

WERNER BUSCH

Die Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie. Ein exemplarischer historischer Abriss

Schon vor einiger Zeit haben wir von der Vorstellung Abschied nehmen müssen, daß die Linie bloß bezeichnet, etwas zu etwas Bestimmtem und damit Bedeutendem macht. Über Jahrhunderte war man überzeugt davon, daß sie eben dies tue, daß das ihre Aufgabe und ihr Ziel sei. Um dies im Wortsinn festzuschreiben, hat man die Linienergebnisse bedeutungsmäßig zu codifizieren und zu normieren gesucht. Selbst wenn die Gewißheiten sich historisch und politisch wandelten, Gewißheiten waren es allemal oder sollten es in diesem oder jenem Dienste sein. Je lauter sie behauptet wurden, um so eher wurden sie zur Sprachregelung. Als geregelte schienen sie objektiv und wahr. Im Kunstwerkzusammenhang bedeutet dies, daß es die Aufgabe des Werkes ist, ein vorgängiges *conchetto* im Werk definitiv – im doppelten Sinn des Wortes – einzulösen. Ist das *conchetto* eingelöst, ist das Werk vollendet. Wenn das Werk, das dieser Regelung gefolgt ist, vollendet ist, dann löst es sich damit vom Künstler und wird objektiv und wahr. Als vom Künstler gelöstes ist das Werk verfügbar, versetzbar in neue Zusammenhänge und behält dabei seinem Anspruch nach seinen objektiven Charakter, so konträr der neue zum alten Zusammenhang auch sein mag, bei.

Was hier, ein wenig anders als üblich, beschrieben wurde, ist nichts anderes als die alte idealistische *disegno*-Theorie römisch-florentinischer Provenienz mit einer Geschichte vom 15. bis zumindest zum 18. Jahrhundert.¹ Sie geht davon aus, daß die bloße umreißende und den Gegenstand fixierende, zur Form werdende Linie der Idee einer Sache nicht nur am nächsten ist, sondern aufgrund ihrer weitestgehenden Immaterialität einen Vorschein der reinen, absoluten Idee ermöglicht. Denn was ist der, wie schon Alberti und vor allem Leonardo wußten, in der Natur nicht existierende Umriß überhaupt? Eigentlich nur Übergang oder Grenze, für die *disegno*-Theoretiker jedoch ein markierter Abschluß, ein Haltesignal, eine Herauslösung. Hochgradig abstrakt dann, wenn die Binnenzeichnung auf ein Minimum beschränkt wird und vor allem, wenn auf die farbige Fassung verzichtet wurde. Denn Farbe, nach dieser

¹ Wolfgang Kemp, „*Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219-240; Thomas Puttfarcken, „The Dispute about ‚Disegno‘ and ‚Colorito‘ in Venice“, in: *Kunst und Kunsttheorie. 1400 – 1900*, hg. v. Peter Ganz und Martin Gosebruch, Wiesbaden 1991, S. 75-99; K.-E. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000.

Überzeugung, ist eine bloße Materialisierung der Idee, ein Akzidens, das mit dem eigentlichen Wesen der Sache nichts zu tun hat, nur mit seiner zufälligen und momentanen Erscheinung. Sie konkretisiert etwas, das sich der Konkretisierung letztlich entzieht. Von daher nimmt sie der Form etwas, indem sie ihr etwas hinzufügt. Notwendig ist sie, die Farbe, von daher allein der bloßen, erst einmal nichts bedeutenden Wirklichkeit verpflichtet. Anders ausgedrückt: Sie leistet bloße Naturnachahmung. Sie folgt der Erscheinung der Dinge, die sich in jeder Sekunde ändern kann, damit kann es ihr im Grunde genommen nicht gelingen, das Werk zu vollenden, da das, was sie gibt, immer nur vorläufig ist. Sie arbeitet der Einlösung des *concelto*, der Vollendung, der Wahrheit, der Objektivität entgegen. Es sei denn, sie löst sich von der einseitigen Naturverpflichtung und wird selbst Zeichen, das codifizierte Bedeutung setzt im Sinne der Farbsymbolik.

Der Glaube, so unsere Ausgangsfeststellung, an die idealistische Theorie der Linie mit all ihren Implikationen ist verlorengegangen. Damit ist die Linie, ist der Linienbegriff in der gegenwärtigen Kunst und Theorie einer vielfältigen Neubestimmung, Erweiterung, Transformation, ja, auch Auflösung ausgesetzt. Er wird seiner Autonomie entkleidet, die einzelne Linie wird z. B. Teil eines Linienbündels, wobei der einzelne Teil nicht auf Fixierung aus ist, wie wir gleich sehen werden, oder sie wird zur Spur, die zu etwas hinführt, es aber noch nicht erreicht hat, noch nicht angelangt ist oder aber sich auflöst, um in anderes überführt zu werden, das nicht mehr Linie ist, sondern etwa Schrift oder Zeichen. Kurz: Der Linienbegriff wird hochgradig differenziert. Unter anderem werden mit Hilfe semiotischer Theorie und Begrifflichkeit die nicht-semiotischen, wenn es das denn gibt, Elemente der Zeichnung entdeckt. Die künstlerische Übersetzung vom gesehenen Ding zum dargestellten Zeichen wird nicht mehr als ein Eins-zu-eins-Verhältnis begriffen, sondern als eine Transformation: Die neueren Forschungen zur Reproduktionsgraphik etwa von Stephen Bann betonen dies nachdrücklich.² Immer mehr wird das *In-between*, das, was dazwischen, zwischen Ding und Zeichen ist, als der eigentliche, nicht wirklich bestimmbare Ort des Ästhetischen begriffen, immer wieder neu und anders im Rezeptionsprozeß zu aktivieren aufgrund seiner nicht greifbaren und daher auch nicht erschöpfbaren Wirkmächtigkeit, die etwas vom Produktionsprozeß offenbart, der eben nicht ein Ergebnis, sondern den Generierungsprozeß selbst vorführt. Um die Möglichkeiten der Zeichnung und des

² Ségolène LeMen, „Printmaking as Metaphor for Translation“, in: *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, hg. v. Michael R. Orwicz, Manchester 1994, S. 88-108; Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven/London 2001; ders., „Der Reproduktionsstich als Übersetzung“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 6, Berlin 2002, S. 41-76.

Zeichnens in ihrer Vielfalt benennen zu können, müssen künstlich zu generierende, nicht handschriftliche Liniengebilde wie Kurven, Diagramme, computergenerierte Zeichnungen in den Blick kommen. Es müssen Markierung, Flecken, selbst Flächen als Linien begriffen werden, die Mikroskopie kann schließlich aus jeder Linie eine Fläche machen und im umgekehrten Falle aus jeder Fläche eine Linie.

Die Behauptung meines Referates ist es, daß diese andere Linienauffassung, die uns, nicht nur in Derridascher Tradition³, im Moment umtreibt, eine lange Vorgeschichte hat, die beinahe oder vielleicht genauso lang ist wie die Geschichte der klassisch-idealistischen *disegno*-Theorie. Denn immer, auch schon in der Antike, hat es zum klassischen Modell, dem die *disegno*-Theorie verpflichtet ist, ein Gegenstück, ein unklassisches Modell gegeben. In der rhetorischen Tradition hießen die Alternativen Attizismus und Asianismus.⁴ In der Kunsttheorie werden sie durch das Gegensatzpaar von römisch-florentinischer *disegno*-Theorie und venezianischer *colorito*-Auffassung markiert.⁵ Ausdrücklich „Auffassung“, nicht Theorie, denn der Status der Theorie wird den venezianischen Überlegungen, die primär der Benennung einer Praxis dienen, von seiten akademischer Kunsttheorie nicht zuerkannt. Im folgenden soll diese Praxis in vier historischen Stufen reflektiert werden: am Beispiel von Tizian, von Rembrandt, von Gainsborough und von Seurat, und in allen Fällen soll deutlich werden, daß es sich um geradezu systematische Auslotungen der Möglichkeiten der nicht-fixierenden Linie handelt.

Bis heute ist in der Forschung der Status der Tizian-Zeichnungen umstritten. Wethey, dem wir das kritische Werkverzeichnis auch der Zeichnungen Tizians verdanken⁶, bezieht, wie bei der Beurteilung von Tizians malerischem Spätwerk, die klassische, konservative Position wie auch der andere große Tizian-

³ Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hg. v. Michael Wetzel, München 1997; James Elkins, „Marks, Traces, Traits, Contours, Orli and Splendores: Non-semiotic Elements in Pictures“, in: *Critical Inquiry* 21, 1995, S. 822-860; David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge 2002; ders., *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian* (= The Franklin D. Murphy Lectures VIII), Spencer Museum of Art, The University of Kansas 1988.

⁴ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 1, Darmstadt 1992, Stichwort „Asianismus“, Sp. 1114-1120, und „Attizismus“, Sp. 1163-1176.

⁵ Neben Puttfarken 1991 s. Sidney J. Freedberg, „Disegno versus colore in Florentine and Venetian Painting of the Cinquecento“, in: *Florence and Venice: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti in 1976-1977*, Bd. 2, Florenz 1980, S. 309-322; Maurice G. Poirier, „The Disegno-Colore Controversy Reconsidered“, in: *Explorations in Renaissance Culture* 13, 1987, S. 52-86, Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*, Emsdetten/Berlin 2001, bes. Kap. 1, S. 27-79; Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, S. 316-321.

⁶ Harold E. Wethey, *Titian and His Drawings. With Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton 1987; Charles Hope, *Titian*, London 1980 und in zahlreichen weiteren Arbeiten dieses Autors, zuletzt nachdrücklich in: *Titian*, Ausst.-Kat. National Gallery,

Forscher Charles Hope: Die Spätwerke Tizians in ihrer starken farbigen Zurücknahme und skizzenhaften Erscheinung sind, nach dieser Überzeugung, schlicht unvollendet und keine vollgültigen Kunstwerke, die Zeichnungen stehen im klassischen Werkzusammenhang, sind erste Ideenskizzen, Motivvariationen auf der Suche nach der definitiven Form, der dann die Umsetzung ins Gemälde folgt. Allerdings muß auch Wethey zugestehen, daß die für den klassischen Werkprozeß üblichen zeichnerischen Zwischenstufen bei Tizian fehlen. Dort folgen den ersten Ideenskizzen fixierende Kompositionszeichnungen, gestützt auf Modellstudien, die schließlich in eine endgültige Vorlagezeichnung oder einen sogenannten Karton münden, der der direkten Übertragung ins Gemälde dient, ihm das entscheidende Gerüst gibt, für das die farbige Fassung nur Zutat ist.

Gegen die Annahme, Tizian gehöre, wenn auch nur entfernt, in diese Tradition, läßt sich sehr viel sagen. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit Raffael. Von Tizian haben wir, obwohl er unendlich lange gelebt und bis zum Schluß von großer Produktivität war, nur 51 als eigenhändig anerkannte Zeichnungen, von Raffael hunderte, obwohl er gerade einmal 37 Jahre alt geworden ist. Von Tizians Lehrer Giorgione haben wir eine einzige als vielleicht eigenhändig angesehene Zeichnung. Raffael hat früh begriffen,

daß seine Zeichnungen Werke eigenen Rechts waren, er hat sie im Kupferstich vor allem von Marcanton Raimondi graphisch reproduzieren lassen und so seine Bilderfindungen verewigt und verbreitet, aber er begriff auch, daß das individuell Handschriftliche so nicht zu bewahren war, und ließ deshalb auch seine Zeichnungen selbst zu Handelsobjekten werden. Von Tizian ist eine einzige, nicht erhaltene Zeichnung graphisch reproduziert worden, und die Form der Reproduktion ist bezeichnend genug. Sie erscheint im Clairobscur-Holzschnitt, der auf die Entstehung der Form aus Licht und Schatten zielt, nicht durch den fixierenden Um-



Abb. 1: Tizian, Studien zum Hl. Sebastian, um 1518-20, Kupferstichkabinett, Berlin

London 2003, Charles Hope, „Titian's Life and Times“, S. 11-28, doch im selben Katalog wird auch deutlich gegen diese Position gesprochen: V. „Late Titian“, S. 51-53 (David Jaffé).



Abb. 2: Tizian, Auferstehungsaltar, 1522, SS. Nazaro e Celso, Brescia

riß.⁷ Die neuere Forschung mißt allein dem malerischen Spätwerk Tizians einen eigenständigen Status zu, bei den Zeichnungen bleibt sie unsicher.

Zwei seien betrachtet. Als erstes die Berliner Studie (Abb. 1), weil sie in gewisser Hinsicht die Probe aufs Exempel abgeben kann. Sie liefert sechs Studien zum Hl. Sebastian auf dem rechten Seitenflügel des 1520 in Auftrag gegebenen und 1522 vollendeten Polyptychons für SS. Nazaro e Celso in Brescia (Abb. 2). Die Figurenerfindung dieses Seitenflügels muß zeitgenössisch Furore gemacht haben; schon 1520 – der Flügel kann kaum vollendet gewesen sein –

⁷ *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris 1993, Kat. Nr. 205 (mit Lit.); Kat. *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, hg. v. Alexander Dückers, Berlin 1994, Kat. Nr. V, 27, S. 266 f.; Wethey 1987, Nr. 21.

wollte ihn Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, über seinen Agenten kaufen und damit aus dem religiösen Zusammenhang lösen und zum reinen Kunstwerk und Sammelgegenstand machen. Heute begreift man, daß Tizian mit dieser Erfindung in einen ausdrücklichen *paragone* mit den zentralitalienischen Kunst und damit der klassischen Figurenauffassung getreten ist. Nicht nur folgt der auferstehende Christus in der Mitte des Polyptychons in seiner forcierten Pose dem 1506 ausgegrabenen Laokoon, um dessen Leidenspose zu adaptieren, sondern der Sebastian des Seitenflügels ist eine Herausforderung und versuchte Überbietung Michelangelos, indem Tizian die beiden im Louvre aufbewahrten Sklaven, die ursprünglich den Moses für das Grabmal Julius II. rahmten, in Teilen ihrer Posen kombiniert. Vom sogenannten rebellischen Sklaven wird das Standmotiv genutzt, vom in jeder Hinsicht gegensätzlichen passiven, sich ergebenden Sklaven das Armmotiv. Mit gutem Grund nimmt man an, daß der passive Sklave auf einer weiteren Ebene die Malerei, der rebellische dagegen die Skulptur verkörpert, damit im *paragone* indirekt den Vorrang betonend.⁸ Tizian überbietet durch seine Kombination der Extreme in einer Figur dem Anspruch nach die Skulptur, indem er in seinem Sebastian, auf den der gen Himmel fahrende Christus ausdrücklich schaut, zwar noch im athletischen Körper und im Standmotiv dessen Aufbegehren thematisiert, doch im Armmotiv die Überwindung des Aufbegehrens und die Akzeptanz der Passion als *Imitatio Christi* zum Ausdruck bringt.

Tizian also tummelt sich ausdrücklich auf dem Feld römisch-florentinischer Kunstsprache, um sich als zumindest gleichwertig zu erweisen. So möchte man annehmen – und die Forschung hat es auch getan –, dieses Blatt mit den Figurenstudien zum Sebastian folge zentralitalienischem Zeichenverfahren, der Weg zur endgültigen Figurenfindung sei durch diese Zeichnung vorgezeichnet. Ja und nein. Wir sehen sechs Studien zur Gesamtfiguration des Sebastian, drei größere ausführlichere, drei kleinere, stärker bloß andeutende. Im Hinblick auf die endgültige Formfindung unterscheiden sie sich nur minimal. Nun findet sich zudem in Frankfurt eine eng verwandte Zeichnung (Abb. 3)⁹, die, was besagte Annahme noch mehr zu stützen scheint, offenbar das Resümee der sechs Studien darstellt und in der Tat auch der malerischen Fassung am nächsten ist, wenn es auch jeweils, was es zu betonen gilt, nur um Nuancen geht. Zugespitzt gesagt: Bei Tizian handelt es sich gar nicht um Formfindung als Motivfindung wie im klassischen Prozeß – dort werden Arm- und Beinhaltung variiert, die Figur wird gedreht etc., hier ist es, vom Motiv her gedacht, immer

⁸ Franz-Joachim Verspohl, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Musenlenker*, Göttingen/Bern 2004, Abb. 15, 17 und S. 79 – 81; Bohde 2002, S. 258 f.

⁹ *Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, hg. v. L. S. Malke, Frankfurt am Main 1980, Kat. Nr. 7; Wethey 1987, Nr. 22.

Abb. 3: Tizian, Studie zum Hl. Sebastian, um 1518-20, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

die gleiche Formfindung, sie scheint festzuliegen – und das liegt nicht nur am Michelangelo-Vorbild.

Meine These lautet von daher: Tizian hat zuerst den Sebastian auf der Leinwand gemalt, oder besser: nur angelegt. Das, was er sieht, befriedigt ihn noch nicht ganz. Jetzt gibt es zwei Möglichkeiten: Er probiert auf der Leinwand weiter – das wäre das, was der späte Tizian tun würde, Röntgenfotos zeigen uns ungezählte *pentimenti*, besonders im Spätwerk.¹⁰ Die zweite Möglichkeit: Er skizziert die Figuration in der Zeichnung – was besonders beim *paragone* mit der klassischen Tradition vielleicht naheliegender



ist. Doch was will er eigentlich herausbekommen, wo die Figurationen einander doch so ähnlich sind und vor allem, wo er doch auf Genauigkeit im Detail bei der Zeichnung verzichtet? Ich glaube, er hatte Probleme mit der gewaltigen muskulösen Rückenpartie, auf die man ja bei dem hochgehobenen rechten und dem hängenden linken Arm in ganzer Breite schaut. Die erste Figuration der Berliner Zeichnung unterteilt diese Partie am Schulterblatt des linken Armes, die zweite am Schulterblatt des rechten, die dritte deutet beide Schulterblattunterteilungen an, läßt aber die ganze Rückenpartie gut sichtbar sein. Das Frankfurter Blatt dagegen liefert die Lösung, der auch das Gemälde folgt: Zwischen den Schulterblättern dunkelt Tizian die Muskelberge ab, die offensichtlich ursprünglich eine zu große freie ungegliederte Partie gebildet hatten. Anatomisch, schauen wir genau hin, stimmt die ganze Partie ohnehin nur in Grenzen, so erscheint sie wenigstens wahrscheinlich: Und genau darum geht es Tizian. Nicht um ein anatomisches michelangeleskes Lehrstück athletischer Durchbildung in gesteigerter Form, sondern um eine überzeugende Erscheinung, bei der sich uns die Frage nach objektiver Richtigkeit überhaupt nicht aufdrängt. Michelangelo und Raffael hätten sich mit Hilfe von Modellstudium

¹⁰ Ausführlich von Rosen 2001, bes. Kap. 7, S. 367-467; Bohde 2002, Kap. IV „Apoll schindet Marsyas – Die Aktualität eines alten Konfliktes“, S. 271-294, ferner S. 332-339.

gerechtfertigt und kontrolliert, Tizian stiftet Sinn probierend, allein auf die Wirkung achtend, auf der Leinwand, testet diese Wirkung gelegentlich und später immer weniger in der Zeichnung. Die Verpflichtung dem Gegenstand gegenüber wird abgelöst durch eine Verpflichtung allein der Erscheinung des Gegenstandes gegenüber.

Diesen Paradigmenwechsel baut Tizian in seinem späteren Werk in geradezu extremer Weise aus. Tizian entwirft also nicht in der Zeichnung vorab, sondern probiert allenfalls während des Malprozesses aus. Zwei englische Begriffe können dies in unserem Zusammenhang gut deutlich machen. Entwerfen heißt im Englischen auch „to outline“, in diesem Begriff ist das Anlegen der Umrißlinien enthalten, das den klassischen Prozeß auszeichnet. Während „probieren“ im Englischen auch „to review“ heißen kann, darin ist angelegt, daß man erneut auf das bereits Geschaffene schaut. Das eine Mal ist also von



Abb. 4: Tizian, *Jupiter und Io*, um 1560, Fitzwilliam Museum, Cambridge

einem Fixierungsprozeß die Rede, der auf Objektivität zielt, das andere Mal von einem Korrekturprozeß, der subjektiv bleibt und damit auch unabgeschlossen. Eine auf Wirkung zielende unabgeschlossene Figuration jedoch braucht den besonderen Anteil des Betrachters, zugespitzt gesagt, auf ihn hin ist sie angelegt, je unvollendeter sie ist, um so mehr fordert sie den Anteil des Betrachters an der Sinnbeimessung ein. Im Spätwerk von Tizian ist das ausgeprägt.

Ein flüchtiger Blick auf eine zweite, um 1560 zu datierende Zeichnung (Abb. 4).¹¹ Die Kunstgeschichte konnte es nicht lassen, ihr eine mythologische Benennung zu geben, obwohl nichts auf der Zeichnung, kein Attribut, keine an ein bestimmtes Thema kanonisch gebundene ikonographische Figuration eine derartige Identifizierung möglich macht. Und dennoch ist sie bezeichnend. Denn die Benennung soll den Gegenstand, der sich in seiner Erscheinung doch vollkommen dagegen sträubt, fixieren, als einen klassischen retten. Tizian, der sich in seinem Spätwerk permanent mit den Ovidischen Metamorphosen beschäftigt hat, scheint eine entsprechende Benennung herauszufordern. Doch es steht zu fürchten, daß man Tizians besondere Funktionalisierung der Metamorphosen auf diese Weise mißversteht. Nicht Mythosillustration interessiert ihn, sondern der eigentliche Kern von Ovids Metamorphosen, eben die Verwandlung, vor allem von Formmaterie in Gegenständlichkeit, wobei der Übergang selbst das Thema ist. Die Metamorphose hat auch hier der Betrachter zu vollziehen, ihm wird allenfalls Anleitung dazu gegeben, nicht jedoch das Resultat der Metamorphose vorgeführt. Jupiter und Io hat man vorgeschlagen; ausgeschlossen ist das nicht, denn es ist eine Metamorphosengeschichte, aber gezeigt ist sie auch wieder nicht.

Ganz wohl ist der Forschung bei der Benennung nicht, darum schreibt sie für gewöhnlich in Klammern „sich umarmendes Paar“. Wie wahr. Im letzten wird der Vorgang nicht zu beschreiben sein. Die unter dem glänzenden weiblichen Leib sichtbaren Striche können einen Fuß bezeichnen, dann würde, was mir am überzeugendsten scheint, der weibliche Leib getragen und gerade auf dem Pfuhl abgelegt. Das würde die Gesamtfiguration noch am ehesten erklären. Doch ist das Ablegen eingeschlossen in einen bereits durchaus leidenschaftlichen sexuellen Austausch der beiden Figuren. Obwohl wir nichts wirklich identifizieren können, Gesichter allenfalls erahnen, sind die Leiber wundervoll ineinander verschränkt. Anatomie oder Perspektive wird hohngesprochen, sie sind auch völlig überflüssig, denn dies ist eine einzige große Ausdrucksschiffre mit minimalen gegenständlichen Hinweisen, die aber ausreichen, um uns eine Aktvorstellung zu geben. Wir sehen Vorgängiges, sich Ereignendes, Bewegung ist eingefangen, eine große, aus Rundungen bestehende

¹¹ Wetthey 1987, Nr. 11 und Abb. 62, dort auch zu Jordaens' Kopie und Rubens' Adaption.

Form ist im Entstehen, zeigt den Vorgang der Verschmelzung der Körper. Grobe Kreidelinien bündeln sich, bezeichnen nicht Körperteile, sondern evokieren allenfalls Körpervorstellungen. Die Zeichnung ist auf blauem, verblassem groben Papier angebracht, dadurch entsteht zusätzlich körnige Faktur, die nur da, wo Kreidelinie auf Kreidelinie liegt, geglättet erscheint. Man könnte über die Schwarzweißverteilung reden, das kleine weiße Dreieck zwischen den Köpfen, das den Fokus bildet, und manches mehr. Deutlich dürfte sein, daß nun keine Linie mehr für sich wirklich etwas definitiv bezeichnet. Nicht fertige, sondern entstehende, werdende Form ist vorgeführt. In der Tat ist es eine künstlerische Aufführung, die den Zuschauer braucht, an ihn appelliert, ja, das angedeutete Verlangen in ihm auslöst, so daß es über die Zeichnung hinaus weiterwirkt. Das hier Gezeigte ist nicht in einen Text zu übersetzen, der eine Verbindlichkeit erlangen könnte. Er müßte sich in Andeutungen ergehen bzw. das Gezeigte fortspinnen, begreifen, daß die Metamorphose als Metamorphose das eigentliche Thema ist.

Es spricht vieles dafür, daß diese Zeichnung im Besitz von Peter Paul Rubens gewesen ist, jedenfalls existiert eine ziemlich ausführliche Kopie seines Schülers Jakob Jordaens, er wird sie in Rubens' Atelier gesehen haben. Rubens jedoch hat aus dieser Zeichnung die Grundidee seines berühmten Münchner *Raubes der Töchter des Leukipp* geschöpft. Was er gesehen hat, ist zu benennen, selbst wenn es der feministischen Kunstgeschichte überhaupt nicht gefällt¹², nämlich die eben schon bei Tizian angelegte Gleichheit von gewaltsamer Entführung und Liebeserkenntnis. Und selbst wenn es sich dabei um eine Männerphantasie handeln mag, für uns ist wichtig, daß die bloß andeutende, nicht fixierende Zeichnung besonders in der Lage ist, derartige doppeldeutige Konstellationen zum Vorschein zu bringen. Rubens verdeutlicht dies, macht es, man könnte sagen, explizit, Tizian eröffnet nur die Möglichkeit einer derartigen Sichtweise, so daß dem Rezipienten Entscheidungsraum gelassen wird.

Drei kürzere Blicke auf Zeichnungen in dieser Tradition. Für die ersten beiden sei bewußt ein Metamorphosenthema gewählt, weil auch bei diesen Zeichnungen Metamorphose als Verwandlungsvorgang, als unmittelbare Sinnstiftung, vorgeführt wird. Bevor Rembrandts späte, aus den 1660er Jahren stammende Zeichnung *Diana und Aktäon* zu betrachten ist, ist ein kurzer Blick auf eine frühe, aus den 30er Jahren stammende Zeichnung (Abb. 5) nötig, um einige Voraussetzungen zu klären.¹³ Die frühe Zeichnung gehört zu der großen Gruppe von Familienszenen. Gezeichnet ist sie mit dem Federkiel, der Gän-

¹² Aus dieser Sicht zu Rubens' Bild: Gabi Dolff-Bonekämper, Kirsten Fast und Annegret Friedrich, „Der feministische Ansatz: Zur Korrektur des herrschenden Blickes“, in: *Funkkolleg Kunst*, Studienbegleitbrief 12, Weinheim/Basel 1985, S. 122-125.

¹³ *Rembrandt*, Ausst.-Kat. Albertina, hg. v. Klaus Albrecht Schröder und Marian Bisanz-Prakken, Wien 2004, Kat. Nr. 43.

Abb. 5: Rembrandt, *Frau mit weinendem Kind und Hund*, um 1636, Szépművészeti Museum, Budapest



sefeder, mit der durchaus feine Linien möglich sind, gleichgültig, wie rasant sie vorgenommen werden. Rembrandt erschließt sich in der 30er Jahren den Amsterdamer Markt, geradezu eine Freihandelszone, soll heißen, der Einfluß der Gilden mit ihren in den übrigen holländischen Städten greifenden Statuten und Regelungen war in Amsterdam minimiert. So konnte Rembrandt schon früh eine Fülle von Schülern haben, mit denen er systematisch zeichnen und malen geübt hat. Svetlana Alpers hat zu Recht darauf hingewiesen, daß es bei diesen Übungen darum ging, ein unverwechselbares Rembrandt-Idiom zu schaffen; er wird mit seinen Schülern selbst körpermotorische Übungen gemacht haben, um den typischen Rembrandt-Schwung hinzubekommen.¹⁴ Zugleich entwickelte er – noch einmal sei es betont: bei aller zeichnerischen Freiheit – ein Kürzelsystem. Wie mache ich mit drei Strichen ein Gesicht, wie sieht ein typisches Rembrandt-Profil aus, etc.? Beides zeigt uns die frühe Zeichnung. Der durchlaufende Brauenstrich der Mutter, der die obere von der unteren Kopfhälfte trennt, der daran mittig ansetzende Nasenhaken, der Doppelstrich eines darunter sitzenden Mundes. Diese flotte Zeichensprache war vermittelbar, einzuüben und kann uns erklären, warum es so schwer ist, Rembrandt- und Rembrandt-Schülerzeichnungen voneinander zu scheidern. Oben, bei der älteren Frau am Fenster, sehen wir die typische Rembrandtsche Profilgestaltung mit Spitznase und Spitzkinn. Dutzendfach läßt sie sich finden. Das könnte man weiterhin besonders für die Fingergestaltung untersuchen und für anderes mehr. Kurz: Das Idiom ist Markenzeichen und steht für Rembrandt, schließlich war es das Recht des Meisters, alles aus seinem Atelier Herausgehende unter seinem Namen zu verkaufen. Noch etwas anderes zeichnet die frühen Zeichnungen aus, das sind, hier nicht so sehr ausgeprägte, ornamentale Schnörkel, die von der Lust an Ausschmückung und vom besonderen Tempo des Zeichenvorgangs Zeugnis ablegen. Der

¹⁴ Svetlana Alpers, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989 (zuerst engl. 1988), S. 89-91, 179-187.



Abb. 6: Rembrandt, *Diana und Aktäon*, um 1663-65, Kupferstich-Kabinett, Dresden

Schlußstein über dem Torbogen in seiner Dekoration, der Hundeschwanz mögen dafür stehen, besonders häufig sind es Kopfbedeckungen, die mit Schwung sich selbst als Form überbieten.

Dieses Überbordende im Lauf des Gänsekiels, der den Drehungen und Wendungen der Linie mit Leichtigkeit und Eleganz folgt, legt Rembrandt in den fünfziger und vor allem in den sechziger Jahren ab. Ja, er verwirft die Benutzung des Gänsekiels und wählt statt dessen die Rohrfeder, aus dem Rohr geschnitten, sehr viel weniger beweglich, auf dem Papier kratzend, unregelmäßig Tinte abgebend. Um eine gleichmäßig verlaufende Linie zu zeichnen, ist sie nicht geeignet, zu Anfang gibt sie zu viel, am Ende zu wenig Tinte ab.¹⁵ Der unterschiedliche Druck auf die Feder ist nur schwer zu kontrollieren. Warum wählt Rembrandt sie dann für seine Dianen-Szene (Abb. 6)¹⁶ und die anderen späten Zeichnungen, die häufig überraschend bildmäßig angelegt sind? Die Unbeweglichkeit der Rohrfeder läßt die Figuren eckig werden, sie zerfallen geradezu in Kompartimente. Manches, wie die vor Aktäon befindlichen Hunde, die über ihren Herrn, bei dem die Verwandlung in einen Hirsch schon begonnen hat, herfallen werden, sind kaum noch als solche zu erkennen. Wür-

¹⁵ Zu Rembrandts Zeichentechnik: Rosand 2002, S. 226-255.

¹⁶ Rembrandt. *Die Dresdener Zeichnungen 2004*, Ausst.-Kat. Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, hg. v. Thomas Ketelsen, Köln 2004, Kat. Nr. 117.

de Rembrandt nicht durchaus im Detail ikonographischen Vorbildern folgen, wie hier einem Ovid-Illustrationsstich von Antonio Tempesta¹⁷, einem Künstler, den Rembrandt häufig als Quelle benutzt, so könnten Zweifel daran entstehen, was eigentlich zu sehen ist. Etwa, daß auch ganz links ein Hund über den Gewändern der Dianennymphen aufmerkt. Allein zwei Dinge sind fein und vor allem genau gezeichnet, womöglich mit dem Gänsekiel: Dianens Gesicht und der spitzige weisende Finger der Begleiterin rechts von ihr. Selbst wenn Dianens Gesicht wieder die typischen Rembrandtschen Gesichtsprofilkürzel aufweist, so lassen Braue und Auge uns doch ahnen, daß sie auf Aktäon blickt, wie auch dessen Hirschkopfsenkung die allentscheidende Blickbegegnung der beiden markiert. Der Finger der Begleiterin ist ein Aufmerkzeichen für Entdeckung, der Blick ist Erkenntnis des Unausweichlichen.

Eine kleine, sehr typische Beobachtung. Der Hund rechts, der jetzt zu Aktäon aufzublicken scheint, seiner Verwandlung gewahr wird, hat vorher, erhitzt von der Jagd, im Wasser getrunken. Zwei, drei flüchtige unartikulierte Rohrfederstriche sind davon geblieben, sie bewirken, daß man das ruckartige Aufrichten des Hundes geradezu als Vorgang nachvollziehen kann, man sieht quasi das Wasser spritzen. Der große Baum, der den Eingang zur Badegrotte der Diana markiert, sie absondern soll, ist zugleich die Trennscheide zu Aktäon, hier stoßen die beiden Welten tragisch aufeinander. Charakterisiert als breiter, heller freier Streifen, geradezu ein Denk- oder Reflexionsraum für das, was hier eigentlich unausweichlich vorgeht. Nichts findet zu fester Form, kein Umriss ist ungebrochen, so gut wie nichts ist schönheitlich, weder im Figurativen noch im Ornamentalen, doch ermöglicht die Zeichnung eine Ahnung des Dramas in seiner ganzen Tragweite. Tempesta's Stich ist ein banales Deklamationsstück, Rembrandts Zeichnung zeigt ein Gewirr von kaum, auch für sich, nachvollziehbar Gestalt annehmenden Linien, die uns dennoch hochgradig involvieren, weil sie im Zusammenhang, trotz ihrer individuellen Häßlichkeit, zu wirkmächtigen Ausdruckschiffren werden, darin Tizians heftigen Kreidebögen letztlich verwandt.

Gainsborough hat in seinem ganzen Leben nur ein einziges mythologisches Bild gemalt. *Diana und Aktäon* (Abb. 7)¹⁸ – es gilt in der Forschung als unvollendet – ist in Grisaille mit winzigen Farbdeutungen gemalt, verfestigt sich zu lesbaren Formen nur zur Mitte hin, zerfließt zu den Rändern. Zeit seines Lebens hat Gainsborough sich zum Illiteraten stilisiert, der kaum je ein Buch in die Hand nahm, sich allein von der Musik inspirieren ließ. Damit bezog er

¹⁷ Abb. ebd., S. 205.

¹⁸ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 171-178; Michael Rosenthal, „Gainsborough's ‚Diana and Actaeon‘“, in: *Painting and the Politics of Culture. New Essays on British Art 1700 – 1850*, hg. v. John Barrell, Oxford/New York 1992, S. 167-194; *Gainsborough*, Ausst.-Kat. Tate Gallery London, hg. v. Michael Rosenthal und Martin Myrone, London 2002, Kat. Nr. 173-177.



Abb. 7: Thomas Gainsborough, *Diana und Aktäon*, um 1784-86, Her Majesty Queen Elizabeth II, London

eine ausdrückliche Gegenposition zu seinem Hauptkonkurrenten auf dem englischen Porträtmarkt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu Sir Joshua Reynolds, dem Akademiepräsidenten, dessen Lebensziel es war, die englische Kunst an das Niveau der klassischen europäischen, vor allem italienischen Hochkunst heranzuführen. Reynolds versuchte selbst das Porträt durch Literarisierung zu nobilitieren, Kunstzitate und komplexe ikonographische Verweise, die aus den Porträtposen abzuleiten waren, sollten diesen Dienst leisten.¹⁹ So war er notwendig ein Anhänger der *disegno*-Theorie und damit auch des *ut pictura poesis*-Konzeptes. Dem Bild und selbst dem Porträt sollte ein Text abziehbar sein, erst dann erfüllte es sich.

Gainsborough tat alles, um zu diesem Programm ein Gegenprogramm zu etablieren. Am liebsten malte er Landschaften, die zeitgenössisch so gut wie unverkäuflich blieben, sie stapelten sich in seinem Atelier. Denn diese Landschaften waren so gut wie gegenstandslos. Machte er bei den Landschaftsge-

¹⁹ Busch 1993, S. 394-411.

mälden noch gewisse Kompromisse, etwa durch die Einführung von Staffage, so waren seine Landschaftszeichnungen radikal, auch vom Herstellungsprozeß her. Es ist überliefert, daß Gainsborough abends nach des Tages lästiger Porträtarbeit, die das Geld brachte, zu Musik im Freundeskreis mit Kreide auf Papierbögen halb automatisch, jedenfalls nicht nach Plan, Landschaftsstrukturen, kaum mehr als Massenverteilungen, zeichnete, am Ende des Abends die in schneller Folge entstandenen Zeichnungen auf dem Boden ausbreitete, um gelungene Strukturierungen, die ihm ästhetisch befriedigend schienen, auszusortieren, um sie als Anregungen, wiederum nicht mehr als das, nicht etwa als Vorzeichnungen für Gemälde, zu nutzen. Es sei hier nicht darauf eingegangen, daß dieses Verfahren der Bildstrukturfindung seinen Vorläufer in Alexander Cozens' sogenanntem *blot*-System hat, das ebenfalls halbautomatisch, nun auf der Basis von Tintenflecken, Flächenstrukturierungen unternahm, um aus ihnen ebenfalls Landschaften zu entwickeln.²⁰ Beiden gemeinsam ist das Vertrauen auf die ästhetische Wirksamkeit abstrakter Strukturen und Strukturelemente. Den bewußten, gezielten Einsatz derartiger Wahrnehmungserfahrungen weiß in der Tat erst das 18. Jahrhundert zu nutzen. Gelegentlich rundete Gainsborough auch derartige Zeichnungen bildhaft, indem er sie auf farbigem Papier anlegte, auch hier gewisse Staffagereste auftauchen ließ und die Zeichnung abschließend weiß höhte. Derartiges konnte er dann auch in Weichgrundätzungen umsetzen, was bedeutet, daß selbst in publizierten Werken die abstrakt ästhetische Figuration das Gegenständliche dominierte.²¹

Das Dianenbild ist durch drei Gouachen vorbereitet²², ein einmaliger Fall im Œuvre von Gainsborough auch dies. Er variiert in den Gouachen vor allem das Begegnungsmotiv von Diana und Aktäon, mal sind sie nahe beieinander, mal entfernter voneinander, Aktäon zurückschreckend (Abb. 8), Diana stark agierend, bekanntlich verwandelte das von ihr gespritzte Wasser Aktäon. Das endgültige Bild findet eine tiefsinnige Ausdeutung, die Bildtradition, die natürlich auch zu Tizian zurückführt, dessen drei Dianenbilder im 18. Jahrhundert bereits in England waren, in dialektischer Hinsicht aufhebend. Denn Aktäon empfängt im Typus der Taufe Christi das Wasser der Diana demutsvoll und willentlich, und es wird ihm zärtlich gespendet.²³ Die auf Erden nicht mögliche Liebesbeziehung zwischen Sterblichem und göttlicher Figur ist das eigentliche Thema. Aktäons frevelnder Blick wird verwandelt in einen Blickdialog der Erkenntnis zwischen den beiden Protagonisten. Seine Verwandlung verwandelt ihn der Göttin an, er geht in Natur über, schließlich ist Diana als

²⁰ S. ebd., S. 335-354; Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la 'Nouvelle méthode' d'Alexander Cozens*, Epinal 1990.

²¹ *Gainsborough*, London 2002, Kat. Nr. 158, 159, 161, 162.

²² Ebd., Kat. Nr. 175-177.

²³ Busch 1993, S. 172-174 und Abb. 61.



Abb. 8: Thomas Gainsborough, Studie für *Diana und Aktäon*, um 1784–86, The Huntington Library, Pasadena, Los Angeles

Diana von Ephesus gleichzeitig Verkörperung der Natura. Und wie schon in Ansätzen bei Tizian und Rembrandt werden wir der Verwandlung von Formmaterie in Bildlichkeit gewahr, oder auch, von der Bildmitte zum Rand hin gedacht, der Auflösung von Gegenständlichem in den bloßen Stoff der Natur bzw. der Kunst. Der Ockerfarbton des Bildes wird farbtechnisch aus Erde hergestellt.

Wichtig für die drei bisher genannten Künstler ist das Folgende: Zeichnung und Malerei, da nicht von der festlegenden Linie dominiert, folgen denselben Prinzipien, lassen zwischen Amorphem und Konkretem, zwischen Figur und Grund, changieren, fordern in extremem Maße unsere Beteiligung, so daß uns die Prozessualität unserer Wahrnehmung bewußt wird, ja, daß diese ästhetische Wahrnehmungserfahrung zum eigentlichen Thema des Bildes wird, wir erfahren, was Kunst ist und was sie kann.

Ein letztes Beispiel: eine beinahe beliebig gewählte Seurat-Zeichnung (Abb. 9).²⁴ Auch hier geht es um Metamorphose, allerdings ohne jegliche Me-

²⁴ Georges Seurat. *Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. v. Erich Franz und Bernd Growe, München 1983, Kat. Nr. 82.



Abb. 9: Georges Seurat, *Café-Concert*, um 1887/88, The Cleveland Museum of Art

tamorphoseikonographie. In einem allerdings unterscheidet sich diese Seurat-Zeichnung von den meisten anderen Zeichnungen dieses Künstlers, denn sie verwendet nicht nur wie üblich die sogenannte Conté-Kreide, die fettig und körnig zugleich ist und so allerfeinste Farbspuren hinterlassen kann, aber auch starke Dunkelpartien, auf dem rauhen, stark strukturierten, sogenannten Michellet-Papier – man sieht deutlich das Michellet-Wasserzeichen durch die Kreidebedeckung der Papieroberfläche schlagen –, vielmehr fügt diese Zeichnung an wenigen Partien kleinere Flecken Weißhöhung hinzu, ein Verfahren, das Seurat das eine oder andere Mal bei späten Zeichnungen verwendet, offenbar ab 1886. Das zeichnerische Oeuvre in Conté-Kreide erstreckt sich über die wenigen Jahre von 1880 bis 1890 und umfaßt fast 500 Zeichnungen, beinahe alle von der Bildmäßigkeit der vorliegenden. Sie wird 1887/88 datiert und zeigt den Blick aus dem dunklen Zuschauerraum, nahsichtig genommen, auf eine helle Variété- oder Café-Concert-Bühne. *Café-Concert* heißt das Blatt in der Literatur. Am dunkelsten sind die sich vor der Bühne abzeichnenden hutbe-

wehrten rahmenden Männerkopfsilhouetten links und rechts, sie sind dem Betrachter auch am nächsten. Davor offenbar drei weitere Köpfe, weniger deutlich, ihre Körper, da unterhalb des vorderen Bühnenrandes, werden von der Kreide verschluckt, allein von den beiden vorderen rahmenden Hutträgern können wir durch stärkere Dunkeltonigkeit in der linken und rechten unteren Bildecke Ahnungen von Körperverfestigungen haben. Auf der Bühne hellt sich der vorsichtig über die grobe Papierstruktur gezogene Kreideton auf, an manchen Stellen links von der Bildmitte stark, so daß eine frontale Tanzfigur zu erahnen ist, Haare und Mieder etwas dunkler, Kopf, Arme, Rock heller, kaum mehr als eine gänzlich verschwommene Erscheinung ist auszumachen. Die große dunkle Männersilhouette rechts, die sich über die gesamte Bildhöhe erstreckt, wird von der leicht nach links versetzten Helligkeit der Bühne aufgefangen. Da der Helligkeitsabglanz der Bühne in subtilen Nuancen die rahmenden Männersilhouetten links und rechts in Halshöhe angreift, erscheinen auch diese Silhouetten, bei aller Dunkelheit, schwebend. Das Blatt ist eine Fata Morgana, ein Gaukelbild. Es bedarf unserer Anstrengung bei der Entzifferung, und das Entzifferte wird dabei nicht eindeutig. Jedenfalls können wir über Aussehen, Alter oder die Reaktion des Personals auf das Bühnengeschehen, über das wir ebensowenig Gewißheit gewinnen können, nichts aussagen. Die Dargestellten gewinnen keine Individualität, bleiben anonym. Der gezeigte Ort entzieht sich ebenfalls einer Identifizierung jenseits der Feststellung, daß es ein Vorne mit Zuschauern und ein Hinten als Bühne gibt, und doch ist das Blatt ein Kontinuum aus Hell und Dunkel, selbst wenn wir sonst von Ent- und Verfremdung sprechen können.

Wie kann es zu einer solchen Seherfahrung und einer derartigen Inszenierung dieser Seherfahrung kommen? Man muß etwas gesehen haben, um es zeigen zu können. Es kann hier nicht eingegangen werden auf Seurats Kenntnisse der Chevreuilschen Farbtheorie mit den Beobachtungen zum Simultan- und Komplementärkontrast im Zentrum, nicht auf seine Lektüre der Schriften von Charles Blanc oder Ogden N. Rood, auch nicht auf seine Auseinandersetzung mit der Psychophysik Charles Henrys, so wichtig diese, sagen wir, physikalischen Umwege für Seurat auch sind.²⁵ Es sei hier nur auf eines verwiesen, das die im folgenden nur aufgezählten Seuratschen Phänomene als optische Erfahrung unmittelbar wahrnehmbar werden ließ.

Die Phänomene sind: 1. Seurat gibt die Linie in der Zeichnung vollständig auf. Begrenzungen gibt es gelegentlich, sonst könnten wir nicht von Silhouetten sprechen. 2. Sein künstlerisches Verfahren der tonalen Gradation ist so dominant, daß das Verfahren selbst zum Gegenstand wird und eine Reflexion über Bildentstehung aus dem Licht oder aus dem Dunkel auslöst. 3. An die

²⁵ Ausführlich dazu: Michael F. Zimmermann, *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim 1991.

Stelle von gegenständlicher Bestimmtheit tritt die strenge Organisation der Bildfläche, tritt gegenstandsunabhängige Komposition. 4. Da das Erscheinen oder Verschwinden von Gegenständen vorgeführt wird, ist etwas gänzlich Momentanes auf Dauer gestellt worden, künstlerisch verewigt, ohne daß das gestiftete Prozeßbewußtsein gelöscht wäre. 5. Wir haben zwar keine eigentliche Atmosphäre vor uns, dazu fehlt jedes Sentiment, aber dennoch Ausdruck. Und 6. und letztens, das Hell-Dunkel-Kontinuum kreist um einen grauen Mittelwert, kann sich zu größerer Helligkeit oder zu tiefstem Dunkel entwickeln, insofern sind diese Bilder neutral, was in etwa gleichbedeutend mit abstrakt ist. Diese gänzlich individuell gestiftete Neutralität hat ihren Vorläufer in der Fotografie. Licht zeichnet Spuren, die so und so weit entwickelt sein können. Wenn der Vergleich erlaubt ist: Manche Seurat-Zeichnungen – zu ihnen dringt er spät vor – sind ganz früh aus dem Entwicklungsbad genommen, bleiben so extrem hell, manche sind überbelichtet, manche lange im Bad verblieben und nähern sich insgesamt dem Dunkel. Neben der Fotografie dürfte das künstliche Licht der Gaslaternen die Seuratschen Sehbilder mit ermöglicht haben.²⁶ Die drei Lichtpunkte unserer Zeichnung zwischen den fünf Figuren markieren nichts anderes als Gaslampen, dort waren sie üblicherweise am Bühnenrand befestigt, als Lichtsperre und Bühnenbeleuchtung. Und diese drei Punkte besitzen Weißhöhung, das heißt, nur hier deckt die Farbe, verdeckt damit die Struktur des Papiers, überall sonst, außer an den äußersten Rändern, ist das Schwarz porös, lichtdurchlässig, lebendig. Nur das Licht selbst ist tot, da blendend, es verunmöglicht Sehen, wie die absolute Finsternis. Das atmende Dazwischen ist das Thema.

²⁶ Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien 1983.