

Thomas Zacharias

Zeit lassen

Kunst sehen durch

Zeichnen

1 Von Kopf bis Fuß



Kastner

Einführendes Gespräch: Fridhelm Klein mit dem Autor

Fridhelm Klein: Was bringen mir alte Bilder? Kunstmuseen finde ich eigentlich mühsam, eher gruftig.

Thomas Zacharias: Ich auch.

Was treibt dich dann, in diesen feierlichen Dunstglocken zu zeichnen? Ich muss da nur nach Luft schnappen.

Obwohl ich seit vielen Jahren in vielen Museen zeichne, geht es mir auch heute oft so wie in manchen Märchen: Der Held wird bedrängt, eingeschüchtert, muss Widerstände überwinden. Zeichnen ist auch eine Art der Selbstbehauptung.

Wieso Selbstbehauptung? Du bist doch Kunstprofessor und kennst dich aus.

Natürlich schaut man keine Kunst an, um sich zu behaupten. Obwohl: große Kunst kann, soll, herausfordern. Ich empfinde es zunächst eher wie eine Schatzsuche. Es bringt noch wenig, wenn man viel weiß und viel gesehen hat. Man

muss die Augen aufmachen, selbst sehen, jetzt, hier. Kontakt suchen. Kontakt zu Bildern ist nicht selbstverständlich. Er stellt sich kaum von alleine her, ebenso wenig wie zu Menschen. Selbst Facebook schafft das nicht immer. Ich habe ja nichts gegen die alte Feierlichkeit von Museen oder gegen eine hippe Inszenierung von Kulturgut, damit die Besucherzahlen stimmen. Aber ich will auch selbst ins Spiel kommen.

Deswegen zeichnest du? Was zeichnest du dann? Man kann doch nicht Skizzenbuch und Bleistift rausziehen und einfach anfangen. Es muss dich doch was anmachen.

Anmachen stimmt. Zeichnen heißt: sich stellen. Wenn mich nichts anmacht, dann hat Zeichnen keinen Sinn. Es ist wie mit einer Wünschelrute. Wenn sie ausschlägt, reicht das Anschauen nicht. Ich will etwas machen. Beim Gang durch die Alte Pinakothek in München bleibe ich an der Grablegung von Botticelli hängen (S. 39, S. 61). Eigentlich

schlägt die Wünschelrute nicht bei „Grablegung“, sondern beim Arm mit der verkrampft geöffneten Hand aus, der in der Bildmitte gestreckt nach unten hängt.

Aber du hast oben noch die Kopfumrisse der Apostel dazugezeichnet. Warum bleiben sie unvollendet? Warum sind sie nah an den Arm gerückt?

Ich will weder das ganze Bild noch ein Detail kopieren. Das Bild löst etwas in mir aus. Dem will ich nachspüren, es festhalten, anschaulich machen. Entsprechend verschieben sich die grafischen Akzente.

Du dramatisierst, setzt Kontraste: oben flache Kulisse mit angedeuteter Perspektive gegen angedeutete Körperrundung unten; scharfer Umriss gegen weich modellierte Körperlichkeit; dunkel gegen hell. Wenn man es so betrachtet, dann leitet deine Zeichnung zum Zeichnen an, ohne als Anleitung zum Zeichnen aufzutreten.

Wenn dies so wäre, fände ich es wunderbar.

Das galt jetzt für die formale Seite. Wir sprachen aber vom Inhalt. Du sagtest: Das Bild löst etwas aus.

Form und Inhalt gehören zusammen. Das eine existiert nur durch das andere. Beim Zeichnen gibt es zwei Bezüge. Der eine betrifft mich, der andere das Bild. Beispiel Botticelli: Ausdruck von Trauer, Ohnmacht, Isolation, was weiß ich. So etwas wäre der Auslöser. Gestützt auf das Vorbild versuche ich, diese Empfindung zu formulieren. Auf der anderen Seite ergibt sich eine anschauliche Bildinterpretation, ein Extrakt oder Stenogramm. Im besten Fall trifft es einen Nerv des Bildes. Aber es können auch freie Improvisationen entstehen, oder umgekehrt genauere Protokolle. Vieles ergibt sich allein durch den Ausschnitt und durch Weglassen.

Man könnte den Botticelli-Arm mit dem Frauenarm von Caravaggio

vergleichen (S. 7). Du hast ihn malerischer gezeichnet. Die Lichtseite des Armes ist scharf abgegrenzt, die Schattenseite verschwimmt ebenso mit dem dunklen Hintergrund wie das Gesicht.

Beide Vorbilder bieten diesen Unterschied auch für den Stil der Zeichnung an. Oder umgekehrt: an ihnen lassen sich verschiedene zeichnerische Mittel erfahren, aber nicht nur als abstrakte Techniken, sondern im lebendigen Kontext. Dein Vergleich wäre ein Paradebeispiel für den Unterschied von „linear“ und „malerisch.“ Der Caravaggio ist ein riesiges, erschütterndes Bild der Enthauptung des Johannes. Die Frau reicht die Schüssel, die das abgeschlagene Haupt des Johannes aufnehmen soll. Der Mann liegt noch gefesselt am Boden, der Henker beugt sich über ihn und zückt das Messer. Auf der Zeichnung sieht man diese Szene nicht. Man kann etwas ahnen, wenn man die Schüssel entdeckt und den Bildtitel liest.

Ein brutales, aber aktuelles Thema. Der Arm von Caravaggio wirkt be-

reits als bloße Erscheinung dramatisch, der von Botticelli streng und kühl. Aber auch von ihm kann man emotional berührt werden. Auf der Seite gegenüber (S. 38) finden wir drei Händepaare, die etwas anderes sagen. Zwei davon sind ähnlich.

Beide nach einem Porträt von Rembrandt (S. 60). Die unteren ins Skizzenbuch vor dem Bild gezeichnet, die oberen auf DIN A3-Format umgesetzt.

Durch die Zusammenstellung auf der Doppelseite entsteht eine eigene Spannung. Rechts die geöffnete Hand, links die geschlossenen, in sich ruhenden Hände. Dazwischen die flüchtige Bewegung der zwei Handschuhhände von Manet.

Wie zwei Vögel, die aus dem Nest fliegen. Die Hefte sollen locker wie Skizzenbücher wirken, die allermeisten Zeichnungen stammen ja aus Skizzenbüchern. Aber sie sind mit Bedacht zusammengestellt, um sich zu steigern, Phantasien anzuregen, Lust auf Entdeckungen und vor allem aufs Zeichnen zu machen.

Auf Seite 28 kommt noch mal Botticelli.

Der Mund ist größer als im Original, ein kleines Selbstbildnis in einem Bild mit vielen Figuren. Hier nur der isolierte Mund und die Kontur der Wange. Vergrößert wie in der Werbung oder Pop Art.

Und gegenüber Mundformen afrikanischer Figuren. Profane Hofkunst der Florentiner Frührenaissance gegenüber afrikanischen Kultfiguren, die aus dem kolonialistischen Blickwinkel des Westens erst als „primitiv“ bezeichnet wurden, bevor die europäische Avantgarde sie als ausdrucksstarke Kunst verehrte und nachahmte.

In dieser Tradition habe ich 1995 in der großen Afrika-Ausstellung in London gezeichnet. Auch Seiten mit Augen, Ohren, Profilen. Die Skizzen erinnern selbst wieder an ethnografische Tafeln. Aber mir ging es mehr um die Suggestion und die Varianten im Ausdruck.

Neben dem gepflegten Renais-

sance-Mund wirken die exotischen Beispiele wild, grimmig, martialisches, zähneknirschend, schreckhaft und Schrecken erregend...

Die Zeichnungen dieses Heftes wurden unter dem Schlagwort „Von Kopf bis Fuß“ zusammengefasst. Wie bei den weiteren Heften meint das Thema keine Systematik, sondern eine lockere Orientierung. Hier im ersten Heft folgen die Zeichnungen dem menschlichen Körper von oben nach unten. In der Mitte sind Hände und Arme. Über dem Mund sitzt die Nase, darüber liegen die Augen.

Zwischen den Zeichnungen befinden sich Doppelseiten, auf denen Beispiele aus historischen Kunstlehren mit kurzen Kommentaren abgebildet sind. Was bedeuten diese Einschübe im Zusammenhang mit dem exemplarischen Skizzenbuch?

Der überwiegende Teil der Skizzen bezieht sich auf die abendländische Kunst von der Renaissance bis zur Moderne, die ein Abbild der Natur anstrebte. Dafür wurden Re-

geln entwickelt. Jeder angehende Künstler lernte diese Regeln, bevor er „nach der Natur“ arbeitete. Die Beispiele zeigen Vorlagen für Augen, Ohren, Mund und Nase, Hände, Arme, Beine, Füße. Man sieht dabei erstens, was die Künstler gelernt hatten, und kann sich zweitens Anregungen fürs eigene Zeichnen holen.

Von der Seite entspricht die Nase (S. 20) der Zeichenebene. Das Beispiel aus dem Traktat von Leonardo da Vinci macht auf verschiedene Nasenformen aufmerksam und demonstriert zugleich, wie sie klar als helle Form vor dunklem Hintergrund steht. Bei deinen Profilen auf S. 25, 32, 33 machst du das auch so. Schwierig wird die Nase von vorne.

Die barocke „Anweisung zum Zeichnen“ zeigt, wie man mit Hilfe von Licht und Schatten ein plastisches Volumen aus der Fläche herausarbeiten kann. Die Reproduktion im Kupferstich modelliert die Dunkelheiten durch Kreuzschraffuren.

Das Ohr auf der gegenüberliegenden Seite (S. 21) wird nicht abgezeichnet, sondern in vier Stufen konstruiert: erst ein schräg gestelltes Achsenkreuz, dann ein Oval mit einfachen Maßeinheiten, dann der grobe Umriss, schließlich der differenzierte Umriss mit den Tiefen als Andeutung von Schatten. Ein Merkschema.

In Athen habe ich die Ohren archaischer Figuren gezeichnet (S. 23). Erst war das Ohr ein geometrisches Schema mit strenger formaler Logik, wie ein Buchstabe. Im Lauf eines Jahrhunderts wurde dieses Schema in Richtung des Naturabbildes geschmeidig und differenziert.

Auf Seite 45 läuft zweimal ein roter Fuß...

Ich stehe vor dem kleinen Bild aus der Nachfolge von Frau Angelico, sehe erst ein geknicktes rotes Bein, dann ein merkwürdig ausschweifendes Gewand und dann eine Frau, die einem Mann auf der Schulter sitzt. Das ist ein Bild für sich. Ein anderes ist das Kind, das vor dem roten Fuß flieht.

Das rote Objekt von Louise Bourgeois auf S. 15 hat doch einen erotischen Hintergrund?

Ein irritierendes Objekt, denn es ist nicht eindeutig, ein reiner Kunstgegenstand.

Machst du mich durch deine Zeichnung zum Voyeur?

Weniger durch meine Zeichnung als durch deine Wahrnehmung. Es geht doch so: Etwas irritiert, regt an oder auf. Im Zeichnen wird die Anregung vertieft und zugleich distanziiert. Zeichnen ist ja auch ein handwerklicher Vorgang. Ich muss auf Farbtöne, Grenzen, Übergänge, Proportionen achten. Die Erotik verlagert sich in den Zeichenprozess.

Den Voyeur hast du als Auge des Constantin daneben gesetzt?

Ich kann das rote Objekt auch als Auge sehen. Das Auge des spät-römischen Monumentalkopfes erzeugt den malerischen Effekt eines glänzenden Augapfels durch eine Vertiefung im Stein. Ein Tabubruch

der klassischen Haltung zur Plastik.

Bei dem Rembrandt gegenüber, „Anatomie des Dr. Tulp,“ schenkst du dir die Augen.

Der Betrachter kann ja den Blick ergänzen.

Die Serie „Von Kopf bis Fuß“ beginnt mit dem Ausschnitt eines Bildes von Ribera: Der Kopf der Maria von Magdala beugt sich über die Füße des Leichnams Christi (S. 6).

Bei dem Spanier fesselte mich die innige Beziehung zwischen dem Kopf der lebendigen Frau und den Füßen des toten Mannes. Das etwa gleichzeitige Bild des Holländers Rembrandt weist in die moderne Welt der Naturwissenschaft.

Anatomie wurde ja nicht nur für die Medizin, sondern auch für die Kunst wichtig.

Ja, um den Bau des menschlichen Körpers zu verstehen. In diesem Heft ging es um die Teile, Heft 2 beschäftigt sich mit dem ganzen Körper.





Malm
1608

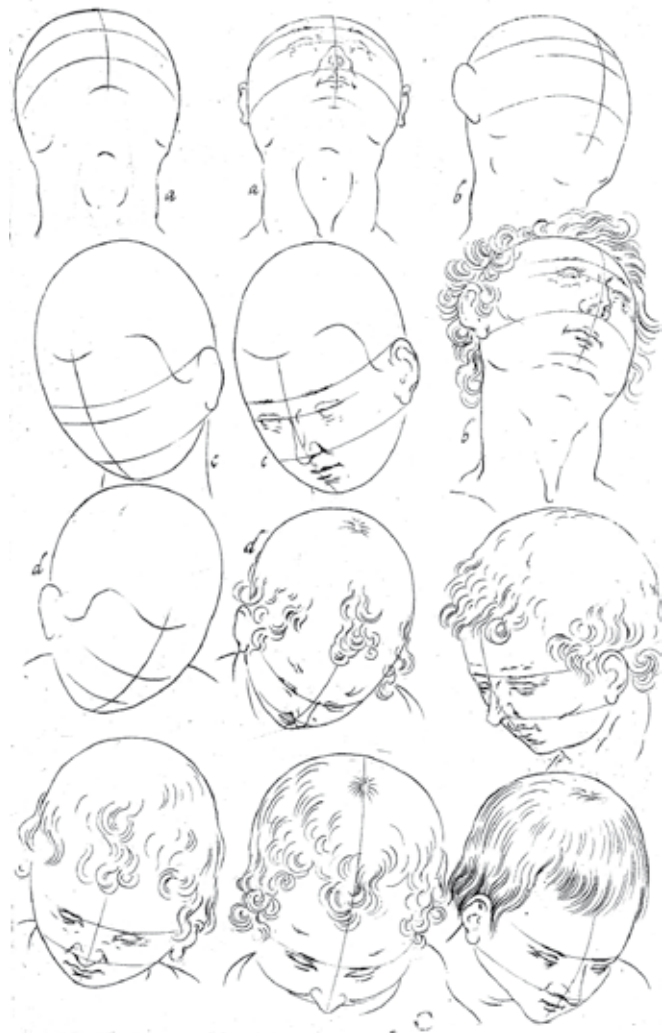
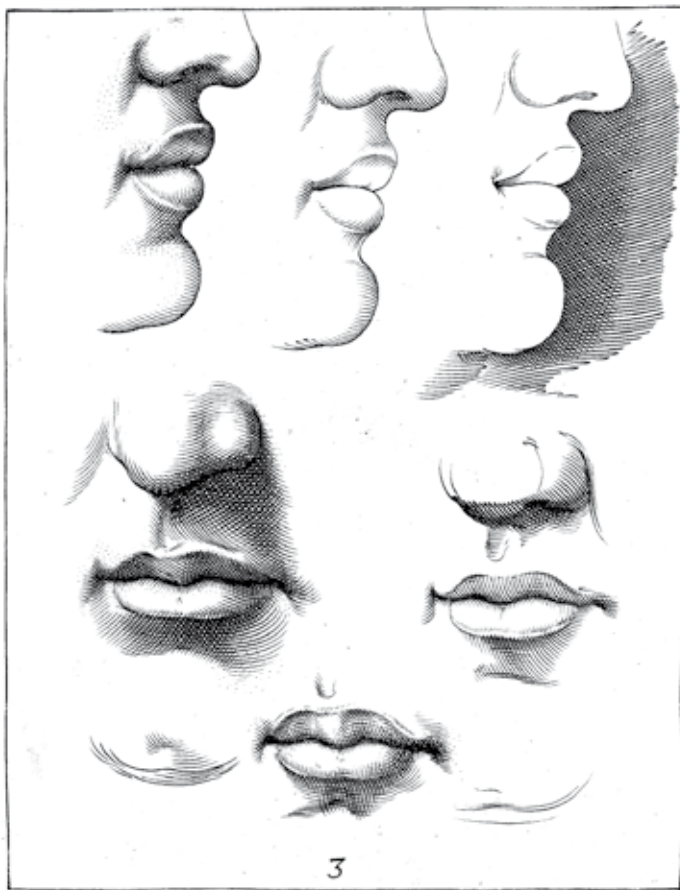
Caravaggio
Entscheidung des Johannes

8.5.05



nach Guelius

2005



Links: Aus Henr. Hondius, *Fundamentales Regulae Artis*, Den Haag 1600.

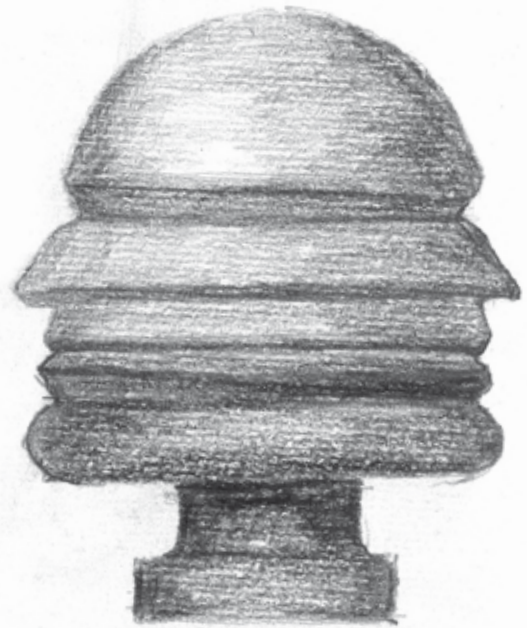
Rechts: Aus Johann Heinrich Ramberg, *Zeichenschule*, 1800/1811.

Die Zeichenvorlagen bieten den idealen Mund meist in seiner Lage zwischen Nasenansatz und Kinn, wie hier bei den *Fundamentalen Regeln der Künste* des Niederländers Henric Hondius von 1600. Es geht vor allem um den Normalfall gleicher Abstände zwischen Nasenwurzel und Mundöffnung, Mundöffnung und Kinnansatz, Kinnansatz und Kinn. Jede Abweichung von der Norm lässt sich auf dieses einprägsame Schema beziehen.

Dies gilt auch für den Kopf, dessen Grundform als Ei betrachtet und ebenfalls gedrittelt wurde:

vom Haaransatz zum Nasenansatz zur Nasenwurzel zum Kinn. Das Ohr befindet sich genau in Nasenhöhe. Die senkrechte Mittellinie und die waagrechten Meridiane, die man um das Ei legt, helfen dem Volumen und den Verkürzungen, die durch Drehungen des Kopfes entstehen.

Der gedrechselte Kopf Mussolinis von Bertelli um 1933 zeigt das Profil des faschistischen Diktators auf absurde Weise als Rotationskörper. Das Motiv rastloser Bewegung stammt aus den dynamischen Fortschrittsideen des italienischen Futurismus.



Bertelli
Profilo continuo (Mussolini)
1933



Magnasco 1667-1749

