

Kunst ist keine rein technische Fertigkeit

 solidaritaet.com/neuesol/2003abo/18/hockney.htm

Buchbesprechung. David Hockney, "Geheimes Wissen - Verlorene Techniken der Alten Meister wiederentdeckt", München 2001, ca. 200 Farbabb., 296 S., EUR 49,90.

Es ist bei weitem übertrieben, die Untersuchungen des zeitgenössischen Malers David Hockney, die weltweit einen ziemlichen Medienrummel und heftige Debatten unter prominenten Wissenschaftlern, Kunsthistorikern und Museumsdirektoren auslösten, als "sensationelle Entdeckung" zu preisen.

Hockney, der mit 16 Jahren seine künstlerische Ausbildung an der Bradley School of Art in England begann, wo er vier Tage in der Woche Lebendmodelle abzeichnete, schreibt heute stolz: "Ich bin wahrscheinlich einer der letzten, die noch nach Art der alten Meister ausgebildet wurden." Seine Schlußfolgerungen sind manchmal brillante Beobachtungen eines Künstlers, der weiß, wie man sehen muß, doch hat das geheime Wissen, das er entdeckt zu haben glaubt, eher einen Sturm im Wasserglas, oder wie die Engländer sagen würde, in der Teetasse hervorgerufen.

Aber wie das Sprichwort schon sagt: Unter den Blinden ist der Einäugige König. Die Untersuchungen zweier Jahre, die Debatten und der Briefwechsel Hockneys mit seinen Freunden - darunter der Leonardo-Experte und Newton-Anhänger Martin Kemp - und anderen Experten bilden die Grundlage dieses zwar etwas chaotischen, aber dennoch nützlichen und sympathischen Buches.

Den Anstoß zu Hockneys "Enthüllungen" gab ein Besuch der Ingres-Ausstellung in der Londoner National Gallery im Januar 1999. Dort entdeckte Hockney bei näherer Betrachtung der Zeichnungen stark gegensätzliche Zeichenmethoden des Künstlers. Ingres benutzt den Stift auf zwei vollkommen unterschiedlichen Arten - selbst in einer einzigen Zeichnung, wie z.B. bei der Zeichnung von Mme. Louis-François Godinot von 1829 (Abb. 1), sind das Gesicht und die Kleidung auf verschiedene Art und Weise gezeichnet. Die erste Zeichenart nennt man "mit Augenmaß zeichnen", welche in Ingres kleineren Zeichnungen von Armen und Händen besser zu sehen ist. Sie ist die zögernde Suche nach der adäquaten Linie, mit der die flüchtige Erscheinung von Leben und Form eingefangen werden kann, wie es im Gesicht von Mme. Godinot sichtbar wird. Die andere Zeichenart, die in der Darstellung ihrer Kleidung zu erkennen ist, produziert eine kontinuierliche selbstbewußte Linie, ähnlich der Linienführung bei Zeichnungen des Pop-Art-Künstlers Andy Warhol, der von einem Diaprojektor projizierte Bilder von der Wand abpauste. Ingres Zeichnungen brachten die Kunsthistoriker auf die Vermutung, daß er ein Hilfsinstrument, die sog. *camera lucida* benutzt hat, ein Instrument, das 1806 für Künstler entwickelt wurde (siehe [Abbildung](#)).

Hockney schreibt: "Die *camera lucida* ist nicht einfach zu benutzen. Im Grunde handelt es sich um ein Prisma auf einem Stock, das die Illusion eines Bildes von allem, was sich vor

ihm befindet, auf ein darunter liegendes Blatt Papier abbildet. Das Bild ist nicht real - es ist nicht wirklich auf dem Papier, es scheint nur dort zu sein... Weil es tragbar ist und überall hin mitgenommen werden kann, ist dieses Instrument hervorragend für Zeichnungen von Landschaften geeignet."

Diese Entdeckung erschien Hockney so aufregend, daß er mit einer Neuüberprüfung des gesamten visuellen Erbes der Vergangenheit begann. Wie ein Detektiv spürte er alles auf, was als Beweis, Zeuge, Hinweis oder Indiz für den Gebrauch optischer Geräte durch die alten Meister dienen könnte. Der jüngste Streit über Vermeers vermutlichen Gebrauch einer *camera obscura* reizte seine Neugier nur noch mehr.

Um seine Gedanken sichtbar zu machen, hängt Hockney an die größte Wand seines Ateliers in Kalifornien Hunderte von Porträts und versuchte so Kohärenz in seine Ideen über die Entwicklung der Bilddarstellung über die Jahrhunderte zu bringen. Als er sich in die Betrachtung seiner "großen Wand" vertiefte, stellte er eine plötzliche, tiefgreifende Veränderung in der Bilddarstellung in der Frührenaissance fest. Sie ist vor allem in Flandern erkennbar. Dieser plötzliche Ausbruch von "Naturalismus" zeigte sich durch die Wiedergabe individueller Details wie Hautfalten oder Doppelkinn. Es erschienen außerdem starke Schatten, die auf eine mächtige Lichtquelle schließen ließen. Hockney schreibt: "Die plötzliche Veränderung, die ich erkennen konnte, deutete mir weniger auf eine neue Art des Sehens hin als vielmehr auf eine technische Neuerung, die dann zu einer Verbesserung der zeichnerischen Fertigkeiten führte."

Zur gleichen Zeit tauchten in Flandern, vor allem in den Gemälden von Robert Campin und Van Eyck um 1430, Abbildungen zweier wichtiger optischer Instrumente auf: Konvexe Spiegel (einfacher zu produzieren als flache Spiegel) und Linsen. In Anlehnung an das Konzept der *camera obscura* unternimmt der Autor ein interessantes Experiment mit einem einfachen Rasierspiegel (der nicht konvex, sondern konkav gewölbt ist und dessen Herstellung das Meistern bestimmter technischer Schwierigkeiten voraussetzt, worauf Hockney allerdings nicht eingeht): "Um die projizierten Bilder noch klarer zu machen, schnitt ich ein Loch in ein Stück Pappe, ich machte ein kleines Fenster, wie ich es in den niederländischen Porträts gesehen hatte. Dann plazierte ich diese Pappe in einen Türrahmen und verdunkelte den Raum. Ich befestigte ein Stück Papier in der Nähe des Lochs im abgedunkelten Raum, stellte den Spiegel gegenüber dem Fenster auf und drehte ihn leicht zum Papier hin. Dann setzte sich ein Freund außerhalb des Gucklochs ins volle Sonnenlicht. Im Raum konnte ich sein Gesicht auf dem Papier sehen, zwar auf dem Kopf, aber nicht seitenverkehrt und sehr klar. Da das Bild nicht seitenverkehrt war, konnte ich einige entscheidende 'Messungen' vornehmen und die Kurven von Augen, Nase, Mund markieren, so wie ich es mit der *camera lucida* gemacht hatte. Dann nahm ich das Papier ab, drehte es herum und zeichnete weiter anhand der Direktansicht des Modells..."

So weit, so gut. Doch dann treten einige Irrtümer in der Ausarbeitung auf. Überwältigt von seiner Begeisterung zählt Hockney eine beträchtliche Summe von Irrtümern und "Anomalien" in der europäischen Malerei auf und erklärt, sie alle seien entweder durch den Gebrauch optischer Hilfsmittel zu erklären oder durch deren Fehlen oder schlechten Einsatz. Darin erinnert er uns an die Entdecker der "Libido" oder der "Vererbungslehre", die meinten, mit ihrer Entdeckung den kosmischen Schlüssel gefunden zu haben, der ihnen das A und O des Universums erschließt.

Hockney endet mit einer historischen Zeittafel, mit der er versucht, die Maler in zwei Schulen aufzuteilen: die "mit Augenmaß/geometrische" Schule und die "Linsen/optische" Schule. Einige Maler waren offensichtlich Vertreter beider Schulen, während andere überwiegend nur einer angehörten. Da die meisten seiner Argumente durch die 460 Illustrationen des Buchs "demonstriert" werden, ist es ziemlich schwierig, alle hier durchzugehen. Zugegebenermaßen erscheinen einige seiner Erklärungen relativ glaubwürdig, wie z.B. im Falle des Italieners Caravaggio und des Holländers Honthorst. Beide waren Modemaler und auf der Jagd nach schnellem Ruhm und hohem Einkommen. Sie waren darauf aus, Zeit zu gewinnen und deshalb möglicherweise begierig, optische Hilfsmittel zu benutzen. Andere Argumente, wie z.B., daß im Bild dargestellte Personen ihr Glas in der linken Hand halten, sei ein Hinweis auf Spiegelprojektionen, oder man habe es bei bestimmten Werken mit einer mehrfach-fokussierten Komposition oder einer nichtlinearen Perspektive zu tun, überzeugen dagegen nicht.

Der schlimmste Fall, der sich durch fehlende Stringenz auszeichnet, aber als wertvolles Beweisstück präsentiert wird, ist die Analyse von van Eycks Porträt des Kardinals Alberghati, der das Florentiner Konzil 1438 leitete. Hockney verdankt seine Erklärung zum größten Teil einem Gedankenaustausch mit Professor Charles Falco von der Universität von Arizona in Tucson: "Van Eycks Zeichnung des Kardinals entspricht ungefähr 48% der Lebensgröße, aber das Gemälde ist 41% größer als die Zeichnung. Das Erstaunliche ist, wenn man die Zeichnung um diesen Prozentsatz vergrößert und über das Gemälde legt, stimmen viele charakteristische Merkmale exakt überein: Die Stirn und die rechte Wange, die Nase und die Nasenlöcher, der Mund und die Lippen, die Augen und die Lachfältchen - alles paßt perfekt. Verschiebt man die Zeichnung jetzt nur um zwei Millimeter nach oben rechts, passen Nacken und Kragen überein, verschiebt man um 4 Millimeter nach oben, passen Ohr und linke Schulter."

Offenbar ist hier der Beweis irgendwie durch den Wunsch bestimmt, unbedingt recht haben zu wollen. Doch, seien wir ehrlich: Entweder paßt es, oder es paßt nicht. Wenn es paßt, ist das ein "guter Beweis", wenn es nicht paßt, wird der Maler angeklagt, eine unangemessene Geste gezeichnet zu haben! Außerdem kann ich aus meiner eigenen Erfahrung als Zeichenlehrer hinzufügen, daß Schüler in ihrer Ausbildung lernen können, die exakte Größe eines Modells bis auf wenige Millimeter genau wiederzugeben!

Ein anderer Schwachpunkt von Hockneys Arbeit sind die fehlenden Teile seiner "großen Wand". Was fehlt, ist vor allem die klassische figürliche griechische Malerei von Apelles, die Schule von Sycione (Plinius d.Ä.), und der griechische Einfluß in Ägypten. Dieser Einfluß zeigt sich in den sehr realistischen "Mumien-Porträts" aus der ägyptischen Gegend Faiyum, die während des 1. Jahrhunderts n.Chr., also mehr als 1000 Jahre vor der Produktion von Linsen und Spiegeln in Flandern, entstanden (siehe *Neue Solidarität* Nr. 13-14, 1999). Hockney würde den damaligen Künstlern in seiner Begeisterung wahrscheinlich noch die Benutzung von Archimedes' Brennspiegel nachweisen...

Noch bedauerlicher ist die Tatsache, daß der Fall Johannes Vermeer nicht wirklich geklärt ist. Vermeer war ein enger Freund des Erfinders des Mikroskops und Leibniz-Korrespondenten Anthony van Leeuwenhoek. Und er schien völlig fasziniert und entzückt zu sein von der poetischen Kraft der Bilder, die mit optischen Geräten wie dieser *camera obscura* geschaffen wurden.

Doch bei Hockney schließen technische Argumente die Poesie aus. Er schreibt: "Objekte und Figuren im Vordergrund sind manchmal sehr groß; einige Dinge sind weich gezeichnet oder ganz unscharf. In dem Gemälde des Milchmädchens zum Beispiel ist der Korb im Vordergrund unscharf im Vergleich zum hinten hängenden Korb, eine Verzerrung, die Vermeer mit bloßem Auge nicht gesehen haben kann, noch hätte er den 'Lichthof'-Effekt des unscharfen Glanzlichtes auf dem Korb, dem Brot, dem Krug und der Kanne wiedergeben können, es sei denn, daß er es so gesehen hätte."

Allan Mills, Astronom und Experte für frühe optische Forschungen, weist dagegen nach, daß es keinen zuverlässigen Beweis dafür gibt, daß Vermeer ein optisches Gerät wie die *camera obscura* benutzt hat. Denn die Qualität der Bilder, die mithilfe einzelner Linsen zu dieser Zeit produziert werden konnten, sei so unzureichend gewesen, daß die Methode für die Maler wertlos war. Mills führt aus, daß die Linien etwas gekrümmter, unschärfer und unklarer am Rand des Bildes wurden, sei ein Effekt, der als "Vignetting" (graduelles Abschwächen) bekannt ist. Nach Mills lassen sich die Verfechter der gegensätzlichen Ansicht durch die hervorragende Qualität der Bilder bei modernen Kameras irreführen.

Nach vielen akrobatischen Halbbeweisen erkennt Hockney, daß seine angeblich alles erklärende These nicht nur seine wissenschaftliche, sondern auch seine künstlerische Glaubwürdigkeit beeinträchtigt und die Kunstproduktion zu einer rein technischen Leistung reduziert. Schließlich haben Linsen und Spiegel keinen Verstand. Das heißt, wenn alles durch optische Hilfsmittel so einfach gemacht werden kann, ist die Kunst verschwunden... und damit der Künstler. Um solch eine Schlußfolgerung des Lesers zu vermeiden, fühlt Hockney sich verpflichtet zu sagen: "Ich denke, es ist wichtig, hier zu wiederholen, daß optische Hilfsmittel noch keine Kunst auszeichnen, sie produzieren nur ein Bild, ein Hilfsmittel zum Messen."

Wenn das Buch auch unseren Geist schärft und unsere Augen lehrt, nicht nur auf das zu achten, "was" wir sehen, sondern auch nachzuvollziehen "wie es gemacht wurde", so müssen wir doch betonen, daß es noch weit wichtigere verlorene und vergessene Geheimnisse der Kunst gibt, die weit entfernt sind von dem irrigen Vergleich zwischen freihändiger und technischer Wiedergabe lebender Modelle. Kunst wird nicht durch technische Probleme der Darstellung definiert. Entscheidend ist vielmehr, inwieweit sie das Ziel erreicht, wirksame metaphorische Paradoxa und Ideen zu erzeugen, die die menschliche Gattung zu unvergänglicher Schönheit emporheben, eine Aufgabe, die weit über die praktische Besessenheit eines aristotelischen Strebens nach "Mimesis" (Nachahmung der Natur) hinausgeht.

Karel Vereycken