

DAVID HOCKNEY

Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters

London, Thames & Hudson 2001. 296 S., 402 farb. Abb., 58 sw/Abb. \$ 42.- ISBN 0-500-23785-9 (deutsche Ausgabe: Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wiederentdeckt. München, Knesebeck 2001. 296 S., 402 farb. Abb., 58 sw/Abb. Euro 49.90. ISBN 3-89660-092-3)

Die Vertreter der Pop Art haben sich seit jeher gezielt mit den Altmeistern auseinandergesetzt: Hamilton, Blake und Warhol, aber auch Exponenten der jüngeren Generation wie Koons und Salle ließen unbekümmert, ironisch und zuweilen provokativ Zitate, Verfremdungen und Neuinterpretationen berühmter Meisterwerke in ihr Schaffen einfließen, um damit den Diskurs über die Aufgaben und Grenzen der Kunst und über die Rolle des Künstlers stets wieder aufs neue zu entfachen. Mit David Hockney (geb. 1937) meldet sich nun eine weitere prominente Figur der Pop Art zu dieser tiefeschürfenden Debatte. Doch im Gegensatz zu seinen Kollegen wählte der in Kalifornien lebende Brite einen methodisch völlig neuen Weg. Er hat die Altmeister nicht mit künstlerischen oder formalästhetischen Mitteln herausgefordert, sondern er setzte sich kritisch mit deren Mal- und Zeichentechniken auseinander und publizierte seine Erkenntnisse in einem Buch.

David Hockney ist unter die Forscher gegangen, um den Beweis anzutreten, daß nicht erst die Kunst des 20. Jh.s und namentlich die Pop Art sich verschiedenster Reproduktionstechniken bediente. Vielmehr behauptet er, daß vergleichbare Hilfsmittel bereits in der Frühen Neuzeit rege und erfolgreich genutzt worden seien: Raffael und Holbein, Caravaggio und Ingres, sie alle, so erklärt der Autor, hätten Linsen und Spiegel gebraucht, um mit Hilfe optischer Projektionen ihre Gemälde so plastisch und wirklichkeitsnah malen zu können. Um diese gewagte These zu untermauern, hat es Hockney nicht an Ideen, Enthusiasmus und finanziellem Engagement – er spricht von Gesamtkosten in der Höhe von rund einer

Million US-Dollar – fehlen lassen. Während zwei Jahren analysierte er die Farblaserdrucke einiger Meisterwerke der abendländischen Malerei des 12.–19. Jh.s, die er an eine zwanzig Meter lange Wand seines Ateliers («The Great Wall») heftete, er porträtierte mit Hilfe von Linsen, (Rasier-)Spiegeln und Prismen Museumswärter und Freunde, studierte Traktate über Optik, und er unterhielt eine intensive Korrespondenz mit Kunsthistorikern und Physikern.

Das Ergebnis dieser Anstrengungen liegt nun in einer prachtvoll illustrierten, bereits mehrfach übersetzten Publikation vor, die in den vergangenen Monaten für einiges Aufsehen und Kontroversen sorgte: Endlos lang erscheint die Liste der Interviews, Kommentare und Rezensionen, an der New York University fand Ende 2001 eigens ein Symposium über Hockneys Thesen statt, und ein von der BBC produzierter Film demonstriert seine Rekonstruktionsversuche.

Zweifelsohne, *Geheimes Wissen* erhitzt und polarisiert die Gemüter, wie es in neuerer Zeit selten eine kunsthistorische Abhandlung in diesem Umfang vermochte. Diese Aufmerksamkeit liegt wohl zu wesentlichen Teilen in der Berühmtheit des Autors begründet, der selbstbewußt und unter Einbezug aller Medien verlauten läßt, daß seine «Entdeckung» nur einem mit der Praxis vertrauten Künstler gelingen konnte. Darüber hinaus ist es wohl auch die verlockende und suggestive Simplizität von Hockneys Methode, die ihm beim breiten Publikum viel Sympathie einbringt, während sie die Fachwelt zutiefst irritiert. Das fadenscheinige, von Kritikern häufig angeführte Gegenargument, die Quellen würden

kaum Auskunft über die Verwendung von Spiegeln und Linsen in den Ateliers der Frühen Neuzeit geben, trägt nicht nur kaum zur Lösung des aufgeworfenen Problems bei, sondern es ist zugleich Ausdruck der Konsternation der Kunsthistoriker gegenüber der These des Briten, die jener unkonventionell und nicht unspannend schildert.

Sein Schlüsselerlebnis hatte Hockney im Frühjahr 1999 beim Besuch einer Ingres-Ausstellung. Bei näherer Betrachtung der gezeichneten Bildnisse fiel ihm die Diskrepanz zwischen den feinen, suchenden Strichen und Schattierungen im Antlitz der Dargestellten und den klaren, ohne Absetzen gezogenen Linien der Gewänder auf. Die Souveränität von Ingres' Bleistiftduktus aber konnte sich Hockney nur schwerlich als Produkt von Begabung und jahrelanger Übung erklären. Vielmehr erinnerte sie ihn an Warhols aus der Werbegraphik und von Kinoplakatmalern übernommenes Verfahren, Diaprojektionen auf eine Leinwand zu richten und mit sicherem Strich die Umriss festzuhalten.

Kann es sein, so folgerte Hockney, daß sich Ingres bei der Zeichnung der Kleidung seiner Porträtierten ebenfalls einer Projektion bediente, während er das Gesicht intensiver studierte und zur Hauptsache nach Augenmaß ausführte? In der Tat ließ zur Zeit von Ingres der englische Optiker William Hyde Wollaston seine Erfindung, die sog. Camera lucida, patentieren, mittels deren eingebautem Glasprisma der Zeichner vor seinem fixierten Auge zugleich sein Motiv als auch eine Projektion desselben auf dem Zeichenblatt vor sich hat, sodaß er die Umriss nachziehen kann.

Von dieser Beobachtung ausgehend begann Hockney seine Untersuchungen über die Verwendung von Projektionen bei den Altmeistern, die nun in Buchform vorliegen. Der Hauptteil des Werks gliedert sich chronologisch und spiegelt den Verlauf von Hockneys Entdeckungen, die er protokollarisch kommentiert und verschwenderisch illustriert. Zur Beweisführung werden Bilder unterschiedlich-

ster Art und Technik miteinander verglichen und Detailaufnahmen mit erklärenden Hilfslinien versehen. Dazwischen dokumentieren Fotos und eigenhändige Zeichnungen Hockneys Experimente mit Spiegelprojektionen, Camera-obscura-Effekten und mit der Camera lucida. Der illustrierte Anhang beinhaltet Exzerpte aus historischen Schriften zur Optik und Kunsttraktaten, in denen die Verwendung von optischen Hilfsmitteln erläutert wird, behandelt die (gelegentliche) Geheimhaltung optischer Erkenntnisse in der Frühen Neuzeit und führt Mutmaßungen der modernen Kunstwissenschaft über die Verwendung optischer Hilfsgeräte bei den Altmeistern an. Auf diesen Quellenteil folgen tagebuchartig Hockneys Korrespondenz besonders mit Martin Kemp und dem Physiker Charles Falco sowie seine ersten Publikationen und Essays zu diesem Themenkreis. Einen aufschlußreichen Einblick in Hockneys Schaffen gibt die abschließende Bibliographie: Traktate zur Optik, kunsthistorische Übersichtswerke, Künstlermonographien und Museumskataloge – doch keine Untersuchungen zur Malpraxis und kaum moderne Schriften zur Konstruktion und der Bedeutung der Perspektive oder zur Kunsttheorie, denn in diesen Domänen, so gewinnt man den Eindruck, fühlt sich Hockney selbst genügend bewandert.

Der Gedankenablauf des Buches ist schnell erzählt. Der Autor wundert sich nicht nur über die meisterhaft gezogenen Striche, mit denen Ingres in seinen Zeichnungen Kleidungen darstellte, sondern er ist fast sprachlos gegenüber der Verve, mit welcher der Künstler komplizierteste Ornamente und Faltenwürfe malte. Bei Ingres' Porträt der Madame Leblanc von 1823 kommt Hockney zum Schluß: «Der Faltenwurf, die Schatten, das zarte Muster, das sich vollkommen an das weiche Material und seine Formen anschmiegt – all das ist perfekt gemalt, ohne daß die geringste Unsicherheit spürbar wäre. Um dies mit Auge und Hand völlig fertig zu bringen, müssen Beobachtungsgabe und malerische Geschicklichkeit

außerordentlich hoch sein. Selbst dann aber wäre dafür sehr viel Zeit erforderlich – Zeit, die Ingres, der als Künstler sehr gefragt war, kaum übrig hatte. Wenn sich ihm eine Möglichkeit bot, den Prozeß zu beschleunigen, so wird er sie genutzt haben. Bilder zu malen war schließlich sein *Geschäft*. [...] Die Camera obscura muß er gekannt haben. Was sprach dagegen, sie für seine Zwecke zu verwenden?» Unter der Prämisse, daß Ingres die Camera lucida und eine Variante der Camera obscura verwendete, durchforstet Hockney die Kunstgeschichte und kommt zum kaum überraschenden Schluß, daß die Malerei des frühen 15. Jh.s ähnliche Qualitäten wie Ingres' Bildnisse aufweist: höchster Realitätsgrad der dargestellten Personen und Objekte bis ins kleinste Detail, Faltenwürfe und Ornamente von bestechender Raffinesse, täuschend echt gemalte Glanz- und Spiegeleffekte. Das aber kann laut Hockney einzig dadurch erklärt werden, daß die Künstler damals auf die Möglichkeiten der Spiegel und der eben erst populär werdenden Linsen aufmerksam wurden und sich Bildprojektionen bedienten, die sie dann nachmalten. Nur so habe Jan van Eyck der Leuchter in der «Arnolfini-Hochzeit» ohne Vorzeichnung gelingen können.

Wie man sich dieses Vorgehen konkret vorzustellen hat, demonstriert Hockney in einem vielsagenden Experiment. Während der Künstler in einem abgedunkelten Raum, also in einer eigentlichen Camera obscura, sitzt, wird das Abbild des vor einer Lichtöffnung platzierten Modells oder Gegenstands ins Innere reflektiert und dort von einem konkaven Spiegel kopfüber auf den Bildträger projiziert: «Dann setzte ein Freund sich außen vor das Fenster, ins helle Sonnenlicht. Innen im Zimmer konnte ich sein Gesicht auf dem Papier klar erkennen: zwar auf dem Kopf stehend, aber ohne daß rechts und links vertauscht waren. Da das Gesicht nicht seitenverkehrt war, konnte ich auf dem Papier problemlos einige Markierungen vornehmen und die Stellung von Auge, Nase und Mund skiz-

zieren, ähnlich wie ich bei der Camera lucida verfahren war. Danach nahm ich das Papier ab, drehte den Kopf in seine richtige Position und arbeitete nach freiem Augenmaß weiter.» Ein weiterer Vorteil dieser Technik liegt laut Hockney darin, daß der Dargestellte selbst von diesem Vorgang kaum etwas mitbekommt: «Das porträtierte Modell sitzt vor dem Fenster und kann nicht sehen, was im Innern des Zimmers vor sich geht. Selbst die Existenz des Spiegels bleibt ihm unbekannt». Das ist im wesentlichen der «Trick», dessen Verwendung Hockney im folgenden einen Großteil der Altmeister bezichtigt: Sie pausten eine auf dem Kopf stehende Projektion ab und verheimlichten den Einsatz optischer Hilfsmittel – eine «Candid camera» sozusagen, wie der «Guardian» seine Buchbesprechung betitelte. Kein Wunder, so folgert Hockney, behielten die Künstler dieses Geheimnis während Generationen für sich. Zumal solche optischen Projektionen, wie er immer wieder zu bekräftigen versucht, vor den Augen der Inquisition als Teufelswerk und naturwidrig hätten verstanden werden können. Man denke nur an das Beispiel Galileo Galileis, sagt Hockney, den er wiederholt als Opfer institutioneller Borniertheit gegenüber neuen Sehweisen anführt.

Bei seinen Streifzügen durch die abendländische Malerei kommt Hockney zu teils originellen, teils aber auch plattitüdenhaften Einsichten. Zu ersteren gehören Beobachtungen von Unschärfen und Verzerrungen der Ornamente bei gemalten Tischtüchern von Holbein und Lotto, die wohl als künstlerischer Reflex auf optische Erkenntnisse erklärt werden können, oder sein Hinweis, Bilder wie etwa die Haupttafel des Genter Altars oder Antonello da Messinas «Hieronymus im Gehäuse» seien aus perspektivischen Einzelementen patchworkartig zusammengesetzt und erzeugten gerade dadurch eine oszillierende Raumtiefe, so wie es auch bei Hockneys eigenen Fotoarbeiten («Pierblossom Highway») der Fall ist. Wunderlich hingegen erscheint der süffisante Hinweis, daß in vielen Bildnissen die Darge-

stellten das Trinkglas mit der Linken halten, was auf die Verwendung einer Spiegellinse verweise – als wenn das ein Künstler bei der Konzeption nicht miteinberechnen würde; man vergleiche das Phänomen in der Druckgraphik. Haarsträubend mutet schließlich das Argument an, Juan Sánchez Cotán hätte bei seinen Früchtestilleben zwangsläufig auf die schnelle Projektionstechnik zurückgreifen müssen, weil eine Melone oder ein Kohlkopf unter der heißen Sonne Spaniens rasch verfaulen!

Letztlich sind es Äußerungen solchen Zuschnitts, mit denen Hockney deutlich macht, daß er vom Lebensrahmen und vom Handwerk der Alten Meister nur wenig versteht. Der Pop-Künstler wäre denn auch gut beraten gewesen, hätte er sich nicht allein auf sein eigenes gestalterisches Können verlassen, sondern sich Rat bei Spezialisten geholt, die mit historischen Mal- und Zeichentechniken besser vertraut sind als er es trotz seines Studiums am Londoner Royal College of Art zu sein scheint. Sie hätten ihm wohl in vielerlei Hinsicht die Augen für die Praxis des Künstlers geöffnet und ihn vor diffusen Spekulationen bewahrt. Die Ölmalerei etwa bedingt *per se* eine langsame Arbeitsweise, die immer wieder von Trocknungsprozessen unterbrochen wird (mehrere Farbschichten, teilweise Zwischenlasuren etc.). Eine solche Technik aber steht Hockneys (postmoderner) Vorstellung vom Maler, der einem Fotografen vergleichbar mit Farbe und Pinsel in kürzester Zeit ein projiziertes «tableau vivant» auf die Leinwand reproduziert, diametral gegenüber. Wo hingegen eine wirklich zügige Maltechnik notwendig ist, nämlich bei der Freskomalerei, da versagt Hockneys Theorie, denn wie er selbst einräumt, handelt es sich dort durchwegs um konstruierte Bildräume und Figuren.

Leider, so scheint es, hat er auch die unübertrifene Studie von Martin Kemp, mit dem er einen so regen Gedankenaustausch führte, nur rudimentär wahrgenommen. Eine fundamentale Aussage in Kemps Werk, daß nämlich

optische Hilfsgeräte sehr wohl bei schwierigen Objekten, wie etwa der Darstellung einer Armillarsphäre, zur Anwendung kommen konnten, sie aber zur Hauptsache für topographische Aufnahmen Verwendung fanden und vor allem in der Kavaliersliteratur den Kunstdilettanten und Studenten empfohlen wurden, ignoriert Hockney schlichtweg.

Darüber hinaus interpretiert er die Nennung von Spiegelprojektionen in der Literatur der Frühen Neuzeit bewusst einseitig. Wenn von solchen optischen Projektionen die Rede ist, dann mehrheitlich von bewegten Bildern, die zum Entzücken der Zuschauer in ein Atelier oder auf eine Theaterbühne projiziert wurden. Solche Hilfsmittel sind, wie sie Kemp zu Recht titulierte, nichts anderes als «machines and marvels», die beim Betrachter Staunen auslösen, etwa wenn Werkstattgehilfen vor einer Camera obscura eine Schlacht nachahmen, die im Innern des Ateliers als Kampfgetümmel erscheint. Brunelleschis berühmte Perspektivdemonstration mit dem Florentiner Baptisterium erregte nicht allein wegen ihrer optisch beeindruckenden Wiedergabe bei den Zeitgenossen Staunen, sondern weil mittels Silberbeschichtung der reale Himmel und die bewegten Wolken in das Bild projiziert wurden. Mit solchen und ähnlichen Effekten vermochten auch Künstler wie Leonardo oder Bernini (letzterer zu Zeiten Galileis *notabene*) ihr Publikum immer wieder zu verblüffen. Aber mit der Malpraxis hat das leidlich wenig zu tun.

Wenn in der Kunstliteratur von Spiegeln die Rede ist – und das ist gar nicht mal so selten, wie uns Hockney glauben machen will –, dann beispielsweise, um am eigenen Körper den Ausdruck der Leidenschaften zu studieren (De Piles) oder um ein Selbstbildnis zu schaffen (Vasari). Doch merkwürdigerweise klammert Hockney ausgerechnet dieses letztgenannte Genre, das so sehr auf dem Spiegelbild basiert, weitgehend aus. Auf der «Great Wall» finden sich nur gerade acht Selbstbildnisse und davon mehr als die Hälfte aus dem 19. Jh. Unter den

Altmeistern haben es nur Parmigianino, Raffael mit dem Fechtmeister und Rubens in der Geißblattlaube auf Hockneys Übersichtswand geschafft. Dürer, Tizian, Rembrandt, Velazquez und Goya, sie alle, die so offenkundig und tiefgründig mit den Möglichkeiten des Spiegelbildes arbeiteten, sucht man hier vergeblich. Im Text behandelt Hockney die Selbstbildnisse mit keiner Silbe, da sie ja schlechterdings durch eine Direktprojektion auf die Leinwand entstanden sein können. Ironischerweise ist sich Hockney offenbar auch nicht bewußt, daß er mit seiner These des Durchpausens bzw. des Abmalens einer Projektion *de facto* nichts anderes repetiert als den berühmten Topos der Erfindung der Bildnismalerei mit Hilfe des Schattenrisses, wie ihn Plinius in der Butadeslegende kolportiert. Aber über eine solch reine «*imitatio*» äußerer Merkmale, wie sie sich in den sperrigen und kühlen Bildnissen manifestiert, die Hockney mit Hilfe der Camera lucida anfertigte, ist nicht erst die Malerei der Moderne erhaben. Schon viel früher war das Wechselverhältnis von «*effigies*» und «*imago*», also die Darstellung der Person und ihres Wesens, zentraler Gegenstand der Kunst. Unstimmige Proportionen, die Hockney mühsam mit optischen Verzerrungen oder dem Verrücken der Linsen zu erklären versucht, sind natürlich nichts anderes als das Produkt der seit langem bekannten «Bedeutungsperspektive», mit deren Hilfe der Dargestellte erhabener oder eindrücklicher dargestellt wird. Das wird bei van Eycks «Kardinal Albergati» deutlich, wo aus dem rundköpfigen und gedrungenen Modell der Silberstiftzeichnung ein schmaleres, länglicheres und dadurch ehrwürdigeres Konterfei aus Öl wird. Und so scheint es auch nur logisch, daß Ingres, der ja als Wunderkind der Zeichnung galt, sein Interesse auf das individuelle Antlitz seines Modells konzentrierte und sich nicht mit Gewandsäumen und Fal-

tenwürfen aufhielt, die er in- und auswendig beherrschte.

Gerade solche herausragenden Fähigkeiten aber zieht Hockney in Zweifel, indem er die Künstler der Frühen Neuzeit als begabte, aber im Grunde genommen rein mechanische Imitatoren optischer Projektionen zu entlarven versucht. Seine Absicht, die Kunst der Altmeister unter dem Aspekt von künstlerischer Massenproduktion und Zeitersparnis zu banalisieren und zu «entmystifizieren», ist nicht nur, wie Susan Sontag scharfsinnig erkannte, Ausdruck einer angestrebten «Warholization of art», sondern auch das – zugegeben geistreiche – Unterfangen, die Reproduktionstechniken der Pop Art unter Vortäuschung empirischer und wissenschaftlicher Erkenntnisse in eine fiktive Tradition zu stellen und dadurch zu nobilitieren. Darüber täuscht auch nicht hinweg, daß Hockney immer wieder beschwichtigend anführt, es brauche stets die begnadete Hand, welche die vorgegebenen Umrisse – ganz im Sinne von Warhols «Do It Yourself»-Bildern – malerisch brillant ausfülle.

Daß dem – natürlich – nicht so ist, mag ein Experiment bestätigen, das der Fotograf Hiroshi Sugimoto in Amsterdam durchführte. Sugimoto, dessen historisierende «Portraits» von Wachsfiguren mit den riesigen Händen im Bildvordergrund jedermann klar machen dürften, daß die Altmeister nach Augenmaß und nicht nach einer optischen Bildprojektion gemalt haben, versuchte Vermeers «Musikstunde» für ein Foto nachzustellen, aber er mußte, wie er in einem Interview erzählt, feststellen, daß das so stimmig im Bild plazierte Cello im lebensgroß nachgebauten Raum nicht untergebracht werden konnte: «Hatte ich einen Fehler gemacht oder stimmte in dem Bild etwas nicht? [*Lacht*]. Ich glaube, Vermeer hat hier geschummelt.» Aber keineswegs! Das ist Kunst!

Matthias Oberli