



Gunnar Schmidt
ITALIENISCHE LANDSTRICHE

In: Volker Lehnert: Abschüssige Rabatten. Italienfahrten, Bramsche 2010, S. 57–61.

Aus dem Zimmer, in dem ich sitze, geht eine Türe nach dem Hofe hinunter; ich habe meinen Tisch davor gerückt und die Aussicht mit einigen Linien gezeichnet.¹

1786 ging Johann Wolfgang von Goethe auf *Grand Tour* und reiste nach Italien, um das Sehenswürdige zu bestaunen, um »Wissen und Urteil zu erwerben«, um das Glück der »völligen Entäußerung« vor den Dingen zu erleben. Seinen Satz über das Zeichnen und Sichten könnte man überlesen: In seiner Schlichtheit, in seiner Beiläufigkeit spricht er aus, was unsere Vorstellung vom Zeichnen zutiefst prägt: Man zeichnet eine Linie, eine weitere Linie – und als wäre der Stift ein Zauberstab, entsteht ein Double der Wirklichkeit auf einem Blatt Papier. Der Bildungsreisende des 18. Jahrhunderts ist jedoch alles andere als ein Fotograf *avant la lettre*, einer, der nur abzeichnen möchte.

Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen, denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet.²

Der Künstler der Epoche der Aufklärung versenkt sich in die Dinge, um das Wesen, das Modell zu suchen. Der Zeichner ist das Medium der Welt. Die Reproduktion der Wirklichkeit ist ein Mittel, diese nicht nur zu sehen, sondern auch zu erkennen. Der Rekurs auf die klassische Episteme soll hier nicht ein Nachleben des Klassizismus im zeichnerischen Werk eines Heutigen insinuieren, der ebenfalls Italien bereist. Im Gegenteil, der Vergleich führt zu der unbeantwortbaren Frage, wann ein Strich ein Zeichen wird, das Zeichen zur Zeichnung.

Das schönste Papier ist gekauft, und wir nehmen uns vor, darauf zu zeichnen, obgleich die Menge, die Schönheit und der Glanz der Gegenstände höchst wahrscheinlich unserem guten Willen Grenzen setzt.³

Er geht durch die Stadt; auch er besucht die historischen Orte. Die Architektur, die Plätze und Parks, die Monumente irisieren zwischen Oberflächenglanz und historischer Bedeutsamkeit. Daneben aber auch der Motorroller, der Kiosk, das Schaufenster oder ein verlassener bunter Spielplatz. Eine neue Wahrheit, eine neue Schönheit? Oder trister Realismus?

Schließlich nimmt der Zeichner Platz und führt seine Striche, die uns bald belehren, dass ihn weder eine Poetik der Ding-Eigenschaften noch der repräsentativen Hierarchie leitet. Zwar scheint er zunächst eine Fährte in bekanntes Zeichenterrain zu legen, wenn er die ehrwürdigen Bauwerke der italienischen Renaissance oder des Barock studiert und auf sein Blatt überträgt. Die Linien sind elegant, fein, genau, vornehm, zurückgenommen, dienstbar. Architekturzeichnungen. Aber schon hier ist etwas *verrückt*. Die Bauten kippen, werden zerdehnt, gestaucht, verlieren perspektivische Korrektheit, geraten zu taumelnden Körpern. Das Starre erscheint lebendig zu werden. War der Mann des 18. Jahrhunderts darauf bedacht, die Würde des Gegenstands, das ästhetische Regularium der Darstellungsgenauigkeit und die erinnerungsstützende Speicherfunktion der Zeichnung zu synchronisieren, erscheint der Heutige wie einer, der von Anstößen gestört wird, der in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen lebt: Der Strich eines Sprayers auf der Hauswand, die grellen Farben der Modedinge, die Bewegungsimpulse von Verkehr und Tourismus erzeugen Überlagerungsempfindungen. Vertieft sich der Betrachter in die Blätter, so erkennt er, dass er nicht Abbildungen und noch weniger Modelle zur Betrachtung vorgelegt bekommt. Auch wird er nicht mit einer wie auch immer verstandenen ungewöhnlichen Perspektive konfrontiert. Der Blick des Zeichners auf das städtische Ambi-

ente gilt mehr als nur den nennbaren Dingen. Wo der Bildungsreisende oder Tourist das längst Kanonisierte oder Pittoreske zu kopieren trachtet, dort lässt der Gegenwartskünstler den Betrachter in die *Irre* laufen, weil es im Bild einen Überschuss an Irrealität gibt.

Apropos Tourismus: Der digitalisierte Reisende bewahrt den Klassizismus. Er schätzt die genaue Reproduktion seiner Fotografien, weil sie ihm Vertrauen in die Wirklichkeit und seine Erinnerung einflößt.

Endlich drängte sich ein Mann zu mir [...] und fragte, was ich da mache. Ich erwiderte ihm, daß ich den alten Turm abzeichne, um mir ein Andenken von Malcesine zu erhalten.⁴

Der moderne Tourist – das unterscheidet ihn vom unbeschleunigten *Grand Tourist* – lässt die Wirklichkeit im Bild anhalten, weil er selbst nicht anhalten kann. Der Zeichner heute hingegen begibt sich in eine altmodische konzentrierte Ruhestellung, weil er offen für das Bewegungsdispositiv sein will. Ob der Zeichner selbst die phänomenologische Wahrnehmung für seine Situationsoffenheit hat, ob er kunsttheoretisch



der Idee einer Irritabilität zustimmen mag oder auch nicht, ist nicht von Belang. Die Zeichnungen Volker Lehnerts sprechen von etwas, das im fotografischen Akt ausgespart bleibt und das der klassische Zeichner eher als Behinderung erlebt hat: den Leib.

Auch mich hat er⁵ ganz gewonnen, indem er mit meiner Schwäche Geduld hat, vor allen Dingen auf Bestimmtheit der Zeichnung, sodann auf Sicherheit und Klarheit der Haltung dringt.⁶

Ist die Akribie das Merkmal eines auf Realismus bedachten Vorgehens, hat sie einen disziplinierten Körper zur Voraussetzung. Verlässt man jedoch das repräsentative Regime, bekommt das (scheinbare) Fehlgehen der Linie einen Eigenwert. Wiederkehrend begegnen wir einem rauen Konturstrich, der die Umrisse eines bereits gezeichneten Gebäudes überlagert. Was als missglückte Korrektur erscheint, als grobe Zumutung, hat seine eigene Beredtheit. Die Linienführung in ihrer unkontrollierten Gestik sowie die Nuancen im Graphitauftrag rufen das Bild der Hand auf, die einen Stift führt. Mit einem Mal sehen wir keine Darstellung von etwas, sondern den Index eines Leibs und dessen nicht kontrollierbare, kontingente Mikroregungen. Keine Linealprothese gebietet der Willkürlichkeit der Hand Einhalt.

Es tritt also etwas auf der Bühne der Zeichnung auf, das nicht mehr mit der Kategorie *Blick* zu umschreiben ist. Die Hand ist nicht länger der gezügelte Diener des Auges. Sie hat sich vom Souverän befreit, ja, sie war nie nur unter seiner Herrschaft. Dies festzustellen ist keine Antwort auf die Frage nach dem Status der Zeichnung. Die Behauptung einer Entkopplung von Sehen und Zeichnen führt vielmehr zu dem Rätsel, unter wessen Regime die Hand steht. Ohne wirklich eine Aussage über den Ursprung des Strichs treffen zu können, ist zu erleben, dass seine Tendenz zur Autonomisierung ein Verweis auf die opake Zone ist, wo die Bilder der Außenwelt mit dem Tempo der Innenwelt, mit dem Trieb, mit der Lust an der Gestaltung, mit dem Enigma des beseelten Körpers konfligieren. Der Zeichner unterwirft sich nicht der Herrschaft des Dings, vielmehr durchkreuzt er es mit seiner Subjektivität.

Subjektivität ist auch nur das Wort für eine Abgründigkeit. Es wird jedoch aufgerufen, um eine weitere Differenz auszuweisen, die sowohl auf den Produktionsprozess wie auch auf eine kunstphilosophische Tradition verweist.

Zu unterscheiden sind zwei Bildgruppen: Die Kleinformate sind ausschließlich vor Ort entstanden, die großformatigen Zeichnungen wurden nach der Reise im Atelier erstellt. In die letzteren gehen Motive ein, die *in situ* aufgelesen wurden und sich teilweise auf den Kleinformaten finden. Charakteristisch für das Großformat ist der freizügige Umgang mit gestischer Zeichnung, mit Collagetechniken, mit Übermalungen und Lasuren, mit dem Bildraum. Bevor diese ästhetischen Besonderheiten thematisiert werden, ist die Situation der Nachträglichkeit zu bedenken. So sehr sich der Künstler von seinen klassischen Vorläufern entfernt hat, so sehr mag man nun glauben, dass sein Rückzug ins Atelier einer romantischen Haltung geschuldet ist. Mit Romantik ist jene Disposition gemeint, die sich nicht mehr der Dingwelt unterwerfen will, sondern die eine Subjektivierung der Welterfahrung betreibt. Nicht die Ding-, sondern die Erfahrungsgenauigkeit steht im Zentrum des künstlerischen Schaffens. Nur zwei Stimmen aus dem romantischen Denkraum sollen diese Haltung belegen. 1802 formuliert der englische Dichter William Wordsworth das programmatische Vorwort (»Preface«) zu dem Gedichtband *Lyrical Ballads*. Darin findet sich das oft zitierte Credo zum Produktionsprozess:

Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins [...].⁷

Was man als Empfindungsgabe vor der Weltsache bezeichnen kann, muss verarbeitet und dann erinnert werden. Erst die Erinnerung setzt das Werk in Gang. Eine psychische Zwischenschaltung hat also stattgefunden, die eine Art Aufladung und damit Veränderung des Stoffs bewirkt. Unter dem Eindruck des neuen Mediums der Fotografie formuliert Charles Baudelaire eine ähnliche Poetik, die das Gedächtnis von der Last des Details befreien möchte, um eine Kunst, die ihren eigenen

Gesetzen folgt, zu ermöglichen. Baudelaire erkennt einen Widerstreit zwischen dem Willen, alles zu registrieren, »und dem Vermögen des Gedächtnisses, das sich gewöhnt hat, die vorherrschende Farbe und die Silhouette, die Arabeske des Umrisses lebhaft in sich aufzunehmen.« Ein Künstler, so Baudelaire, der alles daran setzt, jedwedes Detail zu memorieren, verliert die Fähigkeit der Unterscheidung. »Dabei wird alle Gerechtigkeit unweigerlich verletzt, jede Harmonie zerstört, geopfert [...]«.⁸ Auch Baudelaire möchte also dem Gedächtnis eine zentrale Rolle zumessen, doch soll es eben nicht Sklave der Wahrnehmung sein, gleichsam eine Fotoapparatur. Lebhaftigkeit und Harmonie sind Qualitäten, die nicht der Wirklichkeit entnommen sind, sondern dem Formsinn entstammen.

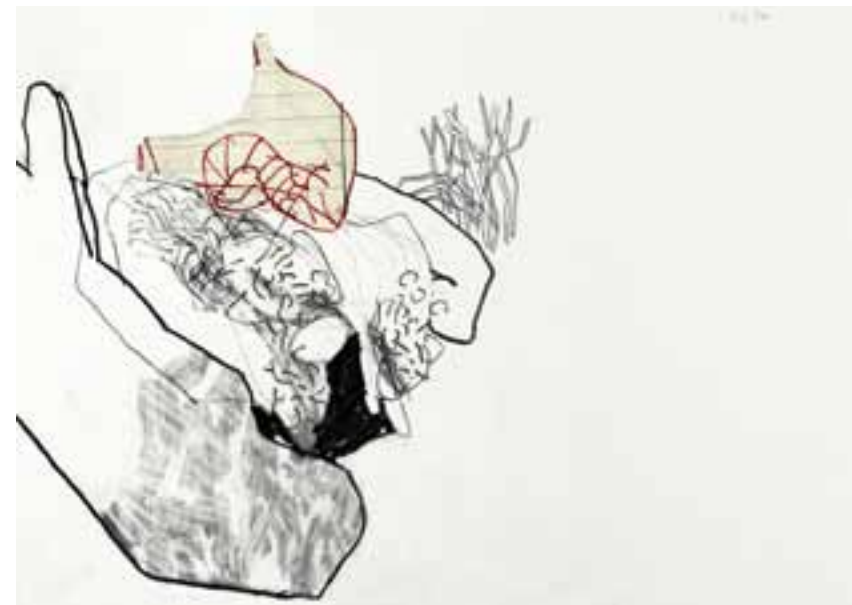
Der Zeichner des 21. Jahrhunderts, von seiner Reise ins Atelier zurückgekehrt – ist er ein Erinnernder, wie die Romantiker sich ihn vorstellten? Was wären seine Erinnerungsgegenstände, seine Lebhaftigkeitseindrücke? Die Sehenswürdigkeiten, die Atmosphäre, die Präsenz eines Augenblicks? Was die großformatigen Bilder zeigen, ist eine Vielheit



an Strichen, die die Tendenz verfolgen, sich von jeder Äußerlichkeit zu befreien. Die Architekturrepräsentationen verlieren ihren raumstrukturierenden Charakter, sie haben sich in Akzente auf einer Freifläche verwandelt, die Platz macht für nicht mehr namhaft zu machende Intensitäten. Striche laufen ins Leere, bündeln sich in gegenstandslosen Miniaturen, überlagern sich zu einem unentwirrbaren Dickicht, sind schemenhafte Andeutungen unter semitransparenten Schichten, sind kritzelhafte Kürzel, die Kryptogramme zu sein scheinen. Was sich in den Kleinformaten als Verschiefung, Perspektivauflösung oder -multiplikation andeutet, radikalisiert sich in den ateliergefertigten Zeichnungen zu einer Entkopplung des Strichs von seiner Funktion als Kontur.

Kniep⁹, welcher schon unterwegs die zwei malerischen Kalkgebirge umrissen, suchte sich schnell einen Standpunkt, von wo aus das Eigentümliche dieser völlig unmalerischen Gegend aufgefasst und dargestellt werden könnte.¹⁰

Der Rezipient der großen Zeichnungen wird aus ihnen nicht erschließen, ob und welche Erinnerungsakte ihnen zugrunde gelegen haben mögen. Selbst wenn noch Referenzreste auszumachen sind, die Bilder



sind wohl weniger einer Erinnerungsarbeit als einem Vergessensprozess geschuldet. Die hinausgeschobene Realisierung einer Reisezeichnung ist demnach kein romantischer Akt der Detailauslöschung zugunsten einer Emotion oder Stimmung, vielmehr eine Weise der Öffnung für das Bild. Anders gesagt: Die verschiedenen Formen von rohem Strich sind nicht als Indiz für einen Expressionismus zu deuten, für das Pathos des Echten, das das Gekünstelte auszutreiben sucht. Die scheinbar unbeholfene Hand bezeichnet eine andere Szene als die des Geschauten, der Aussicht oder der (inneren) Vision. Ich stelle mir den Zeichner in Italien als einen vom Rhythmus des Auf- und Niederschauens Geschlagenen vor; in seinem Atelier hingegen imaginiere ich ihn als jemanden, der in Momenten der Versenkung einzelnen Strichen folgt, die nun auf die Gegebenheiten auf dem Blatt reagieren. Statt kühlem Blick setzt das Fantasieren ein, der schweifende Tagtraum, das Spüren des Zeichengeräts, der plötzliche Einfall, der keiner Überprüfung bedarf. Die Hand presst den Stift auf das Papier, mal vehement, mal behutsam, sie wiederholt die eine oder andere Bewegung, sie zeichnet Umriss über Umrisse, die keine Umriss mehr sind, es kommen heftige farbige Ausmalspuren hinzu, wie von einem *horror vacui* getrieben, oder es endet alles in der Leere der Unvollendung, der Andeutung.

Wenn die Zeichnung in ihrer konventionalisierten Definition als ein Format der Linie begriffen wird, dann sind die großen Blätter ein Freiland für eine *Ästhetik des Strichs*. Ist der Strich die formgebende Weise der Linie, so kann an ihm abgelesen werden, dass noch ganz andere Wirklichkeiten als die Italiens oder innerer Affektbereitschaft in die Zeichnungen eindringen. Was dem geduldigen Betrachter der Zeichnungen auffällt, ist eine Bereitstellung von Strichen unterschiedlicher Provenienz. Zunächst mögen die individuellen Artikulationen aufmerken lassen, jene, die man romantisierend als die »Handschrift des Zeichners« beschreibt. Doch schon diese ist durch eine Mannigfaltigkeit charakterisiert, die darauf schließen lässt, dass der Zeichner nicht die Psychologisierung des Zeichens anstrebt, sondern ein Differenzsystem errichtet, in dem die Striche in ihrer Unterschiedlichkeit hervorspringen. Was die *Handschriften* betrifft, so finden wir die brutistischen, die weichen, die schnellen, die grazilen, die farbigen, die gepinselten, die gesprühten Formen. Daneben werden aber immer wieder auch vorgefabrizierte Linien

aus Druckprodukten einmontiert, die als Collage-Element die Wirklichkeitsverfremdungen bestärken: Fragmente aus Kontobuch, Rechenheft, Schnittbogen, Schmuckpapier, Notenblatt. Auf einigen Schnipseln sind Bruchstücke von Kinderzeichnungen zu entdecken. Aus solchen Zitaten ist zu schließen, dass die Anspielung auf die Gattung der Zeichnung nicht nur über die konventionalisierten Sujets läuft, sondern ebenso den medialen Grund betrifft: die Linie. Es gibt keine Hierarchie in dieser Kultur der Striche; was der Meister vollbringt, ist ebenso gültig und vorbildhaft wie das Gekrickel des Kindes. Daraus inspiriert sich eine Kunst, die ein Schwanken zwischen Inhalt einerseits und Gestik, Rhythmus, Körperlichkeit, Material andererseits auslöst. Am Ende jedoch verlieren wir das Dargestellte aus den Augen und sehen die Darstellung. Man könnte von zwei Territorien sprechen, die einander gegenüber stehen und ein abschließendes Aussagen unmöglich machen. Die Klischeevorstellung, wonach die Form den Inhalt transportiert, verliert jede Berechtigung vor diesem Sachverhalt.

Mit dieser Feststellung ist auf ein seltenes, doch deswegen nicht unwichtiges Motiv zu verweisen. Sind die Zeichnungen in der Regel menschenleer, tauchen hin und wieder kleine Figuren in den Zeichnungen auf. Ihre Miniaturhaftigkeit erinnert an Figürchen in Modelllandschaften. Doch wo sie dort als Typen, Rollenklischees oder Situationsverstärker fungieren, wirken sie hier, als würden sie durch ein unwegsames, undurchschaubares Gelände meandern. In vorschnellem Zugriff könnte man darin eine Metapher der Verlorenheit ausmachen. Man muss diese Möglichkeit nicht grundsätzlich in Abrede stellen, doch erkenne ich in den Motiven eher Allegorien des Betrachters, der sich mit einer Polyvozialität konfrontiert sieht: In der Zeichnung als Medium, in dem sich Blick, Erinnerung und Vergessen, Körper, Welt, Kunstanspielung, kulturelle Resonanzen aus dem historischen Nah- und Fernbereich treffen, sind die Elemente nicht mehr unmittelbar aufeinander beziehbar. Es gibt kein regelndes Regime, das für eine Homogenität sorgt. Im Strichland existieren keine Fahrten, die einen Weg weisen würden. Damit ist nicht gesagt, dass die Zeichnungen sich in einer Negativität erschöpfen. Im Gegenteil.

Durch ein so ungleich angebautes, obwohl von der Natur zu durchgängiger Fruchtbarkeit bestimmtes Tal ritten wir einigermaßen verdrießlich herunter, weil nach so viel ausgestandenen Unbilden unsern malerischen Zwecken gar nichts entgegenkam. Kniep hatte eine recht bedeutende Ferne umrissen, weil aber der Mittel- und Vordergrund gar zu abscheulich war, setzte er, geschmackvoll scherzend, ein Poussinsches Vorderteil daran, welches ihm nichts kostete und das Blatt zu einem ganz hübschen Bildchen machte. Wieviel malerische Reisen mögen dergleichen Halbwahrheiten enthalten.¹¹

Auch wenn heute kaum jemand weiß, was unter Schönheit zu verstehen ist, kann man nicht davon absehen, dass auch eine Schönheitsanmutung von diesen Zeichnungen ausgeht. Es ist die Schönheit des nicht Fassbaren. Ein Wärmestrom des Unkalkulierten ist den Zeichnungen eigen. Dass sie dazu anregen mögen, sich all dessen inne zu werden, was sich dem unabweislichen Wissen verweigert, macht ihre Kraft aus. Sie bedürfen dazu nicht der monumentalistischen Geste, aus der manche Gegenwartskunst ihren Marktwert bezieht. Das Medium der Zeichnung ist in seiner Kargheit, mit seiner Tugend der Reduktion und den damit gegebenen Anspielungen ein Mitreisender durch ein Gelände der unverfügbaren Bedeutungen, der wortlosen Ereignisse.

1 Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise, Frankfurt am Main 2009, S. 30.

2 Goethe, S. 185.

3 Goethe, S. 188.

4 Goethe, S. 33.

5 Gemeint ist Jakob Philipp Hackert, bedeutender Landschaftsmaler seiner Zeit, der vor allem Aufträge für Grand-Tour-Reisende erledigte.

6 Goethe, S. 221.

7 William Wordsworth: Lyrical Ballads with Pastoral and other Poems, Vol. 1, Fourth Edition, London 1805 S. I-II.

8 Charles Baudelaire: Der Salon 1859. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, München, Wien 1989, S. 230.

9 Christoph Heinrich Kniep war ein detailgenauer Zeichner, der Goethe ab 1787 begleitete, um für ihn Landschafts- und Architekturzeichnungen anzufertigen.

10 Goethe, S. 234.

11 Goethe, S. 307.