

## Die Bewegung in der Zeichenkunst

Es ist nicht lange her, daß sich zwei Leute darüber unterhielten, ob es denn überhaupt sinnvoll sei, die Bewegung des Menschen oder die eines Tieres in einer Skulptur nachvollziehen zu wollen. Der Wortführer, der das Gespräch begonnen hatte, beharrte darauf, daß sich, wie er sagte, eine Plastik gar nicht bewegen könne. „Sie steht,“ sagte er, „auf ihrem Sockel und kann sich nicht wie ein lebendiges Wesen fortbewegen.“ Seiner Ansicht nach, sei es vergebene Mühe, ein steigendes Pferd zu modellieren.

Daß einer solchen Feststellung im Sinne der Bildhauerei eine ganz unkünstlerische Ansicht vorausgeht, wäre im Grunde nicht weiter bemerkenswert. Aber gerade im gegenteiligen Sinn einer solchen Auffassung gründet das Wesen einer wirklich künstlerischen Begabung überhaupt!

Denn nur dem Gesetz der Gravitation folgend erfahren wir die Einheit von Raum und Zeit. Wir sehen mit der Gestalt eines Wesens die ihm eigene Art sich zu bewegen und erkennen hierin zugleich seine ganz speziellen Eigenschaften.

Das heißt, daß dem Künstler etwas mitgegeben ist, diesen Zusammenhang ohne jede Reflektion und ganz unterbewußt zu begreifen. Indem jemand zum Zeichenstift greift, um der Bewegung augenblicklich folgen zu können, gibt sich der Begabte im Unterschied zum Talentlosen zu erkennen und so, wie die im Augenblick sich vollziehende Bewegung unwiederholbar bleibt, so unwiederholbar schlägt sie sich in der Skulptur, im Dreidimensionalen nieder.

Wenn von Bewegung die Rede ist, so ist damit zunächst ein Antrieb gemeint, durch welchen ein entweder schwerer oder leichter Körper eine Veränderung seiner augenblicklichen Position erfährt. Ein schwerer Stein etwa, den es wegzubewegen gilt, bedarf einer von außen auf ihn wirkenden Kraft. Er wird gewaltsam fortbewegt. Wir hätten es bei einem solchen Vorgang entweder mit den Gewalten der Natur zu tun, oder mit der technischen Intelligenz des Menschen. Mit Hebelkraft, Pneumatik und ähnlichem, das sich zu solchem Vorhaben bewährt hat. An jeder von außen auf ihn wirkenden Kraft erfährt ein Körper ein jeweiliges Maß an Beschleunigung. Er wird aus seinem beharrenden Zustand in Bewegung gesetzt.

Allein aus einer dem lebendigen Wesen selbst eigenen Energie, aus dem dauernd wechselnden Verlangen, in einen anderen Zustand hinüber zu gelangen, erklären wir uns eine nicht durch äußeren Anstoß gegebene Art seiner Bewegung. Und eben im Erfassen einer solchen Bewegung erklärt sich die Teilnahme, die Idee aus künstlerischer Sicht.

Wenn ich mit dem Skizzenbuch vor einem Zwinger stehe und einen Panther zeichne, so höre ich oft, daß jemand sagt: es ist schade, daß so ein Tier sich nie ruhig verhält. Das soll heißen, daß man das Tier, das fortwährend die Position wechselt, sich bald niederstreckt, um sofort wieder aufzustehen, bald geht, sich jetzt von vorn, im nächsten Moment wieder von hinten zeigt, daß man ein solches Tier nicht in Ruhe *abzeichnen* kann.

In die Bemerkung ist im Grunde genommen involviert, daß die Zeichnung nicht komplettiert werden kann.

„Da ist es besser“, hört man, „wenn man ein Stilleben malt.“

Diese und ähnliche Szenen habe ich immer wieder erlebt und möchte darlegen, warum es nicht *besser* ist, wenn man ein Stilleben malt. Das Eine hat mit dem Anderen unmittelbar zu tun. Das Zeichnen und die Bewegung des Subjekts, das Malen und der stille Gegenstand gehören in einen Zusammenhang, sie stehen zunächst in einem diametralen Verhältnis zueinander.

Hinzu aber kommen das Licht und die Position und zwar sowohl die Position des Betrachters zum Gegenstand wie etwa die Position der Gesellschaft zur Geschichte.

Insofern wäre es schade, wenn sich ein Tier ruhig verhält, wenn es gezeichnet werden soll.

Wird nicht in diesem ganz allgemeinen Sinn die Zeichnung in ihrer Ausführlichkeit bewertet, in einer vermeintlich treuen Wiedergabe des Objekts, an dem kein Detail übersehen wurde? Man erkennt am Ende die Fleißleistung.

Der wahrhaft künstlerische Wert einer Zeichnung indessen, mit der ein so unruhig bewegtes Objekt mit wenigen Strichen zum Ausdruck kommt, wird am Duktus des Zeichenstiftes erkennbar, so wie er im Augenblick der Bewegung gefolgt ist.

Betrachtet man eine solche Zeichnung, so ist man von der Hellsichtigkeit des Zeichners überrascht, mit der er bei genauerem Hinsehen nicht eigentlich das Tier in dieser und dann in einer folgenden Position festgehalten ist, sondern in einer hierzu überleitenden Phase.

Unkünstlerische Betrachter bezeichnen einen solchen, aus dem Erfassen eines augenblicklichen Aktes ins Material, als Stil.

Daraus läßt sich folgern, daß man im Allgemeinen die künstlerische Handschrift wie man es treffend bezeichnet, verkennt, das eigentlich Individuelle, das Unerklärliche, das sich nur einem künstlerisch veranlagten Menschen auch in der Rezipienz offenbart.

Zu bewundern ist nicht das, was hier gezeichnet ist, sondern das, was nicht gezeichnet ist. Man sieht das weiße Papier als einen imaginativ wirkenden Raum, in dem sich in der Vorstellung durch die Sicherheit der zeichnenden Hand die wenigen Linien zu einem bewegten Raubtier ergänzen.

Das Pferd, welches Delacroix mit Pinsel und wenig Wasserfarben auf das Papier wirft, läßt über die Bewegung hinaus auch die Volumen des Tieres und die Spannung der im Moment wirkenden Muskulatur erkennen.

Dies wiederum bedeutet, daß die Vorstellung dessen, was nicht gezeichnet ist, im Kopf des Malers vollständig und mit allen Funktionen lebendig sein muß, denn die Vorstellung eines Wesens hat man nicht in der Hand, sondern im Kopf.

Was von Museumsdirektoren als Handfertigkeit gesehen wird, legt die Vermutung nahe, daß sie selbst nie Zugang in diese nur vorzustellende, bewegte Welt hatten. In der Abkehr von einer sich in jeder Sekunde fortwährend erneuernden Welt bleiben sie an Kategorien und Begriffen orientiert, von denen der traurigste der > Stil < ist.

Leonardos berühmtes Abendmahl hat Rembrandt mit wenigen Kreidestrichen auf ein kleines Blatt Papier gezeichnet. Das feierliche Riesenbild an der Wand des Refektoriums im Kloster Maria delle Grazie in Mailand, von dem Rembrandt sicher nur einen Kupferstich besessen hatte, wird in Rembrandts Zeichnung so heraufbeschworen, als hätte er nicht Leonardos Bild, sondern die Szene selbst erlebt – in der die Gruppe der Jünger, sich mit Christus um den Tisch versammelt hatten, als hätte er das Wort „einer unter euch wird mich verraten“ selbst vernommen.

In der Zeichensprache des Niederländers wird die Begegnung mit dem Italiener unverkennbar. Das Unnahbare, das hochheilige des Geschehens verwandelt sich in diesem Augenblick ins Menschliche.

Das Unmittelbare und ebenso Unvermittelbare in Skizzen, das oft nur dem Entstehen großer Werke diene, zeigt im Grunde nur das Erwägen verschiedenster Möglichkeiten, den Weg des Künstlers, um sich endlich zur Gestaltung eines Bildes zu entschließen.

Jetzt ist es nötig zu sehen, in welcher Position der Zeichner zu seinem Objekt gestanden hatte, denn daraus ergibt sich ein nicht zu unterschätzendes perspektivisches Problem. Die Beschäftigung mit einem Thema spielt sich in der Bewegung ab, unzählige Zeichnungen und Studien zu den großen Werken der Malerei wie zu denen der Skulptur geben hierüber Aufschluß.

Man erinnere sich der Zeichnungen wie sie einmal in den Werkstätten von Rubens oder Michelangelo herumgelegen hatten und heute in Windsor oder in der Albertina aufbewahrt werden.

Um sich dem Kernpunkt des Themas in der Betrachtung zu nähern, gewinnt jede dieser Zeichnungen, sei es dieser Akt oder jene Bewegungsstudien ihre Bedeutung, um so mehr als sie zur Vollendung eines Kunstwerks unerlässlich gewesen waren.

Das bedeutet indessen nicht immer, daß dieser Arm oder jene extrem von vorn gesehene Hand im Bild oder in der Skulptur wieder erscheint, oder daß sie überhaupt wieder gebraucht wurden. Vielmehr zeugt eine solche Zeichnung davon, daß sich der Autor der Zuverlässigkeit seiner Beobachtung versichert hatte, um eine bevorstehende Arbeit an seinem Werk nicht durch Schwierigkeiten mit dem Detail zu gefährden.

Während Cézanne schon an seinen späten Bildern arbeitete, vornehmlich an Stilleben und Porträts, zeichnete er immer wieder nach Gipsabgüssen von Skulpturen Michelangelos.

Menzels kaum zu übersehendes zeichnerisches Werk erklärt sich aus seiner unentwegten Reaktion auf alles, was sich bewegte. Selbst zufällige Veränderungen des Lichts lassen auch Architekturen, die er gemalt und gezeichnet hatte, bewegt erscheinen. Man denke an die Studie zum Eisenwalzwerk oder zum Ballsouper.

Es ist das Licht der Feueresse oder der Kronleuchter, die die Gestalten augenblicklich zum Leben bringen. Ein schlagendes Beispiel tote Objekte durch Licht bewegt erscheinen zu lassen, gibt sein Bild –die Atelierwand– in der Hamburger Kunsthalle. Gemalt sind Gipsabgüsse auf einer dunkelroten Wand. Ein großer Torso und eine Sammlung von Totenmasken berühmter Männer werden durch den Wechsel von warmem Licht und kalten Schatten ins Leben gerufen und der Torso erweckt das Gefühl, als finge der Gipsabguß zu atmen an.

In seinem Umriß und seinem Volumen wird uns in einer Zeichnung das Objekt in seiner Beschaffenheit vorgestellt. Durch ein eben einfallendes Licht aber zeigt es sich uns in seinem augenblicklichen Zustand, der uns analog zur Linie das Aktuelle, das Vorübergehende erkennen läßt.

Auf Rembrandts Bild „Der Mann mit dem Goldhelm“ ist der Dargestellte kaum zu erkennen. Sein Gesicht ist in tiefen Schatten gehüllt, sodaß sich das Interesse allein auf den reich verzierten, strahlenden Helm, den Goldhelm richtet, der in seinem Leuchten dem Bild als Idee vorausgegangen war.

Wie die Linie Ideen symbolisiert, so repräsentieren helle und dunkle Flächen das Wirkliche, das, worin sich die Wirklichkeit in ihrer Wirksamkeit erweist.

Je mehr die Linie ihre ursprüngliche Funktion verliert, indem sich die sie umgebenden Flächen durch hinzukommende Tonqualitäten und Abstufungen verselbständigen, um so realer erscheinen die gezeichneten Gegenstände.

Die Linie ist ideeller Natur. Sie ist es insofern, als das, was sie ausdrückt keine Entsprechung in der Natur findet. Der Umriß dessen, was wir anschauen, ändert sich mit jeder neu eingenommen Position: Ein von oben gesehene Pferd zeigt einen anderen Umriß als ein seitlich gesehene Pferd. Von zwei gleich großen Gestalten erscheint die näher stehende größer als die entfernte. Ein rundes Glas ist von oben gesehen ein Kreis, wird dann zur Elypse und sieht man es in Augenhöhe, so verringert sich die Rundung bis zur graden Linie.

Den Endzustand des Gesehenen also verfertigt nicht die Natur, sondern die Vorstellung. Im gemalten Volumen erkennen wir die Substanz der Dinge, in der Linie die Idee.

Aus dem Erfassen ergibt sich für den Künstler ein Problem, das zu lösen seine –wie Kant es nennt - produktive Einbildungskraft voraussetzt.

Es schließt sich aus, etwas noch nicht Geschehenes ohne eine eigene Vorstellung vorwegzunehmen, oder etwas, das bereits geschehen ist, ohne diese eigene Vorstellung nachzuvollziehen.

Allein so kann Kunst überhaupt möglich werden. Denn nur die Vorstellung ist es, auf der die Idee gründet und zum Bild wird.

Kant sagt in der transzendentalen Analytik: „Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen. Bewegung eines Objekts im Raume gehört nicht in eine reine Wissenschaft, folglich auch nicht in die Geometrie; weil, daß etwas beweglich sei, nicht a priori, sondern nur durch Erfahrung erkannt werden kann. Aber Bewegung, als Beschreibung eines Raumes, ist ein reiner Aktus der sukzessiven Synthesis des Mannigfaltigen in der äußeren Anschauung überhaupt durch produktive Einbildungskraft, und gehört nicht allein zur Geometrie, sonder sogar zur Transzendentalphilosophie.“

Es dient der unmittelbaren Aufnahme eines Kunstwerks nur wenig, einige phänomenologische Gedanken beizufügen. Denn ohne die innere notwendige Beteiligung des Rezipienten an einer Zeichnung, bleibt es doch zuletzt bei der Feststellung, daß hier etwas nicht fertig sei.

Insofern täte es gut, wenn die Erfinder gegenwärtig geltender Kunstbegriffe bisweilen über das, was sie sehen und worüber sie schreiben, etwas gründlicher nachdenken würden.

Mit dem Verlangsamten der Bewegung bis zum Innehalten der zeichnenden Hand geht in spürbarem Sich-Festlegen auf die vorgestellte, bewegte Erscheinung ein Erstarren der Linie einher, durch das ihr ursprünglich improvisativer Charakter mehr und mehr verloren geht.

Der Ablauf der Bewegung, den der Duktus des Zeichenstiftes vermittelte, ist zum Stillstand gekommen.

Das in einem kurzen Moment Vorübergehende, die Bewegung, ist zur Stellung geworden. Man erinnere sich an einen Film, der etwa durch eine technische Störung unterbrochen wird. Wir sehen das lachende Gesicht des Schauspielers, seinen geöffneten Mund und die dem Partner entgegengestreckte Hand nun für mehrere Minuten auf der Leinwand stehen bleiben.

Mit einer nicht erwarteten Unterbrechung tritt das Unnatürliche ein. Es findet etwas nicht statt, was aller Handlung, jeder dramatischen Zuspitzung oder jedem versöhnlichen Schluß vorauszugehen hat - die Bewegung. Je länger das Bild stehen bleibt, der offene Mund kein

Anzeichen erkennen läßt, sich zu schließen und die ausgestreckte Hand in der Luft stehen bleibt, um so mehr gerät das Bild zum Grotesken.

Im Theater saß jemand neben mir, der über eine Szene so sehr lachte, daß er zu ersticken drohte. Endlich schien er sich beruhigt zu haben. Man hörte ihn ein paar mal tief schnaufen. Als ich aber jetzt zu ihm hinübersah, hatte er noch immer den Mund offen, er war feuerrot im Gesicht. Er hatte eine plötzliche Mundsperrung. Der Unterkiefer hatte sich im Tuberculum verklemmt, so daß er den Mund nicht mehr schließen konnte. Ein anwesender Arzt half ihm endlich aus der Notlage.

Die Bedrängnis, in die der Mann geraten war, stand noch immer im Kontrast zu einem qualvollen, aber lachenden Ausdruck. Schweißtriefend holte er endlich Atem. Er schien matt und nahm jetzt ein ernstes Gesicht an.

Zwischen Lachen und Ernst lag der Eingriff des Arztes. Im Wechsel von diesem zu jenem Ausdruck fehlte die Phase.

Wilhelm Busch zeigt in der Bildgeschichte vom verhinderten Dichter die Titelfigur Balduin Bähnlamm beim Zahnarzt. Bei der Extraktion sieht man den von Schmerz gepeinigten Dichter mit den Beinen strampeln. Um diesen Schmerz und Bähnlamms Hilflosigkeit vollends auszudrücken, zeichnet Wilhelm Busch die wildstrampelnden Beine in wohl zehnfacher Wiederholung. Er zeichnet das Auf und Ab der Bewegung in allen nacheinander folgenden Phasen.

Der Humor kommt Busch zu Hilfe, wie ja auch in der Karikatur, die bis aufs Wesentlichste vereinfachte Linie, vom Humor bestimmt wird!

Wie das kurzlebige Lachen nur schwer zu erzeugen ist, so, oder noch schwerer, ist es, ein lachendes Antlitz auf der Bildfläche nachzuvollziehen. Selten hat es einen Maler gegeben, dem es wie Frans Hals möglich gewesen ist, dank seiner ungewöhnlich sicheren Pinselführung ein solches flüchtiges Lachen zu verewigen.

Das „bitte recht freundlich“, das einen zu Fotografierenden zum Lächeln auffordert, hatte selten etwas anderes als ein verkrampftes Spiel mit den Mundwinkeln zum Resultat, da einem solchen Lächeln die Ursache fehlt.

Es wäre so, als erwartete man von einem ewig verdrießlichen Gesicht die plötzliche Heiterkeit wie einen Frühlingstag im Januar. Es bleibt beim Wunsch.

Eine augenblickliche Veränderung des Ausdrucks bei Tieren hingegen, namentlich bei Raubtieren, läßt uns schon im Unterbewußtsein ganz unvermittelt auf jeden geringen Wechsel ihres Gestimmtseins schließen. Sie können nicht Lächeln, aber sie werden auch niemanden durch eine ihrer Natur zuwiderlaufende Regung täuschen. Weder durch ihren Blick, noch durch eine Veränderung der Gesichtsmuskeln oder der Bewegung. Ein Bär sieht immer freundlich aus, sofern er nicht die Zähne zeigt.

Insofern war mir auch das Aktzeichnen nach dem Modell, so wie es an der Akademie üblich war, stets unergiebig erschienen.

Fünfzehn oder zwanzig Leute umkreisen das Modell, um es schließlich in eine für alle passende Position zu bringen. Es soll eine Stellung einnehmen, die dann, um zu Zeichnen, jeder etwa 10 Minuten Zeit hat. Allein darin liegt schon das Unkünstlerische im Vorhaben. Man kann also auf die Uhr schauen, um sich hin und wieder zu vergewissern, wie lange das Aktmodell noch in dieser Position bleiben wird.

„Bitte, bleiben sie so stehen,“ hört man, „und bewegen sie den rechten Arm nicht!“

Hierin äußert sich schon das Krampfhafte, das sich sowohl im spürbaren Ermüden des Modells zeigt und später in den Zeichnungen.

Man sieht die mit großer Mühe immer wieder nachgezogenen anatomischen Details, die keine Funktionen erkennen lassen. Eine solche Zeichnung beweist, daß der Künstler vom Akt, den er zeichnen sollte, keine Vorstellung hatte.

Denn nur in der zufälligen Veränderung der Stellung in eine wirkliche Bewegung, d.h. im Nachvollziehen der Phasen zeigen sich die Meisterwerke gerade dort, wo sie dem Zufall folgend korrigiert wurden.

Max Liebermann hat einmal gesagt: Malen heißt mit dem Pinsel zeichnen. Er macht auf eine nicht zu überhörende Schwierigkeit aufmerksam. Denn den spontan hingeworfenen Bildgedanken nunmehr in eine endgültige Form zu bringen, birgt die Gefahr, die Idee im zähflüssigen Material zu ersticken. Die zu Beginn auf der Leinwand brillierende Skizze soll nun im Geviert zusammengefaßt und zur Einheit in der Bildfläche werden.

Wo das weiße Papier ganz imaginativ die räumliche Vorstellung wachgerufen hatte, dort soll nun eine räumliche Vorstellung entstehen, in dem die Fläche, der Malgrund durch Farben verdrängt wird.

Hieraus ergibt sich eine weitgehende Dominanz gegenüber der Zeichnung, die jetzt nur noch eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Ja, es fragt sich, ob überhaupt jede gute Zeichnung zu einer malerischen Gestaltung geeignet war.

Nicht selten sieht man an sehr bedeutenden Werken, wie schwierig es gewesen ist, das zeichnerische Gerüst als Träger der Idee über einen langwierigen Malprozeß aufrecht zu erhalten.

In Hans von Marées findet man das Beispiel für einen jener tragischen Genies, das durch ständig erneutes Übermalen so lange an der Zerstörung seiner größten Werke gearbeitet hat, daß man sie heute kaum noch in ihrem Urzustand erkennt. Man denke an seine Triptychen in der Neuen Pinakothek in München.

Von der Größe Michelangelos oder Leonardos zeugen Zeichnungen und Fragmente. Nach dem rätselhaften Ausdruck der Zeichnungen Leonardos im kaum spürbaren Übergang von Licht und Schatten, dem Rauchartigen, dem Sfumato, wie er es nannte, strebte er auch in der Malerei.

Durch fortwährendes Experimentieren mit noch unerprobten Mitteln aber begann er sein Werk zu gefährden. So mußte er schon kurze Zeit nach der Beendigung der Anghiari-Schlacht erleben, daß das Werk, das er im Wettstreit mit Michelangelo für den Palazzo Vecchio geschaffen hatte, sich von der Wand ablöste.

Von der Anghiari-Schlacht, die später die größte Wirkung auf Rubens hatte, sind uns die unvergleichlichen Zeichnungen geblieben.

Die Frage liegt also nahe, inwieweit sich eine Idee, die unmittelbar in der Zeichnung sichtbar wird, über den oft langen Prozeß des Malens realisieren läßt.

Das Immaterielle soll Gestalt annehmen und das Augenblickliche soll im Material beständig werden.

Es war Cézanne, der einmal gesagt hatte: „wenn mir nur einmal gelänge, etwas zu realisieren!“

In der Art und Weise der Gestaltung muß die vorausgegangene Idee durchscheinend bleiben, wenn das so Entstandene zum Kunstwerk werden soll. Erweist es sich hierin als unzulänglich,

so bleibt es selbst bei perfektester Behandlung des Materials immer nur Objekt, sowohl in sich selbst, als auch in dem was es darstellt.

So wird schon in den Zeichnungen erkennbar, worin das später entstandene Werk die Hand des Künstlers verrät. Das Entstehen einer Skulptur Michelangelos wird bereits im Duktus einer Federzeichnung deutlich, die als Entwurf diente. Man erkennt im Überlagern, im Sich-Kreuzen der Striche auf dem Papier unschwer schon die gleichermaßen wirkenden Zahneisen im Stein.

Von Giorgio Vasari ist überliefert, daß Michelangelo in einer viertel Stunde mehr Material aus dem Stein herausschlug, als zwei geübte Steinmetzen in einer Stunde. Es war nicht die physische Kraft, die ihn dazu befähigte, sondern die seine Arbeit treibende Idee, die in den Zeichnungen sichtbar geworden war.

Allein die Art und Weise der Gestaltung, die in den Spuren des Werkzeugs sichtbar wird, weist zurück auf die aus der Linie heraus gewonnene Idee.

Aber auch in schärfster Konkurrenz mit der Natur, dort wo, wie etwa Bernini die Epidermis des Menschen oder den Faltenbruch seiner Gewandung auf der Oberfläche des Steins erreicht, zeigt sich die Souveränität des Zeichners, mit der er sich das harte Material gefügig machte.

Wir sehen eine vollendete Porträtbüste von Bernini kaum anders als eine in wenigen Minuten dafür entstandene Zeichnung.

Geht dem Vorhaben eine solche, auch nur in Gedanken geführte Linie, nicht wirklich deutlich voraus, so wird das, was entsteht selbst immer nur Objekt bleiben.

Zum Indiz für den Mangel an einer künstlerischen Vorstellung wird schließlich das fortgesetzte Polieren des Materials, das man ebenso an hochpolierten Grabsteinen sehen kann. Auch verraten immer aufs Neue lasierte Bilder oder verwaschene Aquarelle, wo es ihnen an Klarheit der Zeichnung gebricht.

Ein solches Resultat, dem mit den Effekten im Grunde nur ein rasches Fertigwerden anzusehen ist, zeugt von der Unsicherheit seiner Autoren. Solange es dem Anspruch eines Laien genügt, mag es angehen. Nicht mehr aber dort, wo es zum Maßstab ganz neu erfundener Kunstrichtungen geworden ist und vom Staat eingesetzte Kunstbeamte die Öffentlichkeit damit beschäftigen.

Man beurteilt das Kunstwerk nicht mehr nach seinem eigenen Wert, sondern nach der Stellung, das es in einem im Moment herrschenden Kunstbetrieb einnimmt.

Man ist verunsichert. Die dem Selbst eigene Kritik geht in einer für alle geltenden Meinung verloren.

Ich habe das erwähnt, weil es mir im Zusammenhang mit meinem zugrunde liegenden Thema beispielhaft erschien. Doch komme ich zurück auf die zeichnende Hand.

Vermöge seiner ihm eigenen Beharrlichkeit gewinnt der Zeichner die Sicherheit, den raschen Ablauf einer Bewegung zu fixieren.

Man sieht den kreisenden Habicht in der Luft innehalten, um den Reaktionen einer Maus nach seiner Hypnose zu folgen, ehe er auf sie hinabstößt.

Mit größter Spannung verhält sich das Raubtier so lange still, bis ihm ein Angriff, dem sicheren Instinkt folgend, möglich wird. Wenn jemand auf einem schnell dahinjagenden Pferd reitet, wäre es ihm unmöglich einen ebenso schnell dahinjagenden Reiter neben sich zu beobachten. Nur die ruhige Hand eines Jägers gewährleistet seine Treffsicherheit.

Aus der Beharrlichkeit erklärt sich die weitgehende Sicherheit, Bewegung zu erfassen, so wie die Stabilität der Achse notwendig ist, um die sich das Rad dreht.

Es ist also falsch anzunehmen, daß sich die Sicherheit eines Zeichners darin äußert, daß er in aller Ruhe eine grade Linie zieht.

Blickt man zurück in die Vergangenheit, so stellt man fest, daß das Bewegte in der Kunst mit einem sich wandelnden Lebensgefühl und der gesellschaftlichen Veränderungen im Abendland einhergeht.

Mit den Großen der Renaissance wird die orthodoxe Gestaltung, wie sie bis ins späte Mittelalter hinein gültig gewesen ist, in Frage gestellt. Aus dem Wirken Tizians, Caravaggios oder Berninis pflanzen sich die Impulse in Frankreich und namentlich in Flandern fort. Das Statische beginnt sich in der Bewegung aufzulösen.

Durch extrem heftige Bewegungsmotive wird das Geviert gesprengt. Im 18. Jahrhundert halten Engel und Heilige, wie unter freiem Himmel, Einzug in die Kuppeln und Decken der Kirchen. Tiepolo, Asam, Feuchtmayer oder Maulpertsch sprengen die Grenzen.

Dann aber beginnt das Zeitalter der Revolutionen. Sicherheit wird fragwürdig. Der Boden wankt. Auch rationalistisches Denken wird zweifelhaft und ruft die Kontrahenten auf den Plan – Romantik und Pietismus bieten Zuflucht.

Man sucht Halt. Man ist verunsichert und sucht nach festem Boden. Man beginnt, sich des Einfachen zu erinnern, des Statischen, des Unbewegten.

In der 2. Hälfte des 18. und dem beginnenden 19. Jahrhundert, in der Zeit der napoleonischen Kriege, stellen sich die Rückbesinnung und das Bedürfnis nach Verinnerlichung ein. Mit Fichte, Schelling, Hegel und Schleiermacher beginnt der deutsche Idealismus.

Der Bürger sucht nach einem sicheren Standpunkt auf dem Fundament klassischer Bildung. Die exaltierte Bewegung in der Kunst läuft aus und kehrt zurück in die Statik. Das große Karoussel kommt zum Stehen und einfache Formen dominieren.

Auch der Impressionismus, wie er zunächst ganz der sinnlich lebensfreudigen Mentalität der Franzosen entsprach, geht von der Farbenlogik wie von der Zerteilung des Lichts den konsequenten Weg in die Theorie. Seurat, dem es gelingt, das Spektrum malerisch zu definieren, weist die Kunst auf den Weg in eine naturwissenschaftlich optische Analyse. Der Leitsatz, den Cézanne geprägt hatte: Alle Dinge modellieren sich gemäß dem Kegel, der Kugel und dem Zylinder aus der Fläche, sollte für die nachfolgende Zeit den größten Einfluß haben.

Lassen Sie mich noch einmal an einen Grundsatz erinnern, ohne den es nicht möglich ist, den Begriff Bewegung zum Thema einer solchen Betrachtung zu machen.

Es ist das Principium individuationis. Es sind die im Subjekt selbst ruhenden, aller Erfahrung vorausgesetzten Erkenntnisse von Raum, Zeit und Kausalität.

Alle Vorstellungen, äußere wie innere, der uns umgebenden Realität sind Zeit und Raum. Aber nur in der Materie, in der sie erscheinen, sind sie wahrnehmbar.

In der Behauptung, die man heute dem Entstehen eines Kunstwerks voraussetzt, die Zeit allein sei die Form aller Vorstellungen wird vergessen, daß es weder eine Gleichzeitigkeit noch Beharrlichkeit oder Dauer gibt.

Gleichermaßen widersinnig ist die Behauptung, daß die Gestaltung des Raumes zu künstlerischer Gültigkeit gelangt. Es sei denn, man bezöge es auf die Architektur, die dann aber wieder durch sich selbst bestimmend wird.



Man kann derartiges als Schlagworte abtun, da die Zeit wie der Raum in gar nichts zu erfassen sind.

Denn nicht ohne das Beharren eines Objekts kann der Wechsel anderer erkannt werden, die mit ihm zugleich sind. Eine Gleichzeitigkeit ist also in der Zeit allein unmöglich, da sie auf der anderen Seite den Raum notwendig macht. In der Zeit geschieht das Nacheinander – im Raum sehen wir das Nebeneinander.

Die Vorstellung des Bewegten kann also nur in der Vereinigung von Raum und Zeit möglich werden. Ein Wechsel der Erscheinungen wäre andererseits unmöglich, sofern Raum und Zeit nicht im Zusammenhang vorgestellt werden können.

Bewußt haben die Kunstinterpreten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dort, wo sie von Zeit und Raum sprechen, dreist und in der Annahme, daß nur wenige Leute danach fragen, diese aller Erkenntnis vorausgehende Vorstellung verschwiegen.

Die Vorstellung stand im Zeichen der Reduktion. Vielleicht war es notwendig geworden, vielleicht auch für die Ernststrebenden folgender Generationen.

Denn das Selbst in einer ebenso rastlos wie ratlos bewegten und von Dilettantismus und politischen Ideologien durchdrungenen Welt zu behaupten, dürfte auch für einen Menschen späterer Tage kaum noch selbstverständlich gewesen sein.

Was hier vom Zeichnen gesagt wurde, mag auch im übertragenen Sinn, auch im Sinne gesellschaftlichen Lebens und Handelns verstanden sein. Versuchen wir das Augenblickliche vom Standpunkt eigener Beharrlichkeit zu sehen, um einer momentanen Herausforderung mit sicherer Hand zu begegnen. Sehen wir das, was im Augenblick geschieht und fragen wir nicht nach dem, was morgen kommt.

Hansjörg Wagner