



Gaston Bachelard

IMAGINATIONEN DER MATERIE

Surrealismus und Nachkriegskunst

Übersetzt und mit einem begleitenden Essay
von Hans-Jörg Rheinberger



Matthes & Seitz Berlin

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung	9
--------------	---

Hans-Jörg Rheinberger	
Place Maubert – Ein Essay	11

Einleitendes	11
--------------	----

Imaginationen der Materie	14
---------------------------	----

Die ›Revolutionären Surrealisten‹ und ›CoBrA‹	16
---	----

Die Texte im Kontext	24
----------------------	----

Klecksen mit Tinte	28
--------------------	----

Gravieren, Radieren	33
---------------------	----

Modellieren, Gießen, Schmieden	50
--------------------------------	----

Malen	54
-------	----

Arbeiten in Schwarz und Weiß	63
------------------------------	----

Zeichnen	66
----------	----

Lithographieren	70
-----------------	----

Weben	73
-------	----

Experimentieren	76
-----------------	----

Gaston Bachelard	81
-------------------------	----

Eine Träumerei der Materie	83
----------------------------	----

Hellsicht und Blick im Werk von Marcoussis	86
--	----

Materie und Hand	90
Anmerkungen eines Philosophen für einen Graveur	93
Gravur und Tiefe – Für Christine Boumeester	114
Gaston Bachelard: »Ich glaube an die Maler, die dem Realismus der Irrealität Geltung verschaffen« (Interview)	117
An den Grenzen der modernen Kunst und Wissenschaft: »Die Wissenschaft ist die Ästhetik der Intelligenz« (Interview)	124
Das Licht der Ursprünge	133
Henry de Waroquier als Bildhauer: der Mensch und sein Schicksal	138
Vorwort zu Albert Flocons »Abhandlung vom Grabstichel«	144
Die Seerosen oder die Überraschungen eines Sommermorgens	148
Begleittext zur Ausstellung »Blancs et Noirs – Peintures« von Jacques Fouquet	153
Der von den Elementen herausgeforderte Maler	155
Das Glück ist Menschenwerk	160
Begleittext zur Ausstellung »Tchelitchew – Oeuvres récentes«	161
Der Kosmos des Eisens	164
Begleittext zur Ausstellung »Dessins, Gouaches, Tempera par Maréchal«	169
Kosmos und Materie	171
Die Philosophie eines Graveurs	174
Einführung in die Bibel von Chagall	195
Die Offene Schöpfung	211

Begleittext zu einer Ausstellung von Jean Revol	213
Begleittext zur Ausstellung »Roger Plin – Dessins, Sculptures«	216
Marcoussis und seine Dichter	220
Vorwort zu <i>Segal ou l'ange rebelle</i> von Waldemar George	222

Anhang

Anmerkungen	229
Abbildungsverzeichnis	261
Bibliographie der Künstler-Texte Bachelards	264
Konsultierte Archive	270
Literaturverzeichnis	271
Namensverzeichnis	287

VORBEMERKUNG

Der vorliegende Band besteht aus zwei Teilen. Den ersten Teil bildet eine Skizze der Beziehungen, die Gaston Bachelard zu Künstlerinnen und Künstlern in der Pariser Nachkriegszeit unterhielt und spürt der Eigenart der Texte nach, die Bachelard zu deren Werken in den Jahren zwischen 1945 und 1962 verfasst hat. Damit schließt er an die Arbeit an, die ich bereits vor einer Reihe von Jahren der Begegnung Bachelards mit dem Kupferstecher Albert Flocon gewidmet habe.¹ Bachelards der historischen Epistemologie zugeordnete Werke sind mittlerweile vor allem von wissenschafts-historischer Seite breiter rezipiert worden. Auch seine vier Bücher über die Bilder der Elemente in Dichtung und Poesie sowie seine Poetiken des Raums und des Traumes haben in Literatur- und Kulturwissenschaft einige Aufmerksamkeit gefunden. Die Beziehungen zwischen diesen beiden Bereichen, die Bachelards Interesse zugrunde lagen, sind jedoch oft einfach negiert und wenn überhaupt, dann erst in Ansätzen thematisiert worden. Die auf die Künste gerichtete dritte Seite von Bachelards Werk schließlich hat bislang allenfalls punktuelle oder nur pauschale Erwähnung gefunden. In ihrer ganzen Breite und im historischen Detail sowie in ihren Bezügen zu seiner Epistemologie und zu seiner Poetologie sind seine Miszellen zur Kunst bisher noch nie rezipiert worden.

Im Einklang mit Bachelards den Imaginationen der Materie geltendem Augenmerk werden im einleitenden Essay die Texte gebündelt nach Arbeitstechniken und den diesen zugeordneten Materialien vorgestellt. Wo die mit den Texten zumeist verbundenen Ausstellungen beispielsweise sowohl Graphiken als auch Male-reien zeigten, habe ich mich auf jeweils die Technik konzentriert, der Bachelards hauptsächliches Interesse galt. Es ist so eine Anord-

nung entstanden, die sich zwar grob, aber nicht strikt, zugleich an die zeitliche Folge ihrer Entstehung hält.

Der zweite Teil des Buches enthält die Gesamtheit der Texte von Bachelard in chronologischer Ordnung. Das erlaubt dem Leser eine Lektüre aus unterschiedlichen Perspektiven. So können einerseits die im Essay entwickelten Überlegungen an den Texten selbst nachvollzogen und überprüft werden. Andererseits mögen die hier zum ersten Mal als vollständiges Ensemble erscheinenden kleinen Schriften einen Gesamteindruck von Bachelards Auseinandersetzung mit den schönen Künsten vermitteln und zu weitergehenden Untersuchungen anregen. Die Übertragung der bachelardschen Texte aus dem Französischen ins Deutsche habe ich selbst vorgenommen, getreu einer alten Regel, die besagt, dass Übersetzen die intensivste Form des Lesens darstellt.

Ein Wort des Dankes: Ohne die unermüdliche Hilfe des gesamten Bibliotheksteams am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, insbesondere von Matthias Schwerdt, bei der Recherche vor allem von Ephemeralien wie kleinen Broschüren und Faltblättern zu Ausstellungen hätte ich diese Arbeit nicht zu Ende bringen können. Henning Schmidgen danke ich für die kritische Lektüre des Essays in einem früheren Stadium. Andreas Rötzer und dem Verlag Matthes & Seitz Berlin bin ich für die freundliche Aufnahme des Vorhabens in ihr Programm sowie David Weber und Steffen Richter für ihre Lektoratsarbeit zu Dank verpflichtet.

Place Maubert – Ein Essay

»Kommt heraus, meine Freunde, in den klaren Morgen, und singt die Vokale des plätschernden Baches! Wo sitzt unser tiefster Schmerz? Wir haben gezögert, es auszusprechen [...] Er ist in den Stunden entstanden, in denen wir zum Schweigen gebrachte Dinge in uns angehäuft haben. Der rieselnde Bach wird euch dennoch zum Sprechen bringen, trotz aller Schmerzen und Erinnerungen. Er wird euch lehren, im Euphuismus der Euphorie, im Gedicht der Energie Ausdruck zu verleihen. Er wird euch immer wieder ein wunderbar rundes Wort in den Mund legen, das über die Steine dahinrollt.«¹

Einleitendes

Mit diesen Worten endet Gaston Bachelards erstes Buch, das er nach seiner Berufung an die Sorbonne und nach der Besetzung von Paris durch die deutschen Truppen geschrieben und 1942 bei seinem Verleger José Corti veröffentlicht hatte. Es ist unschwer zu erkennen, an wen diese Worte sich richteten: an seine Pariser Dichterfreunde, von denen die meisten aus dem Umfeld des Surrealismus kamen und während der Kriegsjahre ihre literarische Tätigkeit in den Dienst des Widerstandes stellten. Das Buch bildete den Auftakt zu einer Serie von insgesamt vier Bänden, die zwischen 1942 und 1948 bei Corti erschienen und die sich, wie es im Untertitel des ersten dieser Bände heißt, mit den »Imaginationen der Materie« in der Literatur befassen,² mit der poetischen Bilderwelt von Wasser, Luft und Erde.³ Ein schmales Bändchen über das Feuer unter dem Titel *Psychoanalyse des Feuers* war ihnen 1938 bei Gallimard vorangegangen. Es stellte Bachelard aber offenbar nicht

zufrieden, wie er später einem seiner langjährigen Pariser Freunde, dem Dichter und Schriftsteller Jean Lescure anvertraute.⁴ Lescure war einer jener während der Okkupation aktiven Poeten, der unter anderem die Revue *Messages* herausgab, die zunächst noch in Paris, dann in Brüssel und zuletzt in Genf erschien, und in der auch Bachelard publizierte.⁵ Lescure hat ihn in seiner Geschichte der Revue neben Jean Paulhan und Paul Éluard als eine ihrer drei Leitfiguren bezeichnet, ein Umstand, der nicht zuletzt auch darin zum Ausdruck kam, dass Bachelard wiederholt in den Motti der Zeitschrift zitiert wurde.⁶ Sein Aufsatz »Instant poétique et instant métaphysique« im ersten Band von 1939 kann als Schlüsseltext für seine dann folgenden Bücher über die materielle Imagination der Elemente gelesen werden. Michel Draguet zufolge war Bachelard auch eine der wichtigsten Bezugspersonen für die 1941 bis 1944 unter dem Namen *La Main à plume* vereinten, nicht emigrierten surrealistischen Poeten.⁷

Über den Zusammenhang von Bachelards Gesamtwerk ist viel gestritten worden. Vielleicht ist es am hilfreichsten, wenn man in seinem Lebenswerk drei Phasen unterscheidet. Die erste, mit seiner späten Dissertation über *Angewandte Erkenntnis* von 1928 einsetzende Phase ist gekennzeichnet durch eine philosophische Analyse der zeitgenössischen Wissenschaften,⁸ die heute unter dem Titel einer historischen Epistemologie wieder besonders virulent und lebendig geworden ist.⁹ »Die Wissenschaft hat nicht die Philosophie, die sie verdient«,¹⁰ resümierte Bachelard später, und ihr eine solche zu liefern sah er als seine Lebensaufgabe an. Dieses Defizit zu beheben sollte sich als dauerhafte, über ihn hinausweisende Arbeit erweisen. Die zweite, um 1938 einsetzende Phase ist durch Bachelards Hinwendung zu einer Imagologie der vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde vor allem in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts charakterisiert. Die dritte Phase schließlich setzt 1945 ein und ist geprägt von Bachelards Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten seiner Zeit. Diese Phasen lösen einander jedoch nicht abrupt ab, sondern legen sich wie zeitlich versetzte und durchlässige Schichten aufeinander. Mit anderen Worten, die

epistemologische Arbeit Bachelards setzt sich fort, nachdem die poetologische hinzugekommen ist, und er führt beide weiter, als die Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten beginnt. Das innere Band, das dieses dreischichtige Werk zusammenhält, wird im Lauf dieser Ausführungen über die Künstler-Texte Bachelards wenigstens in Umrissen sichtbar werden.

Die eingangs zitierte Passage vermag vielleicht einen ersten Eindruck davon zu vermitteln, was junge Künstler und Poeten während der Okkupation seit 1941 in die öffentlichen Vorlesungen und Vorträge Bachelards im Quartier Latin strömen ließ. In dem kürzlich erschienenen Band *Material Imagination: Art in Europe, 1946–72* bemerkt Natalie Adamson dazu: »Zeugnisse aus erster Hand belegen, wie bedeutsam Bachelard für französische Dichter und Künstler während der Kriegsjahre war, wenn Vorträge mit Titeln wie ›Hat der Mensch eine poetische Bestimmung?‹ die Aura der Verweigerung und des Widerstands transportierten.«¹¹ Und sie verweist auf Jean Lescure, der sich an einen Vortrag von Bachelard am Collège de France 1942 in der Rue des Écoles erinnert, der voll besetzt mit Künstlern und Poeten war.¹² Lescure seinerseits zitiert Bachelard aus einem mit ihm aufgenommenen späten Gespräch: »Stellen Sie sich vor: Da kam Lescure mit weiteren Dichtern in meine öffentlichen Vorlesungen. Somit hatte ich eine doppelte Zuhörerschaft. [...] Und ich muss gestehen, ich habe für die Dichter gelesen, für die Gruppe um Jean Lescure, und dabei die großen Philosophen ein wenig zu sehr vergessen.«¹³ Karen Kurczynski bemerkt in dem oben zitierten Band: »Im Gefolge der Surrealisten, die Bachelard in den 1930er Jahren lasen, war Dotremont der erste [spätere] ›Cobra‹-Poet, der mit Bachelards Arbeit 1941 in dessen Vorlesungen an der Sorbonne in Berührung kam, die von mehreren Mitgliedern der zukünftigen Gruppe ›Surréalistes-Révolutionnaires‹ besucht wurden.«¹⁴

Was befeuerte die Faszination in den Künstler- und Literatenkreisen, die von dem Philosophen Bachelard damals ausging? Um dieser Frage nachzugehen, müssen wir uns für einen Augenblick den einleitenden Abschnitten von *L'Eau et les rêves* zuwenden.

Gaston Bachelard

EINE TRÄUMEREI DER MATERIE¹

Wenn sie nur ihren Träumer findet, kann die Tinte mit den Kräften ihrer alchemistischen Tinktur und ihrer kolorierenden Lebendigkeit ein Universum schaffen. Der Beweis ist dieses Album mit seinem aufwühlenden Gegensatz von Schwarz und Weiß. Auf vierundzwanzig Blättern gibt José Corti der Tinte all ihre verlorenen Kristalle wieder. Der Chemiker wollte sie neutral haben, diese Tinte, gut gelöst in ihren Salzen, ihren Sulfaten, gut gebunden in ihrer Elastizität, indifferent gegenüber allem, was man mit ihr schreibt. Aber wenn ein großer Träumer vor aller Schrift, vor allem gegenständlichen Zeichnenwollen, vor jedweder Ambition der Kundgabe von Zeichen den intimen Träumen einer magischen Substanz folgt, wenn er gut auf das Schweigen der Kleckse hört, dann beginnt die Tinte ihre Gedichte preiszugeben, dann beginnt sie die Formen der unvordenklichen Vergangenheit ihrer Kristalle zu zeichnen. Denn was hat José Corti letztlich tun wollen? Nur die Tinte kann es preisgeben, denn diese *Tintenträume* sind am Ende die Träume der Tinte. José Corti hat sich dem Willen der schwarzen Flüssigkeit anheimgegeben; auf dem Grund dieses Willens hat er jene Nostalgie des Eisens und Alauns erspürt, die sich beide ausdehnen wollten, bekämpfen, verbinden, beleben, fortpflanzen, bedrängen, schöpfen.

So finden wir uns hier also vor der unvermittelten Welt der Tinte. Es ist die natürliche Welt der Minerale, das wiedergefundene Mineral. Nirgends ist die Form näher an der Materie als in der Schönheit der Minerale. Die Schönheit der harten Minerale entfaltet hier vor unseren Augen die Schönheit ihrer mineralischen Schalen. Denn wozu sind die Weichheit, das Fleisch, die Lymphen da, die bei den Invertebraten nach und nach dicke Panzer erzeugen? Die Welt der Minerale tut ihre Arbeit direkt, bewirkt ihre

Sandrosen, ihre dunklen Basalte. Die Tinte zirkuliert wie schwarzes Blut und der Federkiel, der Pinsel oder irgendein Zauberstab folgen dem Pinselhaar, der Federspitze. Im Innersten der Tinte beginnt der Stein erneut zu keimen.

Dann fängt auch das Weiß des Blattes an zu blühen. Man bewundert, wie der Autor mit einer so schwarzen Tinte so viele Schattierungen von Weiß hat materialisieren können. Und wieder muss man erkennen, dass die Traumkräfte allmächtig sind. Wenn man in aller Aufrichtigkeit träumt, folgen die Kraftlinien des Traumes ihrer eigenen Disziplin; die Krümmung ist reine Natur, voller Leichtigkeit, ganz ohne Knick. Der mineralische Akt erreicht von selbst sein ihm eigenes Ziel. Der Stein rollt los, das Sulfat züngelt. Im Außen liegt der ganze Reichtum.

An welche Tiefengeographie lassen uns diese Hieroglyphen der Mineralwelt nicht denken? Als sich Edgar Quinet die Mythen und Gedichte des ewigen und unbewegten China zu beschreiben vornahm,² ließ er alle seine Bilder als die Übersetzung einer kosmischen Schrift erscheinen, als eine vollkommen natürliche Schrift, die die ganze Erde zum Schreibzeug macht. Aus dieser Sicht sind die Zeichen der Unterwelt, die Anlage der Flusslandschaft, die Abrisskante des Steinbruchs einer Entzifferung unterworfen, die ebenso viel Sinn ergibt wie die astrologische Lektüre der Konstellationen. Zu einer vergleichbaren Wahrsagung aus Steinen laden uns die *Tintenträume* von José Corti ein. Unser Schicksal ist in den kristallinen Wahrheiten beschlossen; den Formen der harten metallischen Konvergenzen.

Es möge sich jeder »Leser« – diejenigen Leser, die Zeichen lesen – das Mineral seines eigenen Schicksals wählen: den Marmor, den Jaspis, den Opal; es möge ein jeder die Grotte finden, wo der Stein sein Dasein fristet, der ihm zugeordnet ist; es möge ein jeder die Geode öffnen, die das heimliche Herz darstellt, das unter der versammelten Kälte des Kiesels verborgen ist! Wenn er zu wählen weiß, wenn er die Orakel der prophetischen Tinte vernimmt, wird er die Erleuchtung einer seltsamen *Festigkeit* der Träume erfahren. Nach so vielen flüchtigen Albträumen liebte es Baudelaire, in sei-

nen Nächten aufzusuchen, was er Träume aus Stein nannte, »die schönen Träume von Stein!«³ Auch José Corti schenkt uns seine Träume aus Stein, seine Gedichte aus Stein, seine Poesie der Tinte.

Alle Blätter sind getönt von diesem Verlangen nach einer festen Struktur, einer mineralischen Dauerhaftigkeit, ein Verlangen, das der Herrschaft der Schwärze entstammt. Es liegt ein Wille in solchen von Harz trunkenen Feuern, der nach der unbedingten Schwärze seines Rauches verlangt. Die Schönheiten des Werkes von José Corti entspringen genau diesem tiefen materiellen Verlangen. Ein durch die Träume eines Poeten der Tinte an den Tag gebrachtes Schwarz, ein seiner eigenen Finsternis entsprungenes Schwarz beschenkt uns mit seinem Glanz.

Gaston Bachelard

Juni 1945

HELLSICHT UND BLICK IM WERK VON MARCOUSSIS⁴

Jeder Divination wohnt eine lebendige und melancholische Spiritualität inne, eine Mischung aus versteckter Heiterkeit und leichter Angst, denn der Seher spendet immer ein wenig von seinem eigenen Licht, um die anderen zu erleuchten. Diese zarte und bewegliche Dialektik in ihrem unerklärlichen Spiel mit heiklen Opfern sieht man in allen Blicken der von Louis Marcoussis gravierten Seher zum Leben erwachen. Wissen sie, sehen sie, spüren sie bereits das große endgültige Unheil, das notwendig das erhabene Schicksal eines Menschen zum Drama macht? Auf jeden Fall trägt im Werk des Meisters die seherische Spiritualität, die in einer sich selbst nicht erkennenden Seele den dunklen Grund eines fatalen Willens entdeckt, das Mal einer fernen Traurigkeit. Das Auge des Sehers findet immer einen Weg, um zärtlich und durchdringend zugleich zu sein, es ist Mitleid und Mut in einem.

Dieser Blick, der Blick von Marcoussis, er wird für uns sechzehnmal neu entfacht im Blick der sechzehn Schürfer. Schauen Sie ihnen beim Sehen zu, und Sie bekommen eine Vorstellung vom Willen zu sehen, vom Mut zu sehen. Dann werden Sie verstehen, dass ein solcher Wille im Lichte des Auges das Unglaubliche ergründen kann. Und der menschliche Wert eines so mächtigen Willens zum Sehen entschädigt bald für alle Traurigkeiten der Entdeckung. Ob der Seher den Stern oder die Hand, den Vogel oder den Würfel, die Karte oder den Schlüssel betrachtet, ob er die Substanz der Zukunft in der geballten Wolke oder im kristallinen Kern der durchsichtigen Kugel sucht, der seherische Blick folgt immer zugleich zwei gegensätzlichen Prinzipien der Durchdringung: der Intelligenz und der Sympathie, der Seelenstärke und der Herzensschwäche.

Wenn man also den doppelten Nutzen aus dem Oeuvre von Marcoussis ziehen möchte, muss man dieses Album immer in zweifacher Hinsicht bedenken. Man muss sich systematisch in die komplementäre Betrachtung der Intelligenz und der Intuition versenken und die Resonanzen zwischen diesen beiden menschlichen Registern suchen, dem des aufrichtigen Leidens und dem der provozierten Überraschungen. Zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen wird jeder die Welt seiner eigenen Ängste, seinen inneren Aufruhr verorten. Vielleicht wird er dann erkennen, welcher Seher aus seiner Sicht am besten befragt, welcher Seher ihm vielleicht seinen Blick leihen könnte. Man muss sich hier über seine Präferenzen klar werden, wenn man die Lehren des seherischen Blicks in ihrer Tiefe erfassen will.

Unter den Gravuren von Louis Marcoussis habe ich mich aufgrund einer heimlichen Vorliebe für die Seherin mit den Astragalen entschieden. Sie ist jung, sie ist schön. Sie spielt noch. Sie weiß schon. Und dann wird das Fenster geöffnet ... Das Springbein-Knöchelchen ist der natürliche Würfel, in dessen harten tierischen Stein die Natur die Chiffre eingeschrieben hat. Sein S, seine Kuhle, sein feiner Saum sprechen zur Hand, während ein weit geöffnetes Auge den Traum der Zukunft sieht ...

Und welchen verborgenen Wassers Rauschen vernimmt die Hand dieses alten Mannes? Das Schicksal welchen Leichenwassers ahnt er? Unser Jahrhundert der utilitaristischen Unvernunft sucht immer nach einem Wasser, um seine Ochsen zu tränken. Der Seher von Marcoussis erspürt andere Zusammenflüsse. Er gibt uns unser kleines Tal wieder, er lässt uns unsere rechte Neigung finden, an der die Flüssigkeit unseres Schicksals – sanfte Materie! – sacht abflösse, ruhig auf einen stillen See zu, wo der Tod sich wiegt. Oh sich neigende Dauer, Quelle, die zu sterben weiß! Über das Schicksal eines solchen Tales träumt der Rutengänger von Marcoussis.

Haben wir einmal unseren Seher erwählt, so verstehen wir, dass jede Wahrsagung mit einem Rat verbunden ist. Die Macht einer Weissagung weist allen Blättern des Albums eine Funktion in unserem Haus zu, sie alle verdienen die Intimität unserer Woh-

nung. Wer sich von den Wolken leiten lässt, findet hier das geeignete Gesicht, um die vorbeiziehenden Gebilde zu befragen. Von ihnen eingefangen, lässt er sich durch die gesammelten Wanderkräfte des Universums anregen. Dagegen vermittelt das Profil der Weissagerin, die in die Tiefen des Kristalls schaut, eine ganz andere Botschaft. Wie immer im Werk von Marcoussis gibt dieses neue Mysterium Anlass zu einer besonderen Stille. Aufmerksam und entspannt zugleich, was für ein Blick!

Es ist übrigens frappierend, dass die »Werkzeuge« der Wahrsagung in gewisser Weise als untergeordnet behandelt werden. Es ist der Wahrsager selbst, es sind seine ausgestreckten Hände, sein Gesicht, sein Blick, die wir zu meditieren aufgefordert sind. Wir sehen uns vor die Aufgabe gestellt, in einem zugleich facettenreichen und umfassenden Werk *den Seher selbst zu erraten*, was wir nur tun können, wenn wir an der Wahrsagung teilhaben. Der Gegenstand diktiert nur eine bestimmte Weise des Weissagens. In der Hand des Sehers ist er allein dazu da, die feinen Kräfte zum Leben zu erwecken, die in der Lage sind, die noch flüssige Materie einer Zukunft zu berühren. Der Gegenstand ist nur dazu da, den Zügen des Sehenden jenen Platz zuzuweisen, der es ihm erlaubt, über den Gegenstand hinwegzusehen. Wenn wir es verstünden, unser eigenes Gesicht in diese verdichtete Aufmerksamkeit zu versetzen, dann würden auch wir sehen Die Kunst von Marcoussis lädt uns dazu ein, Psychologen des Unsichtbaren zu werden. Er hält uns dazu an, unser Gesicht zu verändern, einen Blick anzunehmen, der nicht mehr die Dinge, sondern die Zeichen zugleich tiefer und ruhiger erfasst. All diese Physiognomien im Angesicht einer Zukunft sollen uns zu verstehen helfen, dass die Zukunft selbst wesentlich ein Gesicht ist. Die Dinge verhelfen uns zu einem Blick nach dem anderen. Sie erscheinen uns als indifferent, weil wir sie mit einem indifferenten Blick betrachten. Aber für ein klares Auge ist alles ein Spiegel: Für einen offenen und durchdringenden Blick ist alles Tiefe.

Die abstrakten Formulierungen haben alles ausgetrocknet und man schreibt geistlos, dass man der Zukunft ins Gesicht schaue,

ohne auch nur die elementarsten Formen des Mutes zum Sehen zu unterscheiden. Aber hier haben wir die unter der Formel versteckten Wahrheiten. Hier ist ein Mensch, der gesehen hat, der sein Leben damit zugebracht hat, zu sehen, der hat sehen wollen. Seine langen, konzentrierten Übungen im analytischsten aller Blicke haben Louis Marcoussis das Recht gegeben, den Seher zu gravieren.

MATERIE UND HAND⁵

Ein romantischer Schriftsteller – und Maler in seinen Mußestunden – vermeinte sich zum Realismus zu bekennen, indem er ausrief: »Für mich existiert die Außenwelt.«⁶ Der Stecher engagiert sich klüger: Für ihn existiert die Materie. Und die Materie existiert unmittelbar unter seiner arbeitenden Hand. Sie macht sich als Stein, Schiefer, Holz, Kupfer, Zink bemerkbar. Mit seiner Körnigkeit und seinen Fasern fordert das Papier seinerseits die träumende Hand zu einem Wettstreit der Feinfühligkeit heraus. Die Materie ist somit der nächste Gegner des Poeten der Hand. Sie hat es mit einer vielfältigen feindlichen Welt zu tun, einer Welt, die beherrscht sein will. Der wahre Graveur beginnt sein Werk mit einer Träumerei des Willens. Er ist ein Schaffender. Er ist ein Handwerker. Er hat den ganzen Stolz eines Arbeiters.

Wenn man die Blätter dieses Albums *materialiter* betrachtet, stößt man sofort auf die wohltuende Tätigkeit dieser durch die Träumereien des Willens dynamisierten Hände. Das geglückte ästhetische Ergebnis verbirgt nicht die Geschichte seines Werdens, die Geschichte des Kampfes mit der und gegen die Materie. Selbst die List der Säure angesichts des Kupfers, die gänzlich verschiedenen Stratageme des Kerbens von Holz, die vorsichtige Annäherung an die granulöse Haut des Steins, kurz, die heroischen Momente des Graveurs, wir erwecken sie wieder zum Leben, wenn wir das Ausgangsmaterial zur Kenntnis nehmen, welches die Hand ergreift.

Man denkt an Georges Braque, der einmal schrieb: »Bei mir überschreitet das Ins-Werk-Setzen immer die erwarteten Ergebnisse.«⁷ Die Gravur erinnert uns – wie jedes andere Poem – an ihre Verfertigung.

Ja, die ursprünglich verletzte Materie bleibt bestehen, unter dem Papier, tiefer noch als der Zellulosebrei: Das Holz, das Kup-

fer, sie lassen sich nicht vergessen machen, verleugnen, maskieren. Unter allen Künsten ist die Gravur diejenige, die nicht zu täuschen vermag. Sie ist uranfänglich, prähistorisch, vormenschlich. Schon die Muschel hat sich beim Gravieren ihrer Schale von der Substanz ihres Gesteins inspirieren lassen. Auch sie hat ihr Silizium und Karbonat nicht mit demselben Werkzeug bearbeitet.

Die Teilhabe am Metier des Graveurs lässt dieses Bewusstsein der arbeitenden Hand in uns wiedererwachen. Die Gravur kann nicht einfach betrachtet werden, man muss auf sie reagieren, sie liefert uns *Bilder des Erwachens*. Es ist nicht allein das Auge, das den Zügen des Bildes folgt, denn mit dem visuellen Bild verbindet sich ein manuelles Bild, und es ist dieses manuelle Bild, das uns zur Aktivität veranlasst. Die ganze Hand ist Handlungsbewusstsein.

Braque zufolge ist das umsichtige Ins-Werk-Setzen eine der höchsten Freuden des Schöpfers. Man muss also auf die Lust der ersten Entwürfe achten, wenn der Poet der Hand, den Stift zwischen den Fingern, im Angesicht der blanken Fläche träumt, noch bevor die Säure mit dem lasierten Kupfer in Berührung kommt. Hat man jemals dieses erste Duell der Materien besungen, diesen Ruf zu den Floretten, der den Waffengang einleitet? Wer den winzigen Details der Dinge folgt, dem Wettstreit zwischen der schwarzen und der weißen Materie, der wird den Physiker zu hören bekommen. Er betritt dann das mysteriöse Schlachtfeld der atomisierten Gnome. Er wird eine unglaubliche Dialektik von Kohäsion und Adhäsion erleben. Denn was macht der Zeichner? Er nähert sich zwei Materien; sanft drückt er den schwarzen Stift *gegen* das Papier. Sonst gar nichts. Die Kohäsion des Graphits soll sich zur Adhäsion an das unberührte Papier wandeln. Das Papier wird aus seinem Unschuldsschlaf erweckt, aus seinem weißen Albtraum gerissen. Aus welcher Distanz beginnt der gegenseitige, intime Anruf von Schwarz und Weiß? Ab welcher Grenze überwindet die extravertierte Adhäsion die introvertierte Kohäsion? In welchem Augenblick verlässt der Atomfluss des Kohlenstoffs – schwarzer Pollen! – die Mine, um die Poren des Papiers zu fluten? In ihrer kurz angebundenen Sprache antwortet die Physik: bei 10^{-5} Zenti-

metern, einem Zehntausendstel-Millimeter. Die Atome sind noch einmal tausendfach kleiner.

Hier ist nun der Stift auf dem Papier.

Hier füllt die träumende Phalanx die Annäherung der zwei Materien mit Leben; hier bewirken und fixieren die im Zeichenvorgang engagierten Materien den Aktionsradius der arbeitenden Hand.

So erweckt die Hand mit äußerstem Fingerspitzengefühl die gewaltigen Kräfte der Materie. Alle dynamischen Träume, von den gewaltsamsten bis zu den hinterhältigsten, von der metallenen Furche bis zu den zartesten Strichen, sie leben in der menschlichen Hand, dieser Synthese aus Kraft und Geschick. So erklären sich zugleich die Verschiedenheit und die Einheit eines Albums, in dem sechzehn große Arbeiter uns jeweils das Leben einer Hand gegeben haben. Es sind die Elemente eines Bekenntnisses zur menschlichen Dynamik, die Elemente einer neuen Chiromantie, die sich, Kräfte entfesselnd, als Schöpferin eines Schicksals erweist.

Erste Auflage Berlin 2026
Copyright der deutschen Ausgabe © 2026
MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57A, 10965 Berlin, Deutschland
info@matthes-seitz-berlin.de
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die Nutzung
des Werks für Text und Data Mining im Sinne
von § 44b UrhG.

Satz und Layout: psb, Berlin
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN 978-3-7518-5258-6
www.matthes-seitz-berlin.de