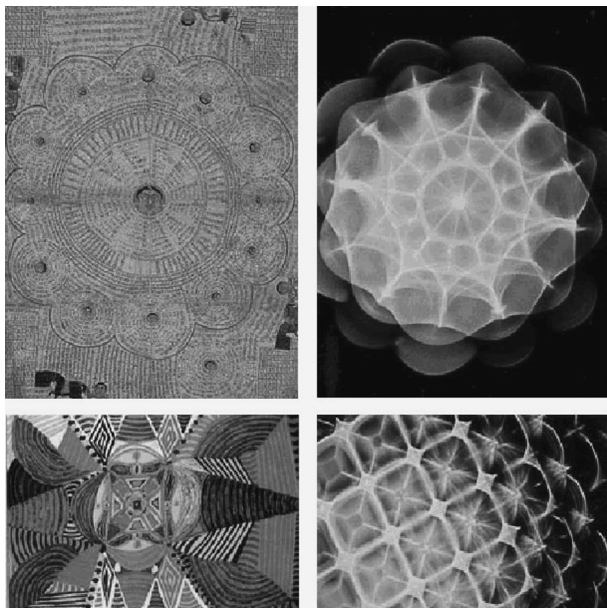
Harmonikal (lat.-gr. harmonia), dies steht für wohlgefällige Ordnung, für ein Gesamtarrangement von Teilen, für einheitliche Proportionierung sowie für natürliche und psychische Ausgewogenheit. Die sehr heterogene und sich bisweilen hinsichtlich ihres jeweiligen Ästhetiknormativs selbst konterkarierende Kunstgeschichte der Moderne wartet mit spezifischen, beispielsweise klassischen und klassizistischen, aber auch naturalistischen und konstruktivistischen Konzeptionen auf, um jeweils zu begründen, warum Harmonie in einem Fall mit Symmetrie und geometrischer Proportion zu tun hat und in einem anderen Fall etwa mit rhythmischer Dynamik und Kontemplation. Einige dieser Konzeptionen werden hier behandelt. Es wird ein Untersuchungsspektrum eröffnet, in dem sich epistemologisch relevante Prämissen und Positionen des modernen Bildes und seines Akteurs herauspräparieren lassen: in einem exemplarischen, männlich dominierten Feld, in dem mikrophysikalische und psychopathologische Wissenskonstituierungen zirkulieren, sowie harmonikale Erregungs- und Schwingungsbilder. Es wird in dieser Abhandlung darum gehen, eine männlich konnotierte, tiefenfixierte und maßgeblich bildgestützte Erkenntnisproduktion¹ zu dekonstruieren, die eine Sichtbarmachung von Insignien des Schöpferischen in der Mikrostruktur eines Physiologischen programmatisiert.

Ein Endogenes, das im Bild sei

„[I]ch bin überzeugt, [...] daß der Weg bereitet worden ist für eine wissenschaftliche Erfassung [...] des Phänomens der Kreativität, der Schöpfung [...]. Wir betrachten die schöpferische Arbeit der Schizophrenen als Modellfall für alles wirklich schöpferische Tun, gerade deshalb, weil sie spontan, unbeeinflusst von äußeren erworbenen, anezogenen oder sonstwie übernommenen kulturellen Einflüssen entsteht“², so Alfred Bader. Der Psychiater, der zahlreiche Abhandlungen zum Verhältnis von Psychopathologie und Kunst verfaßt, steht mit seiner Einschätzung in den 1970er Jahren nicht allein, sondern mit weiteren Kollegen seines Faches in einer Art Wissensgemeinschaft. So etwa mit dem Mediziner und Psychologen Leo Navratil und dem mit LSD und Meskalin experimentierenden

Neurophysiologen Roland Fischer, der eine Steigerung „schöpferische[n] [Potentials] entlang eine[s] Kontinuums allmählich zunehmender zentralnervöser (ergotroper) Erregung“³ feststellt. Wir werden sehen, welche konstitutive Relevanz rhythmische und geometrische Bildstrukturen in diesen Propagierungen einnehmen. Es soll zuvor gezeigt werden, welche weitergehende Wissensvernetzung im 20. Jahrhundert für diese naturwissenschaftlich begründete Kreativitätskonzeption existiert. Ins Feld zu führen sind vor allem die aus den 1920er Jahren stammenden Arbeiten der Psychiater Hans Prinzhorn und Walter Morgenthaler, durch die sich Navratil anregen läßt. Bereits bei Prinzhorn – der sich übrigens vor seinem Medizinstudium zunächst der Kunstgeschichte widmete und gerne Künstler geworden wäre – findet sich das Anliegen, aus psychopathologischen Bildern eine elementare Kreativitätskonzeption zu extrahieren. Auch er betrachtet die Psychose als Ursprungsort eines außergewöhnlichen und zugleich allgemeingültigen „Gestaltungsprozesses“⁴. Morgenthaler vertritt mit seiner Monografie⁵ über den schizophrenen Künstler Adolf Wölfl einen ähnlichen Ansatz. In beiden Positionen bereits werden abstrakte ikonographische Merkmale auf den Plan gerufen, die als Indizien von „Ausdrucksbewegungen“ verstanden werden, die „ganz rein sprechen“⁶, so jedenfalls Prinzhorn, der u. a. eine „Ordnungstendenz“, sowie „Reihung, Ornament [und] Rhythmus“⁷ als solche Indizien auführt. Kaum unerwähnt gelassen werden kann auch die aus den 1960er Jahren stammende „Liste der Merkmale schizophrener Bildneri“, die der Psychiater Helmut Rennert vorlegt. „Ornamentale Stereotypie, Geometrisierung“⁸, sowie andere, nahezu endlos aufgeführte Zeichen und Formen sind darin beschrieben. Ein Beispiel aus den 1990ern belegt, dass das Verständnis etwa ornamentaler und geometrischer Bildstrukturen als endogen-, neuronal- und damit naturbedingt nach wie vor aktuell ist. So beansprucht beispielsweise der Neurologe Peter Baukus u. a. im Rückgriff auf Fischer einen neurobiologisch determinierten „Grundkatalog von allgemeinsten Formen“, die für „jegliche [...] visuelle [...] Wahrnehmung“⁹ konstitutiv seien. Zurück zu Bader: „Es scheint mir höchst interessant, daß halluzinatorische Formkonstanten – bei denen sowohl Kreis als Quadrat in rhythmischer, mosaikartiger Wiederholung mit allen möglichen Übergängen (zum Beispiel als Bienenwabe) eine große Rolle spielen – weitgehend jenen Mustern entsprechen, die durch Schwingungsphänomenen in Flüssigkeiten entstehen.“¹⁰

Abbildung 1¹¹ gibt eine bildliche Gegenüberstellung Baders wieder, mit der die Konvergenz zu begründen gesucht wird. Es ist (unten links) eine Zeichnung eines schizophrenen Patienten wiedergegeben, die zu Beginn einer bewußtseinsveränderten Remissionsphase, also einer Phase des Abklingens einer psychotischen Anspannung, entstanden ist. Gegenüberliegend (unten rechts) ist eine Fotografie von Frequenzmustern einer in Vibration versetzten Terpentin schicht abgebildet. Darüber (oben rechts) ist ein weiteres Vibrationsbild plaziert, dessen zentriertes Strukturmuster auf einer veränderten Schwingungsintensität beruht. Bader interpretiert dieses Muster als (physikalische) Mandalafigur und nimmt vergleichend eine aus dem Tantrismus stammende Mandalazeichnung (oben links) hinzu.



1 Bildanalogie Alfred Baders von 1989.

Oben links:
Tantrisches Mandala.

Oben rechts:
Vibrationsbild einer Flüssigkeitsschicht.

Unten links:
Zeichnung eines schizophre-
nen Patienten.

Unten rechts:
Vibrationsbild einer
Terpentinsschicht.

Die Sichtbarmachung physikalischer Schwingungsmuster geht auf ein Verfahren namens Kymatik (lat.-gr. kyma: Welle) zurück, das seit den 1960er Jahren von dem Mediziner und Maler Hans Jenny¹² entwickelt wird. Dieser kann sich auf die Ende des 18. Jahrhunderts von dem Physiker Ernst Chladni entdeckten „chladnischen Klangfiguren“¹³ rückbeziehen. Es handelt sich hierbei um symmetrische Muster, die beispielsweise auf einer mit Sand bestreuten und mittels eines Geigenbogens in Vibration versetzten Metallplatte entstehen. Das von Jenny angewendete Flüssigkeitsverfahren ist verknüpft mit einem therapeutischen Ansatz, der mit einer Analogisierung von „Formenbildungen in der Natur“, „periodischen Vorgängen im menschlichen Körper“ sowie „mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Harmonik und der fraktalen Geometrie“¹⁴ operiert. Mit Letzterem wird eine Anknüpfung an die um 1975 von dem Mathematiker Benoît Mandelbrot entwickelten Fraktale¹⁵ gesucht, worunter dynamische Strukturen zu verstehen sind, die als ineinander verschachtelte, geometrische Muster abgebildet werden.

Bader folgert anhand seiner Bildanalogie, dass geometrische Formen „ange- sichts der physikalischen Schwingungsfiguren vielleicht auf eine biologische Grundlage zurückzuführen seien. Da symmetrische [...] Wellenphänomene in unserem zum größten Teil aus Flüssigkeit bestehenden Körper notgedrungen auch vorkommen müssen, dürfte es gar nicht überraschen, wenn gerade die daraus resultierenden Formen eine so große Bedeutung für unsere Psyche besäßen.“¹⁶

Es ist Fischer, der feststellt, dass es sich bei den o. g. „halluzinatorischen Formkonstanten“ (worunter beispielsweise „Kreis, Dreieck, Quadrat, Pentagon und

Hexagon“ zu verstehen sind) um „Grundstrukturen der schöpferischen Erregung“ handle. Der Neurophysiologe spricht von einem „ornamental-rhythmisch-halluzinatorisch-manieristische[n] pattern“¹⁷. Der in der rhetorischen Reihung auftauchende Begriff des „manieristischen“ suggeriert, dass auch ein künstlerisches Bild Grundstrukturen zur Schau geben könne. Diese Extrapolierung auf die Kunst stützt sich auf eine kreativitätsdispositive Vorstellung einer unmittelbaren, morphologischen Medialität. „[Diese] Kreativität ist eine notwendige, aber nicht ausreichende Bedingung des Künstlerischen, sie ist ein psychologisches, Kunst aber ein kultur- und geistesgeschichtliches Phänomen.“¹⁸

Mit dieser Aussage versteht Navratil das künstlerische Bild als elaborierte Form einer naturgesetzmäßigen Kreativität, ohne die kein Künstlerisches existent wäre. Die anthropologisch-therapeutische Dimension dieser Konzeption zeigt sich in einer homöostatisierenden Bewertung von Bildstrukturen als entweder restitutions- und stabilisierungsfördernd (als diese gelten „formale, geometrisch-ornamentale“¹⁹ Tendenzen) oder aber als regressions- und destabilisierungsfördernd (als diese gelten unklare und formlose Tendenzen).²⁰ Gerade der Zustand der Regression wird als Quelle einer elementaren Kreativität begriffen, gerade dieser Zustand lasse universale Strukturen ungehindert zum Vorschein treten. Mit der Abbildung 1 (unten links), die kaleidoskopartig angeordnete Dreiecks-, Rauten- und Trichterformen aufweist, sucht Bader das kreative und restituierende Potential eines psychotisch-regressiven Zustandes zu belegen. Unser Interesse an diesem Themenkomplex ist auf die Funktion des Bildes gerichtet. In welcher Weise ist das Bild in der Lage endogene, hier rhythmisch-geometrische Muster sichtbar werden zu lassen? Welcher wissenskonstituierende Grundgedanke macht die Parallelisierung von gezeichnetem und technischem Bild sowie die daraus hervorgehende Feststellung universaler Strukturen möglich? Diese Strukturen, – wie kommen sie ins Bild und warum gerade unter dem alleinigen Blick männlicher Psychiater?

Kein Bild, das ohne Wissen ist

Die erkenntnistheoretischen Überlegungen des Mediziners (und übrigens Sohn eines Malers) Ludwik Flecks halten weiterführende, systemische Anregungen parat. Flecks soziologisch motivierte Analyse der Entstehung und Entwicklung von wissenschaftlichen Tatsachen²¹ läßt das Bild (oder auch einen speziellen Bildvergleich) als Resultat eines bestimmten Wissensstils begreifen, als Schirm einer „gerichteten Wahrnehm[ung]“. Es sind kulturhistorisch, sozialgesellschaftlich und – dies gilt es zu ergänzen – geschlechtlich markierte Parameter, die den Aussagegehalt von Bildern regulieren, die bestimmte Betrachtungsweisen inaugurieren während und indem sie andere ausschließen. Fleck spricht in diesem Zusammenhang von einem „Gestaltsehen“. Erkenntnis, Erkennen vollzieht sich immer aufgrund bereits bestehender Erkenntnisse, die verschoben, ergänzt, erweitert und/oder umgewandelt werden. Diese Dynamiken bewirken, was als innovatorisch

gilt. Träger dieser keineswegs beliebigen, sondern immer gebundenen Transformationen sind „Denkkollektive“, die Fleck definiert als „Gemeinschaft der Menschen, die im Gedankenaustausch oder in gedanklicher Wechselwirkung stehen [...]. [S]ie sind Träger geschichtlicher Entwicklung eines Denkgebietes, eines bestimmten Wissensbestandes und Kulturstandes, also eines besonderen Denkstiles.“²²

Die Interaktion vor allem der Psychiater Bader, Navratil und Fischer hat dieser Form der kollektiven Wissenskonstituierung bereits Rechnung getragen. Es interessiert uns nun das Denkstilhafte des Untersuchungskomplexes, der „stilgemäße[...] Denkwang“, die nicht offen gelegten, fachspezifisch nicht reflektierten, sondern ausgeblendeten Prämissen der Wissenkonstituierung. Sie bilden den gemeinsamen Nenner, auf dem die vorgestellten „gedankliche[n] Wechselwirkung[en]“ erst geschehen. Fleck verwendet für diese Prämissen den Begriff der „Uridee“²³. Für die nachfolgende Analyse soll eine solche, aus bildwissenschaftlicher Perspektive hervorzuhebende und in drei Aspekte aufteilbare „Uridee“ veranschlagt werden: Die mit dem neurophysikalisch kontextualisierten Bildvergleich angestrebte Sichtbarmachung verborgener Universalstrukturen basiert auf einem exorbitanten Status des technischen Bildes, dessen medizinisch-naturwissenschaftliche, d.h. kulturhistorische Entwicklung zumeist ausgeblendet bleibt. Herein spielt ein seit dem 19. Jahrhundert gültiges Objektivitätsideal²⁴, das hier nicht nur in der Darbietung der technischen Vibrationsbilder und auch nicht nur in der strukturvergleichenden Schau bemüht wird, sondern (neben der Mandalazeichnung) auch in der Zeichnung des schizophrenen Patienten. Es wird bei jedem dieser Bilder eine Ausschaltung willentlicher, subjektiver Einflüssen suggeriert. Hinzu kommt ein Unmittelbarkeitsideal, das vermeidet, das das Bild als Instrument des Legitimierens (von Wissen) zu verstehen ist und stattdessen inauguriert, es sei ein direktes Ausdrucksmedium von Psyche und Natur. Herein spielt ein männlich konnotiertes Autoritätsideal, das den (historisch männlichen) Psychiater und Naturwissenschaftler privilegiert. So ausgestattet kann dieser die Tatsache im Bild erst bewerten und herauspräparieren. Es wird unser Anliegen sein, diese „Uridee“ bildwissenschaftlich und -historisch zu explizieren. Wissenssystemische Verschaltungen und Wechselwirkungen werden deutlich, Umwandlungen sowie Kontinuierungen bereits akzeptierten Wissens in aktuelles Wissen werden nachvollziehbar, Wahrheit wird nachweislich als prozeßhafte und männlich autorisierte Zirkulation kultureller Setzungen verstehbar. Hinsichtlich der Position des Bildes wird eine Funktion eines permanenten, spartenübergreifenden Zertifizierens deutlich. Das Bild reproduziert Wissen nicht einfach, es illustriert dieses auch nicht, vielmehr ist es dessen maßgeblicher Konstituierungsfaktor. Die Manifestierung eines Wissens als Tatsächlichkeit kommt am Bild nicht vorbei.

Die Bildanalogie Baders wäre ohne die technische, d. h. physikalisch-chemische Entwicklung verschiedener bildgebender, reproduzierender und zum Teil interagierender Verfahren im 19. Jahrhundert nicht denkbar. Es ist für diese Entwicklung ein neuzeitliches, apparativ gestütztes Erkenntnisinteresse konstitutiv, das darauf zielt, ein bislang verborgenes Inneres optisch zu entdecken und bildlich zu fixieren. Konkret ist als erstes das Röntgenbild zu nennen, dessen Relevanz sich aus dem Verfahren der Kymatik speist, das den von Bader verwendeten Terpeninbildern zugrunde liegt. Der substitutive Begriff Kymographie bezeichnet ein Röntgenverfahren zur Darstellung von Organbewegungen. Das historisch vorangehende, von dem Physiker Wilhelm Conrad Röntgen entwickelte Verfahren basiert auf sich ausbreitenden elektromagnetischen Schwingungen, die im Vergleich zum Licht ein sehr viel höheres Durchdringungsvermögen aufweisen. Die an sich unsichtbare Röntgenstrahlung steht mit einer starken chemischen Wirkung, der Schwärzung einer Fotoplatte in Verbindung. Dieses führt zur Fotografie, zumal Baders Vergleich von Bildstrukturen sich auf der Grundlage des fotografischen Bildes vollzieht, das bisweilen mit Hochgeschwindigkeitskameras aufgenommen sein kann. Bei der Fotografie handelt es sich um ein Verfahren, bei dem mittels eines aus mehreren geschliffenen Linsen bestehenden Objektivs und unter Bestimmung von Blendendurchmesser und Brennweite auf einer Lichtstrahlen-empfindlichen Trägerschicht Schwärzungen und Färbungen entstehen. Unter Zunahme von Entwicklerflüssigkeit und über das Zwischenstadium eines Negatives entsteht schließlich ein Positiv, das die Helligkeits- und Farbverhältnisse des fotografierten Gegenstandes adäquat wiedergibt. Feinste Details und Strukturen können mit dem Verfahren der Mikrofotografie verbildlicht werden, bei der eine höhere und gleichmäßigere Beleuchtung sowie der Einsatz von Objektiven mit größeren Blendendurchmessern zum Tragen kommen. Schließlich stellt das Mikroskop einen historischen Vorläufer dar. Auch hier findet sich das strahlengängige Verfahren, bei dem mittels eines Objektivs und eines den Betrachtungsgegenstand vergrößernden Okulars ein Bild erwirkt wird. Durch kurzwelliges, etwa ultraviolettes Licht oder Färbung des Untersuchungsobjektes lassen sich hier spezielle, heraushebbare Struktureffekte erreichen.

Die Skizzierung der zum Teil mikroorientierten Bildverfahren soll bereits Bedenken wecken an den ihnen anhaftenden Unmittelbarkeits- und Objektivitätsansprüchen. Zweifelsohne geht mit der Entwicklung der optisch-technischen Bildverfahren im 19. Jahrhundert eine paradigmatische Veränderung wissenschaftlicher Begründungsmodalitäten einher.²⁵ Was eine Tatsache ist, ist von nun an gebunden an technisch produzierbare Bilder. Doch kann eine Tatsache in diesen Bildern nicht einfach so gefunden werden.²⁶ Die Komplexität der physikalisch-chemischen Bildverfahren deutet an, dass sich ein unmittelbarer und objektiver Nachweis etwa universeller Mikrostrukturen kaum aufgrund technischer Produktionsweisen ergeben kann, denn: wie wären diese in ihrer Komplexität zu operationalisieren und nach welchem „übergreifende[n] Ideal“²⁷? Vergewenwärti-

gen wir uns mögliche Varianzen der bildtechnischen Produktion: Was im Bild sichtbar wird, ist abhängig von der Art der geschliffenen Linsen, der Entfernung des Objektivs sowie seiner Schärfeeinstellung, von der Zusammensetzung der Entwicklerflüssigkeit, der Wahl von Vergrößerungsfaktor, Ausschnitt und gegebenenfalls Filter, sowie der Belichtungs-, Strahlungs- oder etwa Schwingungsinintensität. Bader selbst verweist darauf, dass Vibrationsstrukturen sich sogleich verändert darbieten, „wenn nur die Intensität des betreffenden Tons geändert wird, ohne Wechsel der Frequenz.“²⁸ Hinzu kommt, dass die Produktionsmittel und -abläufe willentlich und manuell gesteuert sind. Es bedarf in jedem Fall einer Fülle von Entscheidungstätigkeiten, die von Forschern zu vollziehen sind: welche „Intensität“ ist zu wählen, welcher Ausschnitt und letztendlich auch welcher Aussagewert? Was etwa sind gesetzmäßige²⁹ Strukturen zwischen unerheblichen Wirkungen? Was ist vergleichbar, was verwerfbar? Was verstärkt ein Forscher, was präpariert er heraus, was lässt er weg, wie also interpretiert er?³⁰ Die behandelten technischen Bildverfahren können nicht für ein objektives und unmittelbares Sichtbarwerden etwa mikrostruktureller Tatsachen stehen, sie stehen für das Sichtbarwerden derjenigen methodologischen Wissensdynamik, die sie unaufhörlich hervorbringt.

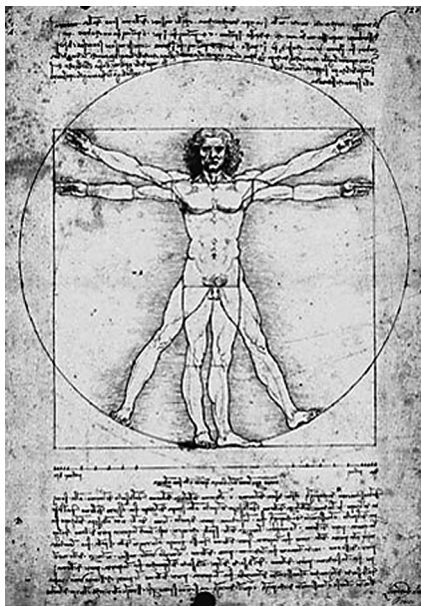
Kein Schöpfer, der ohne Bild ist

Konzentrieren wir uns auf das Subjekt des bildprogrammatischen Forschens, auf seine Kompetenz des bewertenden Lenkens und der daran geknüpften Unterweisung anderer Betrachter. Neben den denkstilistischen Idealen der Objektivität und der Unmittelbarkeit gibt dieses Subjekt nun ein drittes ab: das Autoritätsideal. Die Betrachtung des neurophysiologischen Diskurses lässt eine Verknüpfung von medizinisch-psychiatrischer und künstlerischer Autorität deutlich werden. Eine solche Referenz³¹ ist in der Medizin und anderen Wissenschaften keine Seltenheit, hält doch die Kunstgeschichte ein Spektrum repräsentabler, allesamt männlich konnotierter Entdecker- und Schöpferkonzeptionen bereit, die einer Autoritätsbegründung anschaulich zuträglich sind. Beispielsweise der Topos vom genialen Künstler,³² der dem Wahnsinn (und einer darin verborgenen Wahrheit) nahe stehe. Es zeigt sich an diesem Beispiel, dass eine Nähe des Psychiaters zum Künstler auch ideologisch begründet ist: in einer von beiden propagierten Innenschau nämlich, mit der es möglich sei, einen „unbezähmbaren Drang“ aufzuspüren, der „einer Mischung von Wildheit und Wahnsinn“ gleiche und der ein „Werk vollbring[e]“³³. Die Vorstellung, dass ein Inneres kreativitäts- und kunstkonstituierend sei, ist einer modernen Mystifikation des Künstlers³⁴ zuträglich, von der der Psychiater profitiert. Er wird zum Spezialisten, zum etwaigen Entschlüsseler des wahnsinnigen und genialen Künstlers. Er partizipiert an einem außergewöhnlichen Potential, das sein Behandlungsgegenstand ist und das er in der Lage ist zu bewerten. Ohne die Erkenntnis des Psychiaters bliebe dieses Potential unerkannt und wäre nicht existent. Weniger der wahnsinnige Künstler ist in dieser Konstel-

lation der Schöpfer, sondern der Psychiater. Er ist das Genie, dass die unwillkürliche Zeichenproduktion des Wahnsinnigen mit Erkenntnis versieht. Es muß immer wieder gesagt werden, dass die hier aufgeführten Begriffsbilder des Künstlers, des Wahnsinnigen, des Genies und des Schöpfers allein an das männliche Subjekt gebunden sind. Die Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung führt keinen Fall einer genialen Künstlerin oder etwa erkenntnisreichen Psychiaterin auf. Eine dem Wahnsinn nahe Frau wäre historisch eine Hysterikerin oder eine Hexe, aber sie wäre keinesfalls ein Genie oder eine Schöpferin.

Entgegen Baders Propagierung, die psychiatrische Erkenntnisfähigkeit könne eine „wirklich großartige“ Kunst erst herausstellen³⁵, ist von einem gegenseitigen, künstlerischen und psychiatrischen Konstituierungsprozeß auszugehen, d. h. von einer Verschränkung sich bislang nicht berührender Begrifflichkeiten, die neues Wissen erst hervorbringt. Das bisweilen überschwengliche Interesse der künstlerischen Moderne an psychologischen und psychopathologischen Themenfeldern ist bekannt. Im umgekehrten Fall werden künstlerische Begründungsreurse kaum explizit, was sich als Spezifikum des naturwissenschaftlichen Diskurses insgesamt darstellt. Dabei stellen Bezüge zur Kunst bzw. zu bestimmten künstlerischen Positionen eine äußerst willkommene und anschauliche Rhetorik dar, gestattet doch kaum ein anderer Rekurs derart anschauliche ‚Dokumentationen‘ wissenschaftlicher Entitäten. In unserem Fall werden gleich mehrere kunsthistorische Zitationen bemüht und verschränkt, was die psychiatrische Urhebererschaft hinsichtlich ihres innovatorischen Erkenntnisanspruches korrigiert. Aufspürbar sind zunächst konstruktivistische Ordnungsprinzipien, die sich in der Prädominanz geometrischer Grundformen und harmonikaler Strukturen darbieten. Ebenfalls rekurrierbar sind abstrakt-expressionistische Vorstellungen, in denen das künstlerische Werk als eine empfindungsgeleitete Artikulation universeller Wahrheiten gefaßt wird, die durch die Psyche des Künstlers katalysiert würden. Insbesondere abstrakt-expressionistische Ansätze sind hier zu nennen, insofern ihnen immanente rhythmische und dynamische Formen als Referenzen einer transzendenten und universalen Energie begriffen werden.

Unser letztlcher Vertiefungsschwerpunkt soll jedoch ein historisch sehr viel früherer sein. Die ästhetischen und autoritativen Parameter können rückverfolgt werden bis in die Frühe Neuzeit. Hier lassen sich bis heute gültige, insbesondere aber für die klassische Kunst geltende, humanistische Präzedenzen rekurrieren, mit denen harmonikale Strukturen als überzeitlich, naturgesetzmäßig und schönheitsstiftend definiert werden. Vor hier stammen auch die männlich konnotierten Konzeptionen von Künstler- und Forscherschaft, von Genialität und Autorität. Es ist die Zeit der beginnenden Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst unter mathematischen und geometrischen Prämissen, die Zeit der beginnenden Verehrung von Wahrheit, Klarheit und Ausgeglichenheit. Leonardo da Vincis Proportionsstudie nach Vitruv (Abb. 2)³⁶ kann als Paradebeispiel eines modernen, männlich besetzten Subjektbegriffs gelten, der sich über das Vermittlungsinstrument des Idealbildes konstituiert. Ein solches Bild, das als Spiegel fungiert, als Versicherung eigener (männlich konnotierter) Souveränität und Ganzheit, ist gleichwohl



2 Leonardo da Vinci: Proportionsfigur nach Vitruv, Zeichnung, 33,4 × 24,5 cm, um 1492.

immer Einbildung, immer Verkennung.³⁷ Die Zeichnung des Mathematikers und Malers stellt einen in Quadern aufgeteilten, harmonikal proportionierten, männlichen Körper aus, der von einem Quadrat und einem Kreis umgeben ist. Der Mittelpunkt der Figur fällt mit den Mittelpunkten dieser beiden Geometrieformen zusammen. Die zentralisierte Figur ist von einem klar strukturierten Rahmen umgeben, der wie ein autonomes Aktionsfeld wirkt. Die positionsveränderten Arme und Beine deuten weitere geometrische Strukturen an, wie Diagonalen, Dreiecks- und Trichterformen. Die ober- und unterhalb platzierten Textfelder zitieren eine Passage aus den Schriften des Architekten Vitruv, in denen bereits Vollkommenheitsproportionen des Menschen formuliert sind. Überhaupt sind Reaktualisierungen antiker Vorstellungen in der Kunst der Renaissance determinativ. Die von da Vinci vorgebrachte, bis heute wirksame ästhetisch-anthropologische Quintessenz, dass Formen der Kunst auf Formen der Natur beruhen, die gleichwohl vom Künstler erst hervorzubringen seien, ist in Anbetracht der Reaktualisierung und der mathematisch-geometrischen Vermessung kaum haltbar. Das mit Zirkel und Zitat definierte und idealisierte (männlich markierte) Körperbild kann kaum eine Widerspiegelung der Natur sein und die aus den geometrischen Formen abgeleitete (männlich markierte) Autorität ebenso wenig. Da Vincis Zeichnung ist kein Ergebnis naturhafter Formen, vielmehr sind solche Formen ein Ergebnis der Zeichnung da Vincis – und anderer. Nicht eine ontologisch wirksame Formuniversalität ist festzustellen, sondern die geschlechtsspezifizierte Konstruktion dieser Universalität. Da Vincis Zeichnung liefert einen beispielhaften Beleg dafür,

wie sich eine Äquivalenz von Kultur- und Naturformen darstellt: mittels einer entkontextualisierten, hier überhistorischen Zitation und mittels einer formidealen Strukturierung. Die männliche Anthropozentrierung liefert zudem einen selbstkonstitutiven Beleg dafür, wie sich die Position des männlichen Künstlers und Wissenschaftlers darstellt: als Instanz des Zusammenfügens, des Konstruierens von Harmonien, des Idealisierens von Formen, des Setzens von Standards, des Beanspruchens von Wissensfeldern. Moderne, zeichnerisch wie bildtechnologisch gestützte Mikroanthropologien beziehen ihre Kraft nicht aus der Natur, die eine (Natur-)Wissenschaft, wie etwa die Physik oder die Neurophysiologie in der Lage wäre zu entschlüsseln. Sie sind Effekte historischer, aktueller und sich fortsetzender Koppelungen, deren denkstilistische Prämissen zumeist nicht transparent sind. Dieses gilt auch für die historisch etablierte Position des männlichen Wissenschaftlers: zwischen Schöpferum und Bildstruktur.

- 1 Siehe auch: Marion Hövelmeyer: *Pandoras Büchse: Konfigurationen von Körper und Kreativität* (Studien zur visuellen Kultur. Hrsg. v. Sigrid Schade, u. a.). Marburg [Veröffentlichung der Dissertation derzeit in Vorbereitung].
- 2 Alfred Bader: *Zugang zur Bildnerie der Schizophrenen vor und nach Prinzhorn*. In: *Confinia Psychiatrica*. Hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Psychopathologie des Ausdrucks. Vol. 15, 1972, S. 112.
- 3 Roland Fischer: *Über das Rhythmisch-Ornamentale im Halluzinatorisch-Schöpferischen*. In: *Confinia Psychiatrica*, S. 1 (wie Anm. 2).
- 4 Hans Prinzhorn: *Bildnerie der Geisteskranken*. Heidelberg 1968, S. 348.
- 5 Walter Morgenthaler: *Ein Geisteskranker als Künstler*. Adolf Wölfli. Wien 1921.
- 6 Hans Prinzhorn: *Bildnerie*, S. 32 (wie Anm. 4).
- 7 Ebd., S. 30, S. X.
- 8 Helmut Rennert: *Die Merkmale schizophrener Bildnerie*. In: *Sammlung zwangloser Abhandlungen aus dem Gebiet der Psychiatrie und Neurologie*. Hrsg. v. Hannes Schwarz. Heft 23, Jena 1966, S. 85ff.
- 9 Peter Baukus: *Neurobiologische Grundlagen der Kunsttherapie*. In: *Aktuelle Tendenzen in der Kunsttherapie*. Hrsg. v. Peter Baukus, u. a. Stuttgart 1993, S. 4f.
- 10 Alfred Bader: *Zugang zur Bildnerie*, (wie Anm. 2), S. 108.
- 11 Aus: Alfred Bader: *Kreativität und Wahnsinn*. In: *Kunstforum International*, Bd. 101. Hrsg. v. Paolo Bianchi. Juni 1989, S. 131.
- 12 Siehe: Hans Jenny: *Kymatik. Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik*. Vol. 2, Basel 1972.
- 13 Siehe: Ernst Florens Friedrich Chladni: *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Leipzig 1787.
- 14 Margret von Löwensprung: *Hörbare und sichtbare Wellen*. Unter: www.harmonik.de/harmonik/vtr_text/1991_12.html.
- 15 Benoît B. Mandelbrot: *Die fraktale Geometrie der Natur*. 1987.
- 16 Alfred Bader: *Zugang zur Bildnerie*, (wie Anm. 2), S. 108.
- 17 Roland Fischer: *Über das Rhythmisch-Ornamentale*, (wie Anm. 2), S. 3 u. S. 12.
- 18 Leo Navratil: *Theorie der Kreativität*, (wie Anm. 2), S. 108.
- 19 Roland Fischer: *Über das Rhythmisch-Ornamentale*, (wie Anm. 2), S. 15.

- 20 Zur Problematik dieser Formdichotomie in Bezug auf die Entartete Kunst siehe: Schade, Sigrid: *Unbewusste Ästhetik – Ästhetik des Unbewussten*. In: Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse. Hrsg. v. d. Gesamthochschule Kassel. H. 20/21, 1986, S. 327ff.
- 21 Siehe: Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Hrsg. von Lothar Schäfer, Thomas Schnelle. Frankfurt a.M. 1980.
- 22 Ebd., S. 121, S. 130, hier S. 54f.
- 23 Ebd., S. 54, S. 131, hier S. 35.
- 24 Siehe auch: Lorraine Daston, Peter Galison: *Das Bild der Objektivität*. In: Ordnungen der Sichtbarkeit. Hrsg. von Peter Geimer. Frankfurt a.M. 2002, S. 29ff.
- 25 Siehe auch: Horst Bredekamp, u.a.: Bildwelten des Wissens. In: Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1.1. Unter: www2.hu-berlin.de/hzk/img/dtb/bildwelten.pdf, S. 12.
- 26 Siehe auch: Olaf Breidbach: Bilder des Wissens. Hrsg. von Gottfried Boehm, u. a. München 2005.
- 27 Jutta Schickore: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen: Zeichnung, Dauerpräparat, Mikrofotografie. In: Ordnungen der Sichtbarkeit, (wie Anm. 24), S. 285.
- 28 Alfred Bader: Kreativität und Wahnsinn, (wie Anm. 2), S. 132.
- 29 Vgl. u. a.: Horst Bredekamp, u. a.: Bildwelten des Wissens, (wie Anm. 25), S. 9.
- 30 Vgl. auch: Lothar Schäfer, u. a.: Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie. In: Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung, (wie Anm. 21), S. VI–Iff, hier S. XXXVIII.
- 31 Siehe auch: Thomas Röske: Der Arzt als Künstler. Bielefeld 1995. Sowie: Silke Wenk: Männlichkeit und Schöpfertum. In: Kunstring(t). Hrsg. v. Angelika Brand, u. a., Oldenburg 1997.
- 32 Siehe grundsätzlich auch: Eckhardt Neumann: Künstlermythen. Frankfurt a.M., New York 1986.
- 33 Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Frankfurt a.M. 1980, S. 74.
- 34 Siehe auch: Sigrid Schade, Silke Wenk: *Inszenierungen des Sebens*. In: Genus. Hrsg. von Hadumod Bußmann, u. a., Stuttgart 1995, S. 356.
- 35 Vgl.: Alfred Bader: Zugang zur Bildnerie der Schizophrenen, (wie Anm. 2), S. 105, S. 110.
- 36 Leonardo da Vinci *Proportionsfigur nach Vitruv*. In: Beiträge zur Kunstgeschichte. Hrsg. v. Günter Bandmann, u. a. Bd. 11, Berlin 1975, o.S., Abb. 24.
- 37 Siehe grundsätzlich: Sigrid Schade: *Der Mythos des „Ganzen Körpers“*. In: Frauen – Bilder, Männer – Mythen. Hrsg. von Ilsebill Barta, u. a. Berlin 1987, S. 247.