

8. Die Autonomie der Kunst

Werner Busch

Zettelte man in beliebigem Kreise eine Diskussion darüber an, was die Kunst denn eigentlich sei, so machte sich vermutlich nach kurzer Zeit einige Ratlosigkeit breit. Daß Kunst etwas mit Kreativität zu tun hat, darüber wird man sich verständigen können. Aber bei wem das Ergebnis kreativer Produktion als Kunst zu bezeichnen ist und bei wem nicht, darüber werden die Meinungen weit auseinandergehen – auch darüber, wie dieser kreative Prozeß im einzelnen aussieht. Wir werden kaum sagen können, was einen Künstler zum Künstler macht, was das Wesen der Kunst ist. Bis heute ist das Problem der sozialen Einbindung des Künstlers in die Gesellschaft nicht gelöst – allen Bemühungen um eine Künstlergewerkschaft zum Trotz. Zwar gibt es einen Kunstmarkt, gibt es Galerien und Museen als Orte des Erscheinens der Kunst, also einen institutionellen Rahmen, doch ändert das an der Unsicherheit vor dem Phänomen „Kunst“ wenig. Ja, man kann sogar sagen, daß der besondere institutionelle Rahmen diese Unsicherheit erst hervorgebracht hat. Es steht zu erwarten, daß das einzige, worauf man sich in einer Diskussion einigen würde, die sehr vage Bestimmung wäre, Kunst sei „etwas Besonderes“, etwas „Außergewöhnliches“, etwas von den „normalen“ Sphären des sozialen Lebens Gesondertes. Die Geschichte dieser „Aussonderung“ der Kunst wollen wir in diesem Beitrag verfolgen.

Diese Aussonderung der Kunst, wir sprechen von ihrer „Autonomie“, ihrer Selbständigkeit und Selbstgesetzlichkeit, ist eine zwiespältige Sache: Wenn die Kunst bloß um ihrer selbst willen da ist, dann entbehrt sie aller sozialen Wirksamkeit; strenggenommen ist nach diesem Verständnis sogar das Reden über Kunst unmöglich. Hat sie keine Aufgabe, keinen Zweck, sind Kunstwerke zweckfreie Gebilde, Selbstzweck – dann in der Tat sind sie sinnlos. Konsequenterweise erreicht die Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts das Stadium der Gegenstandslosigkeit, wird zu einem scheinbar rein ästhetischen Gebilde.

Die Geschichte des Autonomisierungsprozesses der Kunst ist die Geschichte einer Gewinn- und einer Verlustrechnung. Gewonnen wird ein steigendes Bewußtsein von den Möglichkeiten der Kunst, den Möglichkeiten ihrer Mittel, ihrer ästhetischen Wirksamkeit, den Möglichkeiten des Darstellerischen jenseits des bloß Abbildhaften. Verloren geht ihre unmittelbare soziale Wirksamkeit, ihre Funktion, die Welt in ihrer Erscheinung darzustellen und zu erklären. Sie läuft in der Tradition dieses Verständnisses Gefahr, zum schönen Schein zu verkommen.

Dieser Beitrag verfolgt die Geschichte der Autonomie von Kunst anhand praktischer Beispiele in großen Schritten vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Er macht eher die Gewinn- als die Verlustrechnung auf, ohne die Verlustdimension des jeweiligen Zugewinns zu vergessen. Er versucht nicht einseitig, ein Stück Theoriegeschichte zu schreiben, führt also nicht nur die Geschichte der theoretischen Konzipierung von Autonomie in Kunsttheorie und Ästhetik vor, sondern will vielmehr jeweils am praktischen Beispiel anschaulich machen, wie ein sich wandelndes Bewußtsein von der Rolle und den Möglichkeiten des Künstlers und der Kunst das Aussehen der Kunst selbst verändert, ihr neue Bereiche des Darzustellenden hinzugewinnt. Nun ist dieser Prozeß selbst nicht autonom, von innerer Folgerichtigkeit, sondern historisch. Es ist ein fortlaufender Prozeß, der auf neue soziale und politische Anforderungen an Kunst und Künstler reagiert und ein zunehmendes Bewußtsein des Künstlers von der Selbständigkeit seiner selbst und seines Mediums zeigt. Dieses Bewußtsein, auf unterschiedlicher historischer Stufe in unterschiedlicher Ausprägung, ist das Wesentliche dieses Prozesses. Mag es auch von den verschiedensten Interessen genutzt worden sein und den Künstler nicht selten über seine realen Abhängigkeiten hinwegtäuscht haben, es hat dennoch die Geschichte der Kunst, das Aussehen des einzelnen Kunstwerkes entscheidend bestimmt.

Für die gerade in der heutigen Kunstgeschichte zahlreichen Vertreter eines reinen Autonomiekonzeptes, die also die Kunst im autonomen Kunstwerk erst zu ihrer Erfüllung kommen sehen, ist die in diesem Buch vorgeschlagene Funktionsfragestellung notwendig ein grobes Mißverständnis. Nach ihrer Vorstellung tangieren alle historischen

Bedingungen und Funktionen nicht das ästhetische Wesen des Kunstwerkes. Sie mögen den Inhalt bestimmen, so ihr bedeutendster Vertreter Hans-Georg GADAMER, seine ästhetische Dimension betreffen sie nicht. In diesem Buch dagegen wird das Kunstwerk als ästhetisches Objekt begriffen, das sich in der Geschichte dem Rezipienten jeweils unter einem bestimmten, wechselnden Aspekt zeigt. Wie wir in der Einführung deutlich gemacht haben, sehen wir das Kunstwerk, und mag seine Form auch noch so autonom erscheinen, notwendig in Form und Inhalt von seiner Funktion, von seinen Lebenszusammenhängen geprägt.

Die Entstehung eines neuen künstlerischen Selbstbewußtseins im 15. und 16. Jahrhundert

Die Behauptung von der Autonomie, der Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der Kunst, diente lange dazu, die Kunst von allen Bindungen frei zu sprechen, sie als einen Bereich, ja als den einzigen Bereich darzustellen, in dem Wahrheit und Schönheit in reiner Form zur Anschauung kämen, in der alles eigentlich Menschliche aufgehoben sei. In der Tradition dieses Verständnisses verkam Kunst zum schönen Schein, dessen Funktion es sein mochte, gesellschaftliche Widersprüche zu verdecken. Gegen diesen Fetisch ist zu Recht von der neueren Kunstgeschichte argumentiert worden. Es scheint jedoch auch, als seien in diesem Zusammenhang die historischen Autonomiebewegungen zu Unrecht in Mißkredit geraten. Vor allem zu zwei Zeiten, um 1500 und um 1800, sind Autonomiekonzeptionen besonders innovationsstiftend gewesen, so daß sie ganze Bereiche der Kunst überhaupt erst hervorgebracht haben. Es soll hier daher gezeigt werden, wozu der Autonomieanspruch in der Praxis geführt hat und in welchen Bereichen er auf welche Weise wirksam wurde.

Alberti – die Aufwertung künstlerischer Tätigkeit

Schon im Zusammenhang mit der Entwicklung vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei haben wir gehört, welche entscheidende Rolle der uns vor allem als Architekt und Kunsttheoretiker bekannte Leon Battista ALBERTI für die Formulierung eines neuen Konzeptes von Kunst gespielt hat, insbesondere durch seine bereits 1435 abgeschlossene Schrift „*Della pittura*“ (Über die Malerei).¹ Es ist die erste neuzeitliche Theorie der Kunst, selbst wenn sie bis in Einzelheiten literarischen Mustern folgt. Sie prägt zum ersten Mal ein Bewußtsein von der Besonderheit und dem Rang der Kunst, indem sie definiert, was ein Kunstwerk ist, welche Regeln der Künstler bei der künstlerischen Tätigkeit zu berücksichtigen hat, welches Wissen er mitzubringen hat, was das Ziel eines Kunstwerkes ist und welche Strategien der Künstler zur Erreichung dieses Zieles anzuwenden hat. ALBERTI definiert dabei auch den Anspruch der Kunst und des Künstlers neu. Zum ersten Mal wird nicht nur eine praktische Malanleitung gegeben, sondern über Sinn und Zweck der Praxis theoretisch reflektiert.

Es hat einige Zeit gedauert, bis ALBERTIS Konzept allgemeine Wirkung zeitigte, die Künstler in größerem Umfange in der Lage waren, diesem Konzept gemäß zu verfahren. Eine Praxis auf der Basis von Theorie mußte notgedrungen zu einer Überprüfung konventioneller, zünftisch überlieferter Verfahrensweisen führen.

ALBERTIS Werk besteht aus drei Teilen: Der erste Teil dient der Verwissenschaftlichung der Kunst, ihrer Anbindung an die Erkenntnisse der Naturwissenschaften. Hier findet sich seine berühmte Definition der Malerei:

„Die Malerei wird also nichts anderes sein als die auf einer Fläche mittels Linien und Farben zu Stande gebrachte künstlerische Darstellung eines Querschnittes der Sehpypamide gemäß einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkte und einer bestimmten Beleuchtung“ (S. 68).

ALBERTI beschreibt, wie diese Projektion des Sehbildes auf der Bildfläche technisch zu geschehen hat, er beschreibt die Umsetzung von räumlicher Erfahrung, die Anwendung geometrischer Erkenntnis. Diese Grundlegung und Rückführung auf bestimmte theoretisch begründbare Prinzipien setzt den Künstler in die Lage, sich die Erscheinungswelt in ihrer ganzen Fülle schrittweise zu erobern.

Der zweite Teil des Traktats beginnt mit einer bewußten Aufwertung der Kunst; ihre Würde wird besonders durch den Verweis auf die Hochschätzung in der Antike begründet. In diesem Zusammenhang wird das Vermögen des Künstlers zu einer wahrhaft göttlichen Kraft:

„Der Maler Zeuxis fing an, seine Werke zu verschenken, da diese, wie er sagte, nicht gekauft werden könnten. Er meinte damit nämlich, daß kein Preis gefunden werden könnte, der dem zu genügen vermöchte, welcher Wesen nachbildend und malend

sich gleichsam wie ein göttliches Wesen vorkommen müßte. – So schließt denn die Malerei jene hohe Auszeichnung in sich, daß der, welcher sie mit Meisterschaft ausübt, seine Werke verehrt sehen und sich selbst gleichsam wie einen Gott geschätzt hören wird“ (S. 90).

Hier ist die Vorstellung vom gottähnlichen Künstler formuliert, die in aller klassischen Theorie der Folgezeit in der einen oder anderen Form zum Tragen kommt. In der Zeuxis-Anekdote wird der Künstler zudem von handwerklichen Bindungen losgesprochen, er ist nicht mehr für aufgewendete Arbeit zu bezahlen, sein Werk entzieht sich der Geldwertbestimmung. Der Künstler ist nicht mehr zu entlohnen, sondern nur noch zu belohnen. Das ist ein gefährliches Spiel, auf das der Künstler hier im Begriffe ist sich einzulassen. Entzieht sich sein Werk ökonomischer Kalkulierbarkeit, so ist er – sein Selbstbewußtsein mag noch so ausgeprägt sein – auf Gedeih und Verderb von der Anerkennung und Gnade souveräner Herren abhängig. Auch läuft er Gefahr, daß sein Werk durchaus Wertschätzung erfährt, nicht aber er selbst. Nicht selten bleibt er bei Hofe nach wie vor an den „Katzentisch“ verbannt, in der Gesellschaft von niederen Hofchergen, abhängig von der Laune seines Herrn. ALBERTI hat hier auch schon den Trost der folgenden Jahrhunderte bereit: Ruhm sei wichtiger als Reichtum.

Der Hauptteil des zweiten Kapitels von ALBERTIS Werk handelt dann von den Teilen der Malerei, ihrer Funktion und ihrem Zusammenwirken: Umriß, Komposition und Beleuchtung, womit die farbige Anlage des Bildes gemeint ist.

Bei der Erörterung der Beleuchtung bzw. Farbgebung legt er, nach der sorgfältigen Beschreibung der Erscheinung der einzelnen Farbtöne auf Körpern in Licht und Schatten, besonderen Wert auf die Farbkomposition. Wie in seinen Bemerkungen zur kompositionellen Anordnung der Gegenstände, so wird auch hier das Bild als selbständiger, in sich stimmiger Organismus begriffen.

Das dritte Kapitel beginnt wieder mit einer ausdrücklichen Aufwertung künstlerischer Tätigkeit. Doch hebt er hier sehr viel stärker als zu Beginn des zweiten Teils auf die notwendigen bildungsmäßigen Voraussetzungen des Künstlers ab. Ganz offensichtlich geht es ihm hier um die Deklaration des Anspruches der Kunst auf einen Platz unter den freien Künsten, den universitären theoretischen Wissenschaften. Nicht nur Geometriekenntnisse hält er für unerlässlich. Um Historie darstellen zu können, muß der Künstler sich auch der Dichtung und Rhetorik gewidmet haben. Sie lehren ihn die Erfindung, ihre



Abb. 1: Leon Battista Alberti: Selbstbildnis. Bronzeplakette. Um 1438. Kress Collection, Washington, National Gallery of Art

Erzählungen wecken in ihm eine Vorstellung schöner Bilder. Von hier ist es nicht mehr weit, im Künstler selbst den Produzenten autonomer künstlerischer Ideen zu sehen.

ALBERTI ist noch stärker als die Theoretiker des 16. Jahrhunderts dem Gedanken an die Praxis, an die praktische Verwirklichung, verhaftet, aber es deutet sich bereits, begrifflich gelegentlich noch unklar, eine Theorie autonomer künstlerischer Produktion an.

Nun hat ALBERTI dem Konzept von der Gottähnlichkeit des Künstlers auch bildlich Ausdruck gegeben. Offenbar stammt von seiner Hand eine Plakette, ein bronzenes hochovales Medaillon, mit seinem Profilbildnis (Abb. 1). Aus seiner Vita ist überliefert, daß er von sich Wachsbildnisse gefertigt habe, „um anderen eine Vorstellung von seiner Person zu geben“.² Nach einem derartigen Wachsmo­dell mag auch die fast 20 Zentimeter hohe Bronzeplakette entstanden sein. Sie ist rechts vom Kopf „L.BAP.“ (Leon Battista) beschriftet, links unterhalb des Kinnes trägt sie ein Emblem, ein geflügeltes Auge: die persönliche Imprese ALBERTIS.

Auf einer anderen, wohl etwa zehn Jahre später entstandenen Bildnismedaille ALBERTIS von der Hand des Medailleurs Matteo de' PASTI findet sich auf der Rückseite besagtes Emblem wieder, mit seinem auch sonst nachweisbaren Motto „Quid tum“ (Abb. 2). Kein Zweifel, in Motto und Emblem haben wir ein persönliches Bekenntnis zu sehen. Die Deutung dieser Imprese ist immer wieder versucht worden – ohne gänzlich befriedigenden Erfolg. Das ist kein Wunder. Denn wie alle frühe humanistische Emblem­atik, so ist auch dieses Sinnzeichen „hermetisch“. Gerade also die Verhüllung seines Sinnes, die dialektische Gegenüberstellung oder Kombination von Anspielungen auf verschiedene Sinnbereiche, ohne daß deren gänzliche Auflösung erfolgte, macht sein Wesen aus. Dieses Verbergen des Sinnes ist nicht bloßes Versteckspiel, sondern Kennzeichen bewußten Tiefsinnes. Hinter dem Ausgesprochenen verbirgt sich zwar Geahntes, aber in seiner vollen Bedeutung Unaussprechbares.

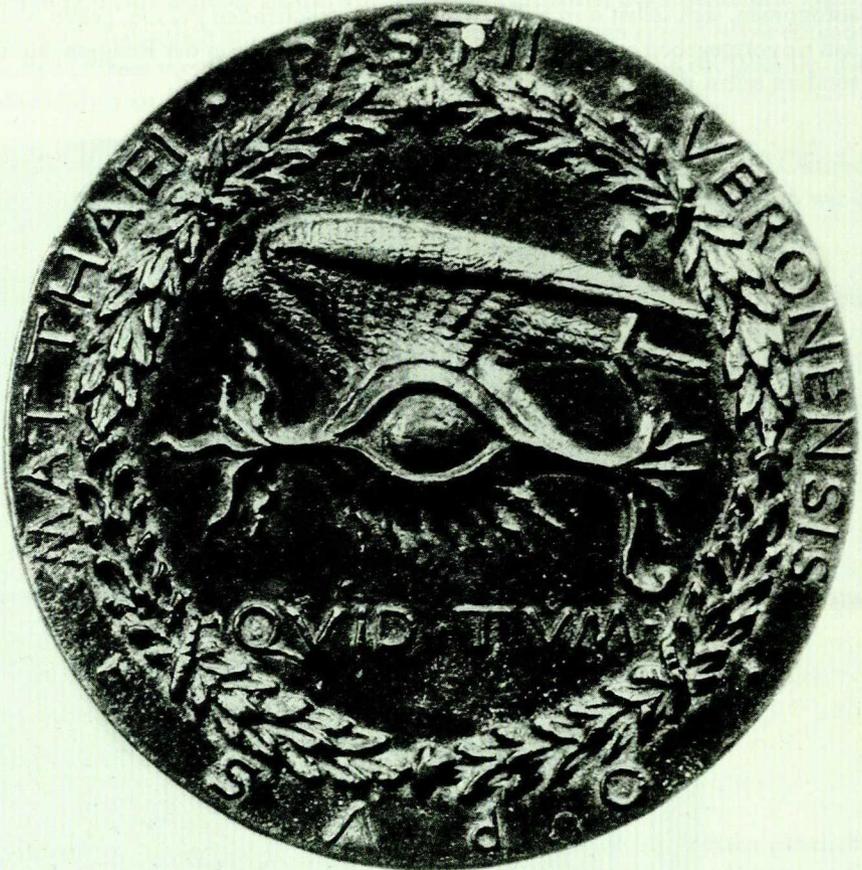


Abb. 2: Matteo de' Pasti: Rückseite der Bildnismedaille Alberti. 1446/1450. Kress Collection, Washington, National Gallery of Art

ALBERTI selbst allerdings gibt Hinweise auf die Bedeutung des geflügelten Auges. In seinem Dialog „Anuli“ heißt es:

„[...] das Auge ist mächtiger als alles andere, schneller, würdiger; was soll ich sagen? Es ist derartig, daß es das erste, vorzüglichste, der König, ja wie ein Gott unter den Körperteilen ist. Warum sonst verstanden die Alten Gott als etwas dem Auge Ähnliches, als alles sehend und jedes unterscheidend. Dadurch werden wir folglich ermahnt, daß wir die Ehre für alle Dinge Gott abstatten müssen, daß wir uns von ganzem Herzen in ihm freuen müssen [...] in dem Bewußtsein, daß er alles sieht, was wir tun und denken. Andererseits werden wir dann allerdings ermahnt, daß wir stets wachsam und umsichtig sein müssen, soweit es die Kraft unseres Geistes nur erlaubt, damit wir alle Dinge aufspüren, die zum Ruhm der Tugend führen, und wir sollen uns auch in ihm freuen, wenn wir mit Fleiß und Eifer alle Dinge verfolgen, die gut und göttlich sind.“³

Zuerst also ist mit ALBERTIS Emblem das allsehende Auge Gottes gemeint, dessen unmittelbare Allgegenwärtigkeit durch die Schnelligkeit anzeigenden Flügel verdeutlicht wird. Gott verdanken wir alles, er hat uns beständig im Auge. Dann aber nimmt das Argument eine Wendung. Wir sind es jetzt, die auf alles achten sollen, alles tun sollen, das uns zur Vollkommenheit bringt. Dafür sind auch wir mit dem göttlichen Auge gesegnet. Genauso vieldeutig wie das Bild ist das aus der klassischen Rhetorik des CICERO stammende Motto „Quid tum“ – „Was dann?“. Beziehen wir es auf Gottes Auge, so bekommt es eine geradezu heilsgeschichtliche Bedeutung: Was ist am Ende aller Tage, wenn wir vor Gottes Richterthron stehen? Gott ist nichts entgangen, er wird uns richten. Beziehen wir es aber auf das Auge des Menschen, oder noch genauer auf das Auge des Künstlers, dann wächst dem Motto eine Dimension stolzer Selbstgewißheit zu: Was gibt es nun weiter zu tun? Was soll das allsehende Auge des Künstlers noch erfassen und in Kunstform umsetzen?

In dieser Plakette ALBERTIS haben wir eines der allerersten Künstlerselbstbildnisse überhaupt vor uns. Der demonstrative Charakter der Selbstgewißheit wird hier besonders deutlich: Nur der von der Außergewöhnlichkeit seines Tuns überzeugte Künstler kann sich selbst verewigen, „anderen eine Vorstellung seiner Person“, einer autonomen, sich selbst durch ihre Kunst verwirklichenden Person, geben wollen. Die Kunst leugnet zwar nicht, daß sie gottgegeben ist, aber sie ist nicht mehr nur Dienerin der Religion, auf ihre religiöse Funktion beschränkt, sondern selbst göttlich, da sie über alles Erscheinende verfügt.



Abb. 3: Jan van Eyck: Mann mit rotem Turban (Selbstbildnis?). 1433. London, National Gallery

Diese theoretische Formulierung des künstlerischen Selbstverständnisses entsprach jedoch nicht der gesellschaftlichen Praxis von Kunst und Künstler: Nach wie vor werden zwischen Künstler und Auftraggeber Verträge geschlossen, die den Künstler sehr weitgehend festlegen, nach wie vor werden Bilder nach den verwendeten Materialien und der aufgewendeten Arbeit bezahlt. Noch im 17. Jahrhundert etwa können wir lesen, daß ein Bildnis in Dreiviertelfigur mehr kostet als eines in Halbfigur, daß nach der Zahl der dargestellten Personen bezahlt wird usw. Dennoch hat die Deklaration eines neuen Selbstbewußtseins nicht nur Ersatzfunktion, ist das neue Selbstbewußtsein auch nicht nur Ergebnis gewandelter historischer Verhältnisse, sondern verändert auf Dauer auch das Aussehen der Bilder selbst, bringt neue Bildformen hervor, erschließt neue Bereiche des Darstellbaren.

Jan van Eyck – das sogenannte Selbstbildnis (1433)

Bezeichnenderweise erklärt ALBERTI den in sein Spiegelbild verliebten Narziß der griechischen Sage zum Erfinder der Malerei; sie ist nach seiner Meinung nichts anderes als das künstlerische Festhalten des Ebenbildes. Dieser ungewöhnliche Vergleich soll offensichtlich deutlich machen, daß der Künstler erst, wenn er sich selbst erkennt, sich selbst zum Thema macht, ein Bewußtsein von dem bekommt, was Kunst eigentlich ist. Kein Wunder, daß ALBERTI es darauf anlegt, sein Selbstbildnis zu verbreiten.

Nur wenige Jahre vor seinem Selbstbildnis (*Abb. 1*) entsteht, auf den Tag genau datiert, und zwar den 21. Oktober 1433, eines der ersten uns überlieferten eigenständigen Selbstbildnisse eines Künstlers überhaupt, wenn wir es denn als ein solches anerkennen können: das Selbstbildnis des Jan VAN EYCK (*Abb. 3*).

Auch hier, kein Zweifel, würde die bloße Existenz dieses Selbstbildnisses ein deutliches Zeichen für die neue Selbstgewißheit des Künstlers sein, der darin seine Fähigkeit dokumentiert, alles Existierende darstellen zu können. Zwei Dinge vor allem könnten bei diesem Bild für ein Selbstbildnis sprechen: die gewisse informelle Erscheinung des Dargestellten (er trägt einen locker, aber kunstvoll geschlungenen Turban), vor allem aber die Tatsache, daß der im Halbprofil Erscheinende direkt auf den Betrachter schaut. VAN EYCK'S Bildnis scheint das erste Beispiel für diesen die Porträtmalerei für alle Zukunft prägenden Typus zu sein. Das erste Mal wird direkt Kontakt mit dem Betrachter aufgenommen, der Dargestellte spricht ihn an, der Betrachter kann sich dem Blick kaum entziehen. Für das Selbstbildnis, das Spiegelbild, ist der direkte Blick aus dem Bilde nur normal; VAN EYCK überträgt ihn bald danach auch auf andere Porträts. ALBERTI hatte sich, in Anlehnung an antike Münzporträts, im klassischen Profil dargestellt. Das Profil ist die distanzierendste Form der Porträtdarstellung, die En-face-Darstellung mit dem den Betrachter fixierenden Blick die direkteste, die bannendste Form.

Albrecht Dürer – Selbstbildnis (1500)

DÜRER wählt die En-face-Darstellung für sein berühmtes „Selbstbildnis“ von 1500 (*Abb. 4*). Dessen gänzliche Frontalität hat immer irritiert. Überdies hat man die bewußte Stilisierung dieses Porträts erkannt. Nicht nur die eingekommene Haltung mit der vor die Brust gelegten Hand wirkt besonders betont, auch seine Züge, vergleicht man mit dem zwei Jahre zuvor gemalten Selbstbildnis, scheinen geschönt, auf edle Symmetrie hin angelegt. Der leicht slawische Typ mit den hochsitzenden Backenknochen scheint abgeschwächt, die Augen erscheinen größer. Die langen, den Kopf bis zu den Schultern rahmenden Locken sind sorgsam geordnet. Die Beschriftung auf dem einfarbigen Bildgrund erscheint links und rechts in Augenhöhe in einer zu diesem Zeitpunkt noch gänzlich ungewöhnlichen Type, einer Humanistenantiqua. Ungewöhnlich ist auch der (lateinische) Text auf der rechten Seite: „Ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, bildete so mich nach in unvergänglichen Farben im Alter von 28 Jahren.“ Links erscheint allein das Dürermonogramm.

Daß wir in diesem Selbstbildnis, wie beim Albertischen Selbstbildnis, eine Demonstration künstlerischen Selbstverständnisses vor uns haben, kann keinem Zweifel unterliegen. Wenn dieses Selbstverständnis bei ALBERTI allerdings aus dem beigefügten Emblem zu entschlüsseln war, so bei DÜRER allein aus dem gewählten Bildtypus. Dieser war, das hat man längst erkannt, mit seiner gänzlichen Frontalität zuvor zumindest im Westen fast ausschließlich Christus vorbehalten. Es ist der in der Ostkirche für den alles beherrschenden Christus, den Pantokrator, gewählte Typus – in riesigem Format in Kuppeln und Apsiden byzantinischer Kirchen zu finden.



Abb. 4: Albrecht Dürer: Selbstbildnis. 1500. München, Alte Pinakothek



Abb. 5: Cefalù, Kathedrale. Apsismosaik, Pantokrator. 1148

Im Westen ist dieser Typus (Abb. 5) in verstärktem Maße seit dem 15. Jahrhundert als „vera icon“, als das wahre, authentische Bild des Gottessohnes, geläufig. Der Legende nach zeichnete sich das Antlitz Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika ab, das diese ihm auf dem Kreuzweg gereicht hatte. Darstellungen des niederländischen 15. Jahrhunderts können DÜRER vertraut gewesen sein. Zwei Typen herrschen dort vor: Veronika weist das Tuch mit dem deutlichen Abdruck des Gesichtes des leidenden Christus vor (Abb. 6), oder das Tuch allein mit dem darauf sichtbaren frontalen Kopf Christi ist Bildgegenstand. Parallel dazu, von der Bedeutung her aber eher mit der byzantinischen Tradition verknüpft, entwickelt sich ein Typus, den wir im unmittelbaren Umkreis des Jan VAN EYCK finden. Er rührt von ihm selbst her – wenn wir diesen Typ vielleicht auch nur in Kopien kennen: Christus erscheint ohne Dornenkrone, dafür mit Kreuznimbus, dem Heiligenschein, als König der Könige, als Anfang und Ende, als der Weg, die Wahrheit und das Leben. Stolz hat offenbar Jan VAN EYCK auch in der Urfassung auf dem Rahmen (in lateinischer Schrift) signiert: „Jan van Eyck hat mich gemacht und im Jahre 1438 am 31. Januar vollendet.“ Über die Eigenhändigkeit von Bild und Inschrift brauchen wir hier nicht zu streiten; der Typus der Signatur findet sich bei Jan VAN EYCK mehrfach.

Wir haben hier ein Bild des triumphierenden Christus, das uns Jan VAN EYCK als authentisch vorstellt. Er läßt Christus sprechen: „Jan van Eyck hat mich gemacht.“ Der unmittelbare Blick auf den Betrachter bekräftigt den Anspruch auf Echtheit des Bildnisses und auf die Allmacht Gottes. So durchdringen sich auch bei Jan VAN EYCK religiöse Aussage und der Hinweis auf den künstlerischen Interpreten dieser Aussage. Wenn Jan VAN EYCK den Künstler sich in Christus spiegeln läßt, ALBERTI durch die Verlagerung der Aussage auf die Ebene der emblematischen Abstraktion den Bezug auf Gott oder den Künstler offenhält, so geht DÜRER noch einen Schritt weiter, indem er nun Christus sich im Künstler spiegeln läßt. Das hat auf den ersten Blick gotteslästerliche Züge. Da, wo in der byzantinischen Tradition an den Enden des waagerechten Kreuzbalkens des Nimbus das Christusmonogramm zu stehen pflegt, dort setzt DÜRER das seine hin. Und wenn im westlichen Typus Christus als Anfang und Ende, Alpha und Omega, angesprochen wird, dann erhebt DÜRER in der Inschrift Anspruch auf

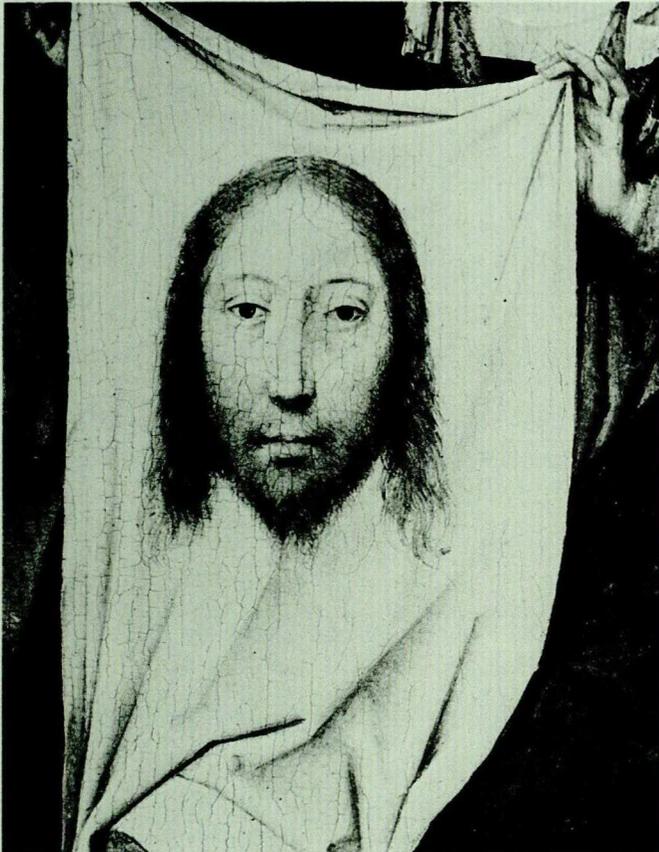


Abb. 6: Hans Memling: Schweißstuch der Veronika. Ausschnitt. Spätes 15. Jahrhundert. Washington, National Gallery of Art

Ewigkeit, und zwar dadurch, daß er durch seine Kunst sein Bildnis nachahmte, so wie Gott den Menschen nach seinem Bildnis schuf.

Daß der Künstler schafft wie Gott und dadurch gottähnlich wird, das hat DÜRER in seinen Schriften in den Fußstapfen ALBERTIS mehrfach betont. Zwar ist die Kunst, so schreibt auch DÜRER, eine Gabe Gottes, und es heißt von der wahren Schönheit des Menschenleibes: „Gott weiß solches allein“, aber, so fährt DÜRER fort, „wem er's offenbarte, der weiß es auch“.⁴ Gott ist der Inbegriff der Schönheit, aber je mehr der Mensch die Künste studiert, schreibt er an anderer Stelle, um so ähnlicher wird er dem göttlichen Bildnis. Wie bei ALBERTI so ist auch bei DÜRER ein tieferes Studium der Künste nur auf der Basis theoretischer Kenntnisse möglich. Beide meinen dabei in erster Linie die Geometrie, die zeichnerische Umsetzung absoluter Maßverhältnisse. Die Maßverhältnisse sind der Schlüssel zum Verständnis des göttlichen Weltenbaus. Durch ihre Kenntnis ist der Künstler nach DÜRERS Verständnis insofern gottähnlich, als er wie Gott nach der Harmonie der Zahlenverhältnisse schafft. Auf allen Wegen hat DÜRER versucht, das Geheimnis der Maßverhältnisse zu ergründen. Insbesondere auf der ersten Italienreise von 1494/95 mußte er den Vorrang der italienischen

Künstler in diesem Punkte anerkennen. Im Jahre 1500 scheint er die antiken Proportionsverhältnisse gelernt zu haben; schon kurz darauf bringt er sie zur Anwendung. 1504 wird sein berühmter Stich „Adam und Eva“ zum Demonstrationsobjekt für absolutes menschliches Maß und vollkommen richtige Verteilung der Körperlast auf Stand- und Spielbein; der Schwerpunkt des Körpers bei aller Bewegung war gefunden (Abb. 7). Kein Wunder, daß DÜRER diese Erkenntnis beim ersten Menschenpaar, das nach Gottes Ebenbild geschaffen war, zur Anwendung bringt. Das Maß als Basis aller Kunst ist in seiner Bedeutung erkannt.

Auch DÜRERS „Selbstbildnis“ ist in abstrakte, geometrische Formen eingebunden, vor allem in Kreis und Dreieck. Das Gesicht ist also konstruiert abstrakter Maßverhältnisse. Kreis und Dreieck sind zudem geheiligte christliche Symbolformen, die auf den Kosmos und das allsehende Auge Gottes verweisen. In Nürnberg, in zünftische Verpflichtungen, Produktions- und Geschäftspraktiken eingebunden, konnte DÜRER Verständnis und Förderung seines Kunstbegriffes nur in einem verhältnismäßig engen Kreis von befreundeten Humanisten finden – in Italien sah er, daß es bereits eine breitere Kunstöffentlichkeit gab, die sein Selbstverständnis teilte.

Nun fragt man sich, aus welchen gedanklichen Traditionen heraus DÜRER die Angleichung an Christus vollzieht. Zum einen konnte er sich durch die christliche Lehre gerechtfertigt sehen. 1494 war in Nürnberg eines der am

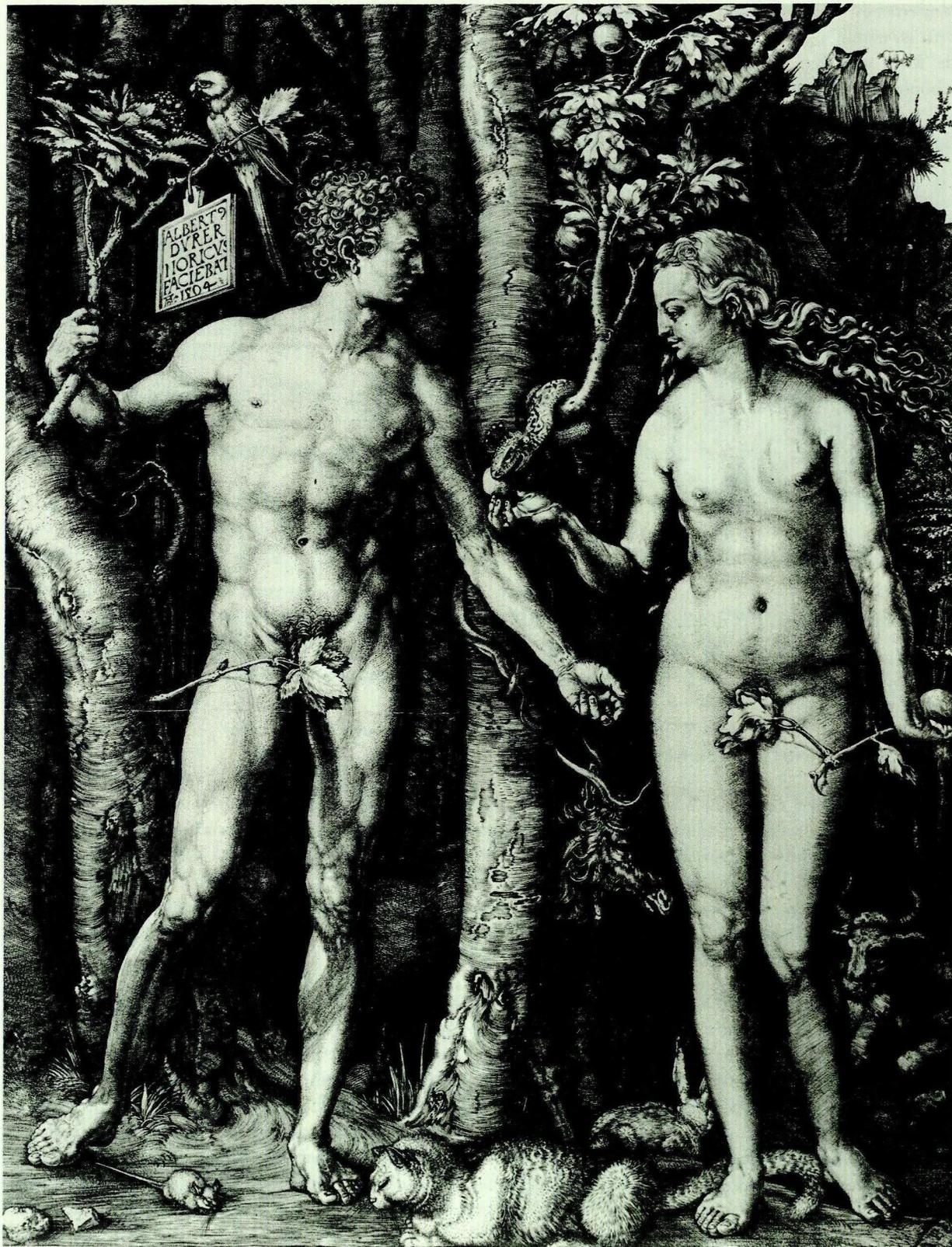


Abb. 7: Albrecht Dürer: Adam und Eva. 1504

häufigsten gedruckten Bücher der Christenheit überhaupt erschienen, THOMAS a Kempis' „*De imitatione Christi*“, das den Menschen zur Nachahmung Christi aufforderte. Doch ist damit natürlich keine bildliche Nachahmung gemeint, sondern eine Nachfolge in Christi Geist. Zum anderen dürfte DÜRER zur wirklichen bildlichen Nachahmung durch die Metaphorik der Florentiner Neoplatonikerschule der 2. Hälfte des 15. Jahr-

hundreds bewegt worden sein. DÜRER war diese Tradition durch seine Humanistenfreunde vermittelt worden. Dort ist nämlich ganz ausdrücklich bei ihrem geistigen Oberhaupt, Marsilio FICINO, und in seiner Nachfolge, die Rede von der Schöpfung als dem ersten Kunstwerk, und hier findet sich auch die Angleichung von Schöpfergott und schöpferischem Künstler. Von da ab wird die Formulierung zu einem Versatzstück in der Argumentation; es findet sich in ungezählten Kunsttraktaten. Sicher konnte FICINO auf die mittelalterliche Vorstellung von Gott als Weltenbaumeister zurückgreifen. In mittelalterlichen Handschriften finden wir Gott mit dem Zirkel in der Hand bei der Erschaffung der Welt dargestellt (Abb. 8). Entscheidend für die Übertragbarkeit der Vorstellung auf den Künstler ist jedoch das Konzept der Platonischen Ideenlehre, nach der die Ausgießung der göttlichen Weisheit in den Geist des dafür vorherbestimmten Menschen als Erleuchtung begriffen wird. Durch die Vertiefung in die Geheimnisse der Welt kann der Mensch von Gott erleuchtet, entzündet, begeistert werden, den von Gott ausgehenden Strahl wie in einem Brennspeigel auffangen.



Abb. 8: Gott als Weltenschöpfer. Bible moralisée. Um 1270

Wenn DÜRER auch wohl nicht im einzelnen der schrittweise Vollzug des Platonischen Vergöttlichungsprozesses geläufig gewesen sein dürfte, so benennt er doch das Grundprinzip an verschiedenen Stellen in seinen Schriften ganz direkt:

„Zu der Kunst recht zu malen ist schwer zu kommen. Darum, wer sich dazu nicht geschickt findet, der untersteh sich der nicht. Denn es will kommen von den oberen Eingießungen [...] Die große Kunst der Malerei ist vor viel hundert Jahren bei den mächtigen Königen in großer Achtbarkeit gewesen, denn sie machten die fütreff-

lichsten Künstler reich und hielten sie würdig, denn sie achteten solche Sinnreichigkeit ein gleichförmiges Geschöpf nach Gott. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und ob es möglich war, daß er ewig lebte, so hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen“ (S. 297 f.). An anderer Stelle heißt es noch zusätzlich, daß dieses Neue etwas ist, „das man zuvor nicht gesehen und das kein anderer je gedacht hätte“ (S. 218).

Der Künstler wird also göttlich erleuchtet und entäußert sich in seiner Kunst dieser göttlichen Eingebungen; dabei schafft er, wie Gott, völlig neue Gebilde.

Bei DÜRER stehen also zwei Konzepte nebeneinander, die nicht recht vermittelt sind: Zum einen will er die Kunstpraxis durch das Studium der Naturwissenschaften auf eine theoretische Basis stellen, zur rationalen Erkenntnis der Formungsprinzipien vordringen, zum anderen baut er auf einen irrationalen göttlichen Beseelungsprozeß, der auf unbegreifliche Weise Kunstwerke aus dem Künstler her austreibt. DÜRERS eigentliches Anliegen ist das praxisbezogene Studium. Das Platonische Konzept wirkt aufgesetzt und dient vor allem der Adelung der künstlerischen Existenz. In der Folgezeit wird es Aufgabe der Kunsttheorie sein, zwischen diesen beiden Konzepten zu vermitteln.

Die Beispiele ALBERTI und DÜRER zeigen den Prozeß der Herausbildung künstlerischen Selbstbewußtseins. Der Künstler sucht sich und seine Tätigkeit vor der Gesellschaft neu zu bestimmen. Kunst soll aus den mittelalterlich ständischen handwerklichen Bindungen gelöst und den freien Künsten zugeschlagen werden. Sie soll den Rang intellektueller, auf Theorie gründender Tätigkeit erhalten. In der Praxis ist die Lösung aus tradierten Wirtschafts- und Sozialformen, in denen Künstler und Kunstwerk über Jahrhunderte aufgehoben waren, nicht leicht zu vollziehen. Theoriebildung dient einerseits dazu, den neuen Ansprüchen Ausdruck und Rechtfertigung zu verleihen, andererseits hat sie die Aufgabe, Bewußtsein zu schaffen und zu stabilisieren – einer Gesellschaft gegenüber, welche die partielle Zunftunabhängigkeit des Künstlers zwar durchaus selbst betreibt, aber nur, um diese relative Freiheit als eine des Marktes zu begreifen, auf dem der Wert des Künstlers nicht ideell, sondern nach dem Wert seiner Produkte bestimmt wird. Zudem läuft der sich aus dem Einflußbereich der Zünfte lösende Künstler Gefahr, aus zwar bescheidenen, aber gesicherten und rechtlich objektiven Verhältnissen in neue, vor allem höfische Abhängigkeitsverhältnisse zu geraten, die er kaum noch mitbestimmen konnte und die ihn subjektiver Willkür ausliefern mochten. Das soziale Ansehen des Künstlerstandes war gestiegen, die soziale Existenz des einzelnen Künstlers aber konnte unsicherer geworden sein. Dennoch gibt es keinen Zweifel, daß der das neue Bewußtsein in sich fassende Kunstbegriff für die Kunst selbst von größter Bedeutung gewesen ist, ihr Aussehen, ihre Gegenstandsbereiche radikal veränderte. Indem dieses Bewußtsein Kunst einerseits als besonde-

ren, eigenständigen Bereich der sinnlichen Erfahrung des Menschen begriff, andererseits Kunstproduktion als Tat des individuellen Künstlers sah, machte es die ästhetische Funktion des Kunstwerkes, als primäre Funktion der Kunst in der Neuzeit, überhaupt erst sichtbar.

Die autonome Zeichnung im 16. Jahrhundert

Je mehr sich das Konzept von einer dem Künstler innewohnenden, ihn mit einem göttlichen Funken beseelenden Idee verfestigt, desto mehr kommt es zu einer Aufwertung der Zeichnung, des ersten Entwurfes, des Ergebnisses unmittelbarer Entäußerung der Idee. ALBERTI und DÜRER haben erst eine Ahnung davon: ALBERTI, wenn er schreibt, man sehe nicht selten, „daß die Linien des Umrisses von größter Feinheit seien, so beschaffen, als flöhen sie gleichsam gesehen zu werden“;⁵ DÜRER, wenn es bei ihm heißt: „Daraus kommet, daß mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einem halben Bogen Papier reißt oder mit seinem Eiselein etwas in ein klein Hölzlein versticht [in Holz schneidet], das wird künstlicher und besser denn eines anderen großes Werk, daran derselbe ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gabe ist wunderlich.“⁶

Die Zeichnung – unmittelbare Entäußerung der künstlerischen Idee

Schon hier, zu diesem sehr frühen Zeitpunkt, kommt es zu einer gewissen Aufwertung der Zeichnung, wenn sie auch noch nicht wie im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert als Grundprinzip aller Kunst erkannt wird. Immerhin heißt es: „ja nicht selten sieht man, daß ein guter Umriß, d. h. gute Zeichnung, für sich allein auf das Angenehmste wirkt.“⁷

Zugespitzt heißt das, daß eine kleine, schnell hingeworfene Zeichnung mehr wert sein kann – weil sie künstlerisch wertvoller ist – als das ausgeführte Gemälde eines anderen, das nicht von einer Idee beseelt ist. Es wird nicht lange dauern, und die Theorie wird das Grundprinzip aller Kunst ausdrücklich benennen: die „Zeichnung“, italienisch: „disegno“. Und es läßt sich auch bereits erkennen, daß sich die Handzeichnung als praktische künstlerische Gattung autonomer Wertschätzung erfreuen und zum Sammelobjekt werden wird. Mit der Feststellung ihrer ästhetischen Qualitäten ist aber auch die Erkenntnis ihrer jeweiligen historischen Dimension, mit der Einsicht in ihren absoluten also auch die Einsicht in ihren relativen Wert verbunden. Das ist nicht ganz leicht zu begreifen. Vereinfacht ausgedrückt: Wenn ich eine Zeichnung als individuelle Verwirklichung einer künstlerischen Idee hochschätze, dann kann ich, um das klassische Beispiel der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts aufzugreifen, RAFFAEL neben MICHELANGELO schätzen – so unterschiedlich sie sind; denn beide sind Produzenten autonomer Ideen in Kunstform. Ich beginne zu vergleichen und zu unterscheiden nach Maßgabe einer Theorie der Kunst. Unterscheidung bringt Relativierung mit sich, Relativierung führt zur Einsicht in die Möglichkeiten verschiedener historischer Kunststufen – so fremd sie uns auch sein mögen. Unterscheidet man historisch, wertet man relativ nach den jeweiligen historischen Möglichkeiten: dann wird man ein bestimmtes Bild des Ablaufes der Geschichte entwerfen. Es ist ein Geschichtsbild, das den Ablauf der Geschichte der Kunst nach nur der Kunst eigenen autonomen Gesetzen denkt.

Giorgio Vasari – die theoretische Fundierung der Kunst

All dies geschieht in den „*Viten*“, den Künstlerlebensläufen, des Giorgio VASARI zum ersten Mal: VASARI schildert die Geschichte der Kunst, wie sie sich in den Lebensläufen der Künstler seit dem späten 13. Jahrhundert spiegelt.⁸ Zu diesem Zeitpunkt – mit den Künstlern CIMABUE und GIOTTO – setzt er, nach einer langen, barbarischen Verfallszeit, die auf den Höhepunkt der antiken Kunst folgte, einen Neubeginn, eine Wiedergeburt der Kunst an. Von da war die Kunst in einer beständigen, von VASARI in drei Stufen geschilderten Vervollkommnung begriffen, um ihren absoluten Höhepunkt in der Gegenwart, in den Werken RAFFAELS und MICHELANGELOS, zu erreichen. Schwierigkeiten hat dieses Geschichtsmodell mit der Zukunft. Wie ist die Kunst nach RAFFAEL und MICHELANGELO auf der einmal erreichten absoluten Höhe zu halten? Die Erhaltung des Erreichten wird unter anderem von der theoretischen Fundierung der Kunst und ihrer Institutionalisierung in Akademien erhofft. Wie neu für seine Zeitgenossen seine historisch relativierende Wertschätzung des nach seinem Stufenmodell noch Unvollkommenen sein mußte, das zeigt VASARIS mehrfache Betonung und Erklärung.

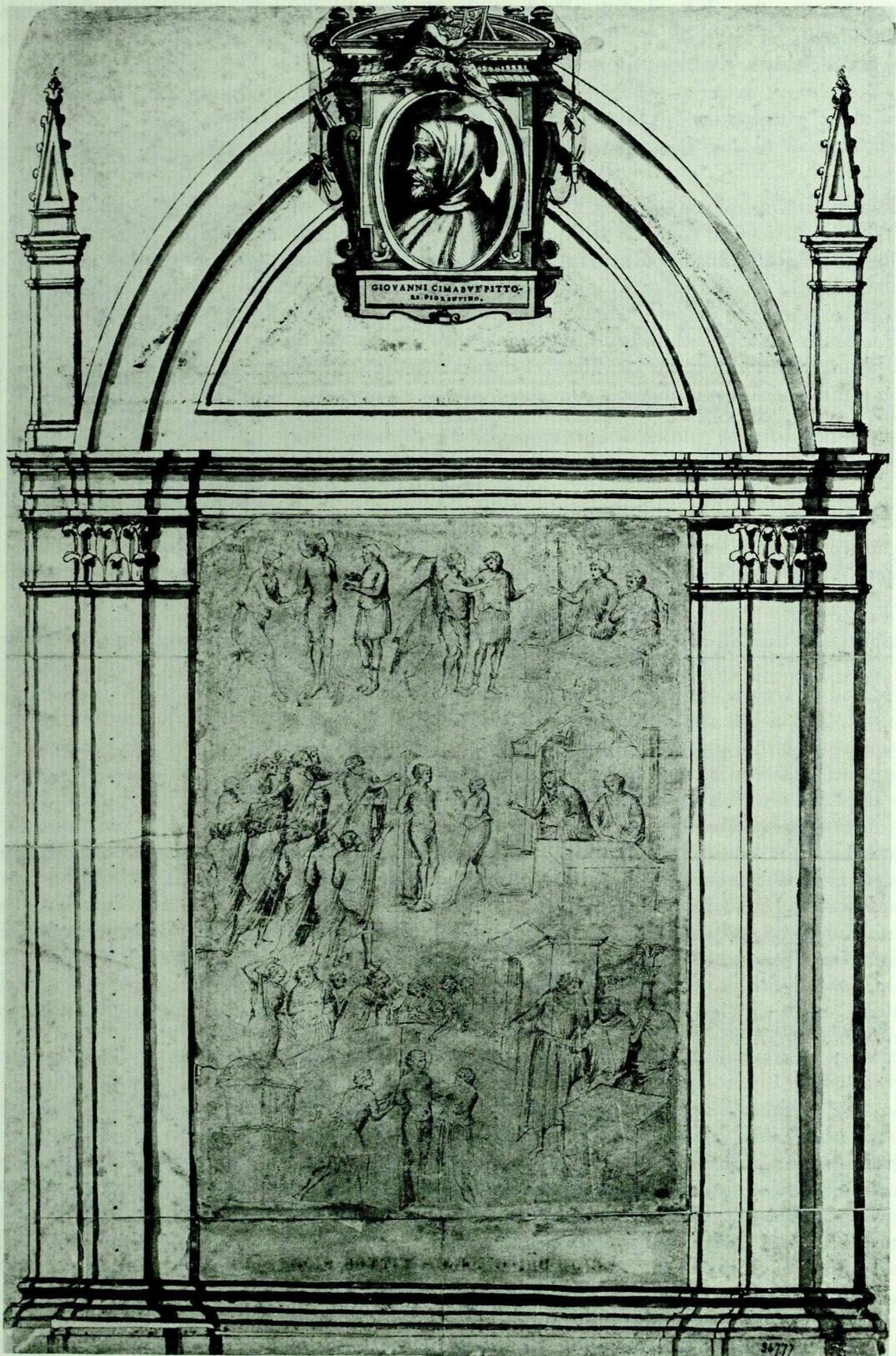


Abb. 9: Ehemals Cimabue zugeschriebene Zeichnung aus Giorgio Vasaris „Libro“, heute als campanisch bezeichnet. Vorderseite. Um 1370. Paris, École des Beaux-Arts

VASARI: „Auch will ich nicht, daß jemand glaube, ich sei so sehr ohne Verstand und Urteil, daß ich nicht wisse, wie die Arbeiten Giotto's, des Pisaners Andrea, Ninos und der anderen alle, die ich der Ähnlichkeit der Manier wegen in eine Periode gerechnet habe, im Vergleich zu den Werken derer, welche nach ihnen kamen, eben kein ungewöhnliches, ja nicht einmal ein mittelmäßiges Lob verdienten. Ich habe dies sehr wohl gesehen, als ich sie rühmte. Wer aber das Vermögen jener Zeit betrachtet, die geringe Zahl der Künstler, die Schwierigkeiten gute Hilfe zu haben, der wird sie nicht für schön halten, wie ich gesagt habe, sondern für bewundernswert, und wird ein unendliches Vergnügen empfinden, diese ersten Anfänge zu sehen, diese Funken des Guten, die in Gemälden und Bildhauerwerken hervorzuschimmern begannen“ (Bd. II, 1, S. 12).

Oder an anderer Stelle heißt es: „Weil sie [die Kunst dieses frühen Zeitalters] der Anfang gewesen ist und der Weg, der zum Besseren führte, kann man schon deshalb nur Gutes von ihr sagen, und ihr wohl ein wenig mehr Ruhm zugestehen, als ihre Werke verdienen würden, wenn man sie nur streng nach den Regeln der Kunst beurteilen würde“ (Bd. II, 1, S. 5).

An einer dritten Stelle äußert er sich noch präziser. Denen, die die älteren Künstler zu sehr gelobt sehen, „weiß ich nur zu entgegen, daß ich nicht geradehin, sondern stets, wie man sagt, bedingungsweise, mit Beachtung von Ort, Zeit und andren ähnlichen Umständen gelobt zu haben glaube [...] beachtenswert ist überdies, daß die Künstler unseres Jahrhunderts, welches den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht hat, nicht auf dem Punkte stehen würden, welchen sie behaupten, wären nicht jene vor uns das gewesen, was sie waren“ (Bd. VI, S. 301).

Historisch relativierendes Denken und Entwicklungsdenken durchdringen sich, ohne eine Synthese einzugehen. Daß VASARI an eine autonome Entwicklung der Kunst denkt, wird etwa an seiner Formulierung von der „Manier“ einer Periode deutlich. VASARI beginnt stilgeschichtlich zu argumentieren. Dies setzt ein hochgradiges neues Unterscheidungsvermögen im Sehen voraus, das seine Parallele in einer erstaunlich breiten Auffächerung der Funktion der Zeichnung im Werkprozeß hat. Von der ersten Ideenskizze bis zu einer bis ins Letzte ausgeführten unmittelbaren Vorlage für das folgende Gemälde kann sie die verschiedensten Stufen einnehmen.

Als Konsequenz aus diesen Beobachtungen beginnt VASARI künstlerische Belege für den gesamten von ihm untersuchten Zeitraum zu sammeln. Und er sammelt ausschließlich Zeichnungen; diese faßt er in seinem „*libro*“ zusammen. Sie lassen ihn die besondere Eigenart, die Handschrift, eines Künstlers am ehesten erfahren, sind unmittelbarer Ausfluß der künstlerischen Idee, die sich schon im ersten zeichnerisch niedergelegten Gedanken, der ersten Skizze, vollständig ausdrückt. Alle Zeichnungen werden von VASARI mit einem von ihm entworfenen, gezeichneten Architekturrahmen umfaßt. Gelegentlich, wie bei den CIMABUE zugeschriebenen Skizzen (Abb. 9), müht er sich gar, im Rahmenentwurf die Stilstufe der historischen Zeichnung zu treffen. Es handelt sich dabei um eine Art sorgfältiger kunsthistorischer Rekonstruktion der Stilstufe in einem anderen Kunstmedium. Schon der Gedanke hieran setzt ein erstaunliches Abstraktionsvermögen voraus. Selbst die unterhalb der Zeichnung der Rückseite angebrachte Beschriftung weiß die Schriftentwicklung der Zeit um 1300 geradezu paläographisch genau nachzuahmen.

In seiner Definition der Zeichnung versucht VASARI zwischen dem systematischen Anspruch einer eindeutigen begrifflichen Theorie und der praktischen Funktion des Mediums zu vermitteln:

„Die Zeichnung, der Vater unserer drei Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen überaus regelmäßig ist. So kommt es, daß die Zeichnung nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Maßverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung entspringt, und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung, die man im Sinne hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorgestellt und in der Idee hervorgebracht hat.“ (Bd. I, S. 59f.)

Aus dem nun schon fast selbstverständlichen Bewußtsein vom autonomen Charakter der Kunst heraus hat VASARI theoretische und praktische Konsequenzen gezogen: Er führte alle Kunst auf ein Grundprinzip, den „*disegno*“, zurück, entwarf auf dieser Grundlage ein Konzept von der selbständigen Entwicklung der Kunst und ihrer Geschichte, kam ferner im Rahmen dieses Geschichtsentwurfes zu einer stilistischen Differenzierung individueller Kunstproduktion und drang schließlich bis zu einer Würdigung der relativen Qualitäten historischer, nach gegenwärtigen Vorstellungen unvollkommener Kunst vor. In seiner nach diesen kunsthistorischen Prinzipien aufgebauten Handzeichnungssammlung hatte VASARI einen Beleg und ein Instrument praktischer Kontrolle dieses Konzeptes in der Hand.

Immer noch überwiegt für den Künstler das Lernen aus der Erfahrung, das praktische Naturstudium. Von geistigen Vorstellungen ist zwar durchaus die Rede, sie sind aber an die empirische Erfahrung gebunden, nicht völlig autonome Gebilde. Wiederum jedoch wird es nicht mehr lange dauern, und die Zeichnung ist zwar selbstverständlich immer noch darstellend, insofern naturnachahmend, aber das Linien- oder Formengebilde auf einer Bildfläche wird ästhetisch autonom erfahrbar. Der einzelne Strich der Zeichnung kann zum einen als Teil

eines reinen Bildornamentes wahrgenommen werden, zum anderen, wenigstens in Ansätzen, als autonomes und dennoch sinnhaftes Bildzeichen. Diese Stufe ist am Ende des 16. Jahrhunderts mit der „Erfindung“ der Karikatur erreicht.

Die Karikatur als autonome Kunstgattung im späten 16. und im 17. Jahrhundert

Ganz offensichtlich ist die „Erfindung“ der Karikatur, die in den 1590er Jahren im Atelier der Bologneser Künstlerfamilie der CARRACCI gemacht wurde, ohne eine begrifflich ausformulierte Kunsttheorie nicht möglich gewesen. Wie wir sehen werden, setzt Karikaturenzeichnen ein Bewußtsein von den Möglichkeiten der Kunst und ein souveränes Verfügen über diese Möglichkeiten voraus.

Alter und neuer Karikaturbegriff

Nun entspricht unser Begriff von Karikatur nicht dem Begriff „caricatura“, der am Beginn des 17. Jahrhunderts für die Zeichnungen der CARRACCI geprägt wurde. Für uns ist „Karikatur“ in erster Linie „Zeitungskarikatur“. Sie bezieht sich auf politische oder gesellschaftliche Öffentlichkeit, setzt somit deren Existenz voraus; diese ist erst im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert zunächst in England mit seiner konstitutionellen Monarchie gegeben.

Hier bildet sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch die szenische, bissig zum Tagesgeschehen Stellung nehmende Karikatur heraus. Sie ist, um ihren Öffentlichkeitsanspruch überhaupt erfüllen zu können, Druckgraphik, wird also vervielfältigt. Sie übertreibt zeichnerisch Züge tagespolitischer Größen; stellt sie in Situationen dar, die sie der Lächerlichkeit preisgeben; spricht aus, enthüllt bildlich, was die Betroffenen gern unausgesprochen, nur in verkleideter Form vor der Öffentlichkeit sehen würden (Abb. 10).



Künstlerische Experimente im Atelier der Carracci

Seit den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts führte das Atelier der CARRACCI den Namen „Akademie“. Das ist nicht im neuzeitlichen Sinne zu verstehen; es gab keine festen Statuten, keinen gegliederten Ausbildungsgang und keine Prüfungen. Es handelte sich vielmehr um einen größeren Atelierbetrieb, in dem allerdings nicht nur praktisch gearbeitet, sondern mit gebildeten, wohl meist adligen Laien auch kunsttheoretisch diskutiert wurde. An diesem Ort gingen also Theorie und Praxis eine enge Verbindung ein. Nun war die Karikatur in diesem Atelier nur ein künstlerisches Experiment unter anderen. Im vollen Bewußtsein sowohl praktischer als auch theoretischer Souveränität konnte die Kunst hier Grenzerweiterungen vornehmen bzw. mit den Grenzen spielen. Das ist höchst intellektualistisch.

Die Kunst, in einem langen Prozeß vom Anspruch her zu einer geistigen Wissenschaft und zu einer Tätigkeit, die sich nur mit wenigen, hohen Gegenständen beschäftigt, geworden, hat nun auch keine „Berührungsgänge“ mehr vor den Bereichen des Niederen, sofern deren Darstellung nicht Selbstzweck ist, sondern das souveräne künstlerische Verfügen auch über dieses Spektrum der Erscheinungswelt herausstellt.

Die CARRACCI gehen hierbei sehr weit; sie machen auch vor der Darstellung des Niederen im hohen, offiziellen Medium der Malerei nicht halt. Sie malen ein riesiges Gemälde eines Schlachterladens, bei dem allerdings der Kunstgebildete unter dem Flor des Alltäglichen bei einzelnen Figuren nicht nur klassische Figurenbildung, sondern versteckte Zitate der klassischen Hochkünstler RAFFAEL und MICHELANGELO erkennen kann – und soll. Oder sie malen, nun eher als verblüffendes Kabinettstückchen, einen frontal zum Betrachter sitzenden Bohnenesser, der gerade den Löffel zum geöffneten Mund führt – wobei gar ein wenig Flüssigkeit vom Löffel rinnt. Um die Allmacht des Künstlers zu zeigen, ist bewußt ein derartiger flüchtiger Augenblick festgehalten, der nach klassischer Vorstellung gerade zu vermeiden ist. Oder Annibale CARRACCI malt als Spiel mit den Realitätsebenen sein Selbstbildnis im Atelier auf der Staffelei stehend (Abb. 11).



Abb. 11: Annibale Carracci: Selbstbildnis auf der Staffelei. Um 1604. Leningrad, Eremitage

Der Experimentalcharakter dieser zuletzt genannten Bilder wird deutlich durch die freie, eher skizzenhafte Malweise. Damit behalten sie einen stärker privaten Charakter; sie lassen uns Einblick in den Prozeß des künstlerischen Machens nehmen, haben nicht die Distanz eines vollendeten Bildes, das die Malspuren in der Ausarbeitung glättet. Der Künstler kann uns Einblick auch in das Handwerkliche gewähren, da es – verstanden als das individuell Handschriftliche – gerade seine Originalität offenbart.

Die meisten Experimente der CARRACCI jedoch finden im Medium der Zeichnung statt. Besonders hier werden Bereiche des Niederen, Alltäglichen „hoffähig“. So zeichnen sie einen Lehrling an der Staffelei von hinten, häusliche Szenen mit einer Frau mit Kindern, die vorm Feuer Wäsche trocknet, oder eine Küchenszene, bei der alles Mögliche passiert, nur nichts, was der Darstellung eine durchgehende Handlung gäbe. Zahlreich sind die Zeichnungen nach einem besonders häßlichen Alten, der irgendeine Aufgabe im Atelier hatte; sein Aussehen ließ ihn zu einem beliebten Modell werden. Zeichnungen nach seinem Kopf, die in der Literatur als „Karikaturen“ bezeichnet werden, sind vielmehr Physiognomiestudien; sie halten nur den sichtbaren Bestand fest.

Interessanter noch sind „Rätselzeichnungen“, Bilderrätsel, die das 17. Jahrhundert als aus dem Atelier der CARRACCI stammend überliefert hat (Abb. 12). Sie beschränken sich auf zwei Grundelemente des Zeichnens: den

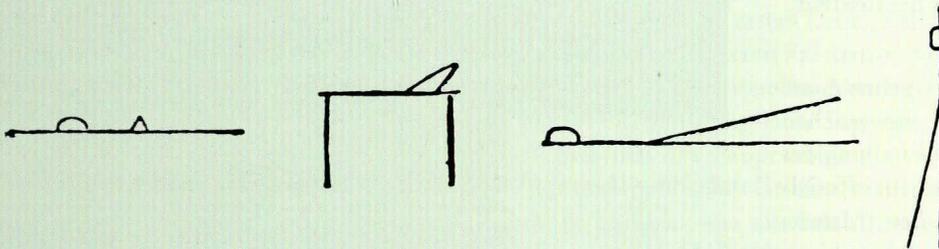


Abb. 12: Nach Annibale Carracci: Bilderrätsel (sog. Drudel) (Aus: Carlo Cesare Malvasia: Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi, Bd. 1, Bologna 1678, S. 468)

geraden Strich und den Bogen. Wenige dieser abstrakten Elemente werden kombiniert, etwa zwei gerade Striche, ein halbkreisförmiger Bogen. Einem solchen Gebilde aus Grundformen mißt der Zeichner einen bestimmten Sinn bei, der auf eine entfernte, wie man sagen könnte, „physiognomische“ Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem spekuliert. Eine waagerechte Linie, von deren Enden zwei kürzere senkrechte Linien nach unten führen und auf der, leicht aus der Mitte verschoben, ein schrägestelltes Dreieck aufsitzt, soll einen hinter seiner Kanzel eingeschlafenen Popen zeigen. Ein wiederum waagerechter Strich, auf dem am einen Ende ein kleiner Halbkreis aufsitzt und von dessen annähernder Mitte sich ein weiterer, kürzerer Strich in einem Winkel von annähernd 20 Grad erhebt, soll einen Arbeiter vorstellen, der mit einem Brett auf der Schulter hinter einer hohen Mauer entlangspaziert. Dasselbe Gebilde aber, um 90 Grad gedreht, kann etwas ganz anderes verkörpern. Man kann den Sinn der Gebilde kaum erraten; wird er dem Betrachter jedoch genannt, so versucht er seine Vorstellung der Sache auf das Formgebilde zu übertragen, mit diesem zur Deckung zu bringen. Gelingt dies, und zwar in Form eines Aha-Effektes, so löst dies Vergnügen aus. Diese Projektionsleistung setzt ein abstraktes physiognomisches Sehvermögen voraus, das erst auf einer sehr entwickelten Stufe künstlerischer Erfahrung möglich ist – auf beiden Seiten, auf seiten des entwerfenden Künstlers und auf seiten des mitspielenden Betrachters.

Karikatur und Hochkunst

Im Gegensatz zur Rätselzeichnung setzt die Karikatur auf das unmittelbare Erkennen des Gemeinten, jede Verzögerung in dieser Hinsicht zerstört den Effekt. Die Ähnlichkeit mit dem Gemeinten muß schlagend sein. Die Prinzipien der Karikatur sind Übertreibung und Reduktion. Wenige charakteristische Merkmale werden übertrieben, auf Kosten physiognomischer Details. Dabei, und das macht das Faszinierende einer guten Porträtkarikatur aus, versucht der Zeichner so weit wie möglich von der natürlichen Erscheinung des Karikierten abzuweichen. Er testet die Grenzen der Möglichkeiten der Verzerrung. Dabei sammelt er Erfahrungen von den physiognomischen Gesetzmäßigkeiten der Formen, die er durchaus auch nutzbringend in seiner ersten Kunst zur Anwendung bringen kann. Das haben die Theoretiker früh gesehen und bis zu WINCKELMANN in der Mitte des 18. Jahrhunderts beständig wiederholt.

Schon die erste überlieferte theoretische Behandlung der Karikatur vom Beginn des 17. Jahrhunderts, die nicht nur auf die CARRACCI gemünzt ist, sondern offenbar deren eigene Überlegungen aus unmittelbarer Vertrautheit wiedergibt, versucht die Karikatur in das System einer „*Idea della bellezza*“, einer Idee von der Schönheit, einzugliedern.

Der Autor läßt Annibale CARRACCI sagen, „daß ein guter Maler eine Porträtkarikatur dann gut macht, wenn er Raffael und den anderen Meistern nacheifert, die, nicht zufrieden mit der natürlichen Schönheit, die Schönheiten aus verschiedenen Modellen oder den vollkommensten Statuen zusammenfassen, um ein vollendetes Werk zu schaffen. Denn das Anfertigen von Karikaturen ist nichts anderes, als die Absicht der Natur wohl zu verstehen, als sie diese dicke Nase oder jenen breiten Mund schuf, um in der Figur eine schöne Deformation zu erzielen. Aber da die Natur bei der Veränderung der Nase oder des Mundes oder eines anderen Teils nicht bis zu dem Punkt gekommen ist, den die Schönheit der Entstellung verlangen würde, hilft ihr der fähige Künstler nach, indem er die Veränderungen deutlicher hervorhebt, und den Betrachtern von Porträtkarikaturen auf diese Weise vor Augen führt, was der vollendeten Entstellung zusteht.“⁹

WINCKELMANN faßt 1756 in einem Satz zusammen, was hiermit gemeint ist: er halte es für „einen Vorzug bei den Künstlern des Altertums [...], daß sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen und: tun unsere Meister in Karikaturen nicht eben dieses?“¹⁰

Idealisierung und Karikierung sind also zwei Seiten derselben Medaille; die Karikatur erweist sich als das dialektische Gegenstück zur Hochkunst. Das Idealkonzept der Kunst wird also durch die Karikatur nicht in Frage gestellt, sondern ganz im Gegenteil bestätigt. Der karikierende Künstler verfährt wie der idealisierende Künstler, beide gehen von der Natur und der Erfahrung aus, entwerfen aber nach einer ihnen innewohnenden Idee mit Hilfe autonomer Kunstmittel deren Idealbild oder Zerrbild; beide gehen über bloße Naturnachahmung hinaus. Karikatur und Idealbild sind also Produkte autonomer Kunstausbübung. Die wissenschaftliche Richtigkeit ist nur noch die Grundlage einer nach derartigen Prinzipien verfahrenen Kunst, nicht mehr ihr Ziel.

Gianlorenzo Berninis Karikaturen

Betrachten wir die Karikatur nur eines Künstlers: Gianlorenzo BERNINI, der wie die meisten Künstler des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Karikaturen zeichneten, zu den wichtigsten und offiziellsten Hofkünstlern der Zeit gehörte. Er, der Roms Aussehen wie kaum ein anderer als Architekt, Bildhauer und Maler geprägt hat, scheint über einen langen Zeitraum seines Lebens Karikaturen gezeichnet zu haben. Von seinem ersten wichtigen Gönner und Auftraggeber, dem Kardinal Scipione BORGHESE, existieren BERNINI marmorne Porträtbüste von 1632 und zugleich eine Porträtkarikatur (*Abb. 13 und 14*). Der Vergleich lehrt, daß BERNINI in der Tat die charakteristischen Züge dieses feisten, aber sehr lebhaften Kardinals hervorgehoben und übertrieben hat. Zudem zeigt dieses Beispiel gut, daß die Reduktion der Karikaturzeichnung auf wenige Linienzeichen einen bewußten Kunstverzicht insofern impliziert, als die individuelle Handschrift des Künstlers weitgehend getilgt ist. Von daher sind Karikaturen häufig sehr schwer zu datieren und bei Künstlern, welche die Reduktion bis zu einem Extrem treiben wie BERNINI, auch nicht einfach als Originale zu bestimmen. Sie können sich gelegentlich dem Abstraktionsgrad der Rätselzeichnung nähern. BERNINI Kardinal besteht in der Karikatur nur noch aus wenigen Flächenzeichen, wobei diese Flächenzeichen allerdings höchst kunstvoll komponiert sind, mit Korrespondenzen und Entgegensetzungen arbeiten, die auch als Flächenornament wahrgenommen werden können. Die Autonomie der Zeichnung wird vorgeführt, ohne daß die einzelne Linie ihre Funktion, den Gegenstand zu bezeichnen, aufgibt. Insofern ist die Karikatur eine Demonstration der Künstlichkeit der Kunst.

Wir wollen hier nicht auf das überraschende Phänomen eingehen, daß die Karikatur besonders von bedeutenden Künstlern des päpstlichen Hofes gepflegt wurde, daß die Päpste selbst ganz offensichtlich größtes Vergnügen an der Karikatur hatten, sondern uns damit begnügen festzustellen, daß ganz allgemein die Karikatur bei Hofe ihren Platz hatte, wie das Spiel des Hofnarren.

Es lohnt sich, die Einführung der Karikatur am Hofe LUDWIGS XIV. etwas ausführlicher zu analysieren. Dabei wird deutlich werden, daß sich die Karikatur nur der sich seines sozialen Status gewisse Künstler leisten kann, ein Künstler, der „hauptberuflich“ idealistischer Hochkünstler und als solcher auch absolut anerkannt ist; er muß mit den hohen Herren wie von gleich zu gleich verkehren. Zum anderen wird noch einmal belegt, daß die Karikatur für den Künstler Demonstrationsobjekt nicht nur für den hohen Rang der Kunst selbst ist, sondern eben auch für deren Kunstcharakter.

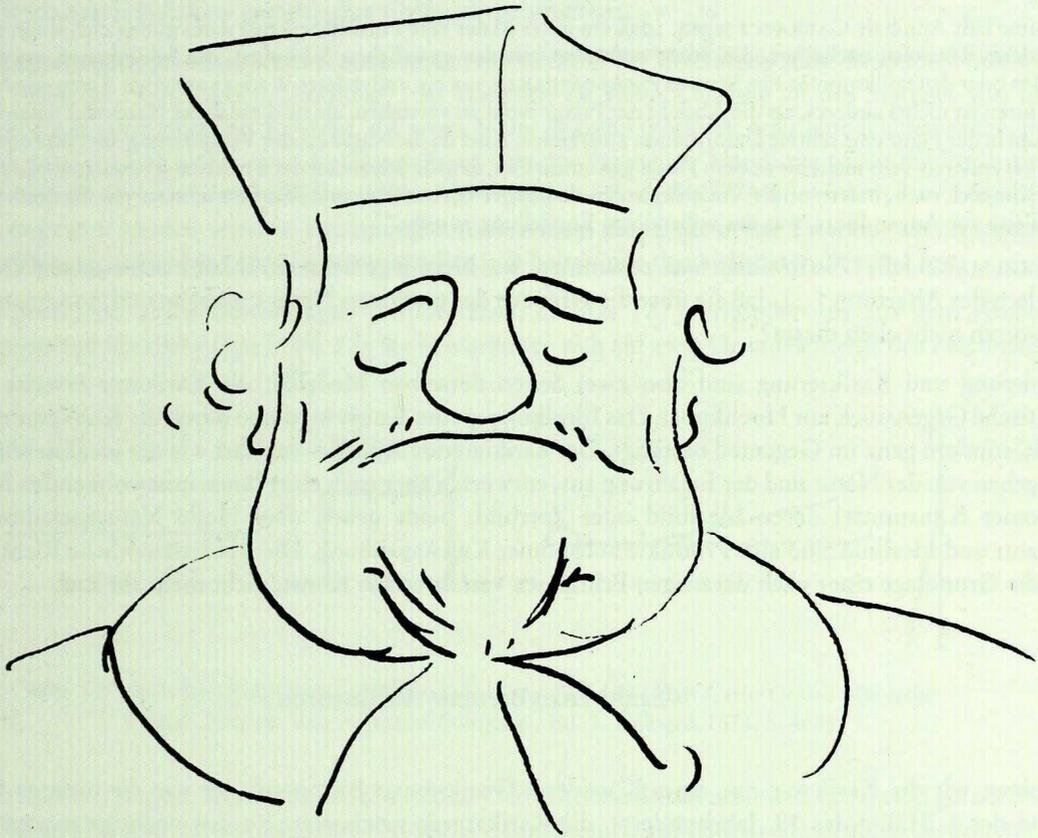


Abb. 13: Gianlorenzo Bernini: Karikatur des Kardinals Scipione Borghese. Mitte des 17. Jahrhunderts.
Rom, Vatikanische Bibliothek, Cod. Aug. P. VI 4, f. 15 recto

In der offiziellen Büste des Scipione Borghese (Abb. 14) 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. Die Karikatur dagegen schreibt die zentralen Merkmale dieser Physiognomie übertreibend fest: 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 Lidwulsten 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 dem Hintergrund der Karikatur sehen. Mit Schwung wächst sich die Nase aus den 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 einerseits als bestimmte Formen des Gesichts, bestimmte Züge bezeichnend, als Illusion stiftend, und andererseits als Teil eines autonomen Ornaments. Wir sehen die reale Figur als Flächenmuster. Die Karikatur ist hier eine Reflexion über das Wesen der autonomen Kunst.

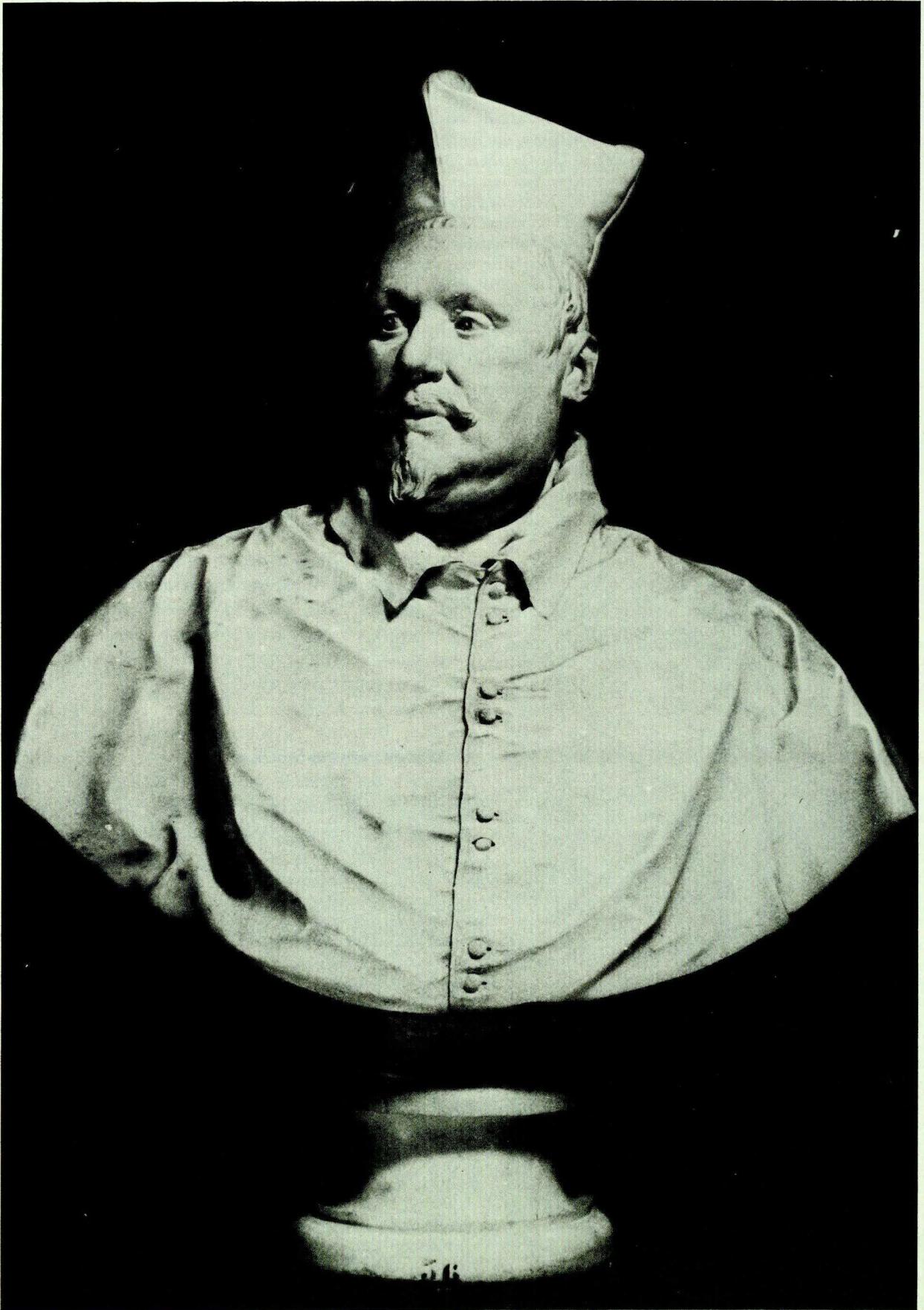


Abb. 14: Gianlorenzo Bernini: Büste des Kardinals Scipione Borghese. 1632. Rom, Galleria Borghese

Wir lassen den Herrn von Chantelou aus seinem Tagebuch berichten. Herr von Chantelou war BERNINI, als LUDWIG XIV. ihn unter höchsten Ehrbezeugungen nach Frankreich kommen ließ, als Reisebegleiter und höfische Bezugsperson beigegeben worden. In seinem Tagebuch schildert er sehr ins einzelne gehend die Gespräche, die BERNINI, der König und die Hofgesellschaft bei den täglichen Porträtsitzungen führten, bei denen BERNINI die Büste des Königs fertigte:

„Gegen Mittag kam der Herr Marschall von Villeroy, um die Büste anzusehen. Er war der Vorbote des Königs, der einen Augenblick später mit großem Gefolge eintraf. Der Cavaliere [Bernini] fing damit an, die Nase zu formen, die bis dahin nur skizziert war. Als Herr von Créqui dazwischentrat und dem König etwas ins Ohr flüsterte, tadelte der Cavaliere in scherzhaftem Ton: ‚Die hohen Herren haben den König den ganzen Tag nach ihrem Belieben und wollen ihn mir nicht einmal ein halbe Stunde lassen! Ich bin in Versuchung, von einem der Herren eine Karikatur zu machen.‘ Niemand verstand, was damit gemeint war, und ich erlaubte mir, den König aufzuklären, Karikaturen seien Porträts, deren Ähnlichkeit im Häßlichen und Lächerlichen bestehe. Der Abbé Butti stimmte eifrig ein, der Cavaliere sei ein Meister in derartigen Porträts. Seine Majestät müsse einige sehen.“¹¹ Zu einer wenig später stattfindenden Sitzung – BERNINI arbeitete immer noch an der Nase – heißt es: „Der König hatte keine Lust, die Sitzung wieder aufzunehmen, hielt sich eine Weile vor dem Relief des Herrn Paolo auf, und als dann auf Karikaturen die Rede kam, erzählte der Cavaliere, er hätte den Abbé Butti karikiert. Wir suchten das Blatt, um es Seiner Majestät zu zeigen. Als es sich aber durchaus nicht finden lassen wollte, nahm der Cavaliere Stift und Papier zur Hand und warf vor den Augen Seiner Majestät in drei flotten Strichen eine neue Karikatur hin, welche die ganze Gesellschaft höchlich belustigte, den König selbst, Monsieur, das Gefolge im Saal und am allermeisten die Zaungäste an der Tür.“ (S. 189, 10. Sept. 1665)



Abb. 15: Giovanni Battista Tiepolo: Karikatur. Federzeichnung. Mitte des 18. Jahrhunderts. Triest, Museo Civico

Mag es sich so abgespielt haben oder nicht, auffällig ist, daß BERNINI beide Male mit der Nase des Königs beschäftigt ist; das eine Mal fragt der König gar, ob seine Nase wirklich so schief sei wie von BERNINI auf der Büste angegeben. Das Beispiel der königlichen Nase zeigt, daß Idealisierung und Karikierung auch sehr nahe beieinander liegen können. Als Ludwig XIV., leicht irritiert, nach der Schiefheit seiner Nase fragt, wird ihm angedeutet, sie sei zwar schief, aber BERNINI werde noch ein wenig auf der einen Seite abnehmen – würde er ein wenig mehr geben, so hätten wir eine Karikatur. Die Karikatur des Abbé BUTTI zeichnet BERNINI in einem Moment, frei aus dem Gedächtnis, in drei Strichen. Es ist die Tat des genialen Künstlers, der aus dem Nichts eine Welt erschafft. Man amüsiert sich gemeinschaftlich; daß aber die Zaungäste an der Tür besonders laut lachen, ist wohl nicht nur ihrem niederen Rang zuzuschreiben, sondern zeigt auf seiten CHANTELOUS wenigstens eine Ahnung davon, welche Macht Karikatur haben könnte, wenn sie die geschlossene Hofgesellschaft verliesse und Öffentlichkeit gewänne.

Die CARRACCI sind offenbar die ersten, welche die physiognomischen, fast schon wahrnehmungspsychologischen Möglichkeiten autonomer Liniengebilde erkannt haben und spielerisch damit umgegangen sind. Rätselzeichnung und Karikatur zeugen davon. In ihrer Nachfolge wurde die Karikatur zu einer selbständigen Gattung von höchstem intellektuellen Anspruch, die zudem von einem ganz erstaunlichen Selbstbewußtsein in künstlerischer wie gesellschaftlicher Hinsicht zeugt. Denn der Künstler treibt als Karikaturist ein dialektisches Spiel mit den Prinzipien idealistischer Kunst, indem er sie scheinbar auf den Kopf stellt. Die Karikaturen geben sich kunstlos und verstärken das Häßliche des Naturvorbildes. Da sie dies theoretisch jedoch nach dem Verfahren der Hochkunst tun und vor deren Folie, erweisen sie die besondere

Souveränität des Künstlers. Die Karikatur ist auch insofern ein besonders schlagendes Beispiel für die Autonomie der Kunst, als sie Ähnlichkeit gerade nicht durch Naturnachahmung, sondern verblüffenderweise durch extreme Naturabweichung erreicht.

Gerade für die bedeutendsten Hochkünstler bis hin zu Giovanni Battista TIEPOLO, dem höfischsten und letzten barocken Großkünstler des 18. Jahrhunderts, ist die Karikatur bei aller Komik sehr ernstzunehmendes zeichnerisches Experimentierfeld zur Erprobung der Möglichkeiten der Kunst überhaupt (*Abb. 15*). Es ließe sich der Nachweis erbringen, daß die Erfahrungen, die TIEPOLO aus dem Zeichnen von Hunderten von Karikaturen gewann, in seine offizielle Kunst miteingeflossen sind, daß die Karikatur in der Tat so etwas wie der Gradmesser künstlerischer Intelligenz sein kann, daß sie die ästhetische Funktion der Kunst, ihren Kunstcharakter am ehesten verkörpert.

Der Autonomiebegriff um 1800 – das neue Verhältnis von Kunst und Gesellschaft

Der Begriff „Autonomie“ selbst wird erst um 1800 auf die Kunst angewendet. Er reflektiert ein neues Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Wenn der Künstler sich um 1500 aus den Bindungen der Zunft löste – um seine vermeintliche Freiheit zumeist mit der einen oder anderen Form höfischer Indienstnahme zu bezahlen –, so versuchte er um 1800, die höfischen Fesseln abzuwerfen, um einem Ideal bürgerlicher Freiheit zu leben, das er wiederum nur allzu schnell als in der Realität uneinlösbar erfahren mußte.

Kunst und Philosophie

Asmus Jakob CARSTENS (*Abb. 16*) schrieb im Jahre 1796 aus Rom, wo er mit einem Stipendium des preußischen Königs weilte, an den Staatsminister VON HEINITZ, der ihn aufgefordert hatte, in seine Professur an der königlichen Akademie in Berlin zurückzukehren, einen höchst ungewöhnlichen Brief, aus dem wir die folgenden Passagen zitieren wollen:

„Ich habe die von Seiner Königl. Majestät zu meiner Ausbildung mir geschenkte Pension nützlich und gewissenhaft angewendet und Euer Exzellenz, als Staatshaushalter, sind dieserhalb außer Verantwortung. Was mir Seine Majestät geschenkt haben, gleichviel aus welchem Beutel, kann mir keiner wieder abfordern; und was haben meine Kunstwerke damit zu schaffen, die, nachdem die Akademie die Vorteile der Ausstellung davon eingezogen, in Beschlag genommen werden? [...] Da von gegenseitigen Verbindlichkeiten die Rede ist, so dienet darauf zur Antwort, daß ich gegen die Akademie nie Verbindlichkeiten gehabt habe. Ich habe für eine mittelmäßige Besoldung, unabhängig vom Direktorium, guten Unterricht erteilt. Ich bin nicht einmal Mitglied. Wenn ich Verbindlichkeiten habe, so sind diese gegen Euer Exzellenz. Aber ich habe oben schon gezeigt, weil ich aus Gerechtigkeit gegen mich selbst dazu genötigt werde, wie sich diese gegenseitige Verbindlichkeit aufhebt.“¹² Er hält der Akademie im folgenden vor, daß sie „kein Recht an meinen Arbeiten hat, also dieselben auch weder in Beschlag nehmen, noch verauktionieren kann. Ich will nicht, daß sie unter diesem billigen Preis verkauft werden, und sollte dieses dennoch geschehen, so werde ich mich öffentlich darüber, als über eine Ungerechtigkeit eines öffentlichen Kollegiums gegen einen Privatmann, beschweren. – Übrigens muß ich Euer Exzellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden, und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vorteile fahren, und ziehe ihnen die Armut, eine ungewisse Zukunft, und vielleicht ein kränkliches, hilfloses Alter, bei meinem schon jetzt schwächlichen Körper vor, um meine Pflicht und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Tue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben. – Da ich Euer Exzellenz stets als einen wahrheitsliebenden Mann gekannt und geschätzt habe, so habe ich auch keinen Anstand genommen, die Wahrheit freimütig zu schreiben, und ich werde sie auch im Notfall öffentlich bekennen, um mich vor der Welt ebenso zu rechtfertigen, als ich vor mir selbst gerechtfertigt bin.“ (S. 141f.)

Ein deutlicheres Plädoyer für die gänzliche Autonomie des Künstlers, der sich nur sich selbst und der Menschheit gegenüber verpflichtet sieht, ist kaum denkbar.

Ebenso deutlich ist, daß diese Argumentation nur möglich war auf der Basis genauer Lektüre von KANTS 1790 erschienener „*Kritik der Urteilskraft*“. CARSTENS war durch seinen engen Freund FERNOW mit Kantschem



Abb. 16: Asmus Jakob Carstens: Selbstbildnis. Farbige Kreidezeichnung. Um 1785. Hamburg, Kunsthalle. Es scheint kein Zufall, daß gerade Carstens den Dürerschen „geheiligten“ Typus des Frontalbildnisses wählt. Er zeugt von dem Absolutheitsanspruch des Künstlers

Hier zeichnet sich ein entscheidendes Dilemma ab. Wenn der Künstler, die Kunst, die Kunstmittel und die Kunstformen autonom sind, aber auch der Betrachter Anspruch auf ein autonomes Urteil über Kunst erhebt, wie soll dann noch die Kommunikation zwischen Kunstwerk und Rezipienten vonstatten gehen, wie soll sich das Publikum beim Fehlen einer gemeinsamen objektiven Basis über Kunst verständigen? Die Kunst, theoretisch nun für alle da, scheint sich gleich wieder zu verflüchtigen. Der Bezugspunkt der Kunst, so hatte CARSTENS es formuliert, ist nicht die existierende Gesellschaft, sondern die Menschheit, das ideale Abstrakt der Gesellschaft. In diesem Punkt folgt CARSTENS der von SCHILLER 1794 entwickelten Vorstellung von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts. Bei SCHILLER handelt es sich um eine Art ethischer Rechtfertigung des Künstlers und seiner Tätigkeit. Nachdem er die politische Lösung der gesellschaftlichen Probleme in der Französischen Revolution als gescheitert, die angestrebte Gleichheit als nicht erreicht ansehen mußte, setzte er seine Hoffnung auf die Kunst. Sie sollte die Utopie einer idealen, unentfremdeten, von natürlicher Gleichheit getragenen Gesellschaft entwerfen. Er hoffte, daß angesichts dieser Kunstutopien die bestehende Gesellschaft gebessert werden könnte. Die Autonomie des Künstlers und der Kunst erfährt hier eine besondere Wendung. Der Künstler ist autonom insofern, als er als einziger, gleichsam als Seher, einer Ahnung vom zukünftigen Aussehen der Welt in Kunstbildern Ausdruck geben kann. Die Kunst ist autonom insofern, als sie zweckfrei ist, keinem gegenwärtigen Interesse dient:

„Jedes Kunstwerk, jedes Werk der Schönheit ist ein Ganzes, und so lange es den Künstler beschäftigt, ist es sein eigener einziger Zweck.“¹⁶

Gedankengut vertraut gemacht worden. FERNOW hielt im Winter 1794/95 in Rom für die deutschen Künstler „Vorlesungen über die Kunst nach Kantschen Prinzipien“. Sein Ziel war es, die Künstler von der Notwendigkeit einer erneuten theoretischen Fundierung ihrer Kunst und ihres Selbstverständnisses zu überzeugen. Er propagierte ein idealistisches Konzept auf der Basis Kantschen Denkens, das die einseitige Verpflichtung der Kunst auf Naturnachahmung zurückweist:

„In dem idealistischen Werke ist nichts der wirklichen Natur Nachgeahmtes, oder in dem Charakter derselben Gebildetes vorhanden, sondern es ist durch die Kunst ganz und von Grund aus neu organisirt.“¹³

Die Kunst, nicht die Natur, gibt das Gesetz der Gestaltung. KANT rechtfertigt zweck- und sinnfreie Gebilde ausdrücklich:

„Freie Zeichnungen, ohne Absicht ineinandergeschlungene Züge [...] bedeuten nichts, hängen von keinem bestimmten Begriffe ab und gefallen doch.“¹⁴

Doch nach KANT ist auch der Geschmack des Betrachters, das Betrachterurteil, autonom:

„Der Geschmack macht auf Autonomie Anspruch. Fremde Urteile zum Bestimmungsgrunde des seini-gen zu machen, wäre Heteronomie“ (§ 32, S. 195).

Vor KANT hatte die Autonomie von Kunst und Kunsturteil der auch CARSTENS aus Berlin gut bekannte Karl Philipp MORITZ wie folgt formuliert:

„Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht seyn.“¹⁵

Es haftet dieser Utopie etwas Verzweifeltes an. Sie scheint nur aus der besonderen historischen Situation zu erklären zu sein; denn auch SCHILLER mußte klar sein, daß die Kunst in Wirklichkeit die ihr zugedachte Funktion nicht erfüllen konnte, daß sie den ihr in der Theorie zugewiesenen Stellenwert in der Praxis auch nicht annähernd beanspruchen konnte. Dennoch hat diese Utopie etwas Faszinierendes an sich, da sie im Bewußtsein ihrer Unmöglichkeit aufrechterhalten wird. Doch gilt es auch festzustellen: Obwohl diese Utopie sich einer bestimmten historischen Situation verdankt, bleibt sie letztlich unpolitisch. Im offiziellen bürgerlichen Kunstbetrieb der Folgezeit verkommt dieses Konzept; aus dem Vorschein eines zukünftigen politischen Idealzustandes in der Kunst wird Kunst als schöner Schein zur Verdeckung der gegenwärtigen politischen Realität. Mit MORITZ, KANT oder SCHILLER, in den 1790er Jahren, ist ein Punkt erreicht, an dem man zum ersten Mal die volle Tragweite eines Konzeptes von der Autonomie der Kunst, des Künstlers und des Kunstbetrachters begreift. Für die Kunst zeichnet sich der Verlust ihrer Gegenstände ab, die Künstler laufen Gefahr, ihren Ort in der Gesellschaft zu verlieren, und der Kunstbetrachter droht vor der Kunst sprachlos zu werden. Es ist damit die Situation der Moderne beschrieben, in der die Kunst abstrakt, der Künstler Außenseiter wird und für den Betrachter jede Gewißheit über das Wesen der Kunst schwindet.

Der erfahrbare Sinn autonomer Formen

Das abschließende Beispiel mag zeigen, daß die Kunst in den 1790er Jahren durchaus auch in der Lage war, den freigesetzten, als autonom erkannten Formen zu neuer, niegekannter Kunstsprache, zu neuen Inhalten zu verhelfen. So wie zweihundert Jahre zuvor die Karikatur eine neue Kunstsprache schuf, die neue Inhalte zu vermitteln hatte, so gelang es vor allem dem Spanier GOYA jetzt in einem ähnlich dialektischen Verfahren durch Abweichung vom Naturvorbild und der tradierten Kunstnorm zu Gegenstandsbereichen vorzustoßen, die zuvor noch kaum im Bewußtsein gewesen waren. In seinen graphischen Serien, in Sonderheit den „*Caprichos*“, vermochte er die Dimension des Unbewußten anschaulich werden zu lassen, die Realität des Irrealen vorzuführen. Er fand Bilder für Traumängste, für Triebwünsche, für die Bewegungen des Innenlebens, und umgekehrt begriff er die realen Ereignisse des alltäglichen politisch-sozialen Lebens als aberwitzig, unglaublich, absurd und machte dies anschaulich. Wenn er sich, wie er in einer Ankündigung zu seinen „*Caprichos*“ schrieb, genötigt sah, Formen und Gebärden vorzuführen, die bisher nur im menschlichen Geist existierten, und dies ganz folgerichtig unter bewußtem Verzicht auf Naturnachahmung tat, dann zeugt dies von der Einsicht in die Notwendigkeit einer neuen Bildersprache. Die neuen Formen und Gebärden sind, so sehr sie die Erscheinungswelt als Ausgangsmaterial nehmen und so sehr sie sich der Verfahren der Kunsttradition zur Darstellung der Erscheinungswelt bedienen, autonom insofern, als sie über die bloße Gegenstandsdarstellung hinaus selbst Ausdrucksträger sind. Sie sind dies als Flächenzeichen im Rahmen einer Flächenkomposition. GOYA geht dabei von wahrnehmungspsychologischen Grunderfahrungen aus: Formen korrespondieren miteinander, prallen aufeinander, sie streben auf oder fallen ab, sie verhaken sich, sie fliehen auseinander, sie lasten aufeinander, sie schweben frei im Raum. In der Organisation verschiedener derartiger Formen entsteht ein bestimmter emotionaler Eindruck: das Formgebilde kann uns ängstigen oder fröhlich machen, es löst psychische Reaktionen aus. Bei GOYA korrespondieren Formabsicht und Bildthema in extremem Maße. Die Form erst fördert die eigentliche psychische Dimension des dargestellten Gegenstandes zutage.

Überprüfen wir das Gesagte am Beispiel: „*Capricho 4*“ stellt ein garstiges Kind dar (*Abb. 17*). Der überlieferte Kommentar zu dem Blatt deutet die Darstellung moralisch aus: wenn man Kinder vernachlässigt, sie machen läßt, was sie wollen, dann werden sie launisch, unausstehlich, faul, unnützlich, nie erwachsen: wie das gezeigte garstige Kind. Wie so oft bei GOYA gibt der Kommentar einen Praxisbezug, den die gegenständliche Erscheinung im Grunde genommen verweigert. Denn simple Moral, eine praktische Erziehungsanweisung ist von dem Gegenstand in seiner Erscheinung nicht abzuziehen, dafür ist die Darstellung viel zu beängstigend.

Was allerdings im einzelnen dargestellt ist, das ist schwer zu sagen. Im Vordergrund sehen wir das garstige, viel zu groß geratene Kind, das extrem, fast in einem 45-Grad-Winkel, zur linken Seite geneigt ist und dennoch nicht umzufallen scheint. Es hat die klobigen Arme hochgenommen, die Hände sind verkrampft ans Kinn gelegt, ein Finger ist in den verzerrten Mund gesteckt, das sehr große Gesicht mit den weitaufgerissenen, auf den Betrachter starrenden Augen wirkt alt, steht in seltsamem Kontrast zum Kinderkleid und zum vom Gürtel hängenden Spielzeug. Hinter dem Kind, von ihm halb verdeckt, erscheint eine andere, wohl erwachsene Figur, in Gegenrichtung geneigt; sie scheint an zwei über die Schulter gelegten Stricken etwas zu ziehen. Man könnte den



El de la rollona

Abb. 17: Francisco Goya: Capricho Nr. 4: El de la rollona (Der vom Kinder mädchen).
Radierung mit Aquatinta. 1799

Eindruck gewinnen – und offenbar ist auf das Erzielen dieses Eindrucks auch Wert gelegt –, daß diese Figur das Kind, das sich dagegen sträubt, zieht und so in der Schräglage hält. Doch das kann nicht sein – die zweite Figur ist räumlich um einiges hinter dem Kind zu denken. Sie scheint sich noch hinter einem überdimensionalen Breitopf zu befinden, auf den sich nun wieder das Kind mit seinem Ellenbogen zu stützen scheint, optisch so in seiner seltsamen Schräglage festgehalten. Aber auch das ist in Wirklichkeit unmöglich: der Topf befindet sich eindeutig hinter dem Kind. Optisch wird die Verankerung des Ganzen, die gewaltsamen Stillstand zu bewirken scheint, durch die in gleichem Winkel sich vollziehende Neigung der beiden Figuren erreicht. Der obere Rand des Topfes bildet dazu die Waagerechte. Der Schnittpunkt dieser drei Bewegungsrichtungen liegt genau im Ellenbogen des extrem hellen linken Armes des Kindes. Die Beleuchtung ist höchst sonderbar: Kopfschmuck, Gesicht und die beiden entblößten Unterarme des Kindes sowie der Rock der zweiten Person zeigen verschiedene Abstufungen von Grau, alles andere verschwindet im Dunkel. Dreiviertel des ganzen Blattes überzieht dieses Dunkel, das auf den Personen lastet und in deutlichem Gegensatz zu den wenigen Helligkeitswerten steht.

Das, was der englische Reproduktionsstich des 18. Jahrhunderts an graphisch-technischen Möglichkeiten erobert hatte, das wird hier am Ende des Jahrhunderts systematisch in seinen Ausdrucksqualitäten zur Anwendung gebracht. Die Dunkelpartien liefert die Aquatintatechnik, die Detailzeichnung besorgt die Radierung. Der beunruhigende Eindruck des Ganzen entsteht dadurch, daß die Beziehung der sichtbaren Gegenstände zueinander völlig unklar bleibt, andererseits diese Gegenstände formal sehr eng verzahnt sind. Doch reicht diese Beobachtung zur Erklärung des Eindruckes noch nicht aus. Entscheidend ist, daß wir durch die formale Verklammerung die Gegenstände in Beziehungen zu sehen vermeinen, die sie in Wirklichkeit nicht haben können. Es zeigen sich ständig Ableseschwierigkeiten. Wir machen Seherfahrungen, die sich sofort wieder als unmöglich erweisen. Wir lesen Dinge zusammen, die nicht zusammengehören; wir trennen anderes, das zu ein und demselben Körper gehört. Körper- und Raumerfahrungen sind außerordentlich verunsichert, wir finden uns nicht mehr zurecht. Und diese optisch erfahrene Verunsicherung projizieren wir unmittelbar auf den gezeigten Gegenstand. Also nicht mehr das garstige Kind als abschreckendes Beispiel für Erziehungsversäumnisse ist das eigentliche Thema, sondern die Ausdrucksqualität des gesamten Blattes; sie gilt es zu bestimmen. Sie ist so vorherrschend, daß ein traditionelles Thema – und sei es auf den ersten Blick auch dargestellt – dahinter verschwindet. Das hängt damit zusammen, daß die Kunst des Blattes, die autonome Wirkung der Kunstmittel unsere Wahrnehmung bestimmen und ein etwa vorgegebenes Thema verändern. Das transformierte Thema ließe sich hier etwa bestimmen als: „besinnungsloses Widerstreben“. Erst diese Transformation des Konventionellen legt die Dimension des Psychischen frei. Nur so werden die von GOYA im Geiste gesehenen Formen und Gebärden auch anschaulich, wird die Realität des Irrealen sichtbar. Die einzelne Linie ist zugleich gegenstandsbezeichnend wie auch Ausdrucksträger im Rahmen autonomer Formgebilde, sie gewinnt Doppelfunktion.

Der Künstler als Handwerker, bei Hofe, als Außenseiter

Die Geschichte der Autonomie der Kunst bildet sicher keinen geradlinigen Entwicklungsprozeß; man wird aber sagen können, daß die Möglichkeiten autonomer Kunst schrittweise in der Ausformung der jeweiligen historischen Stufe zutage treten. Von einschneidender Bedeutung für diese Geschichte ist die grundsätzlich neue soziale Stellung des Künstlers um 1500 und um 1800: Aus dem Handwerkerkünstler wird der (nur theoretisch) freie Hofkünstler, aus dem Hofkünstler wird der Künstleraußenseiter der bürgerlichen Gesellschaft. Die Theoretisierung der Kunst bringt schrittweise ein Bewußtsein für die nur ihr eigenen medialen Möglichkeiten.

Die hier vorgeführte Geschichte ist auch eine Geschichte des Verständnisses der Zeichnung. Sie führt von der Interpretation der Zeichnung als unmittelbarem Ausdruck des künstlerischen Geistes bis zur Entdeckung der Ausdrucksqualitäten der autonomen gezeichneten Figuration, oder anders ausgedrückt: von der Aufwertung der Handzeichnung bis zur Entdeckung des Zeichencharakters der autonomen Zeichnung.

Der folgende Beitrag zeigt, welche Konsequenzen sich am Beginn des 20. Jahrhunderts ergaben, als man den Prozeß der Autonomisierung der Kunst folgerichtig zu Ende dachte. Wenn es nur auf die Kunst an der Kunst ankam, verschwand jede Verbindlichkeit der Inhalte, es konnte jeder greifbare Kontakt der Kunst zur sozialen Wirklichkeit verlorengehen. Gänzliche Abstraktion als extremes Ziel des Autonomisierungsprozesses und Wiedereinsetzung des allerdings verfremdeten Gegenstandes unter bewußtem Kunstverzicht ereignen sich geradezu logischerweise gleichzeitig am Beginn des 20. Jahrhunderts.