

9. WERNER BUSCH

Die Autonomie der Kunst

Der Künstler George Grosz mußte sich 1924 vor Gericht verantworten. Unter dem Titel »Ecce Homo« hatte er in einem Sammelband 100, teilweise ausgesprochen zeitkritische Werke herausgegeben. Einige dieser Arbeiten aber wurden vom Staatsanwalt als Pornographie bezeichnet; Grosz wurde Verstoß gegen die öffentliche Moral und Verletzung der inneren Werte des deutschen Volkes vorgeworfen.

Vor Gericht entspann sich damals zwischen dem vorsitzenden Richter und George Grosz folgender Dialog über den Begriff von Kunst:

Vorsitzender: »Es fragt sich nur, woher leiten Sie die künstlerische Berechtigung ab, derartige Sachen so unverhüllt darzustellen? Sie werden doch auch anerkennen, daß sich der Künstler eine bestimmte Grenze setzen muß. Wenn er für sich etwas zuhause schaffen muß – schön, mag er es tun, wenn er aber an die Öffentlichkeit tritt, so muß er doch bedenken, daß dort gewisse Schranken bestehen; ich meine, daß ein gewisser Takt doch eingehalten werden muß . . . ist hier nicht die Grenze, die der Kunst gesetzt ist, überschritten, oder hat sie dieses Gebiet schon verlassen und ein anderes betreten, das nicht mehr künstlerisch ist?«

Grosz: »Für den Künstler gibt es diese Grenze gar nicht. Ich kann deshalb schwer dazu etwas sagen . . .«.

Vorsitzender: »Ich meine, wo beginnt das Künstlerische im Bilde gegenüber dem Unanständigen, Anstößigen, das Schamgefühl Verletzenden? Und wo ist etwas, wo man sich sagen kann: nein, hier ist doch Kunst, die überwiegt. Herr Grosz, darüber hätte ich gern eine Aufklärung von Ihnen.«

Grosz: »Ich muß sagen, daß ich persönlich das nicht entscheiden kann. Ich halte das für Kunst.«

Vorsitzender: »Sie haben die subjektive Auffassung: für Sie ist das eben Kunst, und in dieser Weise wünschen Sie auch Ihr Werk beurteilt?«

Grosz: »Ja.«

Seine Meinung half Grosz nichts; 24 der 100 Druckplatten wurden konfisziert, und Grosz wurde wegen Verbreitung von Pornographie zu einer Geldstrafe von 6000 Mark verurteilt. Nun fragt es sich, ob George Grosz in der Argumentation vor Gericht seine wirkliche Überzeugung vom Wesen der Kunst zum Ausdruck gebracht hat, denn im selben Jahr, also noch 1924, schrieb Grosz in einem Artikel wörtlich:

»Kunst ist für mich keine ästhetische Angelegenheit. Zeichnen ist nicht Selbstzweck ohne Sinn.«

Aus den widersprüchlichen Äußerungen von George Grosz einerseits und den Bemerkungen des Gerichtsvorsitzenden andererseits wird das Dilemma des bürgerlichen Kunstbegriffes deutlich. Denn dieser Kunstbegriff behauptet: Nur wenn etwas vom Künstler Hervorgebrachtes Kunst ist, der Kunstcharakter eines Werkes also offenbar wird, dann steht dieses Kunstwerk jenseits aller Kritik, ist es über alle Kritik erhaben.

Das Grundgesetz der Bundesrepublik formuliert in Artikel 5:

»Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.«

Wer aber bestimmt darüber, ob etwas Kunst ist? Problematisch wird die Frage schon, wenn die Kunst in Konflikt mit der bürgerlichen Moral gerät. Dann kann sie ihren Status als Kunst schnell wieder verlieren. Nicht nur der Kunst von George Grosz ist es so ergangen.

Ihm selbst jedoch, das zeigt die zitierte Bemerkung aus seinem Artikel von 1924, ist bei dem bürgerlichen Kunstbegriff höchst unwohl. Als politisch engagierter Künstler hatte er begriffen, daß die völlige ästhetische Freiheit der Kunst zugleich ihre gänzliche Neutralisierung bedeutet. Denn die Kunst, so meint es der bürgerliche Kunstbegriff, ist nur frei, ist nur dann Kunst, wenn sie »reine« Kunst ist, wenn sie frei ist von allem Zweck, wenn sie auf nichts zielt, sondern einzig und allein nur ihr Kunstsein demonstriert. Deswegen wollte Grosz die Kunst nicht auf ihre ästhetische Funktion reduzieren, eben weil sie als bloß ästhetische, wie er schreibt, Selbstzweck ohne Sinn wäre.

Nun könnte man positiv formulieren: Die Kunst scheint erst in der Gegenwart zu einem vollkommenen Bewußtsein ihrer Eigenart gekommen zu sein. Dieses Bewußtsein ihrer selbst aber scheint sie erkaufte zu haben durch einen umfassenden Verlust ihrer historischen Funktionen.

Eine von allen Funktionen freie Kunst läuft Gefahr, ihren Anspruch auf soziale Wirksamkeit zu verlieren. Diese völlige Selbstständigkeit, ihre Eigengesetzlichkeit, eben auch die Isoliertheit von Kunst wird nun seit dem Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Begriff der Autonomie gefaßt. Bis dieser Autonomiebegriff allerdings zum Kernstück des neuzeitlichen bürgerlichen Kunstverständnisses werden konnte, mußte er einen mehrhundertjährigen Prozeß durchlaufen, der spätestens im 15. Jahrhundert begann, als die Kunst versuchte, sich aus der einseitigen Verpflichtung auf die Religion zu lösen, als die vorrangig religiöse Funktion von Kunst durch die ästhetische Funktion abgelöst wurde.

Im folgenden soll die Geschichte dieses Prozesses verfolgt werden, eines Prozesses, dessen Gewinn- und Verlustrechnung aufzumachen wäre. Der 18. Beitrag wird am Beispiel der politischen Funktion von Kunst die negative Bilanz ziehen. Hier soll zunächst einmal der Zugewinn an künstlerischen Möglichkeiten aufgezeigt werden, ohne daß wir dabei vergessen werden, daß die Kunst am Ende dieses Prozesses dastehen kann wie der schöne Jüngling Narziß: selbstversunken, allein noch das eigene Spiegelbild betrachtend.

In den beiden vorangegangenen Beiträgen haben wir die Geschichte der Institutionalisierung der Kunst verfolgt. Wir haben gesehen, daß die Kunst, nachdem sie die verpflichtende Bindung an die Religion gelöst hat, nun um ihrer selbst willen gesammelt und später der Öffentlichkeit im Museum zugänglich gemacht wird. Die Kunst selbst hat auf diesen für die Neuzeit entscheidenden Wandel ihrer Funktion mit einem Wandel in ihrer Erscheinung, in ihrer Struktur reagiert. So sehr der neue institutionelle Rahmen den Wandlungsprozeß gefördert hat, er kann ihn nicht im einzelnen erklären.

Als notwendige Ergänzung wollen wir deshalb in diesem Beitrag zeigen, daß mit dem Wandel von der religiösen zur ästhetischen Funktion von Kunst ein Wandel im Bewußtsein des

Künstlers selbst verbunden ist; ferner, daß im Zuge dieses Wandels eine Theorie der Kunst entsteht, ein theoretischer Begriff von Kunst sich herausbildet und schließlich, daß die Künstler in ihrer Kunst ganz direkt ihr neues Bewußtsein und die neue ästhetische Funktion ihrer Kunst zur Anschauung bringen.

Anhand von vier Beispielen in chronologischer Reihenfolge aus dem Zeitraum von 1500 bis 1800 soll deutlich werden, daß dieser Wandel der Kunst zudem gänzlich neue Bereiche des Darstellbaren erobert hat.

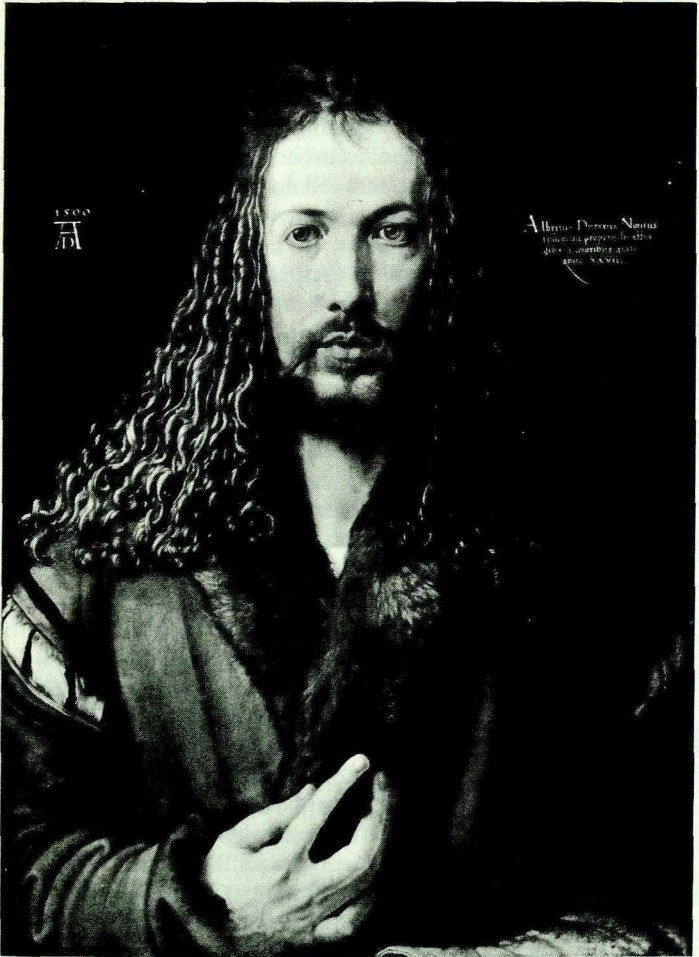
Aus der Geschichte der Kunst versuchen wir eine Antwort darauf zu bekommen, was jeweils im Verständnis der Zeitgenossen Kunst war. Vielleicht werden uns dann auch die Widersprüche, in die sich George Grosz geradezu notwendig verwickelte, verständlicher.

Erstes Beispiel ist Albrecht Dürers berühmtes Selbstbildnis aus dem Jahre 1500 (*Abb. 46*); es befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München.

Dürer erscheint im Brustbild, gänzlich frontal zum Betrachter. Die Körperachse stimmt mit der Symmetrieachse der hochrechteckigen Bildtafel überein. Die langen, bis über die Schulter fallenden Locken rahmen gleichmäßig Gesicht und Hals. Die gesamte Kopf-, Hals- und Haarpartie scheint einem gleichseitigen Dreieck eingeschrieben. Dürer trägt einen reichen, pelzbesetzten Rock. Seine rechte Hand hat er vor die Brustmitte gelegt, sie ist leicht aufwärts gerichtet und greift mit Zeige- und Mittelfinger vorsichtig in den Pelzbesatz. Die Linke scheint darunter aufzuruhen, wir sehen vom linken Arm als unterem Bildabschluß jedoch nur den oberen Rand des Ärmels. In Augenhöhe ist der einfarbige Bildgrund links und rechts beschriftet. Links lesen wir die Jahreszahl 1500 und darunter das Dürermonogramm AD, rechts in lateinischer Sprache in vier Zeilen den Vers, der übersetzt etwa lautet: »Ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, bildete so mich selbst nach, in unvergänglichen Farben im Alter von 28 Jahren.«

Der Bildtypus ist für ein Portrait höchst ungewöhnlich. Die gänzliche Frontalität im Kopf- oder Brustbildnis ist in der gesamten älteren Kunst fast ausschließlich einer Person vorbehalten: Christus.

Es gibt keinen Zweifel, daß Dürer diesen Typus für sein Selbst-



46. Albrecht Dürer: Selbstbildnis. 1500. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

bildnis bis ins Detail übernommen hat, selbst die demonstrative Handhaltung leitet sich vom Segensgestus Christi ab.

Was mag Dürer bewogen haben, für sein Selbstbildnis diese auf den ersten Blick blasphemische Angleichung an Christus vorzunehmen? Die Antwort ist vielschichtig und eröffnet uns einen tiefen Einblick in die für die Zeit ungemein fortgeschrittene Auffassung von Kunst und Künstler.

1494/95 war Dürer zum ersten Mal in Italien, in Venedig, gewesen. Zweierlei dürfte ihm schon zu diesem Zeitpunkt unmittelbar deutlich geworden sein, wenn wir auch briefliche Zeugnisse hierüber nur aus der Zeit der zweiten Italienreise zwischen 1505 und 1507 haben. Zum einen erfreute sich der Künstler in Italien einer ganz anderen Wertschätzung als in Nürnberg; zum anderen verfügte er über eine ganz andere, bereits am antiken Formenkanon geschulte Grundlage seiner Kunst. Dürer begriff sofort, daß eine bloß handwerklich-zunftmäßige Ausbildung, wie er sie aus Nürnberg kannte, nicht ausreichte, daß vielmehr eine theoretische Fundierung der Praxis vonnöten war. Und Dürer lernte schnell. Zwischen 1501 und 1502 sehen wir ihn den antiken, auf präzisen Zahlenverhältnissen basierenden Proportionskanon des Vitruv für die menschliche Figur verwenden; er hatte diesen Kanon offenbar im Jahr 1500 kennengelernt. Schon auf seinem berühmten Adam und Eva-Stich um 1504 zeigt sich, daß er zudem die klassisch antiken Bewegungsprinzipien, vor allem die Ponderation, die Verteilung des Körpergewichts auf Stand- und Spielbein, in Theorie und Praxis begriffen hat.

Seit 1500 scheint Dürer sich Notizen für ein Theorietraktat zur menschlichen Proportion gemacht zu haben, gedacht zum Nutzen und Frommen seiner deutschen Künstlerkollegen. Dürers humanistische Freunde haben ihn bei seinen Studien unterstützt und ihn in seinem Bestreben nach sozialer Aufwertung der künstlerischen Tätigkeit bestärkt. Als er auf seiner zweiten Italienreise nach Venedig zurückkam, war er bereits berühmt: man kannte seine Kupferstiche, kaufte seine Bilder, er wurde dem venezianischen Hochadel vorgestellt, tafelte mit vornehmen Herren. Allein die italienischen Künstler sahen in ihm nun einen gefährlichen Konkurrenten und machten ihm das Leben schwer. Dürer schickte den oft zitierten Stoßseufzer nach Hause:

»Hier bin ich Herr, daheim ein Schmarotzer.«

Es gilt, den Zusammenhang von Theorie und sozialem Status noch ein wenig zu verdeutlichen. Im Mittelalter gehörte die Bildende Kunst nicht zu den *artes liberales*, den sieben freien Künsten, die an der Artistenfakultät der Universität gelehrt wurden. Die Bildende Kunst galt auch im 16. Jahrhundert offiziell nicht als theoretische Wissenschaft, sondern nach wie vor als Handwerk. Ihre Aufwertung zu theoretischer, d. h. geistiger Tätigkeit vollzog sich in einem langwierigen Prozeß, der im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts erste theoretische Früchte trug, institutionell jedoch erst mit der Gründung von Kunstakademien im weit fortgeschrittenen 16. Jahrhundert einen ersten Abschluß fand.

Was aber hat solche Verwissenschaftlichung der Kunst mit Dürers Parallelisierung von Selbstporträt und Christus zu tun? Schon im Mittelalter konnte Gott als Weltenschöpfer, als Weltenbaumeister verstanden und mit Zirkel und Richtscheit als alles schaffender Geometer dargestellt werden. Und so wie Gott alles nach einem weisen Plan schuf, so konnte sich auch der theoretisierende Künstler ab dem 15. Jahrhundert als ein zweiter Schöpfer verstehen, der alles, was existiert auf Erden und im Himmel, nachbilden kann. Noch bei Joachim von Sandrart, dem bedeutendsten deutschen Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts, heißt es in dessen »Teutscher Academie«:

»So ist der ur-erste Erfinder / wie alles Guten / also auch dieser Künste / der Allerhöchste Gott und Schöpfer Himmels und der Erden...«.

Die Schöpfungsgeschichte wird dann von Sandrart als Kunstschöpfungsgeschichte beschrieben; zur Schöpfung des Menschen heißt es von Gott:

»... hat er endlich den Menschen / die erste und allerfürtrefflichste Statue aus einem Erd-Klosse plasmiret und gebildet / und dadurch ein gewisses und unfehlbares modèl, Idea und exemplar der Bildhauerey aufgestellt. Er hat / indem er dieses Wunder-Bild aus unformlichem schlechtem Stoffe gestaltet / damit den Weg und die Manier zeigen wollen / wie man das untüchtige und geringe empor und zu Nutzen / auch durch Zusatz und Erhebung zur perfection und Vollkommenheit / bringen möge. Hier nächst hat er auch / dieses sein Meisterstück / mit schönster lebhafter Farbe coloriret

und vermahlet; welcher sein Kunst-Pinsel nun allen Malern die Hand führet / und sie durch die Augen zum Nachsinnen fähig macht / wie sie / dem Schöpfer glücklich nachahmend / die äußerliche Bildnis eines Menschen auf die Fläche bringen sollen.«

Dürer sah das, wie wiederholte Bemerkungen in seinem schriftlichen Nachlaß zeigen, aus dem wir im folgenden zitieren, bereits sehr ähnlich. Einerseits sagt er, der Maler solle lernen, den theoretischen Grund für sein Werk besonders durch Geometriekenntnisse zu legen. Seine Begründung lautet:

»Denn so wir mehr können, desto mehr werden wir dem göttlichen Bildnis gleich, der da alle Dinge wohl kann.«

Der Erwerb theoretischer Kenntnisse führt also zu Gottähnlichkeit. Andererseits ist die Kunst allein von Gott verliehen, bloße Kenntnisse machen noch keinen Künstler aus.

»Darum, wer sich dazu nicht geschickt findet, der untersteh sich nicht. Denn es wird von den Eingießungen von oben«.

Dürer berichtet, die Kunst der Malerei sei vorzeiten von mächtigen Königen hoch geschätzt worden, die Künstler seien reich gewesen und würdig behandelt worden:

»denn sie achteten solche Sinnreichigkeit als ein gleichförmig Geschöpf nach Gott. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und wenn es möglich wäre, daß er ewig lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, von denen Plato schreibt, allewege etwas Neues durch seine Werke auszugießen.«

Wie später Sandrart, so begreift auch Dürer schon den Künstler als einen verlängerten Arm Gottes, die göttlichen Eingießungen gießt er in Kunst wieder aus, gibt seinen inneren, von Gott empfangenen Bildern Ausdruck. Der Inbegriff aber der Schönheit ist Gott selbst, sein Bildnis ist das Maß aller Dinge.

Dürer macht sein Selbstbildnis Christus ähnlich, weil Christus die schönheitliche Norm abgibt; deswegen spricht Dürer in der Inschrift davon, daß er so sich selbst nachgebildet habe. Er meint damit nicht nur, daß er seine eigene äußere Erscheinung genau nachgeahmt habe, sondern daß er dies nach dem göttlichen Urbild getan, den Menschen als Ebenbild Gottes begriffen habe. Aber – und da zeigt sich die Ambivalenz der Angleichung – er hat dies nicht nur demütig getan, sondern er selbst ist Schöpfer, da er die göttlichen Schöpferprinzipien begriffen und zur Anwendung ge-

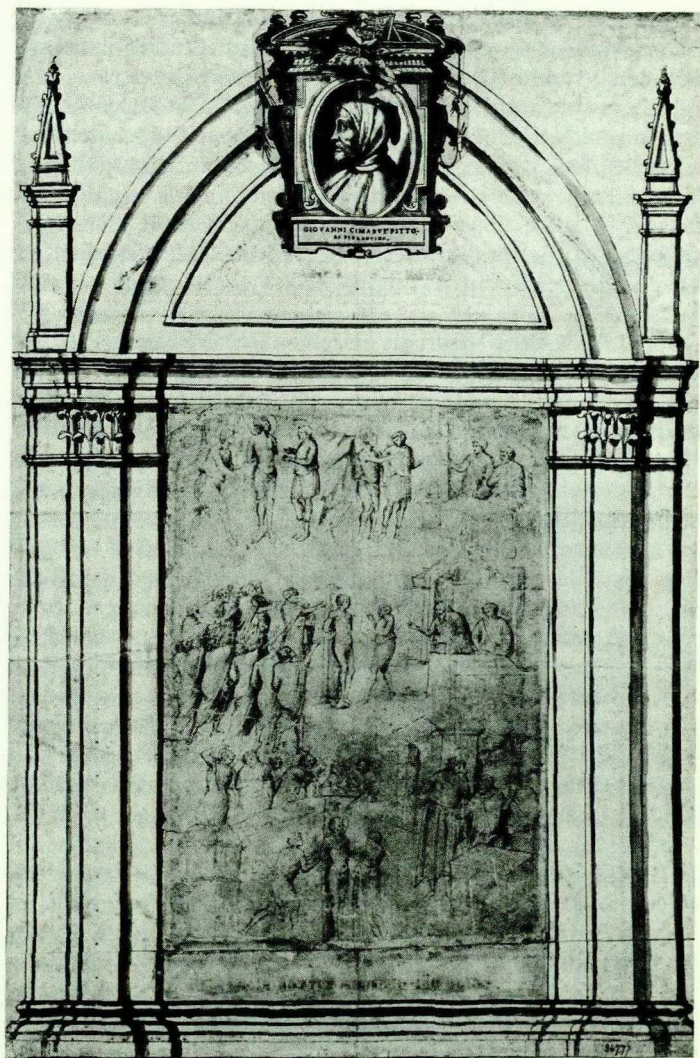
bracht hat. Stolz überliefert er sein Bild der Ewigkeit »in unvergänglichen Farben«. Als Künstler hat der Mensch durch sein Werk schon auf Erden Anteil an der Ewigkeit. Immerhin bleibt sich Dürer des Unterschiedes bewußt: sein Bild ist nicht Zeugnis der erreichten Gleichheit mit Gott, sondern der im Bild ersehnten. Dennoch ist es beredter Ausdruck eines Bewußtseinswandels, Beleg für eine gänzliche Neubewertung von Kunst und Künstler. Insofern läßt sich hier ein einschneidender Funktionswandel des Bildes konstatieren. Es zeugt vor allem von der individuellen künstlerischen Tat dessen, der sich im Bilde dargestellt hat.

An einem italienischen Beispiel seien die theoretischen Konsequenzen dieses neuen Künstlerbewußtseins weiter verfolgt. Es wird sich zeigen, daß das neue Bewußtsein vom Rang des Kunstwerks und des Künstlers auch das Verhalten des Sammlers und Betrachters zur Kunst grundlegend verändert. Es bilden sich über die Würdigung der Qualitäten des individuellen Kunstwerks Ansätze kunsthistorischen Sehens heraus.

Abbildung 47 zeigt die Vorderseite einer Zeichnung des späteren 14. Jahrhunderts in einem um die Mitte des 16. Jahrhunderts gezeichneten Rahmen. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Zeichnung dem vor 1300 tätigen Künstler Giovanni Cimabue zugeschrieben.

In der zweiten Auflage seiner berühmten *Viten* von 1568, den Künstlerlebensläufen, berichtet der Florentinische Künstler und Kunsttheoretiker Giorgio Vasari von seinem sogenannten »Libro«, einem Album mit von ihm gesammelten Handzeichnungen, zu dem die abgebildete Zeichnung gehörte. Zu Cimabue, dem direkten Vorläufer Giotto's, heißt es dort: »Von Cimabue bleibt mir zu sagen, daß man zu Anfang unseres Buches, wo ich Zeichnungen von der Hand all jener zusammengestellt habe, die von seiner Zeit bis herauf zu uns Zeichnungen angefertigt haben, einige kleine Dinge von seiner Hand in der Art von Miniaturen sieht, woran man, wiewohl sie heute vielleicht größer erscheinen als unter anderen Umständen, erkennt, welche Vortrefflichkeit die Zeichenkunst durch sein Werk gewann«.

Durch diesen Satz erfahren wir eine ganze Menge: Vasari sammelt Zeichnungen und fügt sie in ein eigens dafür vorgesehenes Buch, er ordnet die Zeichnungen offensichtlich chronologisch, er will einen Überblick über die Entwicklung der Zeichnung bis zur



47. Ehemals Cimabue zugeschriebene Zeichnung aus Giorgio Vasaris »Libro«, heute als campanisch bezeichnet. Um 1370. Paris, École des Beaux-Arts

Gegenwart geben und – vielleicht am erstaunlichsten – er weiß die frühen, von ihm dem Cimabue zugeschriebenen Studien als besonders hervorragende Beispiele einer bestimmten historischen Entwicklungsstufe der Kunst zu schätzen. Vasari denkt also in Ansätzen kunsthistorisch. Wir wissen, daß er sich beständig darum bemüht hat, Belege für den jeweiligen Stand der Entwicklung der Zeichenkunst in Beispielen berühmter historischer Künstler zu erlangen. Überblickt man heute, so weit sich sein in alle Winde zerstreutes »Libro« rekonstruieren läßt, was er alles besessen hat, so kann man über Vasaris Findigkeit und seinen Kenntnisreichtum nur staunen.

Im »Libro« faßte Vasari die einzelnen Zeichnungen mit einem von ihm sorgfältig entworfenen Architekturrahmen ein, in dessen Giebel er häufig das Holzschnittporträt des jeweiligen Künstlers setzte. Diese Holzschnitte waren im Zusammenhang mit seinen Künstlerlebensläufen entstanden. An der Basis der Rahmen brachte er gelegentlich zusätzlich den Namen des Künstlers und seinen Herkunftsort an.

Der Rahmen der Cimabue zugeschriebenen Studien verdient besondere Beachtung. Vasari versucht insbesondere auf der Rückseite unserer Zeichnung mit ganz erstaunlichem Erfolg im Rahmen und auch in der Schrift die Stilstufe der gotischen Formenentwicklung aus der Zeit um 1300 zu treffen. Er scheint in diesem Zusammenhang geradezu archäologisch-kunsthistorische Studien betrieben zu haben. Das ist um so erstaunlicher, als Vasari die gotische Architektur seiner Zeit als barbarisch, völlig chaotisch und mißgestaltet empfand. Ein solches Urteil ist normativ, es mißt die Kunst an einer absoluten Schönheitsnorm. Je weniger ein Werk dieser Norm entspricht, um so schlechter wird es beurteilt. Normative Kritik aber verhindert im Grunde genommen das Zugeständnis eines relativen historischen Rechts an das Kunstwerk, wie es an Vasaris Beurteilung der Zeichnung zutage getreten war. Kunsthistorische und kunsttheoretische Sichtweise geraten hier also in Konflikt, ohne daß dieser Konflikt Vasari allerdings bewußt gewesen wäre. Gotik, gemessen an der absoluten Schönheitsnorm, ist für Vasari verdammenswert, weil in diesem Stil gegen alle ideale Regel verstoßen wird. Gotik als historische Stilstufe ist aus ihren geschichtlichen Möglichkeiten heraus zu begreifen und zu würdi-

gen. Vasaris Urteil ist also absolut und relativ zugleich. Das ist nur möglich auf der Basis seines historischen Stufenmodells, das an die beständig fortschreitende Vervollkommnung von Kunst glaubt, sie heranwachsen und ihrer höchsten Blüte entgegenstreben sieht. In Michelangelo sieht Vasari den Höhepunkt erreicht. Aber wie ist dieser Standard zu halten? Der weitere Formierungsprozeß der Kunst im 16. Jahrhundert zeigt, daß eben dies die Entwicklung systematischer Theorie und die Institutionalisierung der Kunst in Akademien leisten sollte.

Hier ist festzuhalten: Vasari sammelt und ordnet Zeichnungen nach kunsthistorischen Prinzipien; es kommt ihm darauf an, mit Hilfe seiner Entwicklungsgeschichte den Höhepunkt der Kunst in der Gegenwart zu belegen.

Warum aber zeigt er diesen Entwicklungsgang gerade an der Zeichnung auf?

Ganz offensichtlich sieht er in ihr sowohl die generelle Entwicklung der Kunst als auch die individuellen Möglichkeiten des Künstlers am direktesten greifbar. Das hängt mit der neuen Wertschätzung zusammen, die Zeichnungen zu dieser Zeit erfuhren. Ihre Rolle im Werkprozeß hatte sich jetzt ungemein differenziert. Von der ersten flüchtigen Entwurfszeichnung bis zur penibel ausgeführten unmittelbaren Vorlage für das fertige Bild konnte sie die verschiedensten Stufen im Werkprozeß einnehmen. Begriff man die künstlerische als geistige Tätigkeit, so fand, um Dürers Begriff zu verwenden, die Ausgießung des Geistes, die Entäußerung der *prima idea*, der ersten Idee, im Medium Zeichnung statt. Die Zeichnung wurde zum Experimentierfeld des erfindenden Geistes. Ihr autonomer Wert wurde entdeckt. Vasari konnte gelegentlich die Entwurfzeichnung höher schätzen als das fertige Bild. Zeichnung, italienisch als *disegno* bezeichnet, wurde als das Grundprinzip der Kunst begriffen, sie wurde zum Kernstück der theoretischen Bestimmung von Kunst. Ist der Künstler, wie Dürer formuliert, *inwendig voller Figur und basiert Figur auf disegno*, dann tendiert der Begriff der Zeichnung dazu, sich in zwei Bedeutungsmöglichkeiten aufzuspalten.

Ein italienischer Theoretiker, Federigo Zuccari, hat das um 1600 auf den Begriff gebracht; er unterscheidet »*disegno interno*« und »*disegno esterno*«, innere und äußere Zeichnung. Der »*dise-*

gno interno« liefert die Idee, der »disegno esterno« sorgt für die Ausführung.

Nun also scheint der Künstler erst eigentlich autonom. Sein autonomer Geist entwirft das Werk, bringt dessen autonome Qualitäten in der allerersten Zeichnung bereits vollständig zum Ausdruck, zur Anschauung, die weitere Ausführung vermag zweitrangig zu werden, kann also gar einem anderen Künstler überlassen werden. Nicht der handwerkliche Fertigungsprozeß zählt primär, sondern die in der zeichnerischen Entäußerung sich niederschlagende Erfindung des Geistes. Geeignetes Medium für die Verbreitung der Geistesproduktion zum Ruhme des erfindenden Künstlers kann die druckgraphische Wiedergabe der Entwurfszeichnung werden. Berühmte Künstler von Raffael bis Rubens beschäftigten eigens Stecher zur Herausgabe und Veröffentlichung der individuellen Geistesproduktion. Diese Konzeption hat weitreichende Konsequenzen: betrachtet sich der Künstler als autonomer Produzent, so legt er Hand auch auf die Bestimmung des Themas. Schon Vasari berichtet, Künstler hätten das ihnen gestellte Thema gelegentlich durchaus abgelehnt. Bereits um 1500 wird dem Künstler in besonderen Fällen ausdrücklich die Wahl des Themas überlassen. Dem Auftraggeber kommt es nun allein darauf an, ein Werk eines bestimmten Künstlers zu erhalten. Doch diese Theorie impliziert noch etwas anderes: ist Kunst allein individuelle Geistes hervorbringung, so kann sie auf einer bestimmten Stufe die Verpflichtung auf Natur und Naturwissenschaft hinter sich lassen. Für Dürer war es ein emanzipatorischer Akt, die Kunst auf die Basis wissenschaftlicher Theorie, primär verkörpert in den Gesetzen der Geometrie, zu stellen. Beherrschte man theoretisch und praktisch die Mittel, um Körper und Raum täuschend wahr darzustellen, verfügte man also frei über alle Möglichkeiten der Kunst, so war es – getragen von dem Glauben an die schöpferische Allmacht des Künstlers – verlockend, über das Naturvorbild hinauszugehen, indem man autonome Figuren und Figurationen erfand, die ihre Gesetze sich selbst setzten und ausschließlich in sich selbst trugen. Die manieristische Phase der Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dürfte übrigens von dieser Überzeugung bestimmt gewesen sein. Zu diesem Zeitpunkt begann sich ein abstrakter Schönheitsbegriff herauszubilden.

Fassen wir Vasaris Beitrag zur Geschichte des Autonomisierungsprozesses in wenigen Sätzen zusammen. Für Vasari wird die historische Dimension von Kunst sichtbar: er schreibt ihr eine selbständige Entwicklung zu, sieht sie aus eigener Kraft dem Höhepunkt in der Gegenwart entgegenstreben. In dem Bewußtsein, daß in jüngster Vergangenheit in Künstlern wie Raffael und Michelangelo die Kunst zur Vollkommenheit gekommen ist, sucht er nach dem Urprinzip der Kunst und findet es im »disegno«, der aller Kunst zugrundeliegt. Die Zeichnung als unmittelbarste Hervorbringung des künstlerischen Geistes erfährt eine starke Aufwertung. Selbst die flüchtigste Andeutung auf dem Papier kann, wenn sie von einem außerordentlichen Künstler stammt, mehr Wertschätzung erfahren als das mit größtem Fleiß vollendete große Gemälde, das nicht vom schöpferischen Geist beseelt ist. Vom Anspruch her entzieht sich die Kunst damit der ökonomischen Kalkulierbarkeit. Sie wird etwas Ausgesondertes, das eigenen Gesetzen unterliegt.

In der Realität, so wird man sagen müssen, kamen nur sehr wenige Künstler in den Genuß, diese neuen theoretischen Ansprüche auch wirklich leben zu können. Theoretisch ist die Akademie der Ort, an dem die Einzigartigkeit des Künstlers, frei von zünftischen Bindungen, ihre institutionelle Rechtfertigung erfährt; praktisch dient die Akademie gleich zu Beginn den höfischen Interessen, fügt sie die Kunst in die Organisation des höfischen Verwaltungsapparates ein, verpflichtet den Künstler auf den Fürsten. Die frühe Florentiner *Accademia del Disegno* von 1563 geriet sofort zum Selbstdarstellungsinstrument des mediceischen Hofes. Bis zu den Akademien des 18. Jahrhunderts wird man immer wieder feststellen müssen, daß zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Funktion der Akademien eine deutliche Lücke klafft.

Die Erfindung der Karikatur um 1600 gehört zu jenen künstlerischen Neuprägungen, die ihre Existenz dem neuen Autonomiekonzept verdanken. Die Karikatur scheint in der Tat primär das Resultat fortgeschrittener theoretischer Reflexion über Kunst zu sein und ist nicht unabhängig vom erreichten Sozialstatus des Künstlers zu denken. Nun muß man allerdings sagen, daß der historische Karikaturbegriff, der uns im folgenden interessieren

soll, gänzlich anderer Natur ist als unser heutiger Begriff, der durch die Zeitungskarikatur des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt ist.

Für uns hat Karikatur eine politische oder sozialkritische Funktion. Sie greift ein tagespolitisches Thema auf, karikiert die Protagonisten, d. h. sie übertreibt die kennzeichnenden Züge von Personen, die uns vor allem durch die Medien bekannt sind, stellt sie in szenische Zusammenhänge, die die realen Geschehnisse oder Verhältnisse durch Zuspitzung bloßlegen. Erst mit der Entstehung einer politischen, auch parlamentarischen Öffentlichkeit und der Entstehung der zugehörigen Medien, vor allem der auch politisch miteinander konkurrierenden Zeitungen im englischen 18. Jahrhundert, ist Karikatur funktional auf Politik und Gesellschaft bezogen.

Die Karikatur vom späten 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts aber ist grundsätzlich anders zu charakterisieren, sie sah anders aus und sie hatte andere Funktionen. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein ist Karikatur nicht primär szenische, sondern überwiegend auf den privaten Bereich des Künstlers bezogene Porträtkarikatur, zumeist Karikatur der einzelnen Person, ohne jeden weiteren Verweis. Sie ist auch sorgfältig von der Bildsatire zu scheiden, die es, wie Beitrag 19 zeigen wird, durchaus schon in der Reformationszeit gab. Denn die szenische Bildsatire kennt bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein eben nicht die Karikatur des individuellen Porträts. Sie arbeitet nach emblematisch-allegorischen Prinzipien, läßt also etwa für die bestimmte gemeinte Figur einen Stellvertreter auftreten, etwa in Tiergestalt. Sie setzt sich nicht mit den individuellen Zügen einzelner Personen auseinander, dafür erzählt sie im Gegensatz zur Karikatur satirisch gewendete Geschichten. Man kann sagen, die neuzeitliche szenische Karikatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entsteht erst aus der Synthese der ursprünglich völlig getrennten Gattungen Porträtkarikatur und Bildsatire. Wenden wir uns hier allein der Porträtkarikatur im Zeitraum von 1600 bis 1750 zu.

Der Begriff Karikatur, am Beginn des 17. Jahrhunderts geprägt, bezieht sich nach kurzer begrifflicher Unsicherheit allein auf die zeichnerische komische Übertreibung des individuellen Porträts. Karikatur ist ursprünglich und ausschließlich gezeichnet, sie wird

also nicht graphisch reproduziert und vervielfältigt, sie ist auch grundsätzlich nicht gemalt.

Die *Abbildungen 48 und 49* zeigen die Karikatur und die Porträtbüste des Kardinals Scipione Borghese. Beide stammen vom fürstlichsten aller Künstler des 17. Jahrhunderts, von Gianlorenzo Bernini.

Bernini, Architekt, Bildhauer und Maler, Hauptkünstler zahlreicher Päpste, unter großen Ehrenbezeugungen von Ludwig XIV. an den französischen Hof gerufen, Erbauer der Kolonnaden des Petersplatzes, römischer Kirchen, Paläste und Brunnen, primär dennoch Bildhauer, in seiner Universalität nur mit Michelangelo zu vergleichen, dieser Bernini war zugleich einer der bedeutendsten Karikaturenzeichner in der Geschichte der Karikatur. Allein bei der Karikatur, die wir betrachten wollen, sind wir in der glücklichen Lage, nicht nur die karikierte Person identifizieren zu können, sondern zugleich von derselben Person eine ernste Porträtbüste Berninis zu besitzen. Wir wollen Karikatur und Büste miteinander vergleichen.

Die Porträtbüste ist 1632 zu datieren und zeigt Kardinal Scipione Borghese, den ersten großen Mäzen und Auftraggeber Berninis. In der Büste ist, für eine Plastik ungewöhnlich, für Bernini aber bezeichnend, ein transitorischer Moment eingefangen: Der Kardinal scheint zu sprechen, er ist höchst aufmerksam, hat die Augenbrauen gehoben, den Blick direkt zielgerichtet. Der Kardinal in all seiner Feistheit scheint ein energischer, aber nicht unsensibler Mann zu sein. Was aber macht die Karikatur daraus?

Kein Zweifel, die zentralen Merkmale dieser Physiognomie werden hervorgehoben: der Kopf ist in der Kinnpartie breiter als in der Stirnpartie, der Spitzbart sitzt wie ein Abzeichen am Kinn, der Mund, durch den Schnauzbart verbreitert und zum Teil verdeckt, wird zum breiten Strich, auch die Augen unter den dicken Lidwülsten werden auf bloße Striche reduziert, geradezu genial erkannt ist die in eins verlaufende Brauen- und Nasenpartie.

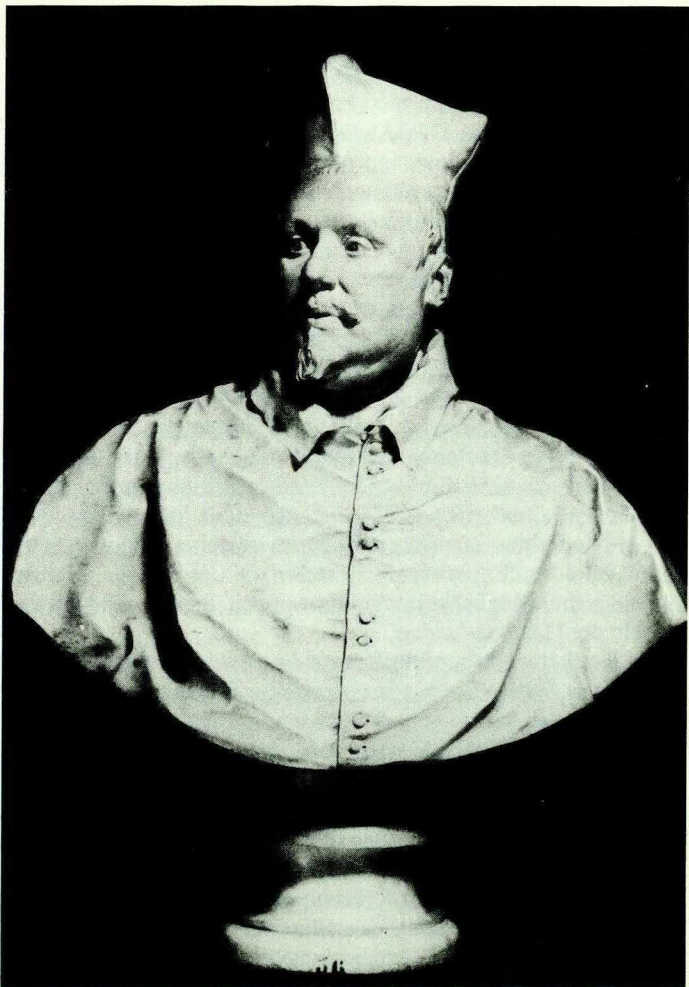
Hat man die Karikatur einmal gesehen, dann kann man nicht mehr umhin, dieses Substrat aus minimalsten Linienzeichen auch auf die Büste zu projizieren, man kann diese nur noch auf der Folie der Karikatur sehen. Mit Schwung wächst sich die Nase aus den



48. Gianlorenzo Bernini: Karikatur des Kardinals Scipione Borghese. Mitte des 17. Jahrhunderts. Rom, Vatikanische Bibliothek, Cod. Aug. P. VI. 4, f. 15 recto

Brauen in rundem Bogen zur Knolle aus – die kann der Kardinal nicht wieder loswerden. Die Karikatur bezeichnet, charakterisiert die Figur ein für allemal.

Es ist zudem auf den besonderen Kunstcharakter von Berninis Karikatur abzuheben. Die Reduktion der Formen ist absolut, die Zeichnung ist bewußt kunstlos angelegt und damit schon wieder höchst kunstvoll. Bernini spielt mit wenigen kontrastierenden und korrespondierenden Grundformen, benachbarte Linien antworten aufeinander, der Spitzbart reagiert auf den Hemdkragen, der Kragenrand auf den Halswulst. Das führt dazu, daß wir das Formgebilde auf zweifache Art und Weise zugleich wahrnehmen; wir sehen die einzelne Linie als einerseits bestimmte Formen des Gesichts, bestimmte Züge bezeichnend, als Illusion stiftend, und andererseits als Teil eines autonomen Ornaments. Wir sehen die



49. Gianlorenzo Bernini: Büste des Kardinals Scipione Borghese. 1632.
Rom, Galleria Borghese

reale Figur auch als Flächenmuster. Die Karikatur ist hier eine Reflexion über das Wesen der autonomen Kunst.

Seit ihrer Erfindung in den 1590er Jahren im Atelier der Bologneser Künstlerfamilie Carracci hatte die Karikatur diese intellektualistische Funktion. Das Atelier der drei Carracci, Ludovico, Agostino und Annibale, nannte sich seit den 80er Jahren stolz Akademie. Wir dürfen uns darunter keinen geregelten Akademiesbetrieb mit einem ausformulierten Lehrprogramm vorstellen. Vielmehr handelt es sich um eine größere Ateliergemeinschaft mit Mitarbeitern und Lehrlingen, die sich dadurch auszeichnete, daß in ihr zu Zeiten mit gebildeten kunstinteressierten Laien, es ist an hohen Adel und hohe Geistlichkeit zu denken, kunsthistorisch diskutiert wurde. Schon dies spiegelt den hohen sozialen Rang der Carracci. Annibale, der bedeutendste Künstler, war später in Rom für die Farnese tätig, eines der einflußreichsten Geschlechter der Zeit. Agostino war offenbar der intellektuelle Kopf, und diese beiden dürften sich die Erfindung der Karikatur als theoretisches und praktisches künstlerisches Experiment geteilt haben. Karikatur war im Atelier der Carracci ein Experiment neben zahlreichen anderen. In diesen Experimenten testeten die Carracci die Grenzen künstlerischer Möglichkeiten, und zwar weit überwiegend mit den Mitteln der Handzeichnung.

Die Karikatur, vorerst gänzlich auf die private Sphäre des Künstlers und die Sphäre des mit ihm vertrauten intellektuellen adligen Freundes- oder Auftraggeberkreises beschränkt, dürfen wir als ein freies Spiel künstlerischer Formungslust bezeichnen. In der Porträtkarikatur sucht der Künstler, auf dem Papier probierend, die äußerste Grenze der Abweichungsmöglichkeit von der realen äußeren Erscheinung insbesondere im Gesicht der porträtierten Person zu bestimmen. Zugleich geht es ihm um die größtmögliche Reduktion der dafür erforderlichen zeichnerischen Mittel. Wie weit konnte man bei dieser gleichzeitigen Reduktion und Übertreibung gehen, ohne daß die Ähnlichkeit zum Vorbild verloren ging? Die Hervorhebung welcher Züge reichte aus, um die gemeinte Figur nicht nur eben noch erkennbar sein zu lassen, sondern im Gegenteil ein für allemal schlagend zu charakterisieren? Es dürfte deutlich geworden sein, daß die Erfindung der Karikatur das Ergebnis einer sehr hoch entwickelten Stufe der Kunst ist, eine ausge-

sprochen intellektuelle Tat, die nicht nur die vollständige und souveräne Beherrschung aller Kunstmittel und -möglichkeiten voraussetzt, sondern auch das theoretische Reflektieren über Kunst auf hohem Abstraktionsniveau. Die Erfindung von Karikatur ist ohne die Existenz von Kunsttheorie, eines bewußten Begriffes von Kunst, nicht denkbar, ja, sie ist nur als direkter Ausfluß dieser theoretischen Selbstgewißheit des Künstlers zu begreifen. Diese Entwicklungsstufe ist erst am Ende des 16. Jahrhunderts erreicht. Es gibt keinen Zweifel daran, daß Karikatur in den ersten 150 Jahren ihrer Existenz vorwiegend von den allerbedeutendsten, -berühmtesten, -gebildetsten oder offiziellsten Künstlern, insbesondere den Künstlern des päpstlichen Hofes betrieben wurde: von den Carracci über Guercino, Domenichino, Bernini oder Maratta bis hin zu Pier Leone Ghezzi, der obschon päpstlicher Hofmaler das Karikaturenzeichnen zu seiner eigentlichen künstlerischen Hauptbeschäftigung machte. Die Karikatur diente geradezu dafür, den sozialen Status dieser Künstler zu bestätigen. Und gerade Künstler in exponierter Stellung konnten es sich leisten, die Mittel der Kunst nicht nur anzuwenden, sondern mit ihnen auch zu spielen. Zusätzlich diente die Karikatur ihnen dazu, die Möglichkeiten der Kunst überhaupt zu erproben. Darin liegt die weitestgehende Funktion der Karikatur. Sie ist das dialektische Gegenstück zur offiziellen Hochkunst. So wie die Künstler dort die Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Idealisierung zu bestimmen hatten, so fragten sie in der Karikatur nach den Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Verzerrung. Karikatur und Hochkunst sind zwei Seiten einer Medaille – und Kunsttheorie macht beides denkbar.

Bisher haben wir von der sozialen Aufwertung des Künstlers, der Nobilitierung seiner Tätigkeit durch Theorie, schließlich von der Einsicht in den autonomen Charakter der Kunstmittel gesprochen. Wir haben diesen Bewußtwerdungsprozeß des Künstlers allerdings auch als Kompensationsvorgang zu begreifen. Der Künstler löst sich aus den zünftisch-handwerklichen Bindungen, um in den Dienst zumeist höfischer Interessen zu treten. Die Betonung des besonderen Kunstcharakters seiner Kunst ist ihm dabei unbenommen, doch läuft er darüber Gefahr, daß die scheinbare Funktionsfreiheit seiner Hervorbringungen, ihr vorgeblich rein ästhetischer Charakter zu einer Neubesetzung durch die verschieden-

sten Funktionen führen kann. Darauf hat der Künstler wenig direkten Einfluß. Auch wird ihm kaum bewußt gewesen sein, daß die neuen Funktionsanforderungen das Aussehen dessen, was er scheinbar autonom entwirft, durchaus mitprägen.

Im 18. Jahrhundert meldet verstärkt das breitere Bürgertum sein Interesse an Kunst an. Es beginnt den öffentlichen Diskurs über Kunst. Damit entwickelt es auch das Bedürfnis nach Teilhabe an den autonomen Qualitäten der Kunst. Zeichnungen, als der Inbegriff schöpferischer autonomer Kunstäußerung, werden erstmalig in großem Stil in graphischen Reproduktionen veröffentlicht und damit einer erweiterten Öffentlichkeit zugänglich.

Wie im 16. Jahrhundert bei Vasari, so sind allerdings auch gerade im 18. Jahrhundert der Anspruch auf Kunstautonomie und die fortschreitende Einsicht in die Geschichtlichkeit der Kunst nicht zu trennen. Denn die zunehmende Zahl originalgetreuer Reproduktionen individueller Kunstwerke gab dem Betrachter die Möglichkeit, differenzierter zu sehen, stilistisch zu unterscheiden und zu vergleichen, die Kunst zeitlich und nach Schulen zu ordnen. Was man zuvor nur aus normativen theoretischen Traktaten in generalisierter Form kannte, das konnte man jetzt am Einzelgegenstand selbst prüfen und korrigieren. So entstand das kunsthistorische Sehen in einer größeren, sich über Kunst verständigenden Öffentlichkeit. Eine neue Wahrnehmungsästhetik, die der individuellen Betrachterreaktion ihr Recht beließ, führte zur Auflösung normativer Systematik. Die unterschiedlichste Kunst, aus den verschiedensten Zeiten und in den verschiedensten Formen oder Medien, konnte nebeneinander geschätzt werden.

Reproduktionswerke nach Handzeichnungen sind wohl am Beginn des 18. Jahrhunderts zuerst in Frankreich publiziert worden. Ihren Höhepunkt, sowohl qualitativ als auch quantitativ, erlebten sie zweifellos in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England, dem klassischen Kunstsammelland, wo kaum ein Gentleman ohne eigene Sammlung auskam und wo ein breiterer Diskurs auch über Kunst, schon auf Grund der parlamentarischen Regierungsform, am wenigsten behindert war.

Machen wir uns klar: in diesen Reproduktionswerken wird feinste Reproduktionstechnik dazu genutzt, um die individuellen

Qualitäten eines Originals zu vervielfältigen. Das Kunstwerk ist im *Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* angelangt, der Weg zum imaginären Museum ist eröffnet. Und erst zu diesem Zeitpunkt wird das Konzept von der Autonomie des Kunstwerks erst eigentlich formuliert. Kant schreibt 1790 in seiner »Kritik der Urteilskraft«:

»Freie Zeichnungen, ohne Absicht ineinandergeschlungene Züge . . . bedeuten nichts, hängen von keinem bestimmten Begriffe ab und gefallen doch.«

Hier erst sind die autonomen Qualitäten der Linien vollständig erkannt. Kant nennt das, was dieses Gefallen auslöst, »freie Schönheiten«. Wir befinden uns in einem Zirkel des Autonomien. Denn diese freien Schönheiten schafft der Künstler autonom, allein aus sich heraus, und der Betrachter nimmt sie autonom auf, allein seiner subjektiven Veranlagung oder Gestimmtheit entsprechend. Hier verliert also die Kunst, negativ gesprochen, alle Inhalte und alle Verbindlichkeit. Jetzt, wo die Öffentlichkeit der Kunst erreicht zu sein scheint, funktioniert die Kommunikation mit der Kunst und über die Kunst nicht mehr eindeutig.

Nun ist diese neue, absolute Freiheit allerdings auch positiv gewendet worden – theoretisch und praktisch. Theoretisch am faszinierendsten durch Friedrich Schiller, praktisch am großartigsten durch Francisco Goya, beide Male durch eine erneute Funktionseinbindung autonomer Kunst, aber unter Ausnutzung ihres fortbestehenden autonomen Charakters. Schillers theoretische und Goyas praktische Resultate sind etwa zeitgleich, sie stammen aus der Mitte der 1790er Jahre. Bei beiden sind sie auch zu verstehen als Reaktionen auf die Ereignisse der in ihren idealen Zielen scheiternden Französischen Revolution. Die Einsicht in die Unmöglichkeit der freiheitlichen Selbstverwirklichung aller Individuen im Rahmen der bestehenden Gesellschaft führt Schiller besonders in seiner Abhandlung »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« dazu, allein der Kunst die Möglichkeit des Entwurfs eines utopischen Vorgriffs auf eine gänzlich befreite Gesellschaft zuzuschreiben. Der Künstler wird zum Seher einer unentfremdeten, natürlichen Existenz des Menschen. Schiller hoffte auf eine Besserung, eine Erziehung des Menschengeschlechts durch die Kunst. Daß er dieser Utopie anhing, obwohl auch ihm klar sein mußte,

daß die Kunst und der Künstler mit dieser Aufgabe hoffnungslos überfordert waren, macht den elegischen und letztlich unpolitischen Charakter dieses Entwurfs aus. Die bürgerliche Gesellschaft der Folgezeit hat dem Konzept sowohl die Dimension der Gesellschaftsutopie, als auch dessen Bindung an die bestimmte historische Situation der Französischen Revolution genommen, die Autonomie der Kunst allein als schönen Schein fortbestehen lassen.

Abschließend ist zu zeigen, daß die autonome Kunstform nur scheinbar paradoxerweise ganz direkt neue Funktionen übernehmen konnte, ohne ihren autonomen Charakter zu verlieren.

Betrachtet sei allein ein Blatt aus Francisco Goyas 1799 publizierter graphischer Serie »Caprichos« (Abb. 50). Dargestellt ist ein mit dem Rücken aneinandergebundenes Paar, das verzweifelt versucht, voneinander loszukommen. Über den beiden hockt eine riesenhafte bebrillte Eule. Der Titel des Blattes lautet: »Kann niemand uns denn losbinden?« Einer der erhaltenen Kommentare, wohl von Goya selbst verfaßt, erklärt die Szene so:

»Ein Mann und eine Frau sind mit Tauen aneinander gebunden, sie kämpfen darum, voneinander loszukommen und rufen danach, doch schnellstens losgebunden zu werden. Wenn ich nicht irre, dann sind dies zwei Personen, die man gezwungen hat, zu heiraten.«

Das Gemeinte läßt sich aus den Verhältnissen in Spanien am Ende des 18. Jahrhunderts leicht verstehen. Goya kritisiert mit diesem Blatt offenbar die Unauflöslichkeit der Ehe in Spanien und denkt dabei an das revolutionäre Frankreich, wo es seit 1792 ein Recht auf Ehescheidung gab.

Auch kunsthistorisch läßt sich das Blatt verankern. Die Bilderfindung mit dem aneinander gebundenen Paar und der darauf hockenden Eule geht auf ein Motiv in Hieronymus Boschs Gemälde »Garten der Lüste« zurück, ein Bild, das Goya in Madrid vor Augen hatte.

Schließlich mag Goya die Idee, die Eule mit einer Brille zu versehen, der emblematischen Tradition entnommen haben. Die tagblinde und deshalb auf eine Brille angewiesene Eule steht in derartigen Bildzeichen-Lexika für Dummheit und Bosheit. Insofern scheint die Bildersprache des Blattes durchaus konventionell zu sein: zur Darstellung eines tagespolitischen Themas bedient



50. Francisco Goya: Kann niemand uns denn losbinden?
Capricho 75. 1799

Goya sich der Bildtradition. Motiv und Ausdeutung sind in der Tat traditionsgebunden, die Form jedoch ist es nicht. Und die Form verwandelt den Gegenstand derartig, daß der Hinweis auf die konventionelle Mitteilung zum Verständnis des Blattes nicht ausreicht. Was ist damit gemeint?

Schauen wir die Darstellung für einen Moment konzentriert an. Wir werden uns seltsam verunsichert fühlen. Aber woran liegt das? Wir werden feststellen, daß die Darstellung räumlich-perspektivisch nicht eindeutig ist; wir können nicht genau sagen, wo die Personen stehen, wie die Standfläche zu denken ist, in welchem räumlichen Verhältnis die Personen sich etwa zu dem hinter ihnen sichtbaren Baum befinden. Das eine Bein der Eule steht offenbar relativ weit vorn auf dem Kopf der Frau, das andere offenbar relativ weit hinten auf dem sich zurückbeugenden Baumstamm. In der Realität wäre das nicht möglich. Die Frau, stellen wir uns das Körpervolumen des gebückten Mannes vor, scheint gar keinen Platz zu körperlicher Entfaltung zu haben, sie wirkt wie eine platte Attrappe. Den Verlauf des Baumstammes lesen wir im Bein des Mannes weiter. Wie der Arm des Mannes am Körper ansitzt, wie der Kopf der Frau zum Oberkörper passen soll, das ist nicht eindeutig zu sagen. Ohnehin scheint kein einziger Körperteil richtig gezeichnet zu sein. Perspektive und Anatomie also sind hochgradig unstimmig. Zudem: welchen Realitätscharakter hat die Eule? Sie ist nur schemenhaft angedeutet, wie ein Alp lastet sie auf dem Paar.

Nun sind diese Abweichungen, so unsere These, nicht auf Grund zeichnerischen Unvermögens zu erklären, sondern bewußt eingesetztes Stilmittel, sie sind Ausdrucksträger. Goya gibt uns einen Hinweis in diese Richtung. In einer Annonce zur Herausgabe seiner »Caprichos« heißt es:

»Und wenn die Nachahmung der Natur schon schwierig genug ist und bewundernswert, wenn sie gelingt, so wird doch auch derjenige einige Achtung verdienen, der, völlig von ihr abgekehrt, Formen und Gebärden vorzuführen genötigt war, die bisher nur im menschlichen Geist existierten . . .«.

Goya nimmt also für sich den bewußten Verzicht auf Naturnachahmung, auf Naturnormen in Anspruch zugunsten der Darstellung von nur im Geist Existierendem. Der Geist, von dem hier die Rede ist, ist nicht mehr der Geist der Ideen, sondern es ist die Psyche

gemeint, die hier als eine Realität jenseits der Realität der Erscheinungstatsachen begriffen wird. Um diese Realität darzustellen, bedarf es der Formen und Gebärden, die so nicht in der Natur gesehen werden. Denn was bewirken die Abweichungen von den tradierten Perspektiv- und Anatomiedarstellungsformen bei Goya, wie sind sie eingesetzt? Das Thema, ohne daß wir es aus der Tradition erhelten müßten, wird in autonomen Kunstformen unmittelbar anschaulich. Es ist das Thema verzweifelter, unlösbarer Verstrickung; dies wird auch formal verdeutlicht. Der Strick um die Leibesmitte von Mann und Frau ist der Dreh- und Angelpunkt der Komposition. Schwarze und weiße Partien im Wechsel streben von dieser Mitte weg, die größte Helligkeit und die tiefste Schwärze sammeln sich um das Zentrum. Je weiter vom Zentrum entfernt, desto unruhiger, kleinteiliger und unbestimmter werden die Formen. Schon das Flächenmuster erweckt den Eindruck von kreuzförmiger Verklammerung einerseits und irritierender Unruhe andererseits. Zusammengelesen mit dem gegenständlich Gezeigten wird der Eindruck einer psychischen Spannung, von Verzweiflung, deutlich.

Dieses unausweichliche Changieren zwischen Form- und Gegenstandssehen löst die beschriebene psychische Verunsicherung beim Betrachter aus. Die einzelne Linie hat Doppelfunktion, sie ist zugleich gegenstandsbezeichnend und autonomer Funktionsträger einer psychischen Gestimmtheit. Man kann sagen, die autonomen Formen haben auf der gestalteten Fläche Bedeutungsfunktion, werden zu Zeichen. Und es scheint so, als wäre nur die autonome Form in der Lage, Psychisches zu transportieren. Damit ist der Kunst ein gänzlich neuer Bereich zugewachsen, der sie in der Moderne auszeichnet: die Darstellung des Unanschaulichen, nichtdestoweniger Realen. Die Darstellung der seelischen Dimension jenseits der körperlichen Erscheinung ist ihr neues Thema. Die Einsicht in die Autonomie der Kunstmittel und Kunstformen führt hier nicht zu völliger Sinnentleerung, sondern im Gegenteil zur Entdeckung neuer Sinnbereiche.

Literaturverzeichnis:

- FRANZ ANZELEWSKY: Dürer-Studien. Berlin 1983, Kap. »Das Selbstbildnis von 1500«, S. 90–100.
- WERNER BUSCH: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. In: Kat. Ausst. »Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche«. Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81–92.
- WERNER BUSCH: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hrsg. von H. BECK / P. C. BOL / E. MAEK-GÉRARD (Frankfurter Forschungen zur Kunst. 11). Frankfurt 1984, S. 177–192.
- DONAT DE CHAPEAUROUGE: »Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht«. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei. Kap. 5: »L'art pour l'art« (Kunst um 1800). Wiesbaden 1983. S. 86–110.
- HANS FREIER: Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik. In: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750–1800 (Literaturwissenschaft u. Sozialwissenschaften. 3). Stuttgart 1974, S. 329–383.
- MICHAEL MÜLLER / HORST BREDEKAMP / BERTHOLD HINZ u. a.: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt 1972.
- THOMAS NEUMANN: Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers (Soziologische Gegenwartsfragen. N. F., Heft 27). Stuttgart 1968.
- ERWIN PANOFSKY: Das erste Blatt aus dem »libro« Giorgio Vasaris. In: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1975, S. 192–273.
- Encyclopedia of World Art. Bd. 3. London 1960, Sp. 754–775, Art. »Comic Art and Caricature« (Werner Hofmann).
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von J. RITTER. Bd. 1. Basel 1971, Sp. 701–719, Stichwort: »Autonomie«.