*Originalveröffentlichung in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berichte und Abhandlungen, 8 (2000), S. 273-300*

Werner Busch

# Individualität und Typologie in der Handzeichnung um 1800

*(Akademievorlesung am 9. März 2000)*

## *1*

Individualität, so haben wir in diesem Vortragszyklus gelernt, hat es immer schon gegeben, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung. Subjektivität allerdings, als bewußte Einzigartigkeit des Individuums, ist erst im 18. Jahrhundert zum Problem geworden – existiert hat natürlich auch sie zuvor. Subjektivität als Selbstwert ist von Locke bis Kant diskreditiert worden. Offenbar wurde sie als Bedrohung empfunden: als Bedrohung rationaler Vernunft. Beide, Locke und Kant, sehen Subjektivität, die sich nicht einer verstandesgemäßen Kontrolle fügt, als zum Wahnsinn tendierend an. Nach Locke entsteht Erkenntnis durch Erfahrung, und Erfahrung wird ausgelöst durch Sensationen. So ist der Mensch allein ein Produkt seiner Erfahrungen. Die sich daraus bildende Identität ist gänzlich vom Bewußtsein abhängig. Das Leben spielt sich nach Locke allein im Bewußtsein ab. Erfahrungen lassen das Bewußtsein Ideen assoziieren. Die Verbindung von Erfahrung und assoziierter Idee ist nach Locke natürlich und logisch, vernünftig geregelt. Aber eben hier schleicht sich das Elend der Subjektivität ein. Prägt sie die Assoziationen, so werden die Verbindungen falsch, produzieren unpassende, von Locke bezeichnenderweise phantastisch genannte Ideen. Wird ihre Irrationalität auf Dauer für vernunftgeleitet gehalten, so führt dies zum Wahnsinn.

Das erinnert entschieden an Kant. In seiner „*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*" von 1798 sieht er denjenigen, der „seiner, durch keine Vernunft geordneten Einbildungskraft in ihrem freien Spiel blindlings folgt", auf dem direkten Weg zum Wahnsinn. Aber auch die pietistische Form der Selbstbeobachtung, die eigentlich zur selbstkontrollierten „Sammlung" führen soll, ist nach Kant vom Umschlag in ihr Gegenteil bedroht: „Aber sich belauschen zu wollen (...), wie sie, die Acte der Vorstellungskraft (...) auch ungerufen von selbst ins Gemüt kommen (...) ist eine Verkehrung der natürlichen Ordnung im Erkenntnisvermögen und ist ent-

weder schon eine Krankheit des Gemüts (...) oder führt zu derselben und zum Irrenhaus (...)." Irresein ist selbst verschuldet, dem Subjekt zuzuschreiben. Um es zu kurieren, braucht es die fremde Vernunft des Irrenhauses. Es läßt sich nicht leugnen, daß hier die Phantasie ausgetrieben wird, zumindest als Erkenntnisvermögen. Einbildungskraft hat fortan nur noch in der Ästhetik etwas zu suchen, mit Verstandeskräften hat sie nichts mehr zu tun. Diese Trennung von auf Subjektivität gegründeter ästhetischer Erfahrung und scheinbar objektiver, da vom Verstand kontrollierter Wirklichkeitsaneignung wird als Spaltung schmerzlich empfunden. Wenn Subjekt und Leben, Ich und Welt sich unversöhnlich gegenüberstehen, dann ist die Darstellung von Leben oder Welt durch das künstlerische Subjekt von nun an mit einem zentralen Problem behaftet: Der Gegenstand und die ästhetischen Mittel seiner Darstellung kommen nicht mehr zur Deckung.

Das kann man als ein semiotisches Problem beschreiben: Zeichen und Bezeichnetes sind nicht mehr eins, da das Zeichen subjektiv verfügt und nicht mehr normativ geregelt ist. Dies wiederum hat zwei Konsequenzen. Der Künstler, der sich dieses Problems bewußt ist, setzt seine Zeichengebung so ein, daß das Bezeichnete überzeichnet wird, das heißt wie eine verrutschte Folie über dem Bezeichneten sitzt. Wir, die Betrachter, die – wahrnehmungspsychologisches Gesetz – allem Erscheinenden Sinn geben, werden diese Ungereimtheit nicht nur auszuhalten haben, sondern die Erfahrung des Verrutschten als Bedeutung an den Gegenstand zurückgeben, wir nehmen nach Maßgabe des von uns Mitgebrachten Anteil an der Sinnkonstituierung. Anders ausgedrückt, wir sehen zweierlei zugleich und getrennt voneinander: Gegenstände und ihre Inszenierung, noch anders: Inhalt und Form als zwei Dinge einer Sache, die nicht notwendig in einem Äquivalenzverhältnis zueinander stehen.

Ich möchte Ihnen die Konsequenzen dieser Einsicht am Beispiel vorführen. 1796 und Anfang 1797 war Goya auf dem Landsitz der Herzogin von Alba in San Lúcar. Die Herzogin verbrachte dort nach dem Tode ihres Mannes der Sitte gemäß ein Trauerjahr, doch war ihre Hofhaltung alles andere als von Trauer geprägt. Die libertine Atmosphäre muß Goya fasziniert haben, der zur Erholung nach seiner schweren Krankheit, die zur Ertaubung führte, hier weilte. Er begann eine Affäre mit der Herzogin, die ihn schier um den Verstand brachte, während die Herzogin wohl nur mit ihm spielte. In Skizzenbuchzeichnungen hielt Goya einiges von dem, was er sah, fest: die schöne Herzogin mit den langen schwarzen Haaren im Kleid von vorn, auf der Rückseite des Blattes jedoch ihre Rückseite mit bis über das Gesäß gerafftem Kleid (Abb. 1). Der lachende Blick der Herzogin über die Schulter weidet sich an der männlichen Verblüffung über ihren provozierenden Formverstoß. Ein weiteres Blatt zeigt die Herzogin, wieder in elegantem, in der Taille geschnürtem Kleid, wie sie sich die gelösten Haare rauft, den Blick klagend(?), fordernd(?) gen Himmel gerichtet. Die Rückseite des Blattes zeigt sie nackt von

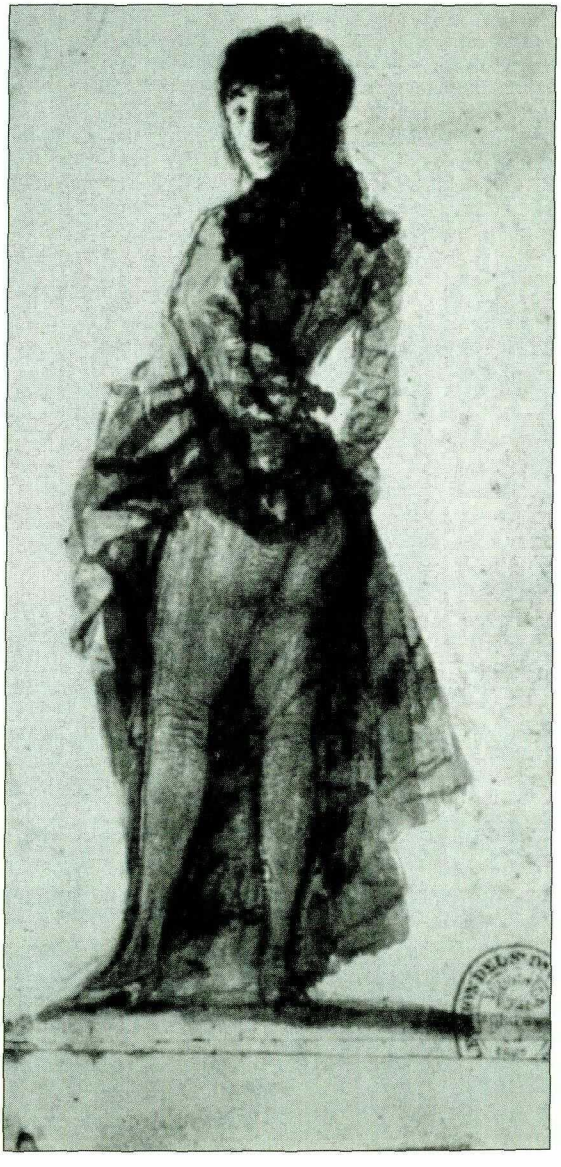

Abb. 1
Francisco Goya, *Die Herzogin von Alba von hinten*,
Tuschzeichnung von 1796–97 aus dem Skizzenbuch von San Lúcar (Album A)
aus der Madrider Nationalbibliothek (B. 1270)

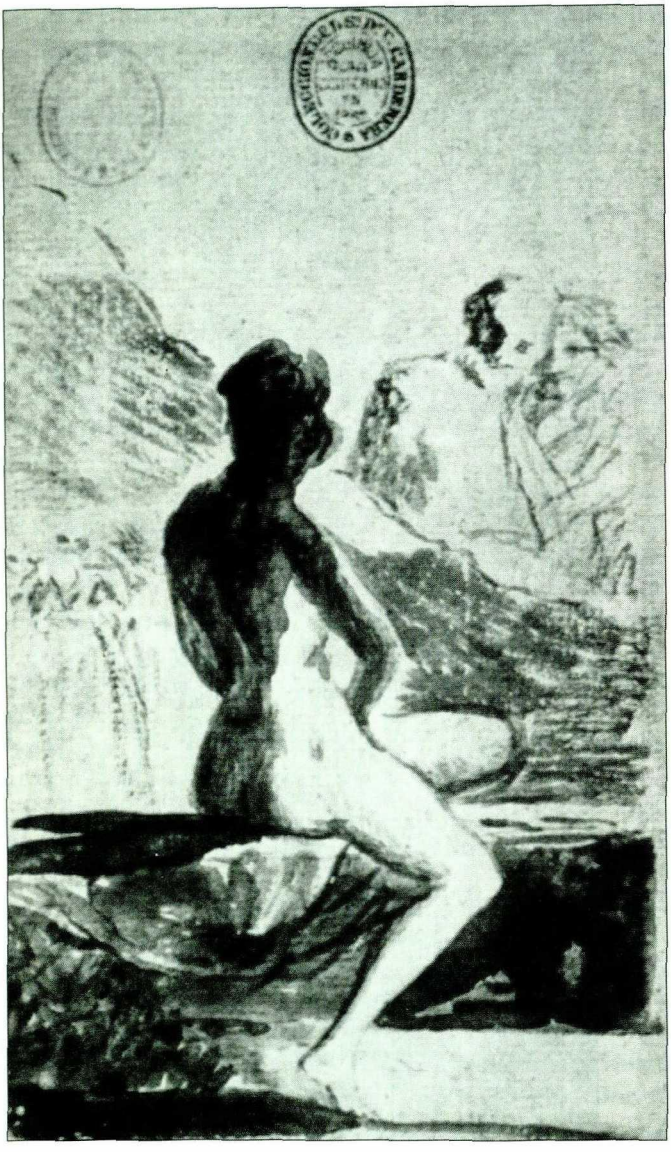

Abb. 2
Francisco Goya, *Susanna und die beiden Alten*,
Tuschzeichnung von 1796–97 aus dem Skizzenbuch von San Lúcar (Album A)
aus der Madrider Nationalbibliothek (B. 1270)

hinten (Abb. 2), ihre Haarpracht ist unverkennbar. Die Forschung entschärft das Blatt durch eine eindeutige ikonographische Zuordnung: Sie sieht in der Darstellung „*Susanna und die beiden Alten*". Keine Frage, Goya hat es auf diese Assoziation hin angelegt, das ikonographische Schema ist zitiert: die Frau, sich waschend, die beiden gierigen Alten hinter einer Barriere auftauchend, auf sie fixiert, aber doch zugleich verschämt sich hintereinander verbergend. Das Vokabular reicht vollständig zur Identifizierung der Allusion aus.

Doch ein Blick auf die Bildtradition kann lehren, daß Dargestelltes und darübergelegte ikonographische Folie bei Goya nicht zur Deckung kommen. In aller Tradition ist Susanna für den Blick des Betrachters, und wir müssen hier vom männlichen sprechen, aufbereitet, ihm blickt sie entgegen, zeigt und verhüllt ihren schönen Leib zugleich. Die indirekte Rechtfertigung seines Eindringens in ihre Privatsphäre liefern die beiden Alten, vor denen sie sich vermeintlich mit dem Venus pudica-Motiv schützt. Die Gier der Alten, und wie wir aus der Geschichte wissen, ihre Verlogenheit, die schließlich mit dem Tode bestraft wird, ermöglicht uns die moralische Distanzierung und affektive Kontrolle und unter ihrem Schutzmantel dennoch den indiskreten Blick. Für die feministische Forschung ist diese Verlogenheit bekanntlich ein dankbares Thema gewesen. Goya jedoch, lassen wir uns auf die Wirkung seiner Darstellung ein, kehrt die Verhältnisse um. Das Pudicitia-Motiv, die eine Hand schützend vor die Brust gehoben, die andere vor die Scham gelegt, ist – die Kapitolinische Venus etwa kann es deutlich machen – dadurch gekennzeichnet, daß der beobachtete Körper sich verschließt, dazu sind die Arme eng an den Körper geführt. Goyas Akt mit dem abgestellten rechten Arm dagegen ist aktiv, das Schammotiv kann genauso gut schamlos sein. Insofern ist die Frau eher die Aggressorin, und die ganze Susanna-Geschichte scheint in ihrer Fragwürdigkeit vorgeführt. Doch nicht nur das: Indem sie den Alten gegenüber aktiv wird, thematisiert sie zugleich Männerphantasie und Männerangst von Künstler und Betrachter. In seiner Uneindeutigkeit wird das Motiv psychologisch wirksam.

Ebenfalls zu den San Lúcar-Zeichnungen gehört die Darstellung der Herzogin von Alba mit ihrem schwarzen adoptierten Kind auf dem Schoß (Abb. 3). Es ist überliefert, daß sie, die kinderlos geblieben war, ihm ihre ganze Zuwendung zukommen ließ – und in der Tat scheint sie sich in einem eindeutigen Madonnentypus mit großer Zärtlichkeit ihrem Kind zuzuwenden. Später, um 1810, im sogenannten Album C, greift Goya den Typus in einer Tuschzeichnung wieder auf (Abb. 4). Erneut verwendet er das enge Umarmungsmotiv der auf einem niedrigen Stuhl sitzenden Frau, hier begleitet von einem lächelnden, aus großen Augen kommenden, aber sinnend nach innen gekehrten Blick. Man könnte zur Tagesordnung übergehen, wenn es nicht, wie regelmäßig in diesem Album, eine von Goya angebrachte Unterschrift zu dieser Zeichnung gäbe: *Eine brave Frau, wie es scheint.* Das nachgestellte „parece" macht die Darstellung mit einem Schlag ambivalent.

Abb. 3
Francisco Goya, *Die Herzogin von Alba mit ihrem Adoptivkind*,
Tuschzeichnung von 1796–97 aus dem Skizzenbuch von San Lúcar (Album A)
aus der Madrider Nationalbibliothek (B. 1270)

Abb. 4
Francisco Goya, *Eine brave Frau, wie es scheint*,
Tuschzeichnung von 1808–1814 aus dem Skizzenbuch (Album C)
des Prado, Madrid

Die Madonna, nach Goethe 1798 nur noch darstellbar als Verkörperung der Mutterliebe, löst sich als Folie auf, geradezu Abgründe eröffnen sich. Die Amme, um die es sich wohl handelt, scheint in Gedanken ihrer Aufgabe ganz entfremdet. Plant sie etwas, Kindesentführung, Kindesqual, oder denkt sie nur an ihren Liebhaber, der hinter der Tür wartet? Der geweckte Zweifel ist nicht wieder zu löschen. die Ausdrucksdimension des nicht handelnden Nachinnengewendetseins fordert unsere Projektion heraus, deren Richtung jedoch nur ungenügend vorgegeben ist.
Das Spektrum ist weit, so weit, daß wir auch eine Kindesmörderin annehmen können; das Szenenfoto des, wie es im *„Spiegel"* hieß, US-Schockers *Die Hand an der Wiege* (Abb. 5), das das unheimliche Kindermädchen zeigt, kann es deutlich machen. Warum ist das Kindermädchen unheimlich, warum Goyas Amme nur vielleicht eine brave Frau? Das Bild an sich stiftet diesen Zweifel nicht. Erst der in Spannung zum Bild formulierte Text sät ihn. Das zeigt Einsicht darein, daß die Bildzeichen nicht eindeutig sind, daß sie diese Spannung zulassen. Zudem wird

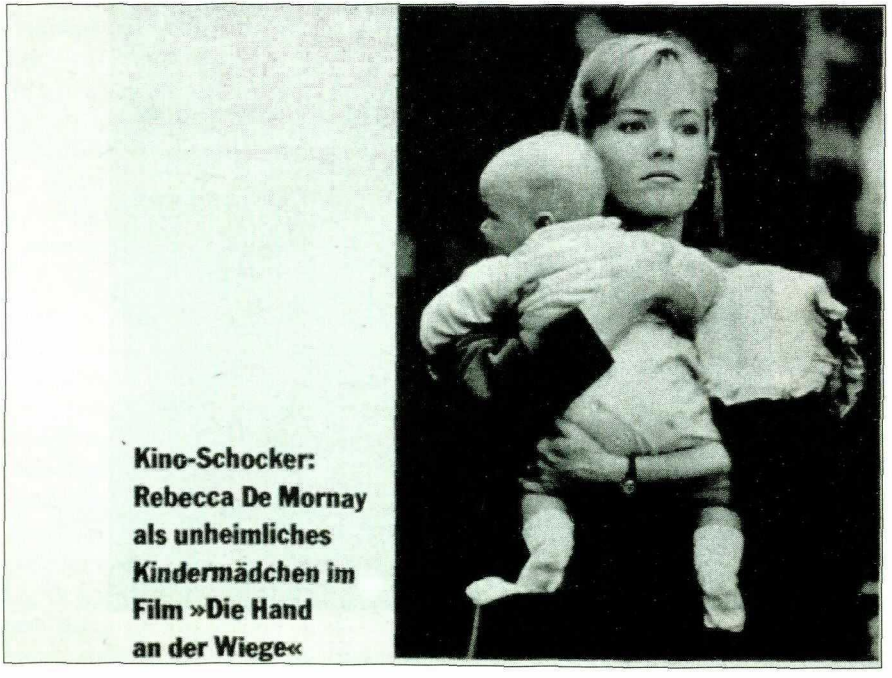


Abb. 5
Szenenfoto aus dem Film *Die Hand an der Wiege*

deutlich, daß alle Zeichengebung kontextabhängig ist. Uns ist das eine durchaus geläufige Vorstellung, doch muß man sich klarmachen, daß sie im späten 18. Jahrhundert noch irritierend genug war. Daß Bilder nicht mehr objektiv Sinn stiften bzw. objektiven Sinn stiften, sondern von subjektiver Inanspruchnahme abhängen, verändert ihren Status und treibt notwendig neue Ansprachestrategien hervor, die das erfahrene inhaltliche Defizit formal zu kompensieren suchen, eben um die subjektive Projektion auf diesem Wege zu steuern, ohne allerdings zur alten Eindeutigkeit zurückfinden zu können.

Daß diese Form der Ästhetisierung Resultat von Säkularisierung ist, mag noch einmal ein Beispiel von Goya zeigen. Capricho 10, entstanden 1797/98, publiziert 1799, hat, wie die drei aus Goyas Umkreis stammenden Kommentare zur Serie deutlich machen, ein eindeutiges Thema. Es ist auf der ersten Ebene ein aufgeklärter Angriff auf die spanische Duellpraxis. Der Liebhaber sah sich beleidigt, zog den Degen gegen den vermeintlichen Nebenbuhler und unterlag, nun stirbt er in den Armen seiner Geliebten. Der Titel des Blattes *Die Liebe und der Tod* steckt einen lakonischen Rahmen für das Geschehen ab. Doch unübersehbar ist, daß die Darstellung ikonographisch dem Typus der Kreuzabnahme und Beweinung Christi folgt. Der Einfachheit halber vergleiche man mit den beiden Szenen aus Duccios *Maestà*. Zum Typus gehört das Umarmungsmotiv, vor allem aber die gänzliche Parallelität von Augen und Mündern. Im christlichen Kontext ist in diesem Kußmotiv die Vorstellung von Sponsus und Sponsa aufgehoben, die Vermählung Christi mit Maria als Verkörperung der Kirche. Der Opfertod Christi ist die Voraussetzung für die Einsetzung der Kirche. So ist der Kuß Verschmelzung und Trennung im Tod in eins.

Anders bei Goya. Die Figuration nimmt zwar Anteil am Pathos des Vorbildes, doch das sinnlose Duell kann dem Moment der Vereinigung im Tode keine Dauer verleihen. Die Geliebte wird den Geliebten nicht halten können, er wird zu Boden sinken, endgültige Trennung ist das Resultat. Verdeutlicht wird dies besonders durch den durchaus ungegenständlichen Einsatz von Aquatinta. Sie drückt in ihrer Schwärze gerade auf die Körperachse des Sterbenden, macht den Zusammenbruch der Figuration unausweichlich. Dieser Tod ist ohne Sinn, was gerade vor der Folie des Vorbildes demonstriert wird, er ist von daher ohne Heil, der Schmerz mag noch so existentiell sein, es ist subjektiver Schmerz. Wir mögen ihn als individuelle Rezipienten mitempfinden, einer höheren Ordnung fügt er sich nicht mehr. Man kann dies auch ganz wörtlich nehmen und behaupten, daß die Säkularisierung der Welt, ihr Aufgehen in bloß noch subjektive Weltsicht, auch die klassische Bildordnung zu Bruch gehen läßt. Ein subjektiver Blickwinkel unterläuft eine hierarchische Bildordnung als Abbild einer mit Objektivitätsanspruch auftretenden weltlichen oder kirchlichen Herrschaft. Über- und Unterordnung, Zentrum und Peripherie können auf den Kopf gestellt erscheinen.

*2*

Die Goyasche Form der Ästhetisierung hatten wir unter anderem als Resultat von Säkularisierung beschrieben. Man könnte, auf das Medium Kunst bezogen, auch sagen, daß die Sprache der klassischen Kunst ihre Eindeutigkeit verloren hat und dieser Verlust durch forcierte Ästhetisierung, die den Anteil des Betrachters bzw. der Betrachterin einfordert, kompensiert wird. Damit wird zwar nicht die alte sprachliche Verbindlichkeit wiederhergestellt, doch immerhin das ausgeprägte Bedürfnis nach Sinnstiftung geweckt. Doch es gibt auch andere Formen der Ästhetisierung, und wiederum schlagen sie sich am sichtbarsten in der Zeichnung nieder, bei der offenbar der Sprach- bzw. Zeichencharakter am unverhülltesten zutage tritt. Ästhetisierung kann auch herausgefordert werden durch Historisierung. Bevor dies am Werk selbst demonstriert sei, sollen zuvor in einer etwas längeren Explikation zwei sehr unterschiedliche Grundformen der Handzeichnung vorgeführt werden. Das möge der Einsicht dienen, daß Zeichnen nicht allein eine individuelle Äußerungsform darstellt, in der der Künstler seine Eigenart am ehesten und seinen Impulsen folgend zum Ausdruck bringt. Zeichnen ist ein körpermotorischer Akt, und für diesen Akt gibt es Modelle mit bestimmten Traditionen. Das individuell Handschriftliche ist bedingt durch die Wahl derartiger Modelle, und es ist nur vor der Folie dieser Modelle zu charakterisieren. Vor allem aber hat die Wahl

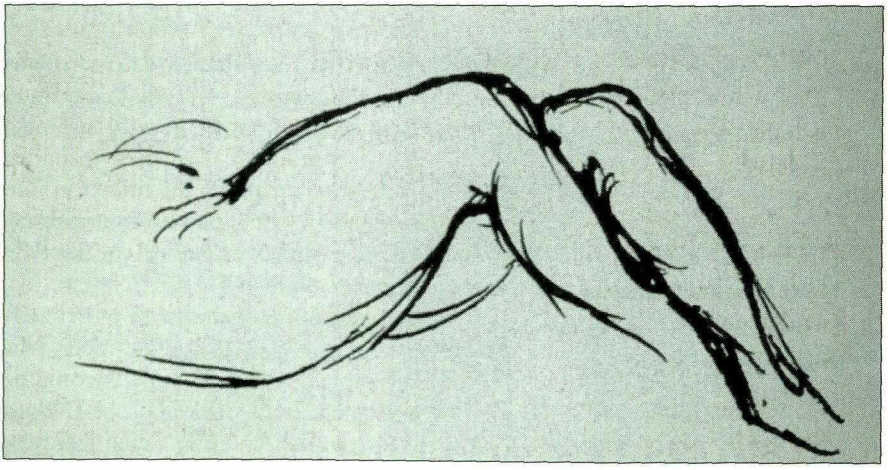

Abb. 6
Eugène Delacroix, *Beinstudie*,
Federzeichnung, 1822/24, Privatbesitz Bremen

des Modells Konsequenzen für den zur Verfügung stehenden Fundus an Ausdrucksmöglichkeiten. Daraus ließe sich so etwas wie eine Typologie der Handzeichnung entwickeln. Zwei Zeichenmodelle seien am Beispiel vorgeführt, um den Modellcharakter zu verdeutlichen; danach sei nur das eine Modell, das der Umrißzeichnung, weiter verfolgt. Eine Medaille wird gegossen, eine Münze wird geschlagen, der Guß füllt sanft, der Schlag schneidet scharf ein. Die Medaille ist eine erhabene Plastik, die Münze eher wie ein Kupferstich, das körperliche Volumen der Medaille steht gegen die geritzte und umrissene Form der Münze. Medaille und Münze können uns, selbst wenn sie sich im Aussehen gelegentlich auch einander annähern, als geeignetes Bild zur Charakterisierung zweier grundsätzlich verschiedener Zeichnungsauffassungen dienen. Es sei dies an zwei zeichnerischen Geringfügigkeiten (Abb. 6 und 7) demonstriert. Die eine, so viel sei vorab verraten, damit die Augen sich darauf einstellen können, gehört dem Medaillentypus an, die andere folgt dem Münztypus. Erstere ist mit der Feder, die andere mit dem Bleistift gezeichnet. Erstere zeigt die Beine und den Leibansatz einer liegenden weiblichen Aktfigur. Nach einem Moment der Betrachtung werden wir uns darauf einigen können, daß die wenigen Striche der Feder die Leiblichkeit ungemein sinnlich erfahren lassen. Das eher weiche, aber volle Fleisch der Schenkel wird ahnbar, so wie wir uns, so wenig gezeigt wird, eine eher Rubenssche Figur vorstellen werden. So wie die Schenkel im Licht zu zittern scheinen, so vermeinen wir das Atmen des Bauches in leichtem Heben und Senken wahrzunehmen. Wie diese Wirkung durch ein zeichnerisches Verfahren erreicht wird, das ist im folgenden zu beschreiben.

Der Künstler selbst hätte seinen Lieblingsbegriff verwendet: Imagination, die den Künstler beseelen muß, die aber auch der Betrachter erfährt. Und der Künstler hat auch folgenden Satz geschrieben, den er eine Grundregel nennt: „Eine Linie für sich allein hat keine Aussagekraft; eine zweite ist nötig, um ihr Ausdruck zu verleihen". Ebenso stammt von ihm, von 1857, die oft zitierte Definition zweier grundsätzlich verschiedener Zeichenweisen: „Zeichnung. Von den Mitten her oder vom Umriß." Medaille oder Münze.

Unser Künstler – es läßt sich nicht länger verheimlichen, daß es sich um Eugène Delacroix handelt – hat seine Auffassung der Zeichnung bei der Wiedergabe griechischer Münzen demonstriert, in zeichnerischer und lithographischer Form, bezeichnenderweise nicht im Stich. In beiden Medien, in der Zeichnung und der Lithographie, verzichtet Delacroix ausdrücklich auf den begrenzenden Umriß für die Angabe der Kopfformen, ja sogar weitgehend auf die Randbegrenzung der Münzen selbst. So tauchen die Köpfe wie aus dem Licht auf, und es sind bei aller Genauigkeit und klaren Identifizierbarkeit nicht Abbildungen der Münzen durch Fixierung ihrer Formerstreckungen, sondern Evokationen ihrer Erscheinungen im Licht. Die Forschung spricht allein von der Wiedergabe antiker Münzen; sie sollte

Abb. 7
John Flaxman, *Studie zu stehender Frau*,
Bleistiftzeichnung, um 1790/95, Privatbesitz Berlin

besser spezifischer von griechischen Münzen sprechen, denn sie allein haben das Delacroix interessierende bildhauerhafte, ausgeprägte Relief des Medaillentypus, während die römischen, wenn man das so pauschal sagen darf, dem von uns charakterisierten Münztypus folgen. Delacroix hat auch sonst technisch mit dem Weglassen des Konturs experimentiert, so wenn er Goyas *Capricho Nr. 3* in reiner Aquatinta kopiert, also allein ein den Flächenton schaffendes Verfahren verwendet. Umgekehrt: wenn die napoleonische Medaille graphisch reproduziert wird, um die Varianten und Anlässe der Rückseiten zu einem Kopf zu dokumentieren, dann greift der Stecher zum Umrißstich.

Das kann uns darauf aufmerksam machen, daß sich der Graphiker Delacroix und die Stecher von Medaillen bewußt in unterschiedliche Traditionen stellen. Die Medaillenstecher bemühen die seit Raffael verbindliche Technik des Reproduktionsstiches, dem es allein darauf ankommt, die Erfindung der Vorlage festzuhalten. Nach klassisch idealistischer Vorstellung schlägt sich die Erfindung, genauer: die Idee zur Erfindung, allein und vollgültig im Umriß nieder. Er ist das Abstraktum der Sache, dem Urbild damit notwendig am nächsten. Delacroix dagegen verbindet sich einer sehr viel jüngeren Tradition: dem Reproduktionsstich nach Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts, der Faksimileansprüche stellt, mithin im technischen Erscheinungsbild das Handschriftliche der Vorlage aufbewahren will, und zwar in seiner Gänze. Das heißt, die weichen bröckeligen Kreide- oder Rötelstriche ebenso wie die Schattierung und Lavierung der Federzeichnung. Neben den Linien in ihrer strukturellen Präsenz werden also auch die Flächen anschaulich, und zwar nicht nur in ihrer strukturellen Beschaffenheit, sondern auch in ihrer Tonhöhe oder -wertigkeit. Um dies wiederzugeben, reichen die traditionellen graphischen Mittel nicht aus. Das 18. Jahrhundert mußte, um seinen Vorstellungen von Authentizität gerecht zu werden, neue erfinden: „stipple", Crayonmanier, Mezzotinto und eben auch Aquatinta, und diese Mittel wurden auch in den raffiniertesten Mischungen eingesetzt. Die Tradition beginnt in Frankreich mit Julliennes „*Recueil*" nach Watteaus Zeichnungen, zumeist Rötelzeichnungen, und findet ihren Höhepunkt in Rogers und Rylands „*Collection of Prints in imitation of Drawings*", publiziert in zwei Bänden 1778.

Schauen wir jetzt noch einmal auf die Delacroix-Zeichnung (Abb. 6), die um 1822/24 zu datieren ist, zurück. Der Unterschenkel des rechten, vorderen Beines ist aus vier Schwunglinien gebildet; sie berühren zwar einander, sind aber für sich selbständig, unabhängig voneinander. Sie deuten in drei Strichen dreimal die Rundung des Muskels an, um dann mit einem Strich den Gegenverlauf der Fessel zu versinnlichen, sind aber keine eigentlichen Verlaufslinien. Sie umkreisen den Verlauf des Beines, markieren ihn aber nicht, da sie ständig aus dem Verlauf herausspringen oder ihn gar nicht bis zum Ende verfolgen. Die Oberschenkelseite desselben Beines taucht in unserer Vorstellung durch zweimal drei am Beginn

gebündelte, am Ende sich öffnende Linien auf. Die Verdickung durch die zusammenfließenden Federstriche in der Kniebeuge steht für Schatten und für Untersicht, markiert wiederum ist die Beuge nicht wirklich. Keine der sechs Hauptlinien des Oberschenkels folgt seinem Kontur. Wieder zweimal drei Strichelchen dienen zur Markierung von Bauchansatz und Bauchwölbung, kein Strich folgt der Naturform. Würde man die sechs Strichelchen für sich sehen, so bezeichneten sie nichts, im Kontext der Gesamterscheinung lassen sie den Leib atmen. Durch Überlagerung dickerer Linien werden paradoxerweise die Oberschenkeloberseiten, Knie- und Schienbeinpartien gebildet. Passagenweise scheinen sie mehr dem Kontur zu folgen, um gewisse Nuancen von Schwellung und Senkung deutlich zu machen, doch es scheint nur so, denn nicht nur sind Abweichungen und Neuansätze beträchtlich, sondern vor allem erscheint das Bein durch die sich überlagernden Striche wie abgetastet, als glitte eine Hand darüber, um blind die Volumennuancen und Festigkeitsformen zu erspüren. Eine Fixierung ist das nicht, vielmehr die Wiedergabe einer Formerfahrung. Es ist an der Zeit, die zweite Zeichnung (Abb. 7) zu betrachten.

Konzentrieren wir uns allein auf die linke stehende weibliche Aktfigur. Wieder nur wenige Striche, die scheinbar doch in ähnlichen Funktionszusammenhängen stehen wie bei Delacroix. Denn wird nicht auch hier die Konturlinie umkreist, endet nicht auch hier die Aktzeichnung, ohne daß die Füße ausgeführt wären, bleibt nicht auch hier alles Formandeutung? Und doch ist es nicht so. Zwar sind es auch hier zumeist drei Striche, die suchend der Form folgen, an Arm, Hüfte und Bein. Doch in dreierlei Hinsicht unterscheiden sich die Linien dieser Zeichnung von den Delacroixschen: 1. Alle Linien ohne Ausnahme zielen auf den absoluten durchlaufenden Kontur. 2. Die Linien sind nicht raum- und atmosphärehaltig, sondern stellen auf die Bildfläche bezogene und insofern stilisierte ornamentale Figurationen dar. 3. Keine Linie hat die Dynamik eines aus dem Handgelenk stammenden Schwungs, vielmehr sind sie langsam, vorsichtig mit steifer Hand gezogen, gleichmäßig ohne starken Druck; sie schließen möglichst mehrere Körperformen zusammen. Die drei aufgezeigten Eigenheiten bedingen einander.

Zu 1) zur Konturbezogenheit: Beschränken wir uns auf den von uns aus linken Körperkontur. Hüftbeuge und Gesäßschwellung bilden grundsätzlich eine Linie, gleichmäßig setzt danach die Oberschenkellinie ein, danach die Unterschenkellinie, jeweils ununterbrochen. Gedacht jedoch ist an die Findung der einen von der Achselhöhle zum Fuß durchlaufenden Linie, deren absolute Erscheinung gesucht wird.

Zu 2) dem Bildflächenbezug der Linie: Beschränken wir uns auf Kopf und Arme. So vorsichtig tastend, ja geradezu zittrig die Linien besonders am linken Arm um den Ellenbogen herum sind, entscheidend ist zweierlei: zum einen die Parallelität von linkem Unterarm und rechtem Oberarm, zum anderen die aus beiden Armen gebildete Gesamtform eines gerundeten großen „N". Der Zeichner, der als offen-

sichtlicher Rechtshänder den nach links sich wölbenden, aus Hand und Oberarm bestehenden Bogen des rechten Armes sicherer zeichnet und somit gleich die absolute Form findet, ist am von uns aus rechten Kontur der Figur notwendig unsicherer, weil er Rechtsbögen zeichnet und dafür die zeichnende Hand zurückführen muß, doch kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch hier die absolute „V"-Form von der Schulter bis zur Hand gesucht wird. Der Kopf, so krakelig er erscheint, ist insofern für das verwendete Zeichensystem aussagekräftig, als er zur Drehung des Unterkörpers nach rechts, aber auch zum frontalen Oberkörper in einem paradoxen Verhältnis steht, er wendet sich in Gegenrichtung nach links und erscheint im völligen Profil. Gänzliche Profil- und Frontalansicht stellen Bewegung still, man liest sie als Flächenornament. Das Motiv der zur rechten Schulter erhobenen Hände, das ganz offensichtlich die Handhaltung, die für das Schließen einer Schnalle eines antikischen Gewandes nötig ist, studiert, gerät für unsere Wahrnehmung in Konkurrenz zur Armfiguration, in die es eingeschrieben ist. Kopf und Arme sind durch die Art ihrer ornamentalen Stilisierung nicht primär als zu einem lebendigen Organismus gehörig zu erfahren. Nun könnte man sagen, die komplexe gegenläufige Drehung des Körpers sei doch raumschaffend und sorge geradezu notwendig für eine Verlebendigung der Figur. Das ist nur bedingt richtig. Denn die Erfahrung der nach rechts weggedrehten Hüfte, die die Beine hintereinandergestellt sein läßt, wird nicht nur durch die fehlende Binnenzeichnung, sondern mehr noch durch die andeutungsweise symmetrische keilförmige Gesamtform der Beine aufgehoben, so daß wir auch sie wieder als ein Flächenphänomen wahrnehmen.

Zu 3) zum langsam suchenden, undynamischen Linienverlauf: Der Delacroixsche Schwung kann immer wieder neu ansetzen, aus der Figuration herausschwingen, er kann Lücken lassen, die unsere Imagination füllt, er kann starke und schwache Linien miteinander kombinieren, eine gezeichnete Linie fordert die nächste Linie heraus, ihre Kombination vielleicht eine dritte. Ihr Gesamt evoziert die Form, aber nicht als abstraktes Gebilde, sondern als Wirklichkeitserfahrung. Die langsam suchende Linie dagegen möchte zweierlei leisten: zum einen – wir haben es bereits gesagt – den absolut durchlaufenden Kontur finden, zum anderen aber ein schönheitliches, vor allem aus Korrespondenzen bestehendes Flächenornament schaffen. Insofern hat Delacroix an einem Punkt mit seiner Diskreditierung der Konturzeichnung ganz entschieden nicht recht. Delacroix schreibt nur der Zeichnung von den Mitten her Ausdruck zu. Ausdruck, und zwar in sehr sensibler Form, wie wir sehen werden, zeichnet auch die Umrißzeichnung aus, die wir im folgenden nun auch historisch zu charakterisieren suchen werden. Denn der Hinweis allein auf ihre ornamentale Schönheitlichkeit aufgrund ihres ausgeprägten Flächenbezuges reicht als Charakterisierung nicht aus. Damit verlassen wir die reine Phänomenebene, nicht ohne vorher festgestellt zu haben, daß die zweite von uns exempla-

risch, wie man sagen könnte, morphologisch betrachtete Zeichnung von John Flaxman stammt und ganz offensichtlich im Rom der 1790er Jahre entstanden ist.
Flaxman, kritisiert Goethe 1799 aus klassischer Sicht, sei der Abgott aller Dilettanten. Er gebe sich dem Stoff hin, beherrsche ihn aber nicht, so daß seinen Werken Tektonik im höheren Sinn abgehe. Wie so oft in der Kunstgeschichte – man denke an den Streit um Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar* – ist drastische Kritik, wendet man ihre Beobachtungen nur in positive Charakteristika, ausgesprochen präzise. Präziser als das, was die Künstler selbst zu ihren Werken zu sagen haben, denn sie pflegen, um sich nur verständlich machen zu können, sich tradierter Sprachregelungen zu bequemen, während die Kritik im Vergleich mit dem Alten, Anerkannten das negativ gesehene Neue forciert hervorzukehren sucht. Bringt man Goethes Kritik auf den Begriff, so wirft er Flaxman Uneindeutigkeit der Handlung durch bloße Anspielung oder Hervorkehrung widerstreitender Tendenzen vor; damit kämen seine Bilder nicht zur Einheit, die Einheitsstiftung werde an den Betrachter überantwortet.
In der Tat, so ist es: Das Kunstwerk der Moderne seit dem Neoklassizismus braucht die Mitarbeit des Betrachters und fordert sie vor allen Dingen auch ein. Seine Uneindeutigkeit, seine Widersprüchlichkeit und sein appellativer Charakter werden Prinzip. Die These für das Folgende lautet: Die Umrißzeichnung hat diese Dimensionen zuerst hervorgekehrt und sie hat ein weiteres getan, sie hat den historischen Charakter der Kunst bewußt gemacht, dabei ist ihr – nolens volens – der Kunstcharakter, ja die Künstlichkeit des eigenen Tuns nicht verborgen geblieben.
John Flaxman war von 1787 bis 1794 in Rom. 1793 veröffentlichte er gleichzeitig die Umrißstichillustrationen zur Ilias, zur Odyssee und in kleiner Auflage zu Dantes „*Göttlicher Komödie*", in den Nachstichen von Tommaso Piroli. Sie waren ein unmittelbarer internationaler Erfolg und stifteten insbesondere in Deutschland eine nicht enden wollende Nachfolge.
Selbstverständlich war diese Illustrationsform nicht voraussetzungslos. Die Zeitgenossen haben auch gleich gesehen, aus welchen Quellen Flaxman sich genährt hat. Während Flaxmans Freund und Mentor George Romney schon im Erscheinungsjahr der Illustrationen 1793 den Stil der antiken Kunst erkennt und den Eindruck hat, die Zeichnungen sähen so aus, „als seien sie in dem Zeitalter gemacht, da Homer schrieb", kann Goethe 1799, präziser, Flaxmans Gabe loben, „sich in den unschuldigen Sinn der ältern italiänischen Schule zu versetzen" und zudem feststellen, daß Flaxman „vorzüglich den Eindruck von den Vasengemählden empfangen hat". Daß Goethe ersteres, die Vorbildhaftigkeit der altitalienischen, das heißt der vorraffaelisch-christlichen Kunst erkannt hat, sollte uns immerhin verwundern. Seine Kenntnis des zweiten Einflußbereiches, der Vasenmalerei, läßt sich leicht erklären. In beiden Fällen allerdings trifft Goethe die historischen Zusammenhänge genau. Flaxman hat mit großer Konsequenz altitalienische Kunst

studiert und zeichnerisch kopiert: von Nicola Pisano, Giotto, Taddeo Gaddi, Francesco Traini über Jacopo della Quercia, Ghiberti, Donatello, Uccello bis zu Signorelli. Aber auch Unbekannteres hat er mit Bedacht zur Kenntnis genommen, wie etwa Lorenzo Maitanis Marmorrelief des Jüngsten Gerichts im Dom von Orvieto. Hier läßt sich nachweisen, daß er dieses Relief, das ihn als Bildhauer besonders interessieren mußte, zusammen mit William Young Ottley studiert hat, ja, daß die beiden sich das Skizzenbuch zu diesem Anlaß geteilt haben. Ottley ist vielleicht der wichtigste Erforscher der frühitalienischen Kunst, der die Ergebnisse seiner durchaus schon kunsthistorischen Feldforschungen ab 1805 in seinem Werk „*Italian School of Design*" publizierte, dem später Spezialstudien folgten, wie 1826 sein Buch „*Early Florentine School*". Für Flaxman war die Einübung in den Archaismus dieser Kunst eine Möglichkeit, ein etwa dem Dantestoff adäquates Idiom zu finden. Dies ist die historistische Dimension des neuen Stils. Die Geschichtlichkeit des Stoffes kommt in seiner Darstellung zum Vorschein.

Nicht anders verhält es sich mit der Adaption des Vasenstils. Hier sind zweifellos – oft ist es betont worden – die aufwendigen mehrbändigen Publikationen von Sir William Hamiltons Vasensammlungen vorbildhaft gewesen, besonders Tischbeins Umrißstiche zu Hamiltons zweiter Vasensammlung, die ab 1790 entstanden. Der kunsthistorische Blick, den Flaxman auf die altitalienische Kunst, Hamilton und Tischbein auf die griechischen Vasen tun können, läßt diese vertraut und fremd zugleich werden. Je mehr man von ihnen wußte, um so weiter wurden sie in die Geschichte zurückgedrängt. Wenn die Werke der Antike normative Ansprüche stellen und den Ursprung der Kunst verkörpern sollten, die altitalienischen Kunstwerke ihrerseits reines unverfälschtes, unangezweifeltes Christentum, dann begannen im 18. Jahrhundert Archäologie auf der einen und Religionskomparatistik auf der anderen Seite, diese Ansprüche zu relativieren. Relatives kann kein absolutes Ideal mehr verkörpern. Wie also war das durch Wissen Fremdgewordene dennoch für die Gegenwart in seiner Wirkmacht zu aktivieren? So sonderbar es klingt: durch Interpretation. Das Fremde wird durch sinnliche Vergegenwärtigung aufgehoben. Das ist das Geheimnis der Winckelmannschen Werkbeschreibung. Das bloß antiquarische Wissen wird durch eine sprachliche Fassung, die der sinnlichen Erscheinung des Werkes in jeder Nuance nachspürt, verlebendigt. Und nicht nur das: Durch die sprachliche Evokation, das Werk sei wie durch göttlichen Hauch beseelt, erfährt der Leser im Nachvollzug dieser Erfahrung sich selbst in seiner menschlichen und moralischen Existenz. Nicht anders verfährt der Umrißzeichner letztlich auch. Die Frage ist nur, wie läßt er die Sinnlichkeit anschaulich werden und involviert damit den Betrachter?

Betrachten wir allein eine Flaxman-Illustration zur Odyssee: *Odysseus an der Tafel der Circe* (Abb. 8) aus dem zehnten Gesang. Hier wie andernorts ist Flaxman ausgesprochen nahe am Text. Alles, was die Illustration zeigt, ist im Text

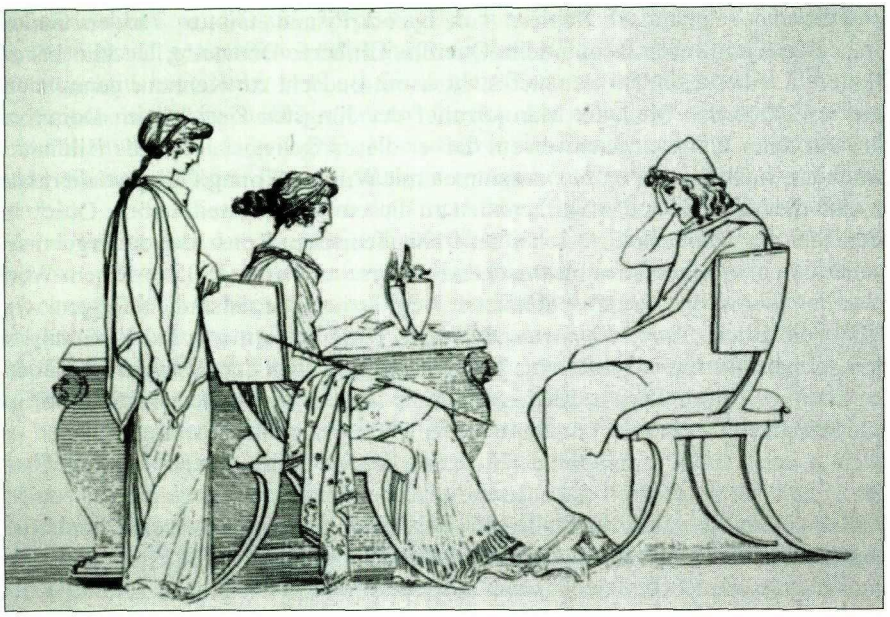

Abb. 8
Tommaso Piroli nach John Flaxman, *Odysseus an der Tafel der Circe*, Illustration zu Homers Odyssee, Kupferstich, 1793

genannt, selbst die Polster auf den Thronen und der „fußestützende Schemel", auch daß Odysseus nach dem Bade in einen prächtigen Mantel gehüllt, ihm Speis' und Trank aufgetragen wurde und er dennoch nicht essen mag, „versunken in tiefe Schwermut", ist ins Bild umgesetzt. Circe spricht Odysseus auf seinen Zustand an und dieser erklärt ihr, er könne erst speisen, wenn sie ihr Versprechen, die verzauberten Gefährten zu erlösen, wahrgemacht habe. So erfolgt es: Circe verwandelt mit ihrem Zauberstab die Gefährten zurück. Und doch ist mehr in die Illustration eingeschrieben, nämlich die letztlich tragische, weil zwischen der Zauberin und dem Helden nicht mögliche Liebesbeziehung. Odysseus, von den Göttern mit einem Antidotum gegen das Gift der Zauberin gewappnet, hat, wieder auf den Rat der Götter hin, mit ihr – die in Liebe zu ihm entbrennt – das Lager geteilt, um sie geneigt zu machen, die Gefährten dem Helden zurückzugeben. Der Trank, den sie den Gefährten gab, ließ diese die Heimat vergessen. Odysseus, bei dem der Trank wirkungslos blieb, kann, so müssen wir schließen und will uns vor allem Flaxman anschaulich demonstrieren, die Heimat und seine ausharrende Gattin nicht verdrängen, trotz des Beilagers mit Circe und nachfolgender Umsorgung.

Eigentliches Thema war es also, die Liebe und ihre Unmöglichkeit zugleich darzustellen. Dazu ist die Umrißzeichnung aufgrund ihrer Prinzipien durch die Involvierung des Betrachters durchaus in der Lage. Goethe hätte einen solchen Gegenstand für widerstrebend und für die Kunst als gänzlich ungeeignet gehalten. Die an der Vasenmalerei orientierte Umrißzeichnung gibt alle Personen und Gegenstände gänzlich bildparallel, insofern ist Circe, die auf Odysseus einredet, mit diesem auf einer Ebene. Beider Füße scheinen sich auf dem Schemel zu berühren, doch es scheint nur so, denn sein geschwungener Stuhl, schaut man genau hin, ist zurückversetzt, steht seitlich vor dem Eßtisch. In ihrer bildparallelen Anordnung schauen sie also aneinander vorbei. Doch sträubt sich bei der weitgehend fehlenden Raumhaltigkeit der Szene unsere Wahrnehmung gegen diese objektiv gegebene Lesweise, oder anders ausgedrückt: zwei Lesweisen konkurrieren miteinander. Perfekter kann man Verbindung und Trennung zugleich kaum ausdrücken. Jacques-Louis David hat, ohne daß hier darauf eingegangen werden könnte, eben dieses formale Prinzip zur Darstellung widerstreitender Gefühle, deren Spannung unaufhebbar und insofern Schicksal ist, bereits bei seinem *Brutus* von 1789 zur Anwendung gebracht. Für die Vasenmalerei selbst entsteht dieser Konflikt, der aus konkurrierenden Lesweisen resultiert, insofern nicht, als ihre Figuren im Verhältnis zu anderen Figuren weitgehend ortlos sind, wir lesen sie additiv bzw. in Reliefabfolge. Unter anderem wird diese Differenz dadurch erzeugt, daß die Vasenbilder in den seltensten Fällen einen allseitigen Rahmen haben, während die Umrißstiche diesen grundsätzlich aufweisen, erst dadurch werden sie eigentlich zum Bild und wekken in uns das Bedürfnis nach klassischer Bildlektüre im Sinne des Albertischen „fenestra aperta" mit räumlich-perspektivischer Entfaltung. Minimale Ansätze gibt es dazu in Flaxmans Szene, doch der reine Umriß, die völlige Bildparallelität und die gänzliche Atmosphärelosigkeit heben diese Ansätze wieder auf.

Daß die Figuren, so sehr sie formal aufeinander bezogen sind, sich nicht erreichen können, wird zudem durch ein Zentralthema neoklassizistischer Kunst deutlich gemacht: die offensichtliche Kommunikationsstörung, die, selbst wenn Handlungsmomente angedeutet sind, sie nicht zur Entfaltung kommen lassen. Circe spricht auf Odysseus ein, doch erreicht sie den in Melancholie Versunkenen nicht; die Dienerin hinter Circe, eine der Töchter der Quellen, schattigen Haine und heiligen Ströme, wie es in der Odyssee heißt, die also dem „locus amoenus" entstammt, verkürzt gesagt: das Paradies verkörpert, wo die Liebe natürliche Erfüllung ist, scheint um das unaufhebbare Schicksal zu wissen; sie ist eine Reflexionsfigur, handlungslos hat sie das Wahrgenommene verinnerlicht, sie vertritt uns, unsere Position dem Gezeigten gegenüber, für das auch wir keine Lösung vorzuschlagen haben. Zeit und Raum sind stillgestellt, geben unsere im Nachsinnen sich erschöpfende Reflexionsweise vor, das Thema – und das ist neu – kommt nicht zur Erfüllung, bleibt unentschieden in einem Schwebezustand.

Goethe mußte dies als unganzheitlich ablehnen. August Wilhelm Schlegel sah, ebenfalls 1799, darin gerade die besondere Qualität der Flaxmanschen Entwürfe: „Der wesentliche Vortheil", schreibt er im zweiten Band des „*Athenäums*" bei Betrachtung der Flaxmanschen Werke, „ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemählde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt".
In der Tat, darum geht es. Die volle Befriedigung in einem sich selbst aussprechenden vollendeten Gemälde wird verweigert. Vielmehr soll durch die bloße Anregung der Betrachter zur Weiterschreibung des Werkes veranlaßt werden. Nun ist diese Beobachtung keine Schlegelsche Erfindung, im Gegenteil. Die Wahrnehmungsästhetik des 18. Jahrhunderts in der Tradition des Lockeschen Sensualismus liefert eine Fülle von Beobachtungen zu dieser neuen Reflexionsform, die notwendig auch die Werke selbst nicht unverändert lassen kann. Zitiert sei nur ein Beispiel: In Alexander Gerards „*Essay on Taste*" von 1759 heißt es, der Betrachter genieße es, wenn ein Werk „leaves the full meaning to be guessed at", wenn ein Werk die vollständige Bedeutung zu raten übrig läßt. Diese Aufforderung ergeht an den Betrachter um so mehr, wenn, wie in unserem Fall, der gewählte Moment über sich hinaus weist, also unabgeschlossen ist, und seine formale Gestaltung zugleich, wie es bei einem Ornament Bedingung ist, auf Überschneidungen weitgehend verzichtet, dafür aber aufeinander antwortende Formäquivalenzen und Korrespondenzen aufweist, um so die Darstellung in einen Schwebezustand zu versetzen, der dem Betrachter Zeit zur Vertiefung gibt.

## *3*

Wenn wir Flaxmans Ästhetisierung, die man auch eine formale Stilisierung nennen könnte, als Resultat von Historisierung, die das Historische, die Kunsttradition, nur noch reflexiv aufheben kann, beschrieben haben, so gibt es wenig später auch das genaue Gegenteil: eine Ästhetisierung auf der Basis der Verweigerung aller historischen Reflexe. Vertraut wird nur auf die unmittelbare Naturaneignung. Freilich muß schmerzlich realisiert werden, daß diese Naturaneignung nur unganzheitlich, nur fragmentarisch möglich ist, insofern tun auch hier, ohne daß ich es verfolgen wollte, Säkularisierung und Historisierung ihre Wirkung. Dies sei beschrieben an der Rolle der Handzeichnung im Werkprozeß Caspar David Friedrichs. In der Tat hat die Zeichnung bei ihm keinen autonomen Charakter, sondern dienende Funktion, allerdings hat sich diese Funktion im Werkprozeß verglichen mit der klassischen Tradition grundsätzlich verändert. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein

ist die Auffassung von der Rolle der Zeichnung im Werkprozeß durch klassisch-akademische Verfahren geregelt. Die Zeichnung hat auf verschiedenen Stufen des Prozesses unterschiedliche Funktionen. Nach den ersten zeichnerischen Ideenskizzen folgt ein etwas genauerer Kompositionsentwurf; daran schließen sich Detailstudien vor dem Modell an. Sie bilden das Rückgrat des endgültigen Kompositionsentwurfes, der ein sogenannter Karton sein kann, zur maßstabsgerechten Übertragung des Entwurfes auf die Leinwand. Die farbige Fassung ist dann nur noch die Materialisierung des im Entwurf bereits vollständig Festgelegten. Dahinter steht die Überzeugung, daß der bloße Linienentwurf als das immateriellste Medium überhaupt der Idee am nächsten sei. In der Idee aber ist das Werk nach klassischer Vorstellung in Reinkultur aufgehoben, die Idee ist der Wesenskern des Werkes, sie macht seinen Wert aus. Moritz von Schwind geht noch Mitte des 19. Jahrhunderts so weit zu behaupten: wenn der Entwurf vom Künstler gezeichnet sei, dann könne rein theoretisch auch ein anderer zur farbigen Materialisierung schreiten, das nehme dem Werk nichts von seiner Bedeutung.

Bei Caspar David Friedrich verhält es sich völlig anders: Weder gibt es bei ihm Ideenskizzen oder Kompositionsentwürfe, noch eine fixierbare Idee, die ja als fixierbare einen objektiven Charakter beanspruchen würde und dies auch in aller klassisch-idealistischen Theorie getan hat. Bei Friedrich gibt es nur zweierlei: die auf absolute Naturrichtigkeit verpflichtete zeichnerische Studie vor dem Objekt, das nicht in Hinblick auf ein bestimmtes Bild, auf eine bestimmte Verwendung hin studiert wird. Es wird um seiner selbst willen aufgenommen. Und zweitens den zeichnerischen Entwurf auf der Leinwand; dieser jedoch – und das ist ein wenig schwer zu begreifen – geschieht auf der Basis eines vorgängigen, von der Bildfläche her gedachten, abstrakt-geometrischen Ordnungsgerüstes, in das die durchaus zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten aufgenommenen Naturpartikel inseriert werden. So ist alles Gezeigte vollkommen naturrichtig und dennoch in einen völlig neuen Ordnungszusammenhang übernommen worden. Danach beginnt die malerische Arbeit in feinen durchscheinenden Lasuren, Schicht auf Schicht, die lange, manchmal für immer, das zeichnerische Gerüst für das Auge aufbewahren. Die Lasurarbeit im Atelier ist die schrittweise Geburt der Natur aus der Erinnerung oder genauer: der Naturerfahrung, die abhängig ist von der momentanen Gestimmtheit des Malers. Eine Lasur mehr oder weniger und ein neuer „mood", um es englisch zu sagen, entsteht. Ist das Gemüt des Malers verdunkelt, wird auch das Bild dunkler, ohne daß aber bis zum Schluß seine Naturwahrheit aufgegeben würde. Es handelt sich um die Stiftung von Objektivität aus der höchsten Subjektivität heraus. Zu fragen allerdings ist zweierlei: Wie, ganz praktisch, kommt die Naturstudie ins Bild, d. h., wie verbindet sie sich dem vorgegebenen abstrakten Ordnungsgerüst und, beinahe noch wichtiger: wie entsteht dieses Ordnungsgerüst, welcher Art ist es und vor allem, welche Funktion hat es?

Abb. 9
Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*,
Öl auf Leinwand, 1808–10, Staatliche Museen zu Berlin, Galerie der Romantik

Zu beantworten ist dies wieder nur am Beispiel. Nehmen wir zwei von Friedrichs berühmtesten Bildern überhaupt – den *Mönch am Meer* (Abb. 9) und sein Pendant *Die Abtei im Eichwald* (Abb. 10) – und betrachten sie allein unter dem Aspekt der Verarbeitung von Naturstudien (noch einmal: nicht etwa von Vorzeichnungen) und unter dem Aspekt einer etwaigen abstrakt-geometrischen Anlage. Wir behaupten vorab, daß wir, aller unzähligen Interpretationsversuche zum Trotz, den Sinn der Bilder nur aus dem Verständnis der Interaktion der beiden genannten Komponenten erschließen können. Vor einigen Jahren ist erkannt worden, daß der trostlose Sandstreifen, auf dem der Mönch am Meer steht, einer genauen Naturstudie entstammt, ja, daß Friedrich sie sogar gleich mehrfach verarbeitet hat. Es handelt sich um eine ungewöhnlich gut dokumentierte Zeichnung (Abb. 11) von Friedrichs früher Wanderung auf Rügen von 1801. Er beschreibt sie in einem kleinen Reisetagebuch, aufgenommen am 17. August mit einiger Wahrscheinlichkeit auf der Halbinsel Mönchsgut. Man blickt auf den Greifswalder Bodden, und am Horizont rechts neben einem um das Kap segelnden Schiff finden sich zwei winzige Striche. Man hat vermutet, es handele sich um die Türme der Kirchen von Greifswald. Friedrich hat sie gelegentlich von Rügen aus am Horizont angegeben: deutlicher sichtbar, weil von einem Hügel am Thiessower Haken am Südende von Mönchsgut aufgenommen, auf einem späteren Aquarell; alle drei aus der Ferne zu sehenden Greifswalder Türme sind vermerkt.

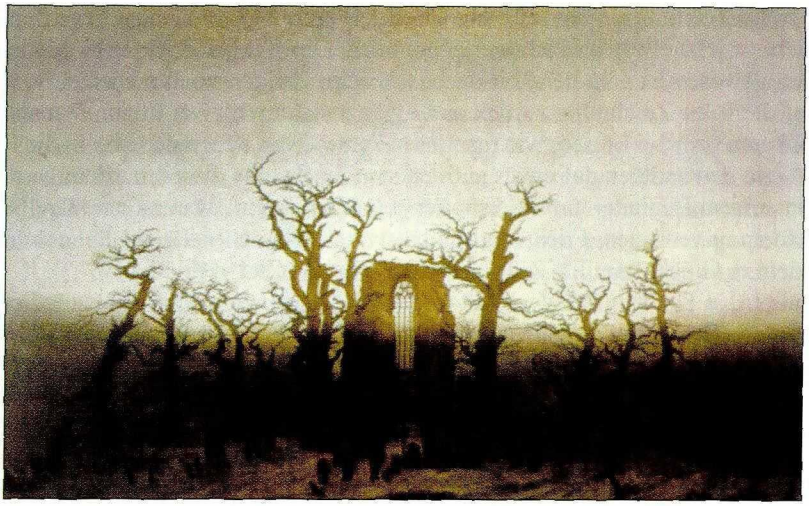

Abb. 10
Caspar David Friedrich, *Die Abtei im Eichwald*,
Öl auf Leinwand, 1809–10, Staatliche Museen zu Berlin, Galerie der Romantik

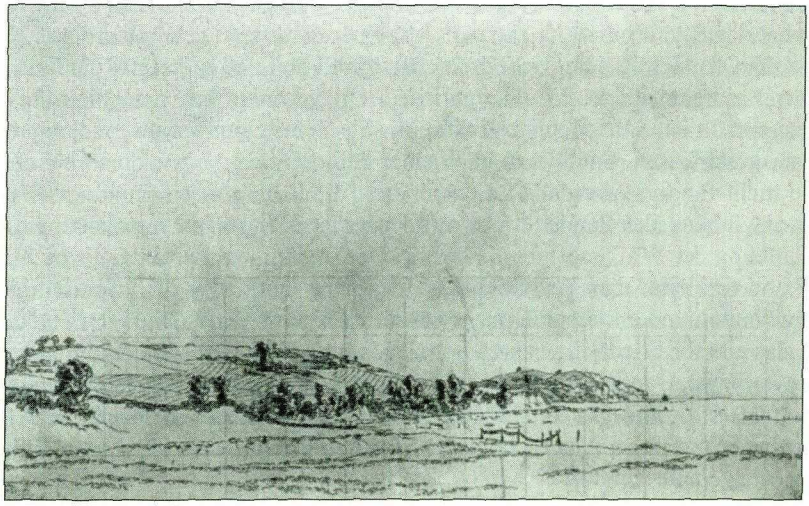

Abb. 11
Caspar David Friedrich, *Seeküste auf Rügen*,
Bleistiftzeichnung, 1801, Hamburger Kunsthalle

Die frühe Zeichnung von 1801 hat Friedrich um 1815 wieder aufgegriffen, die Ansicht ist jetzt etwas nahsichtiger genommen. Obwohl Friedrich 1815 wieder auf Rügen gewesen ist – in der Zeit dazwischen im übrigen noch mehrfach –, greift er auf die frühe Zeichnung zurück und ergänzt sie durch zwei Rügen-Wanderer – wohl kaum örtliche Lotsen, wie man lesen kann –, von denen der eine in die Ferne weist und den anderen auf etwas aufmerksam macht, das dieser mit dem Fernrohr, das er seinem Begleiter auf die Schulter gelegt hat, sucht. Man möchte Greifswald am Horizont vermuten, Friedrichs Heimatstadt, seinen lebenslangen Sehnsuchtsort, mit dem er Glück, Familie, Zuflucht, Ursprung und Ziel verbindet.
Wenn er den Sandstreifen der Mönchsguter Küste in gänzlicher Wortwörtlichkeit mit jedem Grashalm in seinem zwischen 1808 und 1810 gemalten *Mönch am Meer* zitiert, an seine schwach ausgebildete Spitze einen Mönch stellt, den Sandstreifen allerdings zur Seite verrückt, den Blick über die Bucht unterdrückt, direkt hinter den Sandstreifen dafür einen düsteren Meeresstreifen mit einigen Schaumkronen montiert und das Ganze mit einem schmutzigen, in wenigen Partien aufgehellten Himmel überwölbt, dann läßt sich daraus zweierlei schließen: 1. Durch den Punkt, an dem der Mönch steht, wäre auf der Zeichnung von 1801 genau die mittlere Bildbreite markiert, durch die Verrückung des Uferstreifens gerät der Mönch in eine exzentrische Position, die ihn angesichts der trostlosen Elemente besonders verloren erscheinen läßt. 2. Der banale Sandstreifen, der problemlos zu erfinden gewesen wäre, ist für Friedrich nur als bestimmter, vor der Natur aufgenommener Sandstreifen denkbar. An einem bestimmten Ort also wird der Mönch ortlos gemacht.
Man hat das Bild nihilistisch genannt. Mit einer derartigen generellen Feststellung sollte man vorsichtig sein, richtig ist aber immerhin, daß diesem Mönch, in dem man mit einigem Recht Porträtzüge Friedrichs vermutet hat, der Blick über das Meer verstellt ist. Sehnsüchtige Hoffnung angesichts einer fernen Erscheinung ist hier ausgeschlossen. Sucht man nach einer Bildordnung, so wird man bei diesem Bilde nicht fündig. Allenfalls korrespondiert die leichte, nach links verschobene Konvexwölbung des Sandstreifens mit der leicht nach rechts verschobenen Konkavwölbung der Wolkenöffnung, aber eine rechte Ordnung wird daraus nicht. Das ist – und das kann man gar nicht deutlich genug betonen – für Friedrich höchst ungewöhnlich und erklärt sich nur, so unsere These, weil das Bild ein Pendant besitzt, das alle für Friedrich wichtigen und sich immer wiederholenden Ordnungskriterien aufweist. Damit wird das erste Bild im zweiten aufgehoben, auch inhaltlich.
Die *Abtei im Eichwald* (Abb. 10) ist auf den ersten Blick auch nicht sehr tröstlich: eine winterliche, nächtliche Mönchsprozession mit einem Sarg vor dem Tor einer weitgehend zerstörten Kirche, allein ein Wandfeld mit einem Maßwerkfenster hat sich erhalten. Die Ruine wird gerahmt von Eichen, die selbst ähnlich zerstört erscheinen. Doch der Morgen scheint sich zu nähern. Während in Erdennähe noch nebeliges Dunkel herrscht, bereitet sich der Morgenschein in ersten

Ansätzen am Himmel aus; vor dem Original kann man erkennen, daß der Himmel am rechten Rand sich leicht rosa zu färben beginnt. Vorn in der Mitte auf dem Friedhofsacker scheint ein Grab ausgehoben, winzige Lichter sind am Torkreuz aufgesteckt und nur geduldiger Betrachtung erschließt sich, daß oben im Maßwerk des Fensters ein kleiner Vogel Platz genommen hat. Das noch aufrecht stehende Wandkompartiment verarbeitet Studien der Ruine Eldena bei Greifswald, und die Eichen gehen zu einem Gutteil auf Friedrichs Eichenstudien aus dem Jahre 1809 bei Neubrandenburg zurück. Das Tor, das Maßwerk und einige wenige der kleineren Äste, die sich ähnlich filigran wie das Maßwerk vom sich aufhellenden Himmel abheben, hat Friedrich dem Studierten hinzugefügt, offenbar aus Gründen der Bildlogik, doch das Studierte selbst ist wieder von äußerster Naturgenauigkeit. Betrachtet sei allein eine Eichenstudie (Abb. 12) zur großen, dreifach verzweigten Eiche links von der Kirchenruine. Friedrich, der häufig auf den Zeichnungen genaueste schriftliche Angaben macht, was Blickwinkel, Licht- und Größenverhältnisse angeht, hat hier dazu geschrieben: „Neubrandenburg, den 3. Mai 1809. Eiche. Das Licht von vorne. C. D. Friedrich". Die Befolgung des Naturvorbildes geht so weit, daß Friedrich der Studie selbst darin genügt, daß er die untere, im Schatten liegende Baumpartie, die das genannte Licht von vorn nicht erreicht, als Anlaß zur Scheidung von Finsternis und Licht im Abteigemälde benutzt. Auch hier kommt dann das Licht des sich ankündigenden Morgens von vorn. Dutzendfach ließen sich bei Friedrich derartige Übernahmen von wirklich kleinteiligsten Erscheinungsbedingungen von der Zeichnung ins Bild verfolgen. So gibt er gerade bei den Eichenstudien aus Neubrandenburg nicht selten, obwohl es sich doch um reine Baumstudien handelt, zusätzlich die Horizontlinie an, um ja keinen Zweifel darüber aufkommen zu lassen, aus welchem Blickwinkel der Gegenstand bei der Aufnahme gesehen wurde. Eine derartige Raumsicht ist bei einer etwaigen Übernahme ins Bild verpflichtend. Und sie ist nicht nur verpflichtend, sondern auch im neuen Zusammenhang bedeutungsstiftend. Das gilt es abschließend zu zeigen.

Die Ruine Eldena des Abteibildes markiert die exakte Bildmittelsenkrechte, die großen Eichen links und rechts finden ihren Platz wiederum exakt auf den senkrechten Linien des Goldenen Schnittes, des als besonders harmonisch empfundenen Teilungssystems. Himmel und Erde setzt Friedrich häufig, wie man früh beobachtet hat, in ein hyperbolisches Verhältnis zueinander. Der obere Zweig der Hyperbel ist in der Form des kommenden Lichts deutlich zu erkennen, seine Arme stoßen da an den Bildrand, wo die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes die Bildseiten schneidet. Der Erdenzweig der Hyperbel ist nur schwach ausgebildet, der Boden wölbt sich leicht zur Mitte hin. Bekanntlich bilden die Zweige der Hyperbel jeweils eine sich ins Unendliche verlaufende Kurve; sie nähern sich ihren Asymptoten immer mehr an, ohne sie je zu erreichen. Friedrich scheint sie als eine Unendlichkeitsmetapher zu nutzen.

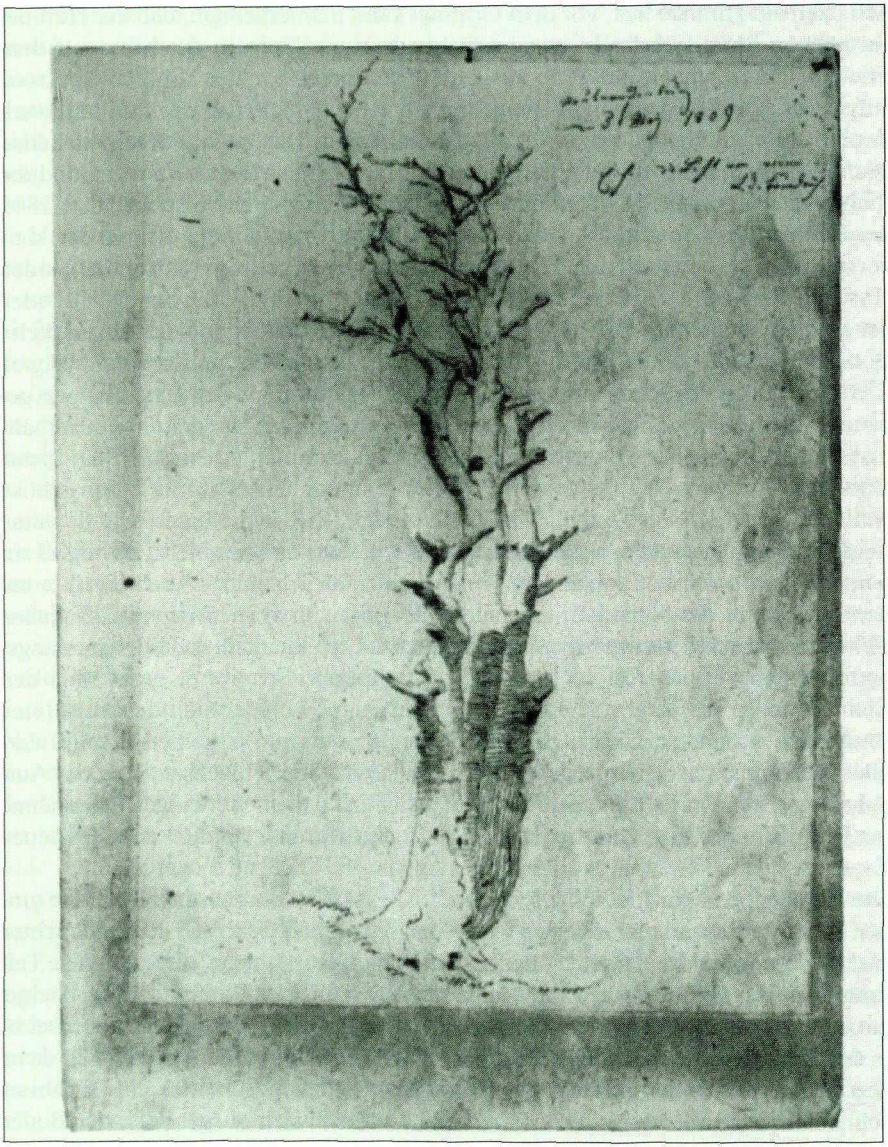

Abb. 12
Caspar David Friedrich, *Studie einer kahlen, dreiarmigen Eiche*, Bleistiftzeichnung, 1809, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Eine entsprechende absolute Ordnungsvorgabe ließe sich an zahllosen weiteren Bildern Friedrichs aufweisen. Was bedeutet sie, welche Funktion hat sie im Kontext der gleichzeitigen Verarbeitung von Wirklichkeitspartikeln? Eine Antwort sei hier nur angedeutet, bezogen auf die beiden untersuchten Bilder. Eine wirkliche Begründung müßte tief in Friedrichs religiöse Kunstauffassung eindringen, die offenbar ganz direkt der Schleiermacherschen Ästhetisierung von Religion, zuerst formuliert in seinen fünf Reden „*Über die Religion*" von 1799, verpflichtet ist. Im Sinn protestantischer, frühromantisch gefärbter Grundüberzeugungen ist Gott zwar in allem Erscheinenden, in der Natur anwesend, doch der Mensch vermag ihn nicht zu erkennen, kann aus der Anschauung der Natur allein keine Glaubensgewißheit gewinnen. Er kann sich ihr als Gottes Schöpfung nur demutsvoll widmen, muß sich auch ihren geringsten Zügen gegenüber verpflichtet sehen. Auf Erden kann er nicht damit rechnen, daß ihm ihr göttliches Geheimnis entschleiert wird. Hoffen, ohne Gewißheit, kann er allein auf das Leben nach dem Tod. So ist der Mönch der Natur gegenüber blind, er kann das Dunkel nicht durchdringen. Friedrich, in der Rolle des Mönchs, weiß zwar um das Dahinterliegende. Er mag sich danach sehnen, muß sich aber eingestehen, daß der Zugang zum Dahinterliegenden ihm hienieden verstellt ist. Im Tod allein kann die Hoffnung keimen, wie das Abteibild lehrt. Der Tod markiert einen Übergang zu etwas Unbenennbarem, das nur im Akt des Malens auf ästhetische Weise, gänzlich abstrakt zu evozieren ist. In der ästhetischen Fassung des Realen dämmert ein Vorschein des Überrealen. Insofern hat Friedrich den Akt des Malens zu Recht als Gottesdienst betrachtet.

Drei Formen der Ästhetisierung haben wir betrachtet, Ästhetisierung aufgrund von Säkularisierungserfahrung, Ästhetisierung aufgrund von Historisierungserfahrung und Ästhetisierung aufgrund von Entfremdungserfahrung. In allen drei Fällen hatte eine forcierte Ästhetisierung Kompensationsfunktion, trieb künstlerische Strategien hervor – hier betrachtet im Medium der Zeichnung –, die klassische Funktionen hinter sich ließen, in ihrer individuellen Anlage den Anteil des Betrachters bzw. der Betrachterin einforderten und somit verstärkt die Möglichkeiten der Kunstmittel selbstreflexiv auszuloten begannen. Man mag das modern nennen, denn in der Moderne ist das Individuelle Schicksal und zugleich unbenennbar, wie wir seit Laurence Sterne wissen.

## *Literatur*

Badt, Kurt & Eugène Delacroix: Werke und Ideale. Drei Abhandlungen, Köln 1965.

Böhme, Hartmut & Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt a. M. 1985.

Börsch-Supan, Helmut & Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.

Busch, Günter: Delacroix als Zeichner. In: Kat. Ausst. Eugène Delacroix 1798–1863, Kunsthalle Bremen 1964, S. 141-153 (Wiederabdruck: Kat. Ausst. Ingres und Delacroix. Aquarelle und Zeichnungen, hrsg. von Ernst Goldschmidt und Götz Adriani, Kunsthalle Tübingen, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1986, S. 289-294).

Busch, Werner: Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts. In: Timm, Regine (Hg.), Buchillustration im 19. Jahrhundert (= Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), Wiesbaden 1988, S. 117-148.

Ders.: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Kunst der Moderne, München 1993.

Irwin, David: John Flaxman 1755–1826. Sculptor, Illustrator, Designer, London 1979.

Iser, Wolfgang: Laurence Sternes „Tristram Shandy". Inszenierte Subjektivität, München 1987.

Kat. Ausst. John Flaxman, Mythologie und Industrie, Hamburger Kunsthalle, München 1979.

Kat. Ausst. Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, hrsg. von Ian Jenkins und Kim Sloan, The British Museum, London 1996.

Nagel, Ivan: Der Künstler als Kuppler. Goyas Nackte und Bekleidete Maja, Wien 1997.

Ohara, Mayumi: Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs theoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände, phil. Diss. Berlin 1983.

Pierce, David & Peter de Voogd (Hg.): Laurence Sterne in Modernism and Postmodernism (= Postmodern Studies 15), Amsterdam – Atlanta 1996.

Symmons, Sarah: Flaxman and Europe. The Outline Illustrations and their Influence, New York 1984.

Volland, Gerlinde: Männermacht und Frauenopfer. Sexualität und Gewalt bei Goya, Berlin 1993.

Zschoche, Herrmann: Caspar David Friedrich auf Rügen, Amsterdam 1998.