

Wolfgang Kemp

ALEXANDER PERRIG, MICHELANGELOSTUDIEN

(Kunstwissenschaftliche Studien, herausgegeben von Alexander Perrig)

Frankfurt/M.—Bern: Verlag Lang 1976. Erschienen bisher: Bd. 1, Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft — ein methodologischer Versuch; Bd. 3, Das jüngste Gericht und seine Vorgeschichte. Die Studien sind auf 5 Bände angelegt.

Zwischen 1931 und 1940 haben drei Kunsthistoriker unabhängig voneinander und ohne aufeinander einzugehen drei fundamentale Studien zur Neubegründung der Zeichnungsforschung vorgelegt: Carl Linfert, Die Grundlagen der Architekturzeichnung, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen 1, 1931, S. 135-246 — Bernhard Degenhart, Zur Graphologie der Handzeichnung in Italien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 1, 1937, S. 223-343 — Robert Oertel, Wandmalerei und Zeichnung in Italien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 5, 1940, S. 217-314. Alle drei wollten die Kardinalfrage beantworten, „was die Zeichnung nun eigentlich sei“ — Degenhart fand es „seltsam, wie wenig über das Vorzüglichste der Zeichnungen geschrieben wurde, als ob sie Bilder in einer zufällig anderen Technik wären“. Linfert ging das Problem von der Aufgabenstellung her an, also von der Frage, was die Zeichnung zeigen kann und will, wenn sie z.B. Architektur zum Thema hat; er hat uns den besonderen Vorstellungsbereich der Architekturzeichnung in einer Weise erläutert, die sich auch auf alle andern Formen zeichnerischen Gestaltens übertragen ließe. Degenhart interessierte der genetische Aspekt des Problems: „Graphologie der Handzeichnung“ — das zielte auf die psychologischen und sensumotorischen Voraussetzungen des Zeichnens. Degenhart hat sein Konzept leider mit der verhängnisvollen, in der damaligen Zeit freilich verbreiteten Tendenz belastet, die Strichbilder italienischer Zeichnungen nach Kunstlandschaften zu unterscheiden. Seiner Arbeit ist vor allem eine beträchtliche Erweiterung der Beobachtungsmerkmale und der Möglichkeiten sprachlicher Differenzierung zu verdanken. Oertel schließlich hat dargestellt, wie es zu dem Phänomen der Handzeichnung, der autonomen Künstlerzeichnung überhaupt gekommen ist,

welche Revolution der ästhetischen Praxis notwendig war, damit aus dem Vorbild an der Wand, aus der Zeichnung, die dem Werk unmittelbar vorausging und von ihm vernichtet wurde, eine vom Werk unabhängige Ebene der Gestaltung werden konnte. Oertel hat die Erforschung der Handzeichnung in den Rahmen einer Geschichte der künstlerischen Arbeit gestellt.

Die Zeit nach dem Krieg war einer Fortsetzung und Erprobung dieser Ansätze wenig günstig. Die Ikonographie, die jetzt in ein positivistisches Stadium trat, beschlagnahmte die Masse des Handzeichnungsmaterials für ihre Zwecke und lenkte ebenso wie der fortgesetzte Betrieb der Händeschneider und Oeuvre-Katalogisierer von weiterführenden Fragestellungen ab. Dies ist nicht gesagt, um die Klage über die Theorie-Armut der hiesigen Kunstgeschichte nach 45 am Klingen zu halten — der Verzicht auf eine theoretische Bearbeitung der Handzeichnung wiegt nur deshalb so schwer, weil damit ein direkter, zuvor oft beschrittener Weg zu einer Deutung des künstlerischen Schaffens überhaupt verschüttet wurde. Über die „Zeichnungswissenschaft“ ging seit Vasaris Disegno-Lehre der „Königsweg“ der allgemeinen Kunstwissenschaft, wenn sie Rezeptions- und Produktionsweise des Künstlers erklären wollte. Die oben genannten Arbeiten sondern sich von dieser Tradition bereits ab, aus inhaltlichen Gründen, nicht aus Desinteresse. Offenbar schien ihnen die bis dahin, ebenfalls seit Vasari geltende Prämisse, die Zeichnung als unmittelbaren Niederschlag des Vorstellungs- und Wahrnehmungsvermögens zu begreifen, also über die Apperzeption zu gehen, nicht mehr tragfähig. Wenn dann nach dem Krieg diese neuesten Versuche der Linfert, Degenhart, Oertel nicht diskutiert und fortgesetzt wurden, so darf es auch nicht wundern, daß die wichtigsten Beiträge der allgemeinen Zeichnungsforschung — ich erinnere nur an Gustav Britsch, Theorie der bildenden Kunst, 1926 und Oskar Wulff, Die Kunst des Kindes, 1927 — verdrängt bzw. der Behandlung von Sekten wie dem Starnberger „Gestalt“-Kreis überlassen wurden. Der Zusammenhang, den die Zeichnungsforschung zur allgemeinen Kunstwissenschaft hergestellt hatte, ging also fast ganz verloren — das „fast“ bezieht sich vor allem auf die beiden Arbeiten von Werner Hofmann zur Zeichenkunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 2, 1956, S. 147-181, und Kandinsky und Mondrian, „Gekritzelt“ und Schema als graphische Sprachmittel, in: 1. Internationale der Zeichnung, Darmstadt 1964, S. 13-27. Es muß auch gesagt werden, daß die drei eingangs genannten Autoren den Anregungen, die sie gaben, selbst nicht folgten. Das gilt für Oertel und Linfert uneingeschränkt, für Degenhart, der sein Lebenswerk in den Dienst der Erforschung der italienischen Handzeichnung gestellt hat, in einem genau zu benennenden Sinn: der von ihm und Annegrit Schmitt herausgegebene Corpus der frühen italienischen Handzeichnungen, wohl das ehrgeizigste Forschungsunternehmen auf dem Gebiet der Handzeichnung überhaupt, verkörpert in seinem unterschiedlosen Ineinander von Stil- und Gattungsgeschichte, Ikonographie und technischer Erläuterung, werkgenetischer Deutung und Attribution auf so perfekte Weise den derzeitigen Standard der Behandlung von Zeichnungen, daß der alten, von Degenhart selbst vorgebrachte Vorwurf, das Spezifische des Mediums sei aus dem Blicke geraten, erneuert werden muß.

Nun legt Alexander Perrig in fünf Heften Entwurf und praktische Erprobung einer „Zeichnungswissenschaft“ vor, eine Arbeit, der jegliches Skrupelantentum abgeht,

die sich vielmehr — angesichts der kritischen Präsenz so vieler Größen — erstaunlich frei bewegt, erfüllt von der guten Selbstsicherheit eines Autors, der — frei nach Brecht — reinen, aber nicht leeren Tisch macht. Da die Gefahr besteht, daß die Diskussion dieser Arbeit sich sofort in Details der Zuschreibungsfragen verhaken, also die drastische Reduzierung von Michelangelos zeichnerischem Œuvre durch Perrig überprüfen wird — selbst Tageszeitungen deuteten uns im letzten Jahr den zu erwartenden „Verlust“ an —, soll hier die Aufmerksamkeit konzentriert auf Perrigs methodisches Vorgehen gerichtet werden.

Die Zeichnungswissenschaft, die Perrig entwickelt, trägt ein aufklärerischer Impetus: es geht dem Autor darum, dem „Leser ein Instrument an die Hand zu geben, das ihm erlaubt, die Ritual- und Geheimnismauern, die ein autoritäres „Kenntum“ zwischen sich und seinem Publikum aufgerichtet hat, zu durchbrechen und sich selber ein kritisches Urteil über Autorschaftsprobleme und den wissenschaftlichen Wert vergangener und gegenwärtiger Attributionen und Attributionsmethoden zu bilden“. (I,11) Dem klassischen Ausgangspunkt der Methodenbildung, dem Zweifel an den Autoritäten, entspricht — ebenso klassisch — der „reine“ Anfang, das nicht mehr reduzierbare Element, das alle methodischen Handlungen trägt. Hier ist es das Strichbild der Zeichnung, für Perrig „die letztgültige Instanz für die Bestimmung der ausführenden Hand einer Zeichnung. Seine Merkmale entstammen einem individuellen Bewegungshabitus, und der steht höchstens in Teilen, niemals als Ganzes in der Verfügungsgewalt des Bewußtseins. Er ist unnachahmlich“. (I,12) Mit dem Grundelement ist so auch das Ziel der Methode genannt: sie will genaues und selbst überprüfbares Instrument zur Beantwortung „der Kernfrage der Zeichnungswissenschaft“ sein: Wie und woran läßt sich der Individualstil erkennen?“ (I,10)

Das Strichbild ist das Ergebnis „zeichnerischer Bewegungen“, ist ein „System von Bewegungsspuren“. Perrig erläutert den „raumzeitlichen Vorgang“ des Zeichnens unter den drei Aspekten „Bewegungsform“, „Tempo und Rhythmus“ und „Haltungswechsel“ (wobei der Rez. Haltungswechsel eigentlich nicht als selbständige Kategorie, sondern als Sonderfall der Bewegungsform begreifen kann). Die Bewegungsform setzt sich aus den Komponenten Druck und Verlauf zusammen. Die Beobachtung der Druckintensität erlaubt die typologische Unterscheidung zwischen „druckvariablen“ und „druckkonstanten“ Strichen (Schwellstriche und Fadenstriche). Die Verlaufsform einzelner Striche läßt auf das Maß an Kontrolle schließen, das der Zeichner auf seine Bewegungen ausübt. Um dieses vielleicht wichtigste Kriterium zu erläutern, verweist Perrig auf den Umstand, daß Zeichnen nicht bedeutet, in indifferentem Nacheinander zielstrebige Striche aufs Papier zu setzen. Zeichnen geschieht als ganzheitlicher Vorgang, der sich in sichtbaren Spuren und unsichtbaren „Luftlinien“ vollzieht. Beide Bewegungen stehen in Zusammenhang: Perrig definiert die Zeichnung „als ein periodisch unterbrochenes Strichkontinuum“. Ob nun ein Zeichner seine Bewegungsform ganz auf dem Papier austrägt, etwa bei einer hin- und herlaufenden Schraffur, oder ob er den Verlauf von sichtbarer und unsichtbarer Bewegung zumindest im auslaufenden Teil des Strichs noch andeutet, oder ob er gezielt immer wieder neu ansetzt und kontrolliert endet — diese Möglichkeiten deuten unter gleichen Voraussetzungen auf verschiedene zeichnerische Individualitäten hin. Dabei ist nach Perrig zu beachten, daß der Bewegungs-

spielraum des Zeichners nicht beliebig weit ist. Jede Verlaufsform hängt in letzter Instanz von den anthropologischen Gegebenheiten, d.h. vom Gelenksystem der Hand ab. Ihrer Motorik gemäß ist z.B. der zur Unterarmachse mehr oder minder rechtwinklig verlaufende Zug. Andere Strichbewegungen, die etwa eine dieser Achse parallele Linie geben wollen, verlangen ein erhöhtes Maß an Steuerung. Will man nun diese einsichtigen und handlichen Kriterien in die Begriffe Zeichentempo oder Rhythmus heben, um ein Gesamtbild des Zeichners zu erhalten, so ergeben sich fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Perrig verweist selbst darauf, von wievielen sekundären Variablen der persönliche Rhythmus überformt werden kann: das Nachfüllen der Feder erzwingt eine totale Unterbrechung des Zeichnens; Schraffieren vollzieht sich in der Regel schneller als Konturieren; eine Reinzeichnung verlangt eine andere Geschwindigkeit als eine Skizze; die Präsenz des Modells wird gegenüber der Zeichnung aus der Vorstellung eine Retardierung bedeuten; Anfang, Mitte und Schluß des zeichnerischen Vorgangs weisen verschiedene Tempograde auf. Dennoch wäre mit Perrig die Prämisse aufrecht zu erhalten, daß alle diese äußeren Faktoren die Existenz seines „bewegungsrhythmischen Habitus“ nicht aufheben können. Seine Verlaufsform richtet sich danach, wie sicher, wie genau und mit welchem Aufwand der Zeichner sein Ziel erreichen kann/will. Nehmen wir zur Verdeutlichung das einfache Beispiel der Zickzacklinie. Der Befund: druckkonstanter Strich mit ausgebildeten Spitzen deutet auf einen Klein-Arkadenrhythmus hin. Der vorsichtige Zeichner wird an den Spitzen anhalten und sich erneut orientieren. Das Tempogefälle insgesamt ist gering. Ein Fadenstrich, der über mehrere Auf- und Abwärtszüge konstant bleibt und die Wenden rund ausformt, deutet auf einen Groß-Arkadenrhythmus hin – das Tempo insgesamt ist höher, sein Gefälle aber ebenfalls gering. Wenn jedoch die Striche anfangs- oder endbetont durch Schwellungen auftreten, die Spitzen ausgeformt sind, so liegt ein anderer Tempohabitus vor: der Zeichner beginnt schnell (Schwellung am Strichanfang) und läßt den Zug langsam ausgleiten, oder er neigt zu einer Endbeschleunigung, was eine Schwellung am Ende und meist ein zweckindifferentes Haken oder Schnörkel am Schluß andeutet. Hier haben wir es mit einer asymmetrischen, nach rechts oder links verschobenen Tempokurve zu tun. Das Beispiel macht vielleicht klar, wie der Befund an Druckintensität und Verlaufsform zum Bild eines individuellen Rhythmus zusammengesetzt werden kann.

Dieses Kurzreferat des ersten Teils, der die „Wirkursachen“ der Zeichnung behandelt, muß genügen: es sollte einen Eindruck von der Engführung des methodischen Vorgehens an den elementaren Sachverhalten geben. Die folgenden Teile zeigen die Grundfaktoren bei den verschiedenen Aufgaben des Konturierens und Schraffierens am Werk. Dann folgen zwei Abschnitte, die nicht mehr als Ausformulierung der eingangs erörterten Kategorien verstanden werden können; Perrig erläutert die Art und Weise, wie der Zeichner über die Fläche disponiert und das von einem Zeichner bevorzugt gewählte Figurenformat („Formantrieb“ des Zeichners) als Merkmale der Unterscheidung verschiedener zeichnerischer Individualitäten. Schließlich macht der Autor auf phasentypische Kennzeichen aufmerksam. Mit Hilfe aller gewonnenen Kategorien differenziert er die Erscheinungsbilder des Anfänger- und des Altersstils, gemessen am Bild des „ausgereiften“ professionellen zeichnerischen Habitus. Das Kapitel über den Anfänger-Stil möchte der Rez. beson-

ders aufmerksamer Lektüre empfehlen. Eine ebenso nahsichtige wie begriffssichere Analyse eines formalen Tatbestands wird man selten finden. Hier macht sich vor allem ein Moment positiv geltend, das bei Kunsthistorikern seit ihrer Abhängigkeit von der Fotografie gründlich verloren ging: eine tiefe Vertrautheit mit den praktischen Erfordernissen des Metiers, in diesem Fall der Zeichnung.

Perrig setzt nach eigenen Worten die von Degenhart begründete Tendenz zu einer Graphologie der Handzeichnung fort. Er baut seine Zeichnungswissenschaft jedoch radikaler auf als der Vorgänger. Degenhart hatte nach Art der Graphologen durch Beobachtung und Vergleich eine Reihe von charakteristischen Merkmalen gewonnen, die er bestimmten Typen von Zeichnern, Zeichnern aus derselben Kunstlandschaft zuordnete. Perrig konstruiert seine Merkmalskategorien kausal. Für ihn sind durch anthropologische (Bewegungsfreiheit und -zwang der Hand), technische (der Strich resultiert aus vertikalem und horizontalem Impuls) und typologische (Kontur und Binnenzeichnung übernehmen verschiedene Aufgaben im Strichbild) Voraussetzungen die individuellen Nuancen der Strichbildung vorbestimmt. Dieses ableitende Verfahren trägt entscheidend zur konsequenten Durchgliederung des methodischen Vorgehens bei: hier ist seine Einsichtigkeit und Praktikabilität gesichert. Perrigs Methode ermöglicht einen sinnvollen Einstieg und einen planmäßigen Aufbau der Beschäftigung mit der Künstlerzeichnung; sie befreit von dem beunruhigenden Gefühl, daß alles Wissen über Handzeichnungen immer nur ein additiver Zustand beliebig gewonnener Merkmale sein müßte; sie ist – so darf ohne Übertreibung gesagt werden – die erste sachlogische Methode der Zeichnungswissenschaft.

Nun könnte der Eindruck entstehen, diese Methode sei zu einer quasi geschichtslosen Schicht ihres Materials vorgedrungen und könnte deshalb generelle Gültigkeit für alle Zeugnisse dieser Technik beanspruchen. Perrig exemplifiziert seinen Ansatz am zeichnerischen Oeuvre Michelangelos und seines Umkreises, d.h. er analysiert Arbeiten aus der Zeit von ca. 1490 bis ca. 1570. Vergewenwärtigen wir uns kurz, was während dieser 80 Jahre auf dem Gebiet der graphischen Künste geschah: 1. Während dieser Zeit, grob gesprochen: um 1500 emanzipiert sich die Handzeichnung endgültig von einem vorwiegend reproduzierenden und einem unmittelbar werkvorbereitenden Medium hin zu einer Ausdrucksform, das vielfältige, auch stilistisch differente Stufen der Werkbezogenheit kennt, das sich zunächst einmal mit den eigenen Mitteln, proportionalen Gegebenheiten und Vorstellungsweisen einrichtet, um dann immer mehr zu einem Spielraum von Probehandlungen werden zu können. All dies bedeutet eine höhere Differenzierung der Ausdrucksmöglichkeiten, eine Verbreiterung und Spezialisierung des künstlerischen Metiers zugleich (bei gleichzeitiger Verkümmern älterer Fähigkeiten), die Isolierung eines Teilbereichs der künstlerischen Praxis samt folgender gesellschaftlicher und theoretischer Anerkennung. Zeichnungen werden sammlungswürdig, z.T. schon höher bewertet als ausgeführte Werke (vgl. J. Held, *The early appreciation of drawings*, in: *Studies in Western Art*, Princeton 1963, Bd. 3, S. 72 ff.); die Lehre des *Disegno*, die Lehre von der Zeichnung als einem grundlegenden Medium künstlerischer Praxis wird aufgebaut (vgl. W. Kemp, *Disegno*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 219 ff.).

2. Etwas Vergleichbares geschieht zu dieser Zeit mit der Schrift. Auch hier setzt eine medienimmanente Differenzierung ein, die den Formelkram des 15. Jahrhun-

derts mit seinem kleinteiligen Rhythmus überwindet und zu einer freieren, flüssigeren, im Einzelfall spielerischen Handhabung der Feder führt. Auch wird das Verhältnis von Schrift und Fläche neu bedacht. Die Entwicklung auf diesem Gebiet läßt eine Erklärung zu, die sich auch auf die Geschichte der Handzeichnung übertragen läßt. Die Schreibkunst des 16. Jahrhunderts ist letztlich eine Folgeerscheinung der Erfindung des Drucks. Die Typographie brachte für die Handschrift eine Entlastung von den Aufgaben der Reproduktion kollektiver Informationen; der Schreiber hatte sich jetzt mit individuellen Mitteln individuellen Mitteilungsbedürfnissen zuzuwenden. Das gilt auch für das Gebiet der Handzeichnung. Die rasche Entwicklung der Drucktechniken befreite den Künstler in zunehmendem Maße von der „Vorrathaltung“: die Zeit ist vorbei, da der Zeichenstil vom ängstlich genauen Bemühen der Reproduktionszeichnung geprägt war. Das heißt nicht, daß es von nun an keine Reproduktionszeichnungen mehr gibt, nur hat das Vorwiegen anderer Gebrauchsweisen der Zeichnung neue stilistische Orientierungen geschaffen.

3. Die Isolierung und Differenzierung graphischer Fertigkeiten und ihre Entlastung von kollektiven Bedürfnissen zeitigen eine Folgeerscheinung, der nur selten Aufmerksamkeit geschenkt wird. Das Problem der Pädagogisierung der veränderten Techniken tritt auf. Laien interessieren sich jetzt für den Erwerb der neuen Fertigkeit bzw. sind auf ihn angewiesen. Aber auch bei den berufsmäßigen Künstlern beobachten wir eine zunehmende Verunsicherung in der Frage, ob das herkömmliche Ausbildungssystem eine Sicherung des erreichten Standards leistet. So entstehen seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts neue Ansätze der Zeichen- wie der Schreibpädagogik. Das alte rein imitative Verfahren sucht man durch sachlogische oder genetische Methoden zu ersetzen. Um 1565 schreibt Alessandro Allori in Florenz die erste Zeichenlehre für Laien; 1563 wird ebenda die erste Kunstakademie eröffnet, die Accademia del Disegno – zwei Vorgänge von grundsätzlicher Bedeutung für die Geschichte der Handzeichnung wie der Kunst überhaupt. Es gilt dabei nicht nur zu veranschlagen, daß die Art, wie die Fertigkeiten des Zeichnens oder des Schreibens erworben werden, nicht ohne Folgen sein wird für die Erscheinungsform der fertigen Handschrift – die Einrichtung von Unterricht überhaupt bedeutet eine Bewußtwerdung der sensumotorischen und wahrnehmungspsychologischen Vorgänge und damit eine Sensibilisierung, die zu einer weiteren inneren Differenzierung und formalen Befreiung des Mediums beitragen kann (vgl. W.Kemp, Die Geschichte des Zeichenunterrichts vor 1870 als Geschichte seiner Methoden, in: Kind und Kunst, Berlin 1976, S.12-29).

Kurz: Das Zeichnen, das uns Perrig als sachgegebenen, natürlichen, im Bewegungsapparat des Menschen verankerten Prozess darstellt, ist Ergebnis eines epochalen Wandels; es ist selbst noch während des Zeitraums, der hier interessiert, in Veränderung begriffen – Michelangelo arbeitet um 1500 unter anderen Bedingungen als um 1550 und er hat selbst diese Bedingungen mitverändert – und es wird in seinem Prozeßcharakter von der Zeit mehr oder minder bewußt erfahren, d.h. seine Geschichte ist nicht als blind verlaufende, sondern als im Widerspiel von Theorie, Praxis und Pädagogik sich ereignende Bewegung zu erfassen. Auch hier besteht die Maxime zu Recht, daß die scheinbare Konstante, das anthropologisch oder sachlogisch Gegebene das genuin Historische ist. Auf Perrigs Aussagen angewandt, fällt auf, daß er die Verallgemeinerung seiner Kategorien nur für den Fall historisch relativiert, daß sie

auch für andere als die europäischen Zeichentechniken gelten sollen. „Eine Unterscheidung in ‚spontane‘ und ‚unspontane‘ Bewegungsformen ist nur dort möglich, wo das Zeichnen primär aus Handbewegung geschieht. Angesichts chinesischer Schriften und Pinselzeichnungen wäre sie sinnlos. Denn ihnen liegt eine Haltung zugrunde, die nicht im gleichen Sinne als ‚Normalhaltung‘ gelten kann wie die europäische: das Handgelenk bleibt steif, bewegt wird allein der Arm, für den es keine Aufstützen gibt.“ (1,95) Die „Hand“-Zeichnung als Normalhaltung resultiert aber auch in unserem Kulturkreis erst aus einer Veränderung der ästhetischen Praxis. Solange die Wandmalerei das Primat der Flächenkünste besaß, dürfte die Armzeichnung im großen Format die Szene bestimmt haben. Ihr entsprach ein vorsichtiges, wenig gelenkes Agieren auf der kleinen Fläche. Der monumentale Entwurf auf der Wand läßt sich mit Bewegungen des Armes, unterstützt durch differenzierende Bewegungen des Handgelenks ausführen. Ein Instrument wie der Schleppinsel, der auf der Wand vor allem im Gebrauch war, verlangt nach einer großmotorischen Bewegung: auf kleinere Korrekturen durch die Finger reagiert er verzögert und unkontrollierbar. Die Trennung von Werk und Entwurf, die Gewinnung einer zusätzlichen Ebene der Werkfindung also und die oben erwähnte zunehmende Entlastung von Reproduktionsaufgaben treiben den sensumotorischen Apparat zu einer immer intensiveren Ausnutzung der Fingerbeweglichkeit. Das heißt nicht – um einem scheinbar auftretenden Widerspruch gleich zu begegnen –, daß die Zeichnungen jetzt feinteiliger, penibler werden. Die Bewegungsskala insgesamt wird erweitert; das Strichbild entwickelt neue Möglichkeiten der Genauigkeit und der Großzügigkeit zugleich. Und es tritt jetzt zum ersten Mal so etwas wie ein prononcierter Rhythmus der Zeichentätigkeit in Erscheinung, denn nur die entwickelte Feinmotorik verlangt nach ständiger Neuorientierung, die Großmotorik der Armbewegung kennt dagegen den gleichmäßigen, fließenden Bewegungsablauf. Daß die Feder den Pinsel als Zeicheninstrument fast ganz verdrängt, weist in dieselbe Richtung: das Medium setzt sich durch, das als direkte Verlängerung der Fingerbewegung reagiert.

Die Konsequenzen einer Rehistorisierung der Perrigschen Kategorien sollen kurz an einem Beispiel erläutert werden. Den Schwellstrich möchte der Autor einem Grundtypus zeichnerischen Verhaltens zuordnen: der Zeichner, der mit dem Schwellstrich modelliert, ist danach an haptischen Werten orientiert, während den Künstler, der druckkonstante Fadenstriche bevorzugt, optisch wirksame Konturen interessieren. Diese quasi anthropologische Unterscheidung setzt aber voraus – nur scheinbar eine Banalität –, daß beide Möglichkeiten zur Verfügung stehen. Perrig streitet nun in einer Anmerkung den von John White herausgearbeiteten Sachverhalt ab, daß der kontrollierte Einsatz des Schwellstrichs zur Andeutung der Körpervolumina zuerst bei Pollaiuolo um 1460 anzutreffen, also eine historische Errungenschaft ist. Mit dem lakonischen Hinweis auf den Utrecht-Psalter, der angeblich ebenfalls das Modellieren mit dem Bewegungsdruck zeigt, soll die Überzeitlichkeit des Phänomens gesichert werden. Selbst wenn die Einordnung des Utrecht-Psalters ihre Richtigkeit hätte – was nach Ansicht des Rez. nicht zutrifft: dieser Illustrator arbeitet wohl mit einer Feder, die einen der Schreibfeder zumindest ähnlichen Schnitt hat, also den Umschlag von dünnen zu schmalem Strich bei Drehung und nicht nur den Druckunterschied kennt –, dann wäre das Faktum noch nicht geklärt, warum der Schwell-

strich seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts vermehrt und immer bewußter angewandt zu beobachten ist. John White hat diese Entwicklung in Zusammenhang mit der Vermehrung anatomischer Kenntnisse gebracht und deren Folgen auch im Erscheinungsbild anderer Medien nachgewiesen. Für den Zeichner bedeutet die Angabe von Körperschwellung oder Verschattung durch eine bloße Druckveränderung in Kontur und Binnenzeichnung zunächst eine Ökonomisierung der Technik, die ihn von Aufgaben des Schraffierens oder Lavierens befreit. Dies darf jedoch nicht als Verminderung von Arbeitsaufwand im Sinne einer Rationalisierung allein verstanden werden. Die Tatsache, daß der Strich nun zum Ausdrucksträger wird, wo er vorher im Verband mit anderen oder allein nur deskriptive Funktion hatte, rückt den zeichnerischen Vorgang, das Prozeßhafte des Zeichnens mit seiner intensiven Verflechtung von Sachzwängen und Koordinationsstufen von Hand und Kopf überhaupt erst in den Mittelpunkt der zeichnerischen Funktion. Was für den einzelnen Schwellstrich gilt, daß er ein merklich akzentuiertes Tempogefälle aufweist, gilt auch für die ganze Zeichnung: sie entsteht in einem zwanghaft koordinierten, rhythmisch impulsiven Nacheinander. Der unbetonte linke Kontur des Oberschenkels verlangt als Antwort den druckintensiven Strich der rechten Begrenzung. Dagegen wird die gleichmäßig kontinuierliche Konturangabe vielleicht erst das ganze Bein umreißen und dann in beliebiger Folge plastische Werte durch Schraffen herausarbeiten. Und ein weiteres ist zu betonen. Der Schüler in Neudörffers Schreiblehre von 1549 sagt einmal als Antwort auf eine Anweisung des Schreibmeisters: „Ja es ist mir noch immer also empfindlich in meiner Hand.“ Diese Sensibilität ist das Ergebnis einer Steigerung der Selbstempfindlichkeit der menschlichen Motorik. Verkürzt gesagt hatte der Zeichner vor Pollaiuolo neutrale Tastwahrnehmungen durch variierende Sehnehmungen geleitet. Jetzt wird auch das Tastempfinden zur Variablen, ein Vorgang, der den Sinnen ein Höchstmaß an Kooperation abverlangt. Letztlich hat dieser Schritt zur Verinnerlichung die theoretische Erhöhung des Disegno-begriffes ausgelöst: die höhere Prägnanz und Plastizität der Gestaltphantasie, die dieser integrierte Vollzug von Tast- und Sehnehmung voraussetzt, konnte als das eigentliche Prinzip der Zeichentätigkeit verstanden werden und mußte zur Scheidung von innerem und äußerem Disegno führen.

Ein Vorgang wie der hier beschriebene läßt sich wohl nur als Resultat eines epochalen Umstrukturierungsprozesses und nicht als Konstante begreifen, die man verschiedenen Zeichnertypen zuordnen kann. Besteht man auf der ersten Prämisse, so gewinnt der Tatbestand Schwellstrich eine andere Dimension: er weist nicht mehr allein auf einen Terminus post, auf eine bestimmte Zeichnerpersönlichkeit hin, er will gedeutet sein als Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Mediums Zeichnung, als Entscheidung innerhalb des Spektrums graphischer Ausdrucksmöglichkeiten, als Dokument auch des Zivilisationsprozesses, so hoch das klingen mag. Die Tendenz zur Indirektheit menschlichen Verhaltens, für welche die Einführung der Zeichnung als wichtiges Indiz steht, ermöglicht diese Höchstleistung auf kleinem, begrenztem Gebiet, die auch nur für dieses Gebiet Gültigkeit hat. Der Schwellstrich ist schließlich u.a. ein Mittel, das allein in der Zeichnung seinen Sinn hat und damit die Sprache dieses Mediums von den Aussageweisen der Bezugskünste unabhängig macht. Nun könnte man sagen, im Falle Michelangelos würde sich Perrigs Methode gerade schon bewähren, für die Zeit davor wäre sie weniger brauchbar und, was das Zeich-

nen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts anbelangt, so müßte man wohl auch hier die Kategorien noch einmal neu bedenken. Abgesehen davon, daß ein solcher Ansatz, der den Sachverhalt gerade in den entscheidenden Jahren 1500-1550 stillstellt bzw. nur individualgeschichtlich nach Anfänger-, Alterstil etc. modifiziert, zu kurz greift, hält der Rezensent es in der derzeitigen Situation für wenig wünschenswert, ja angesichts der von Perrig geleisteten begrifflichen Arbeit für Luxus, eine Methode auf der unteren Ebene als bloßes Bestimmungswerkzeug zu etablieren. Dies mag einen immanenten Fortschritt bedeuten und auch in so verwickelte Fälle wie den hier behandelten die nötige Klarheit bringen. Den Blick auf das Ganze gerichtet wäre jedoch eine Warnung zu erneuern, die Hans Blumenberg schon 1952 erhoben hat. Er unterschied damals zwischen Methode-Haben und Methode-Sein der Wissenschaft. Die Kunstgeschichte kann Perrigs Methode der Zeichnungswissenschaft als „Organ einer immanenten Zielsetzung“ „haben“, sie kann aber nicht diese Methode „sein“. Ein methodischer Ansatz, den man nur „haben“ kann, „verliert seine sinngebende Zuordnung zum Wissenschaftsbegriff und wird sein rein funktionales Bestandteil“. Dies mag als fundamentale Kritik aufgefaßt werden, ist aber so nicht gedacht. Im Gegenteil, die sachnahen Beobachtungen und die logische Konstruktion der Kategorien der Zeichnung, die wir Perrig verdanken, werden – geschichtlich gewendet – die unverzichtbaren Bestandteile einer historischen Zeichnungswissenschaft sein. Perrig wäre zu retten vor seinen Verehrern aus dem Lager der „Attribuzler“ und vor seinen Verächtern aus der Michelangelo-Gemeinde. Auch gegen seinen Willen.