

Zeichnen als Sehmodus und Vorstellungsfeld

Drawing, Imagination and Perception – Zeichnung, Imagination und Wahrnehmung.

Internationale Tagung, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 30.6.–1.7.2017

Ohne Wahrnehmung und Imagination keine Kunst, aber auch keine Kunstbetrachtung. Wie sich die unterschiedlichen, sich gegenseitig modifizierenden Vorgänge des Wahrnehmens und Imaginierens, des aktiven Entwerfens von Bildern und ihres Rezipierens auf den Zeichenprozess auswirken, ihn bedingen und sie vice versa selbst durch das Zeichnen verändert werden, war der gewinnbringende Gegenstand der aus dem DFG-Projekt *Das Auge des Zeichners. Kunst und Wahrnehmung um 1600* hervorgegangenen Tagung. Hierbei lag ein Schwerpunkt auf Methoden der Kunstgeschichte, die historische Quellentexte heranziehen und sich in einem interdisziplinären Zugriff philosophischen Konzepten zuwenden. Angereichert wurde die durchaus praxisbezogene Fragestellung durch Positionen aus dem Bereich des gegenwärtigen Architekturzeichnens und der zugehörigen Didaxe, um einerseits das theoretische Fundament zu verdeutlichen, andererseits eine Kontinuität der grundlegenden Aspekte kreativer Leistung anzudeuten.

Mit den Begriffen der Imagination und Wahrnehmung wird ein weites und interdisziplinär brisantes Themenfeld eröffnet, das in der Ausrichtung auf die Handzeichnung vielversprechende Fragen nach nicht nur visueller Wahrnehmung als sinnlicher Anregung für die Fantasietätigkeit aufwirft. Das in der Forschung immer wieder disku-

tierte spannungsvolle Verhältnis von Fantasietätigkeit und Perzeption belegt eine bislang unzureichende Beschäftigung mit den immateriellen Vorgängen im Rahmen von kreativen wie epistemischen Leistungen. In den abstrakten Formationen, wie sie mit Stift und Feder auf Papier festgehalten wurden und werden, manifestiert sich das untrennbare Ineinandergreifen von Intellekt und körperlicher Motorik. Die Veranstalterin Claudia Steinhart-Hirsch (München) wies daher in ihrer Einführung anhand von Hieronymus Boschs Zeichnung *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren* (Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 549) auf die didaktische Funktion von Zeichnungen hin, die zu neuen Bildfindungen anrege, sowie auf die Prozessualität des Zeichenvorgangs, der zwischen Wahrnehmung und Imagination zu situieren sei. Sie plädierte für ein vertieftes Verständnis der Handzeichnung als Ausdrucksform von sehendem Denken.

Im Sinne der nach Norman Bryson selten gestellten Frage „Was ist Zeichnung, was ist das Wesen der gezeichneten Linie?“ (in: *Öffnungen*, hg. v. Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler, München 2009, 27) wäre in dem auf die Zeichenkunde ausgerichteten Forschungsüberblick eine genauere Klärung der auf der Tagung zu verhandelnden Begriffe sinnvoll gewesen. Dabei hätte ein Bogen geschlagen werden können von der mit der Neuzeit einsetzenden Differenzierung von Wahrnehmung und Empfindung über die Bildtheorie seit Edmund Husserls Phänomenologie bis hin zu Erkenntnissen der aktuellen Hirnforschung. Auch Semir Zekis häufig zitiertes Buch *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain* (Oxford 1999) zu neurologischen Theorien könnte der kunsthistorischen Forschung hier weitere anregende Aspekte bieten.



Abb. 1 Rembrandt, Kreuztragung, um 1635. Feder und Pinsel in Braun, 144 x 260 mm. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 1554 (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

NATUR OHNE LINIEN UND DIE NATÜRLICHKEIT DER SKIZZE

Mit Blick auf wesentliche Positionen der Zeichnungsforschung begrüßte Steinhardt-Hirsch neuere Tendenzen wie Werner Buschs „nicht-fixierende Linie“ oder Konzepte zur Händigkeit, die sich jenseits von Vasaris Idealvorstellungen positionierten und insbesondere für die Zeichnungskunst des 17. Jahrhunderts zum Tragen kämen (vgl. u. a. Yannis Hadjinicolaou, *Denkende Körper – formende Hände. Handeling in Kunst und Kunsttheorie der „Rembrandtisten“*, Berlin 2016 und die Rez. in: *Kunstchronik* 70/6, 2017, 305ff.). Nicola Suthor (New Haven) widmete ihren Beitrag Rembrandt. Sie stellte fest, dass das Skizzieren erheblichen Anteil an der Generierung eines inneren Bildes habe und dass umgekehrt die Skizze als dessen visuelle Konkretisierung ein vorläufiges Innehalten bedeute, das dann wiederum zur weiterführenden Beschäftigung anrege.

Trotz dieser Korrelation hob Suthor auf eine Differenzierung der Beweglichkeit des Geistes gegenüber der am Duktus nachvollziehbaren Hast des Zeichenvorgangs einer Skizze ab. Wie das in-

neren Bild eine noch unklare Vorstellung repräsentiere, sei auch die Skizze nicht in jedem Detail ihres Erscheinungsbildes dem Betrachter aus der reinen Bestandsaufnahme der Strichformationen verständlich. Vielmehr stellte Suthor mit Vasaris *Vite* (1550/68) und Filippo Baldinuccis *Vocabulario toscano dell'arte del disegno* (1681) heraus, dass die generative Kraft der Skizze nur durch die vertiefte Betrachtung zu einem bildnerischen Gegenstand führen könne. Mit der Frage, wie sich der suggestive Mehrwert dieser materiellen Verschllossenheit manifestiere, ermittelte Suthor in der niederländischen Traktatliteratur des 17. Jahrhunderts aufschlussreiche wahrnehmungstheoretische Argumente: Laut Willem Goeree (*Inleydinge tot de algemeene Teycken-Konst*, 1668) gehe es beim Erkennen eines Freundes aus weiter Ferne oder bei Dunkelheit um die Erinnerung an eine Gesamterscheinung (*ghenerale Klomp*), was Samuel van Hoogstraten (*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678) in enge Verbindung mit der Skizze brachte, deren Wertschätzung durch Kunstliebhaber darauf beruhe, dass sie in Skizzen mehr sehen könnten, als tatsächlich gegeben sei.

Somit schloss Suthor im Hinblick auf das ästhetische *surplus* einer Skizze auf den lebhaften Anteil des Betrachters an der Präsenz des Möglichen, indem dieser durch Vertrautheit und Wiedererkennen die Opazität einer Skizze auflösen und deren Leerstellen mit Erinnerungen und Imagination füllen könne. Anhand von Rembrandts Berliner Blatt der *Kreuztragung* (Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, KdZ 1554; *Abb. 1*) zeichnete sie solche Vorgänge nach und betonte Rembrandts Bezugnahme auf bekannte Druckgraphiken, deren Figureationen er in der Erinnerung aufrufe, um ein neues Bildgefüge zu entwickeln.

Wie sehr es auf die Wahrnehmung von Gesamtzusammenhängen für optische Eigenschaften der in Zeichnungen festgehaltenen Sujets ankommt, verdeutlichte auch Elvira Bojilova (Florenz) anhand von Hendrick Goltzius' Federkunststücken mit Bezug auf die Kunsttheorie um 1600 und davor. Mit dem schon von Alhazen erkannten Sehmodus der Zusammenschau sei ermöglicht worden, die vielfach als schwierigste Technik aufgefasste Federzeichnung für besonders geeignet zu halten, Phänomene von Lichtbrechung, Reflexion und Glanz zu veranschaulichen. Während die Nobilitierung der Federzeichnung darauf zurückzuführen sei, dass die Federstriche anders als Lavierungen oder Kreidezeichnungen kaum eine Korrektur erlaubten, könne der notwendig lineare Duktus von Schraffuren indes zu einem Höchstmaß an optischen Eindrücken führen, indem die Striche graduell an- oder abschwelen sowie jenseits einer deskriptiven Funktion Zwischenzonen angeben, die Lichteigenschaften vermitteln. Ließ Bojilova die Zeichnungen selbst für diese Anschaulichkeit sprechen, fand sie in Abraham Bosses *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin* (1645) eine wichtige Referenz, die über Leonardos semantisch ambivalente Beobachtungen hinausgeht.

Die zentrale Leistung linearer Techniken für malerische Qualitäten führte Goltzius in seinem experimentellen Federkunststück *Sine Cerere et Libero friget Venus* (Philadelphia Museum of Art,

Inv. 1990-100-1; *Abb. 2*) zu einem komplexen Referenzspektrum, indem die chromatischen Werte der Schraffuren eine Kreidezeichnung imitieren, so dass sich aufgrund der unterschiedlichen Effekte der Linienführung bis heute Fragen nach der Kategorisierung der Federzeichnung auf Leinwand zwischen Malerei und Kupferstich stellten. Bojilova versuchte, das zunächst paradox erscheinende in Einklang zu bringen, indem sie ein Bewusstsein für die variable Strichführung von Schraffuren in neuzeitlichen Quellentexten aufzeigte – ein vielversprechender Ansatz vor dem Hintergrund einer noch zu schreibenden Phänomenologie der Dioptrik und Katoptrik.

EVOKATION DER SPREZZATURA

Da sich Perzeption und Imagination im Zeichenprozess nicht trennen lassen, thematisierte Denis Ribouillault (Montréal) eine solche Reflexion, indem er auf die häufige Integration von Zeichnern in Landschaftsdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts hinwies. Anders nahm Guercino in privaten Landschaftszeichnungen selbstreferenzielle Spuren auf, indem er beispielsweise mit „zufälligen“ Tintenspritzern die atmosphärische Wirkung eines Regenschauers hervorrief. Lisa Jordan (Florenz) konnte anhand des berühmten Blattes *Landschaft mit Reisenden in einem Regenschauer* (Florenz, GDSU, Inv. 590 P; *Abb. 3*) veranschaulichen, dass der Regenschauer durch die Hängung dieser Zeichnung zwischen zwei Fenstern in Guercinos Landgut in Cento die Funktion eines die Mauer illusionistisch aufbrechenden Ausblicks erhielt. Wie kalkuliert diese zufällig erscheinenden Spritzer waren, ist anhand des materialkundlichen Befundes nachvollziehbar: Sie kamen erst nach Fertigstellung der eigentlichen Landschaftsdarstellung hinzu und illustrieren als vom Künstler selbstgewählte Aufgabe, sie wie zufällig erscheinen zu lassen, Baldassare Castigliones Konzept der *sprezzatura*.

Die Spritzer changieren demnach zwischen dem leonardesken Topos der Inspiration durch zufällige bzw. autogenerative Formationen und der offenen, jedoch gezielt von Künstlerhand ausgeführten Struktur einer Skizze, die wiederum an

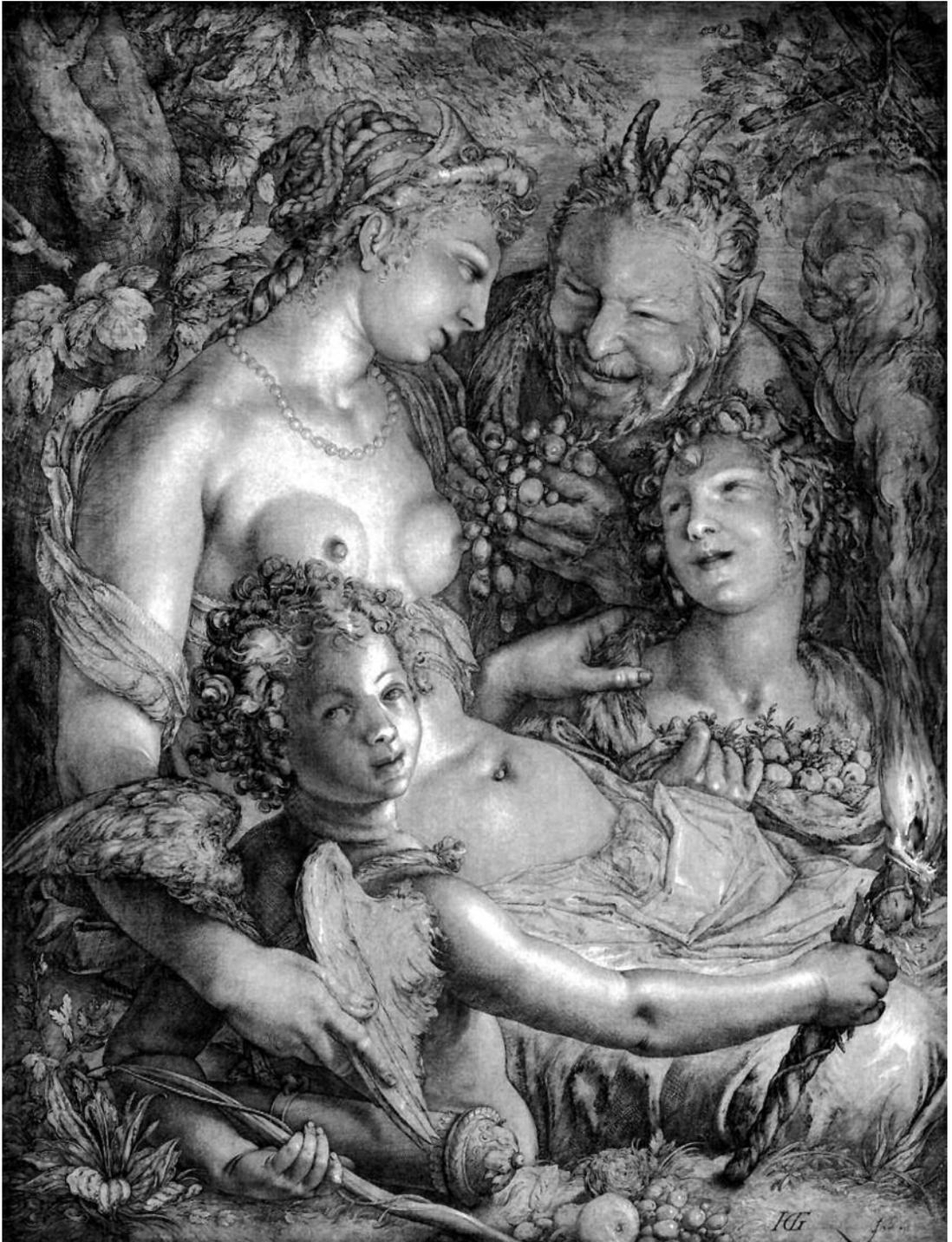


Abb. 2 Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Libero friget Venus*, um 1599–1602. Feder in Braun, Pinsel und Ölfarben auf blau-grau präparierter Lw., 105 x 80 cm. Philadelphia Museum of Art, Inv. 1990-100-1 (Huigen Leeftang/Ger Luijten, Hendrick Goltzius [1558–1617], Amsterdam 2003, S. 276)

Baldinuccis Topik eines natürlichen, nicht von Menschenhand gesteuerten Prozesses erinnert. Jordan betonte darüber hinaus den von Guercinos

Förderer Padre Mirandola in *Hosteria del Mal Tempo* (1639) ausgeführten, an Vasari angelehnten Konnex von künstlerischer Fantasie und Su-

che nach göttlicher Inspiration auf Pilgerschaften, was die Landschaftszeichnungen nicht zuletzt in der Darstellung von Wanderern als Bewunderer der göttlichen Schöpfung wie der künstlerischen Erfindung widerspiegeln. Im Hinblick darauf, dass der Landschaftsmalerei in der zeitgenössischen Traktatistik (z. B. in Giulio Mancinis *Considerazioni sulla pittura*, ca. 1619–21) eine entspannende Wirkung auf die Augen zugesprochen wurde, könnte man den privaten Zeichnungen Guercinos gar einen therapeutischen Wert beimessen.

Wenn Armin Häberle (Rom) die verkürzte Formel der „Kopf-Hand-Arbeit“ für kreative Leistung, wie sie sich in grundlegenden Werken zur Zeichenkunde von Joseph Meder (1919) oder Walter Koschatzky (1977) findet, als extrem stabil herausstellte, ging es ihm um eine Differenzierung mehrschrittiger Herstellungsprozesse als Dokumentation der Vielschichtigkeit von Fantasietätigkeit. Deren inneres Bild sei bereits im Begriff, sich zu verflüchtigen, wenn die Hand es zu fixieren suche und dabei notwendig zur Verkürzung tendiere, die wiederum die Einbildungskraft erneut anregt. Neben unterschiedlichen Techniken sensibilisierte Häberle den Blick des Betrachters anhand von römischen Zeichnungen des Seicento für das Material Papier und verdeutlichte die maßgebliche Instanz des Ungezeichneten für die Andeutung von Zusammenhängen als „Evokation von Evidenzen“. Die elastische Struktur solcher „Gedankenspiele“ ließe Möglichkeiten erproben, so dass deren in der Forschung bisher zu rigide vorgenommene Einteilung in Werkkontexte über die unterschiedlichen, mitunter wechselnden Ausdrucksweisen hinwegtäusche und die Überlagerung von Gedankengängen wenn nicht übergehe, so doch zu wenig berücksichtige.

FASZINATION AM FREMDEN – GESCHULTER BLICK – ROUTINIERTER HANDHABUNG

Eine sinnvolle Ausweitung erfuhr das Tagungsthema durch Beiträge zur Betrachtung des Fremden, das Lia Markey (Chicago) anhand von Ulisse Aldrovandis Zeichnungen von Menschen, Tieren sowie Pflanzen der Neuen Welt aufzeigte und Cristina Ruggero (München) mit Blick auf die im

18./19. Jahrhundert fulminante internationale Rezeption der Villa Hadriana in Tivoli veranschaulichte. Die Wahrnehmung des Eigenen gegenüber dem Fremden und die Verfremdung des Fremden durch das Eigene als Form der Imagination sind wesentliche Aushandlungsprozesse, die ihren spezifischen ästhetischen Prämissen gemäß in den Zeichenprozess einfließen und die Wiedergabe verarbeiteten Wissens in gezielter Konzentration oder auch Zuspitzung ermöglichen. Das Konzept des *al vivo*, das nach Markey von Aldrovandi in vielfältiger Bedeutung angewendet, nicht aber wortwörtlich aufgefasst wurde, leitete zu einem weiteren Themenkomplex der Tagung über: der Konstruktionszeichnung, die mit einem geometrischen Zugriff auf die Dinge eine Verbindung mit dem abstrakten Zeichenduktus eingeht. Während Hubertus Günther (Zürich/München) dem Nutzen von Visierungen und deren möglicher Funktion als Anleitungen zur Herstellung von Geräten nachging, verfolgte Eckhard Leuschner (Würzburg) im Abendvortrag die Interferenzen von Wahrnehmung und Imagination in lange nach Dürer entstandenen Proportionsstudien und stellte die Ambivalenz von Michelangelos Abweichung von der Norm heraus, wie Vasari sie postulierte, die letztlich gerade als Gegenpol dialektisch zur Kanonisierung des klassischen Ideals beigetragen habe.

Mit drei Beiträgen trat die Zeichenpraxis in den Vordergrund: Nino Nanobashvili (München) ging von Zeichnungen aus dem Besitz des heute kaum mehr bekannten Filippo Esengren aus, welche an dessen Akademie in Venedig um 1625–30 entstanden, um den Erkenntnisgewinn durch das Aktzeichnen aus unterschiedlichen Blickwinkeln herauszustellen, wozu unter anderem Spiegelungstechniken wie der Abklatsch bzw. Gegenruck von Zeichnungen zum Tragen kamen. Aus den Einblicken in aktuelle Praktiken des Architekturzeichnens durch Peter Schmid (München) und Daniel Roehr (Vancouver) ging hervor, dass nicht nur das Auge durch die spezifischen Aufgabenstellungen geschult, sondern auch ein abstrahierender Blick gefordert wurde, der über an Format und Technik angepasste Ausschnitte und Mo-

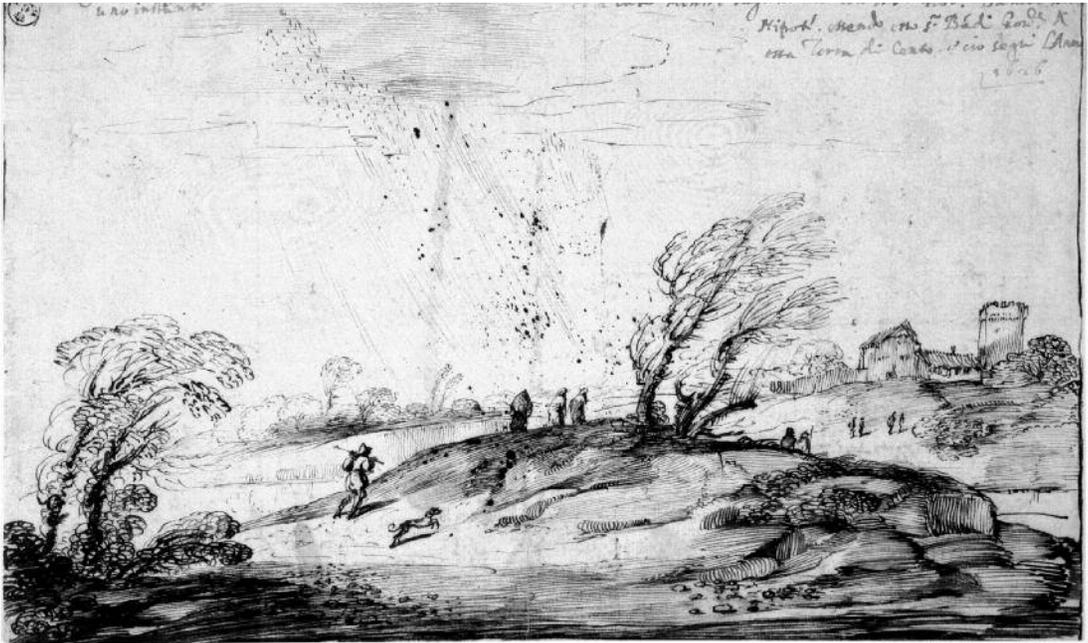


Abb. 3 Guercino, Landschaft mit Reisenden in einem Regenschauer, 1626. Feder in Braun, 185 x 295 mm. Florenz, GDSU, Inv. 590 P (Nicolas Turner, *Furor und Grazie: Guercino und sein Umkreis*, Florenz 2009, S. 89)

di des Sujets entschied und sich nicht in einer detaillierten und übergenaue Wiedergabe verlor. Der Vorgang des bereits im neuzeitlichen Mimesis-Konzept etablierten „Als-ob“ scheint hier ebenso impliziert wie das Bonmot: „Was man nicht gezeichnet hat, das hat man nicht gesehen“. Als gemeinsamer Nenner der Tagungsbeiträge ließe sich die Einsicht benennen, dass ein reziprokes Verhältnis zwischen Wahrnehmung – Imagination – Zeichnen besteht, dass sich diese Vorgänge letztlich bei zunehmender Routinisierung einander annähern, dass also aus dem Prozess des Zeichnens ein spezifischer Sehmodus resultiert, der die Welt mit anderen Augen erblicken lässt.

Um diese Thesen zu stützen, ließen sich Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie und Sinnesphysiologie sowie der kognitiven Neurowissenschaften heranziehen, wobei auch kinästhetische Aspekte stärker berücksichtigt werden müssten. So stellte Mirijam Geiger-Riess beispielsweise in dem Band *Zeichnen als Erkenntnis. Beiträge*

aus Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik (hg. v. Barbara Lutz-Sterzenbach/Johannes Kirschenmann, München 2014) fest, dass das Gehirn für die Fähigkeit zu zeichnen ein ganzes „kreatives Netzwerk“ benötigt (631). Derartige Interferenzen vor allem für Zeichnungen der Frühen Neuzeit zu untersuchen, war der bereichernde Zugang der Tagung, die zudem für eine differenzierte Verwendung der Begriffe Perzeption und Imagination in historischer Perspektive jenseits ihres nur metaphorischen Gebrauchs sensibilisierte.

DR. IRIS BRAHMS
 Kunsthistorisches Institut, FU Berlin,
 Koserstr. 20, 14195 Berlin,
 Iris.Brahms@fu-berlin.de