

ZUFALLSWÜRFE UND
ZEICHENDEUTUNG.

GEDANKEN EINER GRÄSER-SCHAU

TOBIAS FRESE

Wer eine Ausstellung mit dem Titel „Gras“ besucht, erwartet vermutlich Bilder von grünen Wiesen, von Erdreich und weiten Feldern – stimmt sich also auf Bilder gedeihender Natur ein. Wer mit solchen Erwartungen an die Zeichnungen Hubert Sowas herantritt, wird allerdings schnell enttäuscht. Denn hier sind nicht Darstellungen frischen Grünlandes zu sehen, sondern minimalistische Arrangements dünner Halme, Blätter und vereinzelter kleiner Blüten – all dies hingebreitet auf sparsam getönten Papierbögen.

Diese Gras-Arrangements lassen sich nur schwer beschreiben, entziehen sie sich doch der einfachen kategorialen Bestimmung: Mit räumlichem Abstand betrachtet, wirken die Figurationen der schmalen Stengel geradezu ornamental und abstrakt: Das Auge des Betrachters folgt der Dynamik der Linien, Bögen, Knicke und verirrt sich zuweilen in Knoten und dichtem Knäuelwerk. So dominiert auf den ersten, flüchtigen Blick auch der Eindruck des Vielteilig-Verworrenen und Zufällig-Hingeworfenen. Je länger man die Bilder betrachtet, desto stärker aber erschließt sich die relative Ordnung, das eigentlich Kompositorische dieser Bilder: So nimmt man etwa wahr, dass die Stengel höchst sensibel auf die ästhetische Grenze des Rahmens reagieren und, im Falle der *Sphairen* und

Stellen, die Konturen der großen Kreisformen umspielen. Im Binnenfeld gruppieren sich die Halme wiederum zu losen Gebilden, bilden Ligaturen und wandeln sich im Auge des Betrachters zu Gesten und rätselhaften Zeichen.

Die vegetabile Qualität des Dargestellten – das Gras selbst – nimmt man eigentlich erst wahr, wenn man sich den Bildern nähert. Hier, in der Nahsicht, offenbart sich dann die verblüffende Detailgenauigkeit der Halm- und Blütenzeichnungen, die, in Originalgröße wiedergegeben, fast wie Naturkopien wirken. Geradezu wissenschaftlich-objektiv mutet nun die Autopsie der Pflanzen an, geradezu altmeisterlich die Zeichnung. Der große künstlerische Referenzpunkt ist hier fraglos das von Albrecht Dürer gemalte „große Rasenstück“, eine Aquarell-Studie aus dem Jahr 1503, die heute in der Wiener Albertina aufbewahrt wird. Noch heute ist die Präzision, mit der Dürer das Pflanzenreich wiedergegeben hat, atemberaubend. Und noch heute berührt diese Studie gerade dadurch, dass hier nicht schöne und seltene Blumen zu sehen sind, sondern recht gewöhnliche, scheinbar unbedeutende Gräser und Kräuter: Rispengras, Gänseblümchen und Löwenzahn.

Um Sowas Arbeiten zu verstehen, ist ein vergleichender Blick auf das berühmte Bild lohnend,

zumal sich eine Fotomontage explizit mit diesem Aquarell auseinandersetzt (Kat., hintere Umschlaginnenseite). In Sowas Montage ist eine einfache Reproduktion des „großen Rasenstücks“ zu sehen – bedeckt mit realen Grashalmen: Dürers Natur-Darstellung wird so mit den Natur-Dingen in unmittelbarer Weise konfrontiert. Diese fotografische Arbeit ist einerseits als künstlerische Hommage, als Verneigung vor einem großen Vorbild, zu verstehen, andererseits aber auch als ein konzeptuelles Statement. Denn gerade durch die Überlagerung des Dürer-Aquarells mit verdorrten Halmen wird klar, worin der entscheidende Unterschied besteht: Sowas kolorierte Zeichnungen sind eben keine „Rasenstücke“, sie zeigen keine lebendige Natur, keine in der Erde gedeihende, blühende Pflanzen. Zu sehen sind vielmehr gepflückte und gefundene Halme, hingestreut auf einer Fläche. In dieser Hinsicht sind die Arbeiten zweifelsohne der Gattung des Stillebens zuzuordnen: Ganz in dieser Tradition geht es um die künstlerische Auseinandersetzung mit der *nature morte*, mit der Vergänglichkeit allen Lebens.

Am deutlichsten kommt dieser Aspekt wohl bei dem ersten Bild der *Orakel*-Serie mit dem sprechenden Titel *Walstatt* zum Ausdruck (Kat., S. 3). Hier erweckt die Disposition der Halme auf

dem Blatt tatsächlich den Eindruck von Leichen auf einem Schlachtfeld: Die Glieder von sich gestreckt – gebogen und verdreht – sind die Pflanzen auf der weiten Fläche hingebreitet. Die gähnende Leere zwischen den dünnen Stengeln lässt diese noch fragiler, noch hilfloser erscheinen. Ebenso eindrücklich ist das Bild *Sphaira II (Wolke)*, auf dem sich drei große Halme, in fast grausamer Weise geknickt, der Kontur des Kreises zu fügen haben (Kat. S. 9). Auf einen Gewalteingriff lassen Ihre nackten Wurzeln schließen, die, dem Erdreich entrissen, ins Leere greifen.

Die Assoziation des Todes stellt sich in diesen Bildern somit in anschaulicher, gestalthafter Weise ein. Zugleich ist hier aber auch ein alter literarischer Topos am Wirken: Im Alten Testament, in den Psalmen, fungiert das Gras – die *herba* – als Metapher für die Nichtigkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Lebens. Im Psalm 103, das Sowa als Leitthema des Katalogs ausgewählt hat, heißt es:

*Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras,
er blüht wie eine Blume auf dem Felde; wenn
der Wind darüber geht, so ist sie nimmer da,
und ihre Stätte kennet sie nicht mehr.*

Ps. 103, 15f.



Abb. 1:
 Illustration von Psalm 90 (89)
 im Utrechtsalter.
 © Utrecht, Universitätsbibliothek,
 Ms. 32, fol. 53r (Detail)

Ganz ähnlich heißt es in Psalm 90 über das Schicksal der „Menschenkinder“:

*Du lässest sie dahinfahren wie einen Strom,
 sie sind wie ein Schlaf, wie ein Gras, das am Mor-
 gen noch sprosst, das am Morgen blüht und sprosst
 und des Abends welkt und verdorrt.*

Ps. 90, 5f.

Eine der seltenen Illustrationen dieser Verse ist in einer Handschrift des 9. Jahrhunderts, im berühmten Utrechtsalter, zu finden (Abb. 1). Hier ist im unteren Bereich eine Figur zu sehen, die nur mit einem Lendentuch bekleidet ist und mit seiner Rechten nach oben deutet. Es ist der Psalmist, der seine Klage deklamiert und sich an Gott darüber wendet. In einer Mandorla stehend und angetan mit Kreuzstandarte, Speer und Schild erscheint der göttliche Logos in kampfbereiter Haltung. Ein Engel daneben adoriert die göttliche Majestät mit erhobenen Händen. Im deutlichen Kontrast zur göttlichen Herrlichkeit wird darunter der nackte Psalmist und das Gras gezeigt, das „des Abends welkt und verdorrt“ (*vespere decidat, induret et are-scat*). Mit kurzen, gekreuzten Strichen und schnell gezogenen Linien deutete der Zeichner drei kraut-ähnliche Gewächse an, deren Wurzeln offenliegen. Mit großer Anschaulichkeit – und ganz im Sinne

des Psalmtextes – wird hier nicht nur die hinfällige, sondern die *gefallene* Natur gezeigt und ein Gott vor Augen geführt, der in seinem „Zorn“ (*furor*) zu fürchten ist, dem Gläubigen zugleich aber die einzige „Zuflucht“ (*refugium*) bietet. Das ausgerissene, gekippte Gras selbst steht für die Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit aller Existenz, die das göttliche Gebot missachtet.

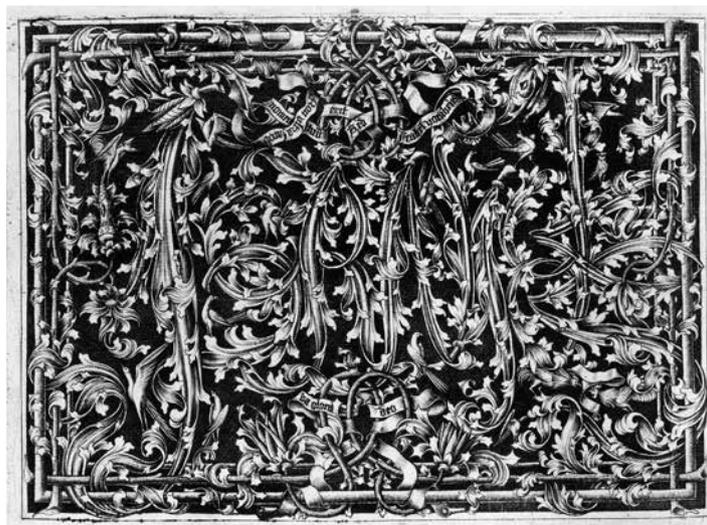
Sowas Arbeiten haben nun mit dieser rigiden, alttestamentlichen Moral wenig zu tun. Betrachtet man seine Bilder, so gewinnt man vielmehr den Eindruck, dass hier dem Gras eine eigene Dignität zugestanden wird. Wie im Utrechtsalter sind die Pflanzen zwar entwurzelt und, der Erde entrissen, dem Verfall preisgegeben. In Ihrer Geworfenheit erscheinen sie aber keineswegs bedeutungslos, sondern – im Gegenteil – bedeutungsträchtig und auf enigmatische Weise zeichenmäßig.

Hier kommt sicherlich eine vorchristliche, pagane Seite zum Tragen, die im Serien-Titel *Orakel* auch deutlich anklingt. Man kommt nicht umhin, in diesem Zusammenhang an die „Los-Orakel“ (*sortes*) zu denken, von der in der Schrift *Germania* die Rede ist, die der römische Historiker Tacitus um 100 n. Chr. verfasst hat. Hier erfährt man, dass es bei den Germanen üblich war, markierte Zweige (*surculi*), „blindlings und zufällig über ein weißes

Tuch“ (*super candidam vestem temere ac fortuito*) zu streuen. Nach einem Gebet zu den Göttern wurden die Zweige dann aufgelesen und entsprechend gedeutet (Tacitus, *Germania*, Kap. X).

Ganz im Sinne dieser Orakel-Praxis sind Sowas Bilder beides zugleich: Zufallswürfe und Zeichen-deutung – nur dass die Deutung hier keine Gabe göttlicher Offenbarung ist, sondern ein offener hermeneutischer Prozess, bei dem Produzent und Rezipient in gleichem Maße involviert sind. So wandeln sich die vom Künstler hingeworfenen, behutsam arrangierten und schließlich minutiös portraitierten Gräser in der Betrachtung auf fast wundersame Weise zu schriftähnlichen Gebilden: So meint man hier asiatische Schriftzeichen zu erkennen (*Orakel*), dort lateinische Monogramme (*Sphaira*) oder Ligaturen arabischer Kalligraphie zu erahnen (*Blues for Allah*). Bei den großformatigen Epen gewinnt man wiederum den Eindruck, Bögen mit musikalischen Notationen, ja ganze Partituren komplexer Musikstücke vor Augen zu haben (*Epos 2* und *Epos 3*). Bei all diesen Bildern bleibt es allerdings bei der zeichenmäßigen Assoziation. Wie bei einem Vexierbild kippen die Zeichen im Auge des Betrachters schnell wieder zurück ins Nur-Natürliche. Auf eine finale Deutung der Wurforakel – dieser Gräser-Schau – wartet der Betrachter vergebens...

Abb. 2:
 Israhel von Meckenem, Kupferstich,
 19 x 27,3cm.
 © Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett,
 Ident.Nr. 45-1884



Das Zeichenhafte der Natur, die Vorstellung von der Lesbarkeit der Welt, hat die Menschheit seit jeher bewegt und Künstler aller Zeiten fasziniert. Ein in dieser Hinsicht besonders eindrucksvolles Bild stammt von einem Zeitgenossen Dürers, dem westfälischen Kupferstecher Israhel van Meckenem (1440/45-1503). Ein Blatt im quereckigen Format zeigt ein Dickicht heller Ranken vor dunklem Grund (Abb. 2). Wie in einem *horror vacui* füllt das dichte Blattwerk die gesamte Bildfläche aus – das Bild ist eine einzige visuelle Überforderung: Ruhelos folgt der Blick den Bewegungen der Ranken, die ohne erkennbare Ordnung in alle Richtungen wachsen und in ihrem unbändigen Wuchs nur von einem hölzernen Rahmenwerk eingefangen werden. Erst bei näherem Hinsehen erkennt man im oberen Bereich Spruchbänder mit lateinischen Worten. Zitiert wird hier aus dem Buch Genesis: *non vocaberis ultra Iacob sed Israhel erit nomen tuum* (Gn 35, 10;

„nicht mehr Jakob wird Dein Name sein, sondern Israel wirst Du heißen“). Es sind dies die Worte, mit denen der alttestamentliche Patriarch nach seinem Kampf am Fluss von einer Engelsgestalt gesegnet wird. Das Schriftband verweist also auf den biblischen „Jakobskampf“ und damit auf einen entscheidenden, existenziellen Moment: Aus Jakob, dem Betrüger, wird Israhel, der Gottesstreiter – die Geschichte einer dramatischen Wandlung.

Derart sensibilisiert, verwandelt sich nun auch das wuchernde Rankengestrüpp darunter ins Buchstabenähnliche: Hier meint man ein großes J, dort ein R oder A zu erkennen. Und tatsächlich: Vor Augen tritt nun der Name ISRAEL, der plötzlich das gesamte Blatt dominiert. Wie in einer vegetabilen Epiphanie nehmen hier die Ranken Buchstabengestalt an, ist das chaotische Dickicht lesbar, offenbart sich der Name des Künstlers selbst.

Der Sinn dieses erstaunlichen Stiches ist völlig unbekannt. Handelt es sich hier um ein reines Virtuosenstück, mit dem der spätgotische Künstler sein meisterhaftes Können unter Beweis stellte? Oder ging es Israhel von Meckenem im Sinne des biblischen Themas doch um mehr – etwa um ein persönliches Ringen, um eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem gnadenhaften Offenbarungscharakter der Natur? Derartige Überlegungen müssen notwendig spekulativ bleiben. Sicher ist jedoch, dass der westfälische Künstler um 1500 auf eine lange künstlerische Tradition zurückblicken konnte, bei der die Durchdringung von Buchstaben und Pflanzen ein wesentliches Charakteristikum darstellte. Gemeint ist die Initialkunst, die bereits in der Buchmalerei des frühen Mittelalters zur höchsten Vollendung getrieben wurde. Zu denken ist hierbei vor allem an die phantasiereichen Buchstabengebilde, wie sie in den irisch-schottischen Klosterskriptorien hergestellt wurden – so etwa im berühmten „Book of Kells“ (Dublin, Trinity College Library, Ms. 58). In den prächtigen Initialzierseiten dieser um 800 n. Chr. entstandenen Evangelienhandschrift verflochten sich botanische, organische und geometrische Formen zu einem dichten Netz der Knoten, Kreise und Wirbel. Biblische Worte, christliche Ikonographie und pagan-keltische Formen gehen hier eine

erstaunliche Symbiose ein und fügen sich zu hypertrophen Gebilden, die nur schwer entwirrbar sind.

So ist es denn auch bezeichnend, dass Hubert Sowa in einer zweiten Fotomontage diesem Hauptwerk der insularen Buchkunst seine Referenz erweist (Kat., vordere Umschlaginnenseite): Hier wird sehr deutlich, dass das Gras nicht als bloße Metapher des Vergänglichen fungiert, sondern – im direkten Kontakt mit dem „Book of Kells“ – auch von der treibenden Kraft des insularen Flechtwerks profitiert. Und: Gleiches gilt auch für die im Codex niedergeschriebenen und durch prächtige Initialen eingeleiteten Worte: Denn auch diese erscheinen auf den Pergamentseiten nicht als „tote Buchstaben“, sondern – angetrieben durch die kinetische Energie der Formen – als vegetabile Inkarnationen des Gotteswortes.

Hier sind es also nicht mehr Pflanzen, die sich in Zeichen verwandeln, sondern – umgekehrt – lateinische Buchstaben, die zu lebenden Gewächsen mutieren. Ein schönes Beispiel einer solchen Metamorphose ist in einer Handschrift zu finden, die im späten 10. Jahrhundert auf der Insel Reichenau entstanden ist (Abb. 3). Diese Initialseite zeigt den Beginn des priesterlichen Gebets zum Ostersonntag, das mit den beiden Worten *deus qui* anhebt.

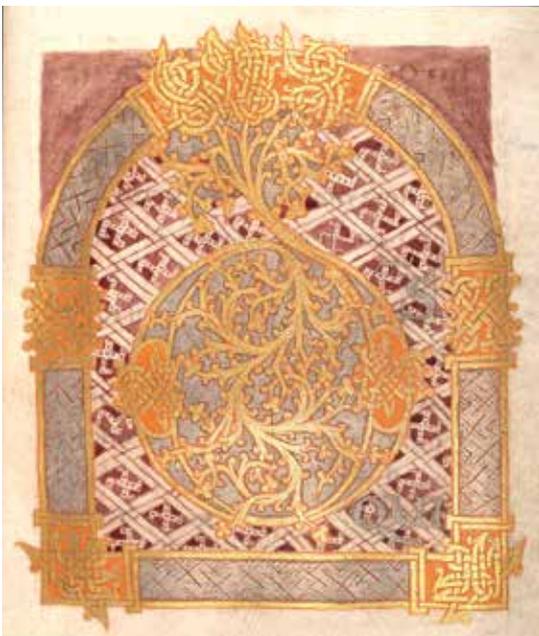


Abb. 3:
Initialzierseite zum Ostersonntag im
Sakramentar von Petershausen.
© Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Sal. IXb, fol. 106r.

Vor dem gemusterten Bildfeld der Pergamentseite sind die einzelnen Buchstaben dieser Worte aber kaum erkennbar; beherrscht wird das Feld unter der Arkade von einer großen Initiale in der Mitte: dem „d“ für deus. Dieser goldene Buchstabe gewinnt in der längeren Betrachtung geradezu an hypnotischer Qualität. Der Blick wird gebannt von der großen Kreisform, in deren Mitte sich das Rankenwerk entfaltet und die augenscheinlich selbst

vegetabilen Ursprungs ist. So wird der Buchstabe in ein kraftvoll bewegtes Wachstum gerissen, das hier sicherlich im österlichen Sinne – als ein Symbol der Auferstehung – gelesen werden muss.

Von dieser goldenen Pracht und Herrlichkeit sind die fragilen Arbeiten Hubert Sowas nun offensichtlich weit entfernt. Hier sind keine üppigen Weinranken zu sehen, die in den siegesgewissen Jubelgesang der Schöpfung einstimmen. Sowas Bilder sind stiller und verhaltener und sprechen von der Vergänglichkeit allen Lebens. Wenn man genau hinschaut, merkt man aber, wie die scheinbar toten Gräser aufeinander reagieren, miteinander kommunizieren und sich leise regen. In einigen der *Sphären* und *Stellen* scheinen sich die Halme sogar zu bewegen, zu springen oder freudig im Reigen zu tanzen. Nicht zuletzt sind es hier die großen Kreisformen, die die Bilder dynamisieren, den Gräsern aber auch einen festen Rahmen geben und sicheren Ort gewähren. In diesem Sinne können die Bilder letztlich auch als Widerspruch gegen die alte Prophezeiung der Psalme verstanden werden: Aufgehoben in der Form bleibt der Ort der geworfenen Existenz – deren *Stelle* – durchaus bewahrt. Zugleich wächst an diesen Stellen die Hoffnung, dass dem Menschen die immerwährende „Lektüre des Dickichts“ zumindest zeit- und teilweise gelingen kann.

AUTOR:

Priv.-Doz. Dr. Tobias Frese, Kunsthistoriker, Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte. Forscht u.a. zur mittelalterlichen Kunstgeschichte, zu Bild und Theologie, Materialität und Präsenz, Bild und Zeichentheorien, Bildern der Wandlung und Ambiguität in der mittelalterlichen Kunst, zu Bild und Schrift, Buchmalerei und Initialkunst.

