



**François Boucher (?)**

*Sitzender Kentaur mit Kind*, um 1735/40

Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf Papier, 34,8 × 46 cm

## Fass und Faun.

### Über eine Zeichnung des 18. Jahrhunderts

Oliver Jehle

Aus dem Blattzentrum leicht nach links verschoben, sitzt ein Faun, ein Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock, auf dem Boden. Als gehörnter Waldgeist könnte er durchaus die Schalmel spielen, durch Getreidefelder streichen und das Wachstum der fruchttragenden Pflanzen überwachen, aber die Zeichnung inszeniert stattdessen eine Phase der Ruhe und des Innehaltens: Es ist Mittag. Der Faun sitzt auf Wurzeln und Stöcken. Rau ist die Beschreibung des Ortes, weder ein anmutiger Schauplatz noch ein *locus amoenus* wird in der zeichnerischen Gestaltung aufgerufen, in dem noch das ferne Echo der Hirtenesänge zu hören wäre.

Das Interesse an der klassischen Mythologie mag im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert bereits erlahmt sein, doch wendet sich der Zeichner des sitzenden Fauns dem überkommenen Textmaterial ebenso zu wie geprägten Bildformeln dieses Sujets: Das Versprechen des Mythos, seine Sinnlichkeit und sein poetisches Potential, erotisch konnotierte und dabei spielerisch leichte Unterhaltung zu bieten, würde die schwarze und weiße Kreide leichter über das heute braune Büttenpapier gleiten lassen. Hier aber waltet die *Trauer der Vollendung* (Wyss 1985). So erscheint im Mittelgrund schemenhaft ein Holzfass, an dem zwei Knüppel lehnen – als hätten Faun und Eros die ehemals mit Weinreben umflochtenen *Thyrsoi* nun aus den Händen gelegt. Still ist es geworden, denn das Bacchanal ist längst vorüber. Mit Blick auf den trauernden Faun sehen wir uns einem »Formexperiment mit dem sprechenden Kontur« gegenüber – einer zeichnerischen Chiffre und zugleich einem »Mittel [...], Psychisches anschaulich werden zu lassen« (Busch 1997, S. 64).

Jean-Honoré Fragonard inszeniert die Beziehung von Faun und Eros freudvoller und fängt das Mischwesen heiter wie in einem Tagtraum ein (Abb. 1): spielerisch, neckend und mit der Leichtigkeit fließender Linien, jenem *contour ondoyant*, der Claude-Henri Watelets *Dictionnaire des arts* von 1792 zufolge besonders geeignet sei für die Darstellung von Kindern (Watelet 1792, S. 465). So umschreibt Fragonards Feder den kindlichen Faun als *hybrida ludens* und lenkt unseren Blick auf die heitere Spätphase des Rokoko – als tanzte das Fabelwesen mitten hinein in die nächste *fête galante*. Denn nur ein kunstvoll erdachtes Wesen, das dem Reich der Natur und dem der Fantasie zugleich entspringt, vermag, »das energetische Potential der Natur und ihr Vermögen zur erfindungsreichen Wandelbarkeit« (Oster 2010, S. 80) tänzerisch einzufangen.

Diese artifiziell gesteigerte Natur zeigt sich für den Kunstkritiker Denis Diderot vor allem in ihrer unerschöpflichen Fähigkeit zur Originalität. Deshalb reichert unser



Abb. 1 | Jean-Honoré Fragonard, *Ein Satyr von zwei Putten geneckt*, um 1774/1780, Pinsel in Braun, laviert, über Grafitstift auf Papier, 46 × 34,9 cm, Yale University Art Gallery, Connecticut

Künstler Elemente der Natur und des Fantastischen in den Bahnen mythologischer Erzählungen an und entfaltet Anklänge einer Narration: So stützt sich auf dem Blatt aus der Sammlung Busch ein Erote auf den Rand des niedrigen Fasses als wollte er jeden Moment aus diesem hölzernen Behältnis herausklettern, während ein zweiter auf dem ansteigenden Boden liegt und zu schlafen scheint. Mit gesenktem Kopf und den rechten Arm nah an den Oberkörper geführt, spricht die geschlossene Kontur des hockenden Fauns für eine Handlung, die seiner vollen Aufmerksamkeit bedarf.

Unser Faun wird in seiner Gestaltung sehr bewusst an Verstand und *giudizio* gebunden: Die kopierende Aneignung der antiken und neuzeitlichen Kunstsprachen war dem 18. Jahrhundert eine *conditio sine qua non* geworden, galten kanonisch gewordene Werke gleichsam als Allgemeingut, das nicht zuletzt durch die druckgrafische Vervielfältigung umfassend verfügbar und so Teil eines weitgespannten Bildgedächtnisses wurde. Deshalb scheint in der Zeichnung des Fauns die Rückenansicht des *Torso vom Belvedere* auf, ein hellenistisches Original, dem sich viele widmeten, nicht zuletzt Francisco Goya. In seinem *Italienischen Skizzenbuch* hielt der Spanier 1771 mit festem Strich den Torso fest – aus der Rückenperspektive, wobei Goya die Figur von hinten rechts und von

unten nach oben verkürzt darstellte, als hätte er sich direkt auf den Boden gesetzt, um sie zu zeichnen. Auf diese Weise konnte er die kräftige Muskulatur des Rückens und des rechten Beins der Skulptur wirkungsvoll wiedergeben, die er auch dank der gedrehten Haltung der klassischen Figur und des subtilen Lichteinfalls in ihrer ganzen Kraft und Spannung einfiel. Statt fehlender Gliedmaßen präsentiert unser Zeichner die geschlossene Form eines sitzenden Fauns, ohne dass durch diese Ergänzung die Erinnerung an den versehrten Leib ganz getilgt würde. Leuchtet aus dem Blatt das Andenken an die versehrte Antike, an Herkules, der vom Helden zum Gott aufsteigt, klingt Johann Joachim Winckelmanns theatralische Schilderung in seiner *Geschichte der Kunst* nach: »[V]on den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigt«, erlangt Herkules so »Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern« (Winckelmann 1913, S. 329). Qua Feuer wird aus dem Helden ein Gott, aus dem Akt der Verbrennung eine deifikatorische Handlung. Für das Frontispiz des *Discours sur les sciences et les arts* wählte Jean-Jacques Rousseau einen Satyr, der ungestüm auf eine brennende Fackel zuläuft: »Der Satyr, sagt eine alte Fabel, wollte das Feuer küssen und umarmen, als er es zum ersten Mal sah«, schreibt er in einer Erklärung des Bildmotivs, und weiter: »doch Prometheus rief ihm zu: Satyr, du wirst dem Bart an deinem Kinn nachweinen, denn es brennt, wenn man es berührt.« (Rousseau [1750] 1964, S. 17). Verführt durch das Spiel der Flammen, kommt der Unwissende dem Feuer zu nah, eine mögliche Vergöttlichung des Mischwesens rückt Rousseau jedoch in weite Ferne. Füllte man die Leerstelle unserer Zeichnung und blickte man dem Faun nun für einen Moment ins Gesicht, würde vielleicht deutlich werden, wie leidenschaftlich er sich den Flammen genähert hat. Vielleicht blickt der Faun in unserer Zeichnung gerade in eine spiegelnde Scherbe, um den Verlust seines Bartes zu betrauern. Dass ein solch gebrannter Satyr für alle Menschen einstünde, die sich von wärmendem Glanz und flackernden Oberflächen verführen lassen, ohne den tieferen Inhalt auch nur zu erahnen, davon berichtet nicht zuletzt Rousseau.

Rufen der *Torso vom Belvedere* und Rousseaus Frontispiz die Kraft des Feuers auf, verglimmt nun der Funke: Obgleich die Anverwandlung eines antiken Artefakts inszeniert und auf die Kraft der Mythologie vertraut wird, ist diese Zeichnung ganz und gar erkaltet. Ihre Wahrheit ist die semantische Leere, auf die das suchende Auge trifft. So eröffnet das querformatige Blatt qua Linien, Schraffuren und Weißhöhungen eine Welt des Scheins – denn niemand glaubt mehr an Faune und Erosen. Das Reich des Dionysos ist erloschen, die Bacchanalien verklungen; und nur die Kunst vermag über diesen Verlust zu trösten. Darin liegt die Melancholie des hockenden Fauns, die Müdigkeit der Mittagsstunde, in der der *Torso vom Belvedere* aufscheint – nicht als Erinnerung an die Vergöttlichung des Heroen, sondern als mahnende Erinnerung an die Antike, die keine Lebenswirklichkeit mehr ist.

## Ausgewählte Literatur

- Werner Busch: *Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit*, in: Ekkehard Mai und Joachim Rees (Hrsg.): *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, Köln 1997, S. 53–81.
- Andrea Gott dang: *Die getäuschte Erwartung. Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo*, in: *Artibus et Historiae*. Bd. 20, Nr. 40 (1999), S. 151–168.
- Angela Oster: *Rokoko in der Tradition der französischen Kunstkritik. Von der langue de rocaille Denis Diderots zur rocaille des plis bei Edmond und Jules de Goncourt*, in: dies. (Hrsg.): *Das ›andere‹ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*, Heidelberg 2010, S. 65–97.
- Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts (1750)*, in: Bernard Gagnebin und Marcel Raymond (Hrsg.): *Jean-Jacques Rousseau. Œuvre complètes*, Bd. 3, Paris 1964.
- Claude-Henri Watelet: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Bd. 1, Paris 1792.
- Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, München o.J. (Reprint: Berlin und Wien 1913).
- Beat Wyss: *Trauer der Vollendung. Von der Aesthetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, München 1989.