

## Der aktive Betrachter und die Wahrheit der Linie – Die Ästhetik der Umrißzeichnung am Ende des 18. Jahrhunderts

Die von Sir William Hamilton angeregten Publikationen antiker Vasen und die ästhetische Neubewertung ihrer Figurendekoration im späten 18. Jahrhundert hatten einen erstaunlichen Einfluß auf die Mode und den Geschmack der folgenden Jahrzehnte. Hamiltons Absicht, seinen Zeitgenossen mit den Vasenbildern ein Beispiel „guten Geschmacks“ zur Nachahmung zu empfehlen, ging vollständig auf. Insbesondere das zweite Vasenwerk, das zusammen mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein entstand, hat darüber hinaus deutliche Spuren in der Kunst und sogar in der Kunsttheorie der Zeit um 1800 hinterlassen. Ausschlaggebend für die intensive Rezeption war dabei die neuartige Wiedergabe der Bilder in reinen Umrißlinien.

Hamiltons Wahl dieser Darstellungsweise beruhte zum Teil auf ganz praktischen Gründen. Durch die aufwendig hergestellten und kolorierten Tafeln war die erste Publikation extrem teuer geworden. Mit der zweiten Publikation wollte Hamilton vor allem den Künstlern

und Kunsthandwerkern ein preiswerteres Kompendium bieten. Die Verwendung von Umrißradierungen war für die Musterbücher der Kunsthandwerker dieser Zeit durchaus üblich. Auch auf manchen Feldern der Reproduktionsgraphik gab es Vorläufer für die Technik, vor allem bei Drucken, die koloriert werden sollten, und bei kleineren, billigen Buchillustrationen. Bis dahin war jedoch nichts entstanden, was in Größe und Genauigkeitsanspruch den Umrißstichen der Vasenpublikation vergleichbar gewesen wäre.

Diese Sorgfalt und Präzision ging auf die ästhetische Bewertung der Vasenmalereien zurück. Die Tafeln sollten zuallererst die hohe Qualität der Linienführung auf den Vasenbildern anschaulich machen. Hamilton und Tischbein wollten auf diese Weise die Gefäßdekorationen als Meisterzeichnungen erscheinen lassen, die als Zeugnisse der verlorenen griechischen Tafelmalerei gelten konnten. Um diesem hohen Anspruch gerecht zu werden, vermieden sie alle Hinweise auf die Eigenarten der antiken Vasen-



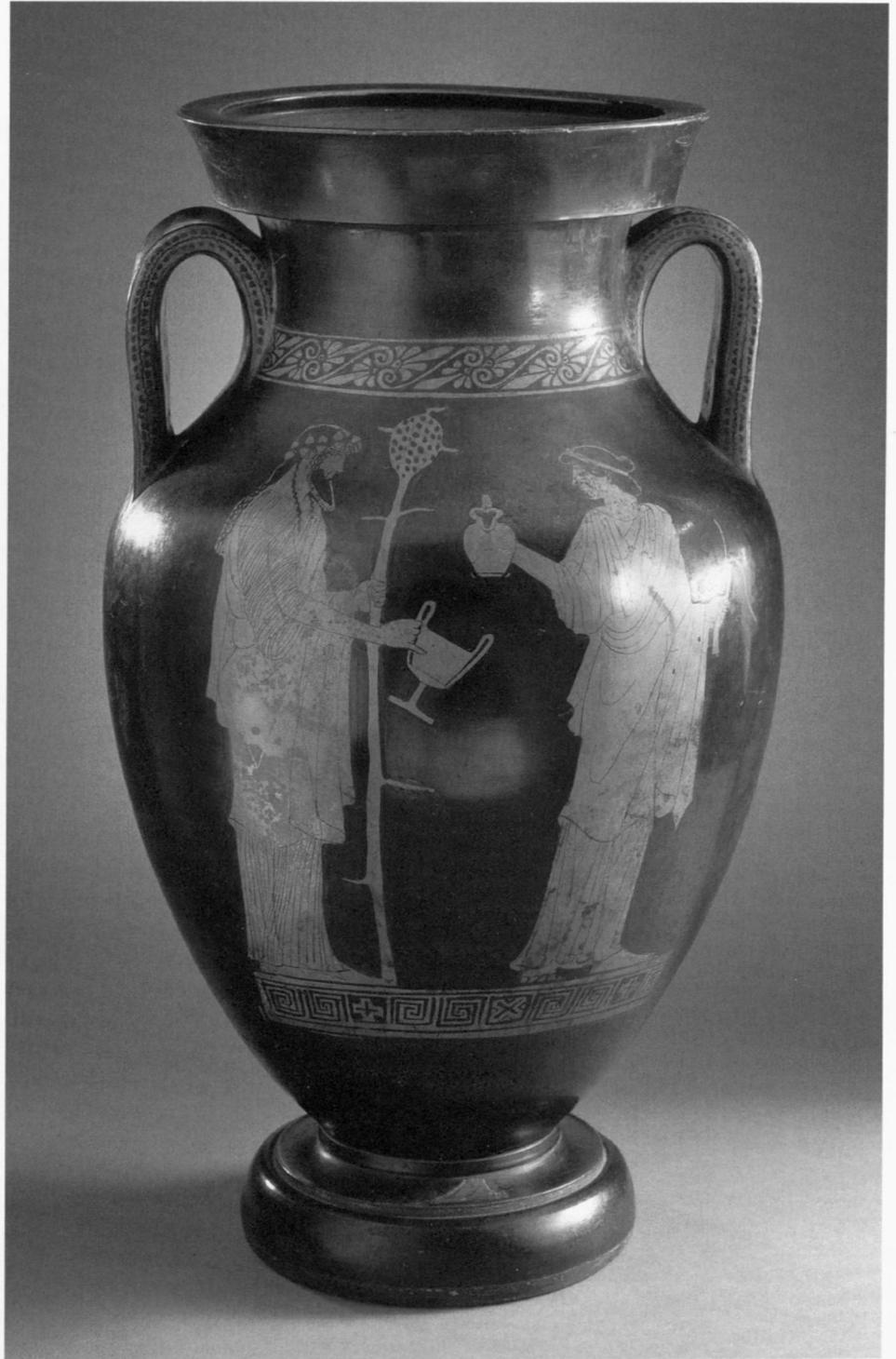
15 Figurenszene einer attischen Bauchamphora in Los Angeles, County Museum of Art Inv. Nr. 50.8.21, aus: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Hrsg.) Collection of engravings from ancient vases ... in the possession of Sir W. Hamilton ..., Band 2, Neapel 1795 [1796] Tafel 23. – Dionysos und eine Mänade sind in einen einfachen Rahmen gestellt. Nicht nur die Wölbung des Gefäßes, auch die rahmenden Ornamente und vor allem der Kontrast zwischen den hellen Figuren und dem dunklen Hintergrund wurden von Tischbein ausgeblendet. Der Stich sollte vor allem die Konzeption des Künstlers zeigen.

malerei. Anstelle der kompakten Figuren, die sich hell vor einem dunklen Grund abheben, wurde mit den Umrissen eine Gleichwertigkeit zwischen den Innenflächen der Figuren und ihrer Umgebung hergestellt, die die Gestalten noch weiter entkörperlichte und nur mehr schemenhaft erscheinen ließ. Trotz der postulierten Originaltreue der Wiedergaben wurden „Unzulänglichkeiten“ der antiken Bilder wie flüchtig gemalte Details oder summarische Haarangaben großzügig verbessert und den idealisierenden Vorgaben angepaßt (Abb. 15–16).

Die Aufnahme des spröden und dem Auge wenig bietenden Stichwerkes beim Publikum war keineswegs so positiv, wie sich das Hamilton und Tischbein vielleicht erhofft hatten. In seiner Korrespondenz mit Carl August Böttiger, dem Herausgeber einer deutschen Parallelversion der Publikation, sah sich Tischbein gezwungen, seine Gestaltung zu verteidigen. Böttiger hatte angemahnt, daß die Abbildungen in dieser reduzierten Form nicht nach dem Geschmack der breiten Käuferkreise seien. Er schrieb: „Unser Publicum ... will ausgesuchte Kupferstiche. Die bloßen Umrisse und wenn sie Parhasios und Zeuxis selbst gemacht hätten, haben für das ungeübte Auge nicht sinnliche Masse genug.“ Tischbein erwiderte darauf, daß man das Publikum durch entsprechende Erklärungen auf die Schönheit dieser Arbeiten hinweisen müsse, da die meisten „an schattierte Kupferstiche gewöhnt sind, die doch bei weitem nicht so schön sind als diese griechischen Zeichnungen.“

Trotz der anfänglichen Vorbehalte blieben die qualitativ anspruchsvollen Umrißstiche nach griechischen Vasenbildern nicht ohne Wirkung auf die künstlerische Produktion der Folgezeit sowie auf die künstlerische Wahrnehmung. Der Mittler war dabei der englische Bildhauer und Zeichner John Flaxman. Er hatte während seiner Italienreise im Herbst 1791 Hamilton und Tischbein in Neapel besucht, als letzterer gerade mit den Vasenstichen beschäftigt war. Den Eindruck, den die Umrisse auf ihn gemacht hatten, konnte er im Dezember 1792 in eigene Werke umsetzen. Flaxman wählte für zwei Folgen von Illustrationen zu den Schriften Homers die gleiche Technik der strengen Umrisse, die er bei Tischbein gesehen hatte. Darüber hinaus orientierte er sich aber auch an der Darstellungsweise der Vasenbilder, indem er räumliche Staffelungen der Figuren und Verkürzungen weitgehend vermied (Abb. 17).

Flaxmans Intentionen für die Wahl der Umrißtechnik glichen zunächst offenbar denen von Tischbein und Hamilton. Auch er wollte ein Musterbuch für auszuarbeitende Werke liefern. Bereits als Mitarbeiter in der Manufaktur von Josiah Wedgwood hatte er nach Vorlagen aus der ersten Hamilton-Publikation einige Keramikreliefs gestaltet. 1793 schrieb er an William Hayley: „Mein Vorhaben erschöpft sich nicht darin, der Welt ein paar Umrisse zu geben. Mein Ziel ist es zu zeigen, wie jedwede Geschichte in einer Folge von Kompositionen dargestellt werden kann, entsprechend der Prinzipien der Alten;



16 Attische Bauchamphora in Los Angeles, County Museum of Art Inv. Nr. 50.8.21. – Die Qualität der Vasenbilder entsprach oft nicht den Ansprüchen der Stecher. So wurden etwa die flüchtigen Angaben der Füße oder der Haare nicht wiedergegeben, sondern geschönt. Auch die Hinweise auf den Körper, der sich durch das Gewand abzeichnet, wurden in den Stichen vermieden.

Beispiele dafür will ich, sobald ich zurück in England bin, mit Skulpturen verschiedener Art geben.“

Flaxman betrachtete die Umrisszeichnungen also ebenfalls als Konzepte, die zwar einen Eindruck von dem Kunstwerk geben konnten, die aber noch nicht die endgültige Fassung waren. Das breite Publikum sah das ganz anders. Gerade das „Unausgeführte“, der scheinbar unmittelbare Einblick in die schöpferischen Gedanken des Künstlers machten den großen Reiz dieser Blätter aus. Die Serien zu Ilias und Odyssee, bald darauf auch zu Aischylos und Dantes Göttlicher Komödie wurden zu Bestsellern, die in vielen Auflagen und Nachdrucken in ganz Europa verbreitet wurden. Sie schulten und veränderten die Wahrnehmung einer ganzen Generation von Künstlern und Kunstbetrachtern.

Die Spuren dieses Prozesses finden sich in den publizierten Auseinandersetzungen mit Flaxmans Umrißserien. In seiner 1799 erschienenen Abhandlung „Über die Flaxmanischen Werke“ beurteilte Johann Wolfgang von Goethe die Umrisszeichnungen noch ganz aus der Perspektive des Kunstwerkes, auf das sie vorausweisen. Er bemerkte, daß unter den „Zeichnungen“ keine einzige sei, „die man sich in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünschte.“ An anderer Stelle kritisierte er die Wirkungsweise der lediglich andeutenden Zeichnung: „Ein glücklicher Einfall, halbwegs deutlich und gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht, was nicht dasteht.“ So viel Selbständigkeit des Betrachters war Goethe jedoch suspekt; er wollte von einem Kunstwerk definitive Vorgaben: „Die bildende Kunst soll

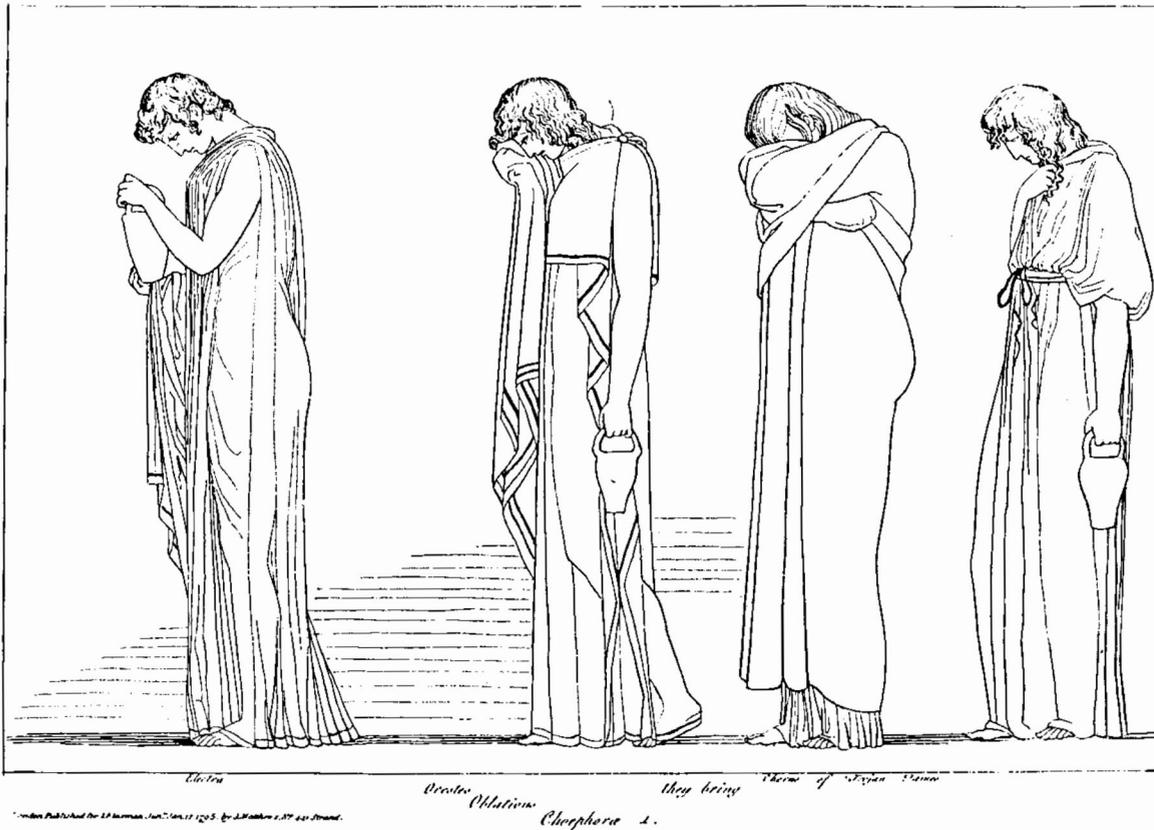
durch den äußeren Sinn zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußeren Sinn selbst befriedigen.“

Das gleiche Phänomen beurteilte der etwa zwanzig Jahre jüngere August Wilhelm Schlegel, der im gleichen Jahr über Flaxmans Umrisszeichnungen schrieb, ganz anders. Ihm wird an den Blättern bewußt, „daß die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen und nach den empfangenen Anregungen selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.“ Schlegel betonte mit dieser Auffassung vorrangig die konzeptionelle Seite der Kunst, weniger ihre sinnliche. Die von einem Seheindruck weitgehend abstrahierende Linienzeichnung der Umrisszeichnungen bot ihm weit mehr als ein Gemälde mit räumlichen Schattierungen, Perspektive und Farben. Durch die Aktivierung der Einbildungskraft verstärkten die Umrisszeichnungen für ihn das Erlebnis des Betrachters. Zugleich verlagerte sich damit für Schlegel die Ausdruckskraft des Bildes weg von dem Dargestellten hin zu den Darstellungsmitteln. Weniger was gezeigt wird, sondern wie es gezeigt wird, macht die Wirkung des Bildes aus. Seine Begeisterung für Flaxmans virtuose Linienführung gipfelt daher in dem Satz: „Es kommt einem bei dem gelungenen Umriß wie eine wahre Zauberei vor, daß in so wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann.“ (Abb. 18).

Die Wahrnehmung der Linien als autonome Ausdrucksträger, die sich an den Umrisszeichnungen entzündete, war eine epochale Neuerung der Kunstauffassung am Ende des

17 Odysseus an der Tafel der Kirke, aus: The Odyssey of Homer, engraved by T. Piroli from the Compositions of John Flaxman, Rom 1793 (Auflage London, 1805) Taf. 16. Die Überschneidungen der Füße und der Möbelstücke sind die einzigen Indikatoren für eine räumliche Tiefe. Nähme man diese ernst, können Kirke und Odysseus sich nicht direkt gegenüber sitzen. Gleichwohl hat Flaxman seiner Komposition eine völlig flächige Wirkung verliehen.





18 Choephoren aus: Compositions from the tragedies of Æschylus, designed by John Flaxman, engraved by Thomas Piroli, the original drawings in the possession of the Countess Dowager Spencer, London 1795, Taf. 19. – Der auf einfachste Bildmittel reduzierte Trauerzug der jungen Frauen war den Kritikern ein Prüfstein für die Qualität von Flaxmans Kompositionen: Goethe fehlte hier das aussagefähige Zentrum der Darstellung, Schlegel erkannte in der monotonen Reihung eine Steigerung des Ausdrucks von Trauer.

18. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung mit dem Stellenwert und der Wirkungsweise der Linienzeichnung reicht allerdings weit in die Anfänge der theoretischen Beschäftigung mit Kunst zurück. Dort lassen sich die Grundlagen und Voraussetzungen für diesen radikalen Wandel der Sichtweisen finden. Bereits seit der Renaissance wurde die Zeichnung als erste Materialisierung der künstlerischen Erfindung angesehen. Hatte Leon Battista Alberti in seiner Schrift *De Pictura* von 1450 die Umriss mit besonders feinen Linien (*lineas subtilissime*) lediglich als technische Vorstufe für ein gelungenes Gemälde behandelt, so erweiterte Giorgio Vasari einhundert Jahre später die Bedeutung des Begriffs maßgeblich. Für ihn war die Zeichnung die Grundlage aller bildenden Künste, sowohl der Malerei als auch der Architektur und der Bildhauerei. Dabei verschmolz Vasari die praktische Ebene, also die Umriss als Festlegung der Formen, Proportionen und der Komposition, mit der intellektuellen Ebene der Zeichnungen als Entwürfe oder Konzepte (*concetti*), die dem Geist des Künstlers entsprangen. Diese Doppelbedeutung des Begriffs Zeichnung (*disegno*), in dem auch das, was wir heute „Design“ nennen, enthalten war, blieb in der Kunstliteratur bis ins 19. Jahrhundert hinein erhalten.

Eine weitere Voraussetzung für die Aufwertung der Umrisslinien und zugleich für die Konzeptionalisierung der Kunst insgesamt liegt zweifellos im Klassizismus des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Maßstäbe für die Schönheit

und künstlerische Vollendung eines Werkes wurden nun nicht mehr aus der Anschauung der Wirklichkeit entwickelt, sondern aus dem Studium der antiken Skulpturen. Die Klarheit und Gesetzmäßigkeit ihrer „Zeichnung“, die vor allem in den Umrissen der Figuren zum Ausdruck kam, galten als Verwirklichung eines übernatürlichen Schönheitsideals, das jede Kunst widerspiegeln müsse. Johann Joachim Winckelmann errichtete sogar sein System einer Stilgeschichte der griechischen Kunst hauptsächlich auf der Beurteilung der Umrißführung. Je klarer die Konturen, desto näher ständen die Figuren dem „hohen Stil“ der Griechen. Dieser ist für ihn zugleich der Gipfel aller Kunst, denn: „...die Zeichnung [führt] nicht durch schwebende, verlorene und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte und genau bezeichnete Umriss zur Wahrheit und zur Schönheit der Form.“

In ihrer besonderen Wertschätzung der Kontur konnten sich die Klassizisten auf die Zeugnisse der antiken Kunstgeschichtsschreibung berufen. So wurde der Maler Parrhasios von Plinius besonders für seine perfekten Umriss gelobt. Schließlich gelte, so Plinius, „dies ... als die äußerste Feinheit der Malerei (*picturae summa subtilitas*)“. Auch Dionysios von Halikarnass schrieb den altertümlichen Kunstwerken, die durch genaue Umriss ausgezeichnet seien, besondere Anmut (*polu to charin ...echousai*) zu. Solche Urteile bestärkten die klassizistischen Kunstrichter in ihrer Auffassung, das Wesentliche

jeder schönen Kunst sei die gelungene und eindeutige Bestimmung der Umriss aller Formen, nicht der oberflächliche Reiz von Farben und von Licht und Schatten. Da die ideale Schönheit nicht von den Zufälligkeiten der Beleuchtung und der Farbe abhängig sein konnte, sondern Allgemeingültigkeit beanspruchte, kam sie nur in den unveränderlichen Begrenzungen der Formen zum Ausdruck. In der Suche nach der von allem Akzidentellen bereinigten Idee der Schönheit lag nun bereits eine beträchtliche Abstraktion. Nicht eine Sache selbst, sondern deren Urbild war das Ziel der Darstellung.

Unter diesen Voraussetzungen mußten die Publikationen von William Hamilton Aufsehen erregen. Erstmals ließen sich an den exquisiten Tafeln die Qualitäten der Umriß- und Linienführung in der klassischen griechischen Vasenmalerei erkennen. Der Kanon der vorbildlichen Werke aus der Antike wurde damit in eine ganz neue Richtung erweitert. Neben der bis dahin vor allem bewunderten antiken Architektur und Skulptur wurde nun eine Kunstform als beispielgebend propagiert, deren herausragende Eigenschaft die Reduktion auf wenige, klar gezogene Linien war. Daß Klassizisten wie Winckelmann von den Vasenbildern begeistert waren und in ihnen die Prinzipien des Schönen, die sie an den Skulpturen entwickelt hatten, in reinster Form verwirklicht sahen, verwundert nicht. Hamilton selbst bemerkte 1791 die Vergleichbarkeit der Vasenbilder mit der antiken Skulptur, als er schrieb: „Diese Zeichnungen, die ohne Schatten sind, und nicht zu Gruppen zusammengestellt sind, müssen betrachtet werden wie Statuen: eine nach der anderen.“

Die strenge Unterscheidung zwischen den Eindrücken und sinnlichen Reizen, die ein mit Farben und Schattierungen ausgeführtes Bild verursacht, und der Wahrnehmung des Schönen, die nur an den Linien und der Form möglich sei, wurde schließlich von Immanuel Kant auch theoretisch begründet. Die alte, seit Vasari gängige Auffassung der Zeichnung als Grundlage der Künste wurde bei ihm zu einer Vorrangstellung. In seiner 1790 erstmals erschienen Kritik der Urteilskraft betonte er: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja in allen bildenden Künsten, in der Architektur, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen.“ Auch Kant kannte die „Zeichnungen à la grecque“, also die in jenen Jahren allgegenwärtigen Dekorationen nach den antiken Vasenbildern. Er erwähnte sie als typisches Beispiel für „freie Schönheiten“, für Formen, die nichts bedeuten, sondern nur gefallen. Trotz der Vorrangstellung, die Kant

der Zeichnung zumaß, verstand er Form, Linie und Umriß nicht als unabhängige Bedeutungs- und Ausdrucksträger. Sie waren für ihn lediglich heuristische Kategorien, um zu bestimmen, wie die Wahrnehmung von und das Urteil über Schönheit zustande kommen. Was Kunst ausmacht und was sie leisten kann, ging seiner Ansicht nach weit über die Visualisierung des Schönen hinaus.

Erst für die frühe Romantik um 1800, die nicht mehr die ideale Schönheit, sondern die Suche nach der göttlichen Wahrheit in allen Dingen, nach dem „Charakteristischen“ in den Mittelpunkt ihres ästhetischen Programms stellte, wurden die Bildmittel zum wichtigsten Bedeutungsträger des Kunstwerks. Ihnen wurde der entscheidende Anteil an der Sichtbarmachung dieser Wahrheit zugeschrieben. Friedrich Schlegel, der jüngere Bruder von August Wilhelm und einer der wichtigsten Theoretiker der neuen Kunstauffassung, beschrieb 1803 sehr genau, wie die Bilder aussehen sollten, die seine Forderung nach Bedeutsamkeit erfüllten. „Keine verworrenen Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und der Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; strenge, ja magere Formen in scharfen Umrißen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Accorden.“

Diese Beschreibung war nicht etwa durch griechische Vasenbilder angeregt worden – wie man vielleicht vermuten könnte –, sondern durch die Betrachtung altdeutscher und altitalienischer Malerei. Es wird dabei jedoch deutlich, wie sehr die auf Wesentliches reduzierten Bilder der Vasenpublikationen und Flaxmans Umrißstiche die Wahrnehmung von Kunstwerken und die Beurteilung ihrer Qualitäten geprägt hatten. Für Friedrich Schlegel waren gerade die formalen Eigenschaften, die klar umrissenen Formen in besonderem Maße geeignet, etwas von der Klarheit und Wahrheit der göttlichen Schöpfung zu vermitteln. Der Betrachter sollte sich nicht von den sinnlichen Reizen eines künstlerisch gestalteten Seheindrucks gefangen nehmen lassen. Vielmehr sollte dazu angeregt werden, in sich selbst die gleiche Empfindung zu entwickeln, von der der Künstler zu seiner Komposition inspiriert worden war. Die Authentizität dieses Nachvollzugs war über die falschen Illusionen der barocken Bildkunst nicht zu garantieren. Nur über die Umrisse, in denen die Ideen in ihrer reinsten Form erkennbar sind, ließ sich eine direkte Verbindung zur Inspiration des Künstlers und zu deren göttlichem Ursprung herstellen. Die Form und die sie umgrenzende Linie waren der unmittelbare Ausdruck der Wahrheit hinter jeder veränderlichen Wirklichkeit.

Stefan Schmidt