

Werner Busch

Die Durchdringung von Fläche und Raum in der neoklassizistischen Zeichnung

— Das Symposium „Räume der Zeichnung“ widmete sich dem Verhältnis von Zeichnung und Raum im 20. Jahrhundert, vor allem auch in der Kunst der unmittelbaren Gegenwart. In der Tat wird die Frage nach dem medialen Charakter der Zeichnung neu gestellt. In Zeiten der Entgrenzung der Künste nicht nur auf ihrem eigenen Feld, sondern in alle Lebensbereiche hinein, erscheint es zwingend notwendig, den medialen Charakter der Zeichnung auch von außen und von den Grenzen her zu bestimmen. Graphologische Reflexionen als Basis von Handzeichnungswissenschaft, die sich in der Gegenwart allenfalls in ersten Umrissen abzeichnet, haben sich dem Status, dem Informations- und dem Ausdruckspotential, damit aber auch dem ästhetischen Überschüßpotential von Diagrammen, Kurven, Skalen, Tabellen ebenso zu widmen wie dem „Wesen“ von computergenerierten Zeichnungen vor allem in der architektonischen Entwurfspraxis, sie haben die Dimensionen nicht-diskursiver Reflexion durch die unmittelbare körperliche Entäußerung in der Zeichnung in Rechnung zu stellen, vor allem aber Zeichnung als Prozeß zu begreifen, der Sinn ebenso gezielt wie beiläufig, zufällig oder unbewußt generiert, schlicht: Spuren hinterläßt. Das heißt, die Grundbedingungen von Zeichnung sind vor der Folie der Gegenwartserfahrung neu zu bedenken, und vor allem ist ihre Nutzbarkeit zur Sinn- und Ausdrucksstiftung phänomenologisch zu fassen.

— Eine der Grundbedingungen der Zeichnung ist ihr Flächenbezug. Ob wir nun die Linie als Addition von Punkten betrachten, wie dies schon Schleiermacher tat und wie es uns der Computer als Generierungsprozeß vor Augen führt, oder aber als einen fortlaufenden, in einem Zeitkontinuum körpermotorisch sich ereignenden „blinden“ Strich, wie Derrida verblüffend überzeugend demonstriert, gleichgültig auch, was die Linie bezeichnet, sie haftet oder erscheint an der Oberfläche ihres Trägers. Solange Zeichnung als Wirklichkeitsillusion, ob nun in idealisierter Form oder in der Absicht unmittelbarer Naturwiedergabe, verstanden wird, solange kommt diese Grundbedingung nicht zu Bewußtsein, schon gar nicht kann sie in der Zeichnung eigens thematisiert werden. Nun gibt es Kunstformen, bei denen sich Fläche und Raum durchdringen, ja, wo die Durchdringung zu ihrer Definition gehört wie beim Ornament, das zwischen gegenständlicher Illusion und formaler Abstraktion changiert und damit zwischen räumlicher und flächiger Erscheinung. Gewisse Ornamentformen wie die Raffaelische Grotteske sind zusätzlich heterogen, als sie, um den Dagobert Freyschen Begriff zu bemühen¹, verschiedene Realitätscharaktere kombinieren: „reine“ Ornamentformen, Vegetabilisches, aber auch inserierte gerahmte Bilder, die Szenisches räumlich illusionieren, die Illusion also verdoppeln: Sie zeigen sich als Bild und sind damit Teile des Ornaments, und sie entwerfen Räume im Bild. Aber auch die Architekturzeichnung folgt ihren eigenen Bedingungen, indem sie, trotz bildhafter Ansprüche, Teile eines Bauwerkes zur besseren Nachvollziehbarkeit ihrer Maßstäblichkeit in die Fläche „klappen“ kann, so zwar noch der Illusion der Erscheinung des Bauwerkes Gerechtigkeit widerfahren lassend, aber auch dem Anleitungskarakter der Architekturzeichnung.² In diesen Fällen ist die Fläche-Raum-Ambivalenz der Funktion der Zeichnungsform geschuldet, sie mag die Möglichkeiten dieser funktionalen Vorgabe ausloten, und es mögen „Ergebnisse“ dieser Auslotung gelegentlich auf andere Zeichnungsformen übertragen worden sein, etwa wenn in Rembrandtschen Federzeichnungen der freie Fluß der Feder aus reiner Freude am Vollzug zu einem ornamentalen Überschuß zum Beispiel bei der Markierung eines Hutes führen kann (der Hut als sich besonders anbietendes „Bekleidungsornament“). Dennoch führt auch dies nicht zu einer ausdrücklichen Reflexion des Fläche-Raum-Verhältnisses, es stellt den Illusionscharakter des Gezeigten nicht in Frage, selbst wenn man sagen muß, daß in den

- 1 Vgl. Dagobert Frey, Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. In: Dagobert Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien 1946, S. 107–149. Zur Ornamentgrotteske: Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650*. 2 Bde. Berlin 1979
- 2 Vgl. Carl Linfert, Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts. In: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. 1 (1931), S. 131–246; dazu: Horst Bredekamp, Die Architekturzeichnung als Gegen-Bild. In: Margit Kern, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle (Hg.), *Geschichte und Ästhetik, Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*. München, Berlin 2004, S. 548–553

Zeichnungen aus Rembrandts Spätwerk, in denen er den flexiblen Gänsekiel durch die widerspenstige Rohrfeder austauscht, die eingeforderte Projektionsleistung des Betrachters so groß ist, daß die Mühe der Illusionsstiftung zu Bewußtsein kommt.³ Wirklich zu Bewußtsein kommt die Fläche-Raum-Spannung einmal schrittweise in der Tradition eines bestimmten Zeichenmodus und zum anderen zu einem bestimmten Zeitpunkt. Der Modus rekurriert weniger auf die einzelne Linie als auf das, was Delacroix das Zeichnen „von den Mitten her“⁴ nennt, und der Zeitpunkt ist erreicht, als die Kunst im 18. Jahrhundert ihre eigene Geschichte zu bedenken anfängt.

— Seitdem es Handzeichnung im neuzeitlichen Sinne gibt, hat es zwei miteinander konkurrierende Formen von Zeichnung gegeben, eine offizielle und eine inoffizielle, eine akademische und eine unakademische, eine klassische und eine unklassische, eine linien- und damit umrißbasierte und eine eher die Fläche zur Bezeichnung nutzende und damit auf Tonalität setzende Zeichnung, eine römisch-florentinische und eine venezianische, Raffael und Tizian. Die linien- und vor allem umrißbasierte klassische Zeichnung verdankt ihren Siegeszug zwei Zielsetzungen: Sie dient der Verwissenschaftlichung *und* der Idealisierung der Kunst; beides zusammengenommen hat der bildenden Kunst den Status einer freien Kunst beschert, sie wandelte sich von der Handwerks- zur wissenschaftlich begründbaren Ideenkunst. Die Kunst wurde theoriefähig und zugleich normsetzend, damit konnte sie im politischen und religiösen Raum Überbaufunktion übernehmen, offizieller Sprachregelung in idealer Form Ausdruck geben.

— Die theoretische Legitimierung hierfür lieferte die Zeichnung, das abstrakteste und immateriellste und damit der Idee nächste Medium überhaupt, zumal die Theorie ihr eine Doppelbestimmung gab, die noch in unserem Begriff von „Entwurf“ mitschwingt: Sie war das Entworfen selbst, das zeichnerische Produkt, und sie war das geistige Konzept, das nach Entäußerung drängte, *disegno esterno* und *disegno interno*.⁵ Damit war die Zeichnung der unmittelbare Draht, der kürzeste Weg vom Geist über die Hand bis zum bezeichneten Papier. Den Anspruch, daß es sich hier nicht um eine subjektive, sondern um eine objektive Entäußerung handelte, erhob die Zeichnung aufgrund ihrer wissenschaftlichen Begründung, und zwar auf zwei Feldern: Anatomie und Perspektive. Thema war die richtige Darstellung von Körpern im Raum. Und so ist es kein Wunder, daß Dürers späte

³ Vgl. David Rosand, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*. Cambridge 2002, zu Rembrandts Zeichentechnik: S. 226–255

⁴ Vgl. Kurt Badt, Eugène Delacroix, Zeichnungen. Eine Einführung aufgrund der Tagebücher des Künstlers. In: Kurt Badt, *Eugène Delacroix. Werke und Ideale. Drei Abhandlungen*. Köln 1965, S. 9–45, bes. S. 42; Günter Busch, Delacroix als Zeichner. In: *Eugène Delacroix 1789–1863*. Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen. Bremen 1964, S. 141–153, bes. S. 145; *Journal de Eugène Delacroix*. Nouvelle édition, publiée par André Joubin, 3 Bde. Paris 1932, 11. Januar 1857

⁵ Vgl. 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: Peter Ganz, Martin Gosebruch (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*. Wiesbaden 1991, S. 75–99; K.-E. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*. Cambridge 2000

theoretische Werke den Titel tragen: *Unterweisung der Messung*, 1525, und *Die vier Bücher der Proportion*, 1528.⁶ Es geht um darstellende Geometrie, und das vierte Buch der *Messung* ist der Perspektive gewidmet. So gilt es, das Faktum festzuhalten, daß klassische Zeichnungsauffassung fast immer mit Zentralperspektive und Körperproportionalität zumeist nach dem Vitruvianischen Kanon verbunden ist. Das heißt, die dargestellten Körper und zentralperspektivisch gesehenen Räume sind Konstrukte, deren Bedingungen vorgewußt sind, welche Konventionen sich auch immer für ihre Darstellung eingebürgert haben mögen.

— Anders die durch Flächenton generierte unklassische Zeichnung. Auf einen einfachen Begriff gebracht, sie konstruiert nicht Maßverhältnisse, wenn sie Körper und Raum darstellt, sondern sie geht, durchaus unter Vernachlässigung von Anatomie- und Perspektivlehre, von der Erscheinung der Dinge im Raum aus, und auch der Raum selbst ist für sie ein Erscheinungsphänomen. Nicht seine nachmeßbare Erstreckung zählt, sondern die Wahrscheinlichkeit seiner Erscheinung auf der Fläche. Er ist nicht objektiv richtig, sondern nur subjektiv. Im übrigen: Der objektiv richtig konstruierte Raum oder Körper kann durchaus subjektiv falsch erscheinen, und umgekehrt kann der subjektiv richtig erscheinende Raum objektiv falsch konstruiert sein, der Nachmessung nicht standhalten. Künstler wußten dies früh und insofern machten sie auch früh die Entdeckung, daß die Abweichung vom perspektivisch und anatomisch Richtigen subjektiv erfahrbaren Ausdruck stiften, somit der Ausdruckssteuerung dienen kann. Dieser Ausdruck ist jeweils bildgestiftet, tendenziell unabhängig von vorgewußter Konvention und Zeichenhaftigkeit.

— Diese beiden grundsätzlich verschiedenen Modi der Zeichnung konkurrieren über die Jahrhunderte miteinander, wobei es natürlich Mischformen gibt, doch die grundsätzliche Differenz ist offensichtlich.⁷ Wichtig festzuhalten ist noch das Folgende: Die klassische Zeichenauffassung ist, hatten wir gesagt, theoriegeleitet, die unklassische dagegen nicht. Eine Theorie des unklassischen Zeichnens gibt es nicht. Insofern gibt es nur Angriffe des Klassischen auf das Unklassische, und das Diskreditierungsmodell ist immer das gleiche: Das unklassische ist aus der Sicht des klassischen Modells auf bloße Naturnachahmung beschränkt, verbleibt im bloß Materiellen, ohne Zugang zum geistigen Ideal. Damit ist es auch nicht lehr- und lernbar, es ist dem akademischen Zugriff entzogen.

- 6 Vgl. Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* [1943]. München 1977, S. 323–378; Ilse Hammerschmied, *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*. Frankfurt am Main 1997; Albrecht Dürer, *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1525, Einführung: Matthias Mende. Nördlingen 2000; Hans Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*. Bd. 3, Berlin 1969
- 7 Vgl. Werner Busch, Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Margret Stufmann, Werner Busch, *Zeichnen in Rom 1790–1830*. Köln 2001, S. 11–44 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 19); fortan: Stufmann/Busch 2001; zur Konkurrenz des klassischen und des unklassischen Modells: Werner Busch, Zur Topik der Italienverweigerung. In: Hildegard Wiegel (Hg.), *Italiensehnsucht. Kunst-historische Aspekte eines Topos*. München, Berlin 2004, S. 203–210; fortan: Wiegel 2004

___ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts passiert nun etwas Verblüffendes: Die klassische, umrißbasierte Zeichnung adaptiert die Ausdrucksdimensionen der unklassischen Zeichnung, nicht etwa indem sie deren Darstellungsprinzipien, die den Flächenton generierende Zeichnung, übernimmt, nein, sie bleibt vielmehr bei der Umrißzeichnung, spitzt deren Form noch zu, indem sie weitgehend auf Binnenzeichnung verzichtet, und weicht nun allerdings beim Umriß von klassisch-normativen Perspektiv- und Anatomieanforderungen ab. Und in der Abweichung, die man auch eine Übertreibung oder Stilisierung nennen könnte, ist die zusätzliche Ausdrucksdimension aufgehoben. So haben wir auf den ersten Blick die Verwendung klassischer Formprinzipien der Zeichnung, auf den zweiten jedoch, indem wir die graduelle Abweichung vom normativen Ideal realisieren, passiert zweierlei:

___ 1. Wir erfahren das klassische Ideal, immer noch aufgehoben im Umriß, als etwas Überwundenes, als etwas Vergangenes, für die Gegenwart nicht mehr Gültiges oder auch nur noch vergeblich Ersehntes, Evoziertes. Die Diskrepanz, die Ideal und Abweichung vom Ideal als einen Zwischenraum markiert, eröffnet Reflexionsraum, in dem wir die Rolle des Ideals unter gegenwärtigen Bedingungen bedenken können. Verkürzt gesagt, dies ist die historistische Dimension der Zeichnung im späten 18. Jahrhundert.

___ 2. Die Abweichung von der idealen Form hebt tendenziell die räumliche Illusion des Gezeigten auf und überführt sie in eine Flächenerfahrung, wir erfahren die Figur als autonomes Ornament. Da dieses Ornament aber von der idealen Form ausging, bewahrt es deren Schönheitlichkeit, ja, steigert sie im Ornamentfluß noch. In der Lücke zwischen idealer Form und Abweichung von ihr ist also auch die neue Ausdrucksdimension des Gezeigten aufgehoben. Und da diese Ausdrucksdimension vom schönheitlichen Ornament geprägt ist, geht sie in eine bestimmte Richtung. Diese Richtung wird nun allerdings auch durch die historistische Dimension der Zeichnung bestimmt.⁸

___ So wird man sagen können: Die Reflexion über den Vergangenheitscharakter der idealen Form mitsamt der Erfahrung des schönheitlichen Flächenornamentes bewirkt, um den zeitgenössischen Begriff Schillers zu verwenden, ein sentimentalisches Gefühl, in das Trauer um das Vergangene, Verlorene eingeschrieben ist, aber auch ein besonderer sinnlicher Reiz, ausgelöst durch die

⁸ Vgl. Werner Busch, Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts. In: Regine Timm (Hg.), *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Wiesbaden 1988, S. 117–148 (Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15)

Form selbst und nur durch sie. So haftet dieser Kunst etwas Elegisches an, zumal sowohl die historistische wie die ornamentale Dimension dieser Zeichnungsform handlungsfeindlich sind. Das Historistische macht das Gezeigte zum Bild der Sache, zum Zitat, das Ornamentale legt Handlung still, und dementsprechend bevorzugt diese Kunst handlungslose, innehaltende Reflexionsfiguren.⁹

___ Damit das Gesagte nicht graue Theorie bleibt, sei es an wenigen praktischen Beispielen demonstriert. Am naheliegendsten ist es sicher, auf die Umrißzeichnungen von John Flaxman zu *Ilias* und *Odyssee*, aber auch zu Dantes *Göttlicher Komödie* zu verweisen, entstanden in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, verkürzt gesagt als Resultat der Formerfahrung, die mit der systematischen Erfassung der antiken Vasenbilder gemacht wurde, besonders im weitverbreiteten Hamiltonschen Vasenwerk. Flaxman reagiert auf das hier entwickelte Idiom der bloßen Umrißzeichnung ganz direkt.¹⁰ Damit erscheinen die homerischen Werke auf Anhieb als antikisch, die Dante-Illustrationen als mittelalterlich-christlich nach dem Vorbild der ätherischen Figuren etwa Fra Angelicos. Das ist ihre historistische Dimension. Da die antiken Vasenbilder sich in zweierlei Hinsicht von einem neuzeitlichen Bildverständnis unterscheiden – sie haben keinen Rahmen und damit, da sie frei auf der Fläche des Vasenkörpers schweben, auch keinen meßbaren Raum –, kommen sie der historistischen und ornamentalen Dimension quasi von allein entgegen. Allerdings bekommen sie bei Flaxman und anderen Künstlern, die diesem Idiom folgen, einen Rahmen und werden dadurch zum Bild im neuzeitlichen Sinn. Der Rahmen ist jedoch eher ein Störfaktor, da er Räumliches hier nicht hervortreibt – er ist kein Fenster – und zudem die antikische Friesform der Darstellung ihn negiert, da die Darstellung über den Rahmen hinaus fortsetzbar zu denken ist. Damit gibt es für das Dargestellte trotz des Rahmens keinen definitiven Bildort. Zudem finden sich, was die Handlung endgültig stillstellt, fast nur en face oder ins Profil ausgerichtete Figuren; das verunmöglicht räumlich erfahrbare Aktionen und vor allem Interaktionen, die Figuren bleiben letztlich beziehungslos.¹¹

___ *Nausikaa beim Ballspiel mit ihren Gefährtinnen* kann all dies demonstrieren. Man sollte annehmen, beim Ballspiel ginge es lebendiger zu. Hier haben wir lauter gestellte, wie gefroren er-

9 Ausführlich dazu: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, bes. S. 137–180

10 Neben den in Anm. 7 und 8 zitierten Arbeiten vgl. Frank Büttner, John Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Divina Commedia*. Die ersten Skizzen und die Herausbildung des „Umrißlinienstils“. In: Wiegel 2004, S. 95–109

11 Vgl. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985, Kap. „Der Typus Ugolino“, S. 210–227

Tommaso Piroli nach John Flaxman,
*Nausikaa beim Ballspiel mit ihren
Gefährtinnen*, Illustration zu Homers
Odyssee, 1793, Kupferstich,
17,4 x 29,3 cm, Privatbesitz



unten: George Romney, *John Howard
besucht Gefangene*, 1792, lavierte
Federzeichnung, 35,9 x 49,5 cm,
Cambridge, Fitzwilliam Museum

scheinende Figuren, eine Art Statuenrelief. Keine räumliche Tiefe, minimale Schattenangaben, viele ornamentale, auf der Fläche fixierte und auf die Fläche fixierte Formschwünge. Nausikaas Pose wird weitgehend von der dünnlinigen Schattenfigur der Athena über Nausikaa wiederholt. Die sich nach rechts wendenden Gefährtinnen sind geradezu Dubletten, die von Athenas Schild und Nausikaas rechter Silhouette ausgehenden waagerechten Parallelstriche, die wohl Atmosphärisches bezeichnen sollen, sind gänzlich abstrakt. Wer die Geschichte kennt, weiß, daß Nausikaas Ballwurf über die rechten Gefährtinnen hinausgehen wird, der Ball sich dort im Gebüsch verliert, die ihn suchenden Gefährtinnen statt des Balles den nackten Odysseus finden. Laut *Odyssee* kreischen die Gefährtinnen laut, bei Flaxman bleiben sie als Figuren von Figuren – auch vom Eindruck her – notwendig stumm. Was wir also vor dem Bilde zur Kenntnis nehmen,

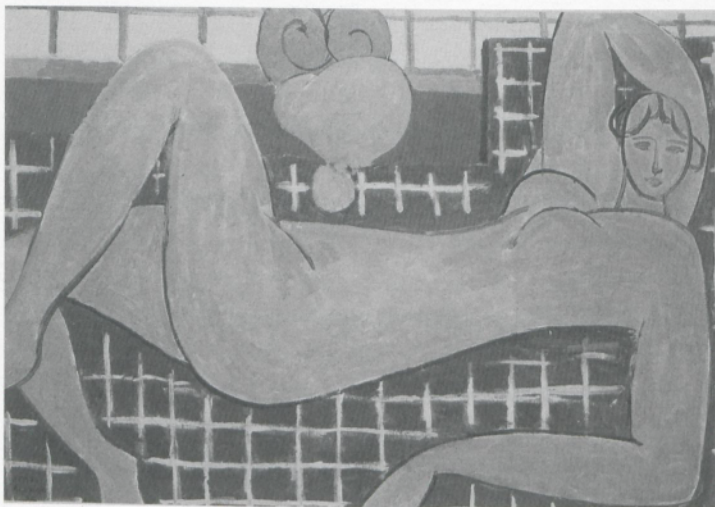
ist nicht eine Geschichte – die müssen wir schon mitbringen, gezeigt wird sie nicht –, sondern eine antike Figurenkonstellation, deren ornamentale Schönheit nicht von dieser Welt ist.¹²

— So gut wie gleichzeitig zu Flaxman entwirft der ihn im übrigen fördernde George Romney, weit entfernt von Flaxmans Rom, in London Zeichnungen zu ein und demselben gänzlich zeitgenössischen Thema: Der Gefängnisreformer John Howard besucht Gefangene in unterirdischen Verliesen, um sich ein Bild vom Los

12 Vgl. Werner Busch, Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Stoffmann/Busch 2001, S. 30–32



Abb. S. 99: Francisco Goya, *Weiblicher Akt sich waschend*, 1796, Pinsel, chinesische Tusche laviert, 17,1 x 10,1 cm, (Skizzenbuch von Sanlúcar), Madrid, Nationalbibliothek



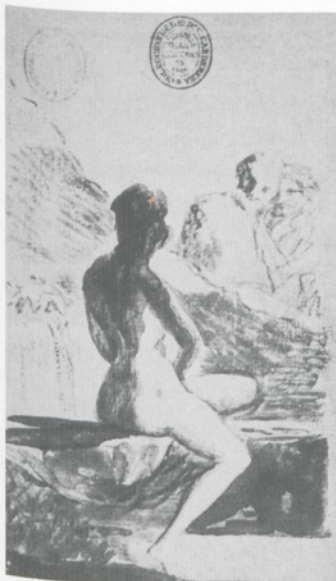
Henri Matisse, *Rosa Akt*, 1935, Öl auf Leinwand, 66,0 x 92,7 cm, Baltimore Museum of Art, Cone Collection

der Gefangenen zu machen und, vor allen Dingen, um es zu erleichtern.¹³ Die über fünfhundert Zeichnungen entwickeln ein Figurenrepertoire, das nur minimal variiert wird, zumal die meisten Figuren, ohne daß dies hier im einzelnen nachgewiesen werden könnte, auf bestimmte antike Figuren oder Figurengruppen rekurrieren. Was sich allerdings verändert, ist der Ort der Figuren im Bild. Es findet eine beständige Motiv- bzw. Figurenrochade statt, ihren definitiven Ort können die Figuren offenbar nicht mehr finden. Die geplante Historie, zu der die Zeichnungen eigentlich Vorzeichnungen sein sollten, wird von Romney nie gemalt. Die rochierenden Figuren allerdings werden einem teil-

weise extremen Abstraktionsprozeß unterzogen. Betrachtet seien allein zwei Figurenprägungen. Die große liegende Figur rechts im Vordergrund ist eine reine Umrißfigur, doch ihr Bildflächenbezug wird so dominant, daß die Körperformen anatomisch entweder nicht mehr nachvollziehbar sind, wie in der Schulterpartie, oder sich gänzlich auflösen, wie bei den Beinen. Was entsteht, ist eine Paraphe verzweifelter Selbstaufgabe. Entsprechende Formkorrespondenzen hat erst Ma-

tisse wieder am menschlichen Körper gefunden, etwa in seinen rosa Akten von 1935 – bei keinem anderen Künstler der klassischen Moderne hat man das Ornamentale seiner Bildfindungen mit mehr Recht betont. Als zweites sei die sitzende, erleuchtete und weit vorgebeugte weibliche Figur links auf Romneys Zeichnung betrachtet. Man braucht einige Zeit, um Kopf und Brust zu identifizieren, dann begreift man, daß der Kopf mit weit vornüberfallenden Haaren rechts ansitzt. Der Hals als Ausdruckspaphe für hoffnungsloses Gebeugtsein, aus dem es keine Erlösung zu geben scheint, ist jeder anatomischen Vorstellung hohnsprechend gelängt. Erst Picasso, etwa in seinem Bild *Frieden* von 1952, wird Entsprechendes nach den Erfahrungen des Kubismus wieder darstellen können. Es läßt sich allerdings behaupten, daß ebenso wichtig Picassos Durchgang durch eine

13 Vgl. Werner Busch, Romneys „Howard“. Revolution und Abstraktion. In: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 16 (1997), S. 289–332



klassische Phase gewesen sei, bei der er sich bekanntlich stark an Ingres orientiert hat, von dem das Beispiel am Schluß stammen soll. Zuvor ist jedoch jenes Künstlers zu gedenken, der am forciertesten Perspektiv- und Anatomieabweichungen als autonomes Ausdrucksmittel nutzt.

— Sehr bald nach der Publikation von Flaxmans Umrißzeichnungen 1793 legt Goya die Skizzenbücher A und B an. Sie führen unmittelbar zu den *Caprichos*, die 1799 publiziert wurden. Das Skizzenbuch A, das sogenannte Album von Sanlúcar, 1796 auf dem Landsitz der Herzogin von Alba begonnen, ist gänzlich privaten Charakters. Am offenbar entschieden libertinen Hof der Herzogin zeichnet Goya intime Aktszenen, darunter wohl auch Porträts der Herzogin selbst, die durch ihren schwarzen wallenden Haarschopf charakterisiert wird. Was Goya bloß imaginiert, was er wirklich gesehen hat, ist schwer zu sagen. Dennoch: Bei einigen Blättern sorgt er für eine ansatzweise thematische Einbindung. Eines zeigt einen weiblichen Akt von hinten, auf die wallenden Haare ist nicht verzichtet.¹⁴ Die Frau scheint auf einem Tuch an einem Brunnen zu sitzen und sich zu waschen. Sie wird von zwei hinter einer nicht gänzlich zu identifizierenden, schräg abfallenden Barriere stehenden Männern – zumindest einer ist älter und mit Bart – beobachtet. Der Hinweis ist deutlich: Wir sollen „Susanna und die beiden Alten“ assoziieren. Und doch „funktioniert“ die Ikonographie nicht wirklich. In der Bildtradition versucht die keusche Susanna sich vor den lüsternen Alten wenigstens mit den Händen zu bedecken, sie wendet sich ab, kann, wie bei Rembrandt, hilfeschend auf den Betrachter blicken, als wolle sie sich seinem Schutz unterstellen.¹⁵ Goyas Darstellung dagegen ist höchst ambivalent. Sein Akt muß die Alten längst gesehen haben, scheint aber über die Schulter bewußt direkt an ihnen vorbei zu schauen. Und der Griff zwischen die Beine ist weniger ein Pudicitia-Motiv. Entweder scheint sie sich unbekümmert weiter zu waschen oder gar sich oder die Alten direkt zu reizen. Aus dem Akt wird eine Nackte. So scheinen die Verhältnisse umgekehrt, Susanna ist der Aggressor, selbstbewußt und selbstbestimmt, die Alten verkümmern zu grinsenden, schamigen Schemen. Wie wird dieser Eindruck erreicht? Primär durch zweierlei: durch Unbestimmtheit im Gegenständlichen und im Räumlichen und als deren Resultat durch Verdichtung. Das Tuch, der Brunnenrand, die Wasserquelle, die abfallende Barriere sind nur mit Mühe als solche zu identifizieren. Die Anatomie des weibli-

14 Vgl. Goya. *Prophet der Moderne*. Hg. von Peter-Klaus Schuster, Wilfried Seipel, gemeinsam mit Manuela B. Mena Marqués, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin und Kunsthistorisches Museum Wien. Köln 2005, Kat. Nr. 40; Werner Busch, Mutterliebe. Vielleicht. In: Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz, Nicola Suthor (Hg.), *Ars et scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*. Berlin 2001, S. 82–89

15 Rembrandt. *Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde*. Hg. Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Rijksmuseum Amsterdam, The National Gallery London. München, Paris, London 1991, Kat. Nr. 25, S. 196–199



Francisco Goya, *Weil sie empfindlich war*, *Capricho 32*, 1799, Aquatinta, 21,5 x 15,0 cm, Privatbesitz

chen Körpers, so attraktiv er wirkt, ist unstimmig. Details sind kaum angedeutet, vor allem: Wie sitzt das linke Bein an? Doch gerade diese Unstimmigkeiten fungieren als Ausdrucksträger. Die dunklen Haare und die stark verschattete Rückenpartie geben dem Akt Substanz, lassen ihn stark sein; unterstützt wird der Eindruck durch den ebenfalls dunklen Brunnenrand, auf dem die Figur sitzt. Und nun ergibt auch der linke Oberschenkel eine sinnvolle Form: Er ist eine aggressive, vorkragende Form. Die Barriere dagegen und die Männer erscheinen im Wortsinne schwach. Zudem ist nichts räumlich ausmeßbar. So sind die Dinge zwar als vor- und hintereinander zu imaginieren, doch wirken sie zugleich als nicht durch räumliche Entfaltung auseinandergerückte eher aneinandergekettet. Flächenbezüge dominieren über Raumerfahrungen. Das macht aus den Gegenständen Zeichen im Flächensystem und schwächt ihre ikonographische Potenz.

— Ein kurzer Blick auf *Capricho 32*, das einzige *Capricho* in reiner Aquatinta, das schon deshalb auf eine eigentliche Liniengrundlage verzichtet, sich auf tonale Abstufungen beschränkt.¹⁶ Ein helles Licht, das nicht sehr logisch von einer Laterne ausgeht, deren Aufhängung nicht sichtbar ist und die nicht genau lokalisierbar erscheint, beleuchtet die im Kerker am Boden hockende Frau grell. Den zweiten Farbton bildet ein mittleres Grau, das irritierenderweise die Formen der Frau, den Boden des Kerkers, die Stufen zum Tor und die rückwärtige Wand gleichermaßen bezeichnet, so daß der Raum absolut nicht auszumachen ist; weder entfalten sich die Stufen von vorn nach hinten, noch ist der Übergang vom Boden zur Wand markiert. Der Körper der Frau löst sich teils im Licht auf, teils heben die Grautöne seine Grenzen auf. Allein das Tor, das Haar der Frau und wenige Gegenstände und Schatten erscheinen in Schwarz, dem dritten Farbton. Die erhaltenen Kommentare zu den *Caprichos* weisen dem „Mädchen“ Schuld zu, sie ist ihren Gefühlen nachgegangen, schwanger geworden und wegen Unkeuschheit ins Gefängnis gesteckt worden. „Weil sie empfindlich war“, lautet die Subscriptio des Blattes. Doch die Ausdrucksdimension ist eine andere. Hier wird nicht Moral gepredigt, sondern ein gebrochenes Opfer vorgeführt. Durch die unartikulierten Grautöne und das dominierende Weiß lesen wir nicht, daß die Frau relativ aufrecht auf den Stufen sitzt, also einen Winkel mit Beinen und Oberkörper bildet, sondern einen diagonal ausgestreckten Leib ohne Übergang zwischen Beinen und Oberkörper und einen davon im rechten Winkel „abge-

16 Vgl. Goya. *Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830*. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle. München 1980, Kat. Nr. 31; Goya, *Zeichnungen und Druckgraphik*. Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Städel-schen Kunstinstitut. Frankfurt am Main 1981, Kat. Nr. D 26

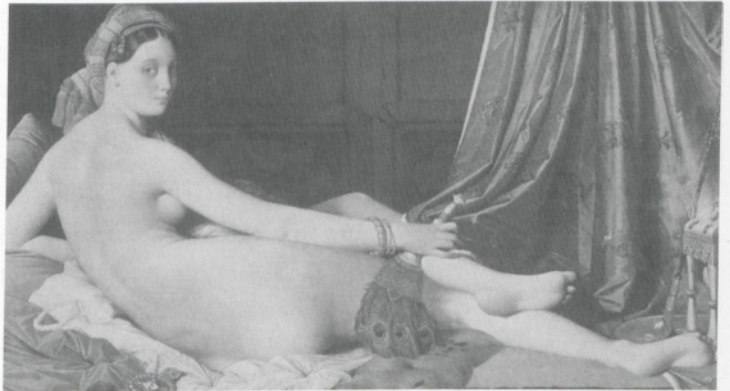
- 17 Vgl. Werner Busch, Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst. In: Ludger Fischer (Hg.), *Romantik*. Anweiler 1987, S. 16–19; vgl. Uwe Fleckner, *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Mainz 1995; *Ingres*. Ausstellungskatalog Petit Palais. Paris 1967, Kat. Nr. 70–72

Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Große Odaliske, 1814, Öl auf Leinwand,
91 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre

unten: Vorzeichnungen zu *Große Odaliske*, 1814, Bleistift auf drei
Papierfragmenten, 25,4 x 26,5 cm,
Paris, Musée du Louvre



knickten“ Hals und Kopf. Geradezu unausweichlich wird dieser, der Anatomie hohnsprechende Eindruck dadurch, daß rechter Bein- und Armkontur eine gerade diagonale Linie bilden und die Haare von der Stirn bis zur linken Schulter einen durchgehenden rechten Winkel dazu bilden. Durch all dieses, das sich auf die Unausrechenbarkeit des Raumes und die extreme Zuspitzung der Anatomie reduzieren läßt, entsteht eine Parapher der Hoffnungslosigkeit in einer verunsichernden, weil nicht faßbaren Räumlichkeit. Paraphen sind Ornamente; wenn sie Gegenständliches „bezeichnen“, hebt ihr Ornamentcharakter die Erwartung von räumlicher, perspektivischer oder anatomischer Richtigkeit in ihrem Ausdruckscharakter dialektisch auf. Ambivalenz, Uneindeutigkeit und Dominanz der Form – und das heißt aber auch, der Fläche – steuern die Rezeption, können der Darstellung entgegen ihrer gegenständlichen Referenz eine primär bildgestiftete Bedeutung beimessen.



— Ingres' *Große Odaliske* von 1814 – oft ist es betont worden – hat, um den schönheitlichen Schwung des Rückens absolut werden zu lassen, mehr Rippen als in der Schöpfung vorgesehen. Die existierenden Vorzeichnungen zeigen, daß der Körper ursprünglich weitgehend korrekt am Modell aufgenommen wurde. Im Zeichenprozeß, der der endgültigen Bildfindung dient, längt er sich bis zu dem Punkt, an dem er als Körper und Ornament zugleich erfahren werden kann.¹⁷ Ingres' Kunst betreibt Gratwanderung, Grenzauslotung. Wichtiger noch ist ein anderer Aspekt der Odaliske, den Ingres auch an anderen Figuren, selbst bei Porträtaufträgen, verfolgt hat: die Ineinanderblendung von En-face- und Profilansicht. Das gilt für Kopf und Leib: bei der Odaliske für den



Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Badende Halbfigur, 1807, Öl auf Leinwand, 51 x 42 cm, Bayonne, Musée Bonnat



Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Blick gegen S. Maria Maggiore vom Esquilin aus, um 1816, Bleistift mit Sepialavierung, 17,0 x 24,3 cm, Montauban, Musée Ingres

Kopf, bei einer badenden Halbfigur etwa für den Leib.¹⁸ In allen Fällen entstehen anatomische Unmöglichkeiten, die jedoch von der schönheitlichen Form aufgefangen werden oder, anders ausgedrückt: Die Stilisierung der Form ist so stark – übrigens spielt ihr die Atmosphärellosigkeit der Bilder Ingres' in die Hände –, daß wir nach der anatomischen Richtigkeit nicht mehr fragen.

— Ein weiterer Aspekt ist Ingres' hyperrealistischer Wirklichkeitszugriff, der auch vor der Benutzung technischer Hilfsmittel und Projektionshilfen nicht zurückschreckt. So hat er offensichtlich bei seinen Romzeichnungen ab 1806 die gerade patentierte, von Wollaston erfundene *Camera lucida* zu Hilfe genommen und dabei etwas gesehen, das uns an den Anfang unserer Überlegungen zurückführt.¹⁹ Er erkennt, daß das in der *Camera* Gesehene, das *per se* mit dem Anspruch auf objektive Richtigkeit antritt, subjektiv falsch oder zumindest irritierend erscheinen kann. Wir sehen etwas, das unser in die Natur gerichtetes Auge nicht wahrzunehmen weiß, etwa einen Weitwinkel, einen, um es so auszudrücken, in die Fläche gebreiteten Winkel, dessen Fluchtlinien nicht mehr in einem, sondern in mehreren Punkten zusammenlaufen. Vorbei ist's mit dem Paradigma der Zentralperspektive, es gibt auch andere Wahrheiten. Dies muß man gesehen haben, um es künstlerisch nutzen zu können.

— Was läßt sich aus diesen Beobachtungen schließen? Die jeweilige Konzeption von Raum muß bestimmt und eben auch historisiert werden. Zeichnung kann Raum aufzehren oder entfalten, bis er zur Fläche wird; die Architekturzeichnung nutzt dieses Potential. Zeichnung kann Raum in unterschiedlicher Weise und Gestalt entwerfen; *den* Raum gibt es nicht, *die* Zeichnung aber auch nicht. Ihre Interdependenz kann produktiv gewendet werden, Erkenntnismedium sein. Beschreiben müssen wir nicht nur die Erkenntnisse, die die Zeichnung liefert, sondern viel eher die Art ihrer Hervorbringung; insofern müssen wir allemal über die ästhetische Erfahrung des in der Zeichnung Erscheinenden nachdenken.

18 Vgl. ebd., Kat. Nr. 34

19 Vgl. Uwe Fleckner, *Porträt und Vedute. Strategien der Wirklichkeitsaneignung in den römischen Zeichnungen von Jean-Auguste-Dominique Ingres*. In: *Stuffmann/Busch 2001*, S. 161–191