

Günter Oesterle

Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik

I. Einleitung

Unschwer ist jene Faszination nachzuvollziehen, die Roland Barthes ergriffen haben dürfte, als er in Japan die klaren „Gesten“¹ und die „nach der Art eines Graphikers“² arrangierten alltäglichen Zurichtungen beobachtete, etwa die „Verbeugung zweier Körper, die [...] einen *Schriftzug* bilden.“³ Die von Roland Barthes konstruierte kulturelle Opposition von Osten und Westen läßt ihn freilich Kunstrichtungen in Europa übersehen, die ihrerseits solche Gesten und Grapheme zum Ausgangspunkt ihrer alltagsästhetischen Beobachtung, Kunstreflexion und Kunstpraxis gemacht haben. So wäre etwa zu fragen, ob das, was Roland Barthes heutzutage im fernen Japan zu finden geglaubt hat, vergleichbar sein könnte mit dem, was einst im 18. Jahrhundert Johann Joachim Winckelmann in das antike Griechenland hineinprojizierte. Die griechischen Künstler hätten, behauptet Winckelmann, beispielsweise das „Urbild“ der Venus Anadyomene in dem Moment erhascht, als die bei den Eleusischen Spielen vor aller Augen badende Hetäre Phryne aus dem Wasser gestiegen sei.⁴ Johann Wolfgang Goethe bezieht sich auf derartige Vorstellungen des verehrten klassizistischen Vorgängers, wenn er in seiner Abhandlung zum *Laokoon* behauptet, das Urbild vereinige Abstraktion und sinnliche Verdichtung in einem *Umriss*.⁵ Die hohe, ja höchste Bewertung der sinnlich-geistigen Verdichtungsleistung des Umrisses hat vielseitige Konsequenzen. Es führt z.B. zur Abwertung anderer Bildmedien wie der Malerei. Darüber gibt die durch Tieck kolportierte Äußerung Schillers nach dem Besuch der Dresdner Galerie den schlagendsten Beweis. Schiller soll hiernach über die berühmten Gemälde gesagt haben: „Alles recht schön, wenn sie nur nicht übermalt wären [...] der bloße Umriß würde mir ein weit teureres Bild ge-

¹ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a.M. 1981, S. 89.

² Ebd., S. 24.

³ Ebd., S. 92.

⁴ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. In: J. J. W.: *Kleine Schriften*. Vorreden. Entwürfe. Hrsg. von Walter Rehm. Berlin 1968, S. 34.

⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon*. In: *Goethes Werke*. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 12. *Schriften zur Kunst*. Hrsg. von Hans Joachim Schimpf. Hamburg 5. Aufl. 1963, S. 58.

ben.⁶ Mindestens genauso bedeutsam wie diese Abwertung der Malerei zugunsten des Umrisses war eine allumfassende Wahrnehmungsschulung mit dem Ziel, Totaleindrücke durch Umrisse zu gewinnen. So konstatiert z.B. der Arzt, Maler und Landschaftstheoretiker Carl Gustav Carus, daß er „einen Naturkörper, welchen (er) kennenlernen wollte, *zuerst* in seiner Gesamtheit möglichst scharf und vielseitig aufzufassen“ versucht, um erst danach „in seine Teile einzugehen.“ Er vergißt dabei nicht hinzuzufügen:

Ich konnte bald bemerken, daß ein angeborener Trieb, Gegenstände erst ihren Umrissen und endlich ihrer ganzen Gestalt nach künstlerisch nachzubilden, hiermit genau zusammenhing, so daß auch, bei wachsender Fertigkeit, die Kunst mir, außer ihrer geistigen Wirkung, zum Teil als eine andere, allgemeinere Art des Naturstudiums wert gewesen ist.⁷

Es ließe sich eine Kette von Beispielen dieser Wahrnehmungsschulung mit Hilfe von Umrissen aus der Alltagsästhetik, dem mit Schattenrissen arbeitenden Liebhabertheater⁸, dem Natur- oder Kunststudium anführen, wobei man immer zu vergleichbaren Schlußfolgerungen käme: Die Konjunktur der Umriss-technik hängt mit der günstigen und „leicht“ erreichbaren Möglichkeit zusammen, Totalindrücke gewinnen und festhalten zu können. Als Beweis für die hohe Abstraktions- und zugleich sinnlich wahrnehmbare Evidenzleistung des Umrisses schlägt Goethe in der schon zitierten Abhandlung *Über Laokoon* eine Art Experiment vor. Ein Kunstwerk müsse auch dann noch „dem Auge als Zierrat“ erscheinen, „wenn man von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht.“⁹ Auf der Suche nach einer kunstgeschichtstheoretischen Pointe bedient sich Winckelmann am Ende seiner Schrift *Geschichte der Kunst des Altertums* dieser Leistung des Umrisses. Dessen Fähigkeit durch Fernwirkung zu abstrahieren und imaginativ zu verdichten, wird hier zu einer Chiffre der Unwiederbringlichkeit antiker Kunst komprimiert. Anspielungsreich vergleicht Winckelmann die forschende Suche nach der untergegangenen Antike mit der Geliebten, die „an dem Ufer des Meeres“ „das Bild“ des ab-

⁶ Zit. aus: August Langen: Die Wechselbeziehungen zwischen Wort und Bildkunst in der Goethezeit. In: *Wirkendes Wort* (1963) S. 166.

⁷ Carl Gustav Carus: Briefe und Aufzeichnungen über Landschaftsmalerei. Leipzig und Weimar 1982, S. 95.

⁸ Im von der Herzoginwitwe Anna Amalia herausgegebenen „Tiefurth Journal“ beschreibt ihr Sohn, Karl August, ein „Schattenspiel“: „Sie suchten alles was den sogenannten Effekt am stärksten bewirkte anzuwenden, und weil sie tiefe Kenner des menschlichen Herzens waren, so ergriffen sie wohlbedächtig das Mittel der Umrisse; denn allgemein und allen Denkern der Schaubühne ist's bekannt, daß nichts leichter als die mit den weitläufigsten und allgemeinsten Grenzlinien eingefassten Begriffe Eingang finden und sich fassen lassen.“ (Über das Schattenspiel Minervens Geburt. Leben und Thaten. In: *Das Journal von Tiefurth*. Hrsg. von Eduard von der Hellen. Mit einer Einleitung von Bernhard Suphan. Weimar 1892, S. 17).

⁹ Goethe (Anm. 5).

gefahrenen Liebhabers noch „in dem entfernten Segel [...] zu sehen glaubt.“¹⁰ Die sehnsüchtige Suche wagt sich in die Zone des Übergangs vom wirklichen zum imaginierten Sehen. Das Gesuchte erscheint nur noch als „Schattenriß“: wie der Geliebten von der entfernten Erscheinung, so bleibt auch von der antiken Kunst „gleichsam nur ein(en) *Schattenriß* von dem Vorwurf unserer Wünsche übrig.“¹¹ Der Umriss ist aufgrund seiner Doppelseigenschaft, abstrakt und konkret zu sein, demnach einerseits ein projektives Zeichen und andererseits, so Goethe, ein „Merkzeichen der Erinnerung.“¹²

Das eindruckliche Bild am Ende von Winckelmanns Schrift läßt sich zudem als eine raffinierte Montage zweier antiker Sagen begreifen. Deutlich ist die Anspielung auf Ariadne, die verzweifelt den auf dem Meer entschwindenden, treulosen Theseus noch zu sehen wünscht¹³; die Wahl des „Schattenrisses“ aber dürfte zugleich auf die von Plinius dem Älteren überlieferte, antike Sage anspielen, die Bildkunst sei durch das Nachzeichnen des Schattenrisses einer geliebten Figur entstanden.¹⁴ Die Kunst des Umrisses besitzt daher zwei ästhetisch-geschichtliche Deutungsdispositionen. Sie kann einerseits für die Genese der Kunst stehen und andererseits für die Rückwendung zu einer unerreichbaren, vergangenen Kunst. Es entbehrt nicht der Folgerichtigkeit, daß just, als eine kleine Gesellschaft in Goethes *Die Wahlverwandtschaften* sich durch Beschäftigung mit Holzschnitten und den ältesten Kupfern „in die Vergangenheit“ zu versenken versucht, die Rede auf die Simplität und Reinheit von Umrissen kommt, ja, daß sie sogar ausdrücklich als „Urbilder“ bezeichnet werden:

Auf solche Art vorbereitet tat ein größeres Portefeuille [...] die beste Wirkung. Es enthielt zwar meist nur umrißne Figuren, die aber, weil sie auf die Bilder selbst durchgezeichnet waren, ihren altertümlichen Charakter vollkommen erhalten hatten [...]. Aus allen Gestalten blickte nur das reinste Dasein hervor [...]. Nach

¹⁰ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1982, S. 393 (reprogr. Nachdruck d. Ausg. Wien 1934).

¹¹ Ebd.

¹² Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. In: *Goethes Werke*. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 11. Hamburg 6. Aufl. 1964, S. 220.

¹³ Vgl. Ovidii Nasonis: *Epistulae Heroidum*. Hrsg. von Henricus Dörrie. Kap. X. Berlin 1971, S. 140f.

¹⁴ Vgl. Hugo Blümner: *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*. 4. Band. Leipzig 1887, S. 419 (Nachdruck Hildesheim 1969). Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Hypothetische Geschichte des Colorits besonders griechischer Mahler* vorzüglich nach dem Berichte des Plinius. In: *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887, S. 69: „Nach des Plinius Behauptung stimmten alle älteren Überlieferungen darin überein, daß die Malerei eigentlich vom Umriss eines menschlichen Schattens begonnen habe; welches unter der Bedingung für wahrscheinlich gelten kann, daß man sich dabei nicht etwa wirkliche Schatten- oder Silhouettenfiguren denke; sondern vielmehr die ersten Linearversuche, eine Gestalt auf eine Fläche aufzuzeichnen: denn dieses ist ja in der That, das Elementare der Malerei“.

einer solchen Region blicken wohl die meisten wie nach einem verschwundenen, goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradies hin.¹⁵

Der Möglichkeit, durch Umriss sich auf die durch Simplizität und Reinheit ausgezeichneten Anfänge pikturaler Kunst beziehen zu können, entspricht eine skripturale Deutung des Umrisses als ehemaliger Schreibkunst. Die Etymologie des griechischen Wortes für Umriß verweist noch auf die inhärente doppelte Bedeutung des Ritzens und Reißens einerseits als Zeichnen und andererseits als Schreiben.¹⁶

Auf diese Doppelbedeutung der „Zoographie“ hebt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Reformpädagogik der Aufklärung ab, indem sie den Zeichen- wie den Schreibunterricht anthropologisch auf eine „Anschauungslehre“ gründet.¹⁷ Unter Zeichnen und Schreiben wird hinfort kein Kopieren und Repe- tieren mehr verstanden, sondern ein produktives, Norm und Selbstgestaltung balancierendes *Linien- und Umrißzeichnen*. Dabei ist eine Ausdifferenzierung der Disziplinen zu beobachten. Im Zeichenunterricht werden mit der Umriß- arbeitung die „realen Gegenstände zu ihrer graphischen Essenz entkörper-“¹⁸, um auf diesem Wege zu einer charakteristischen Ausdrucksweise zu finden. Der Schreibunterricht hingegen wird derart organisiert, daß der Schreibschüler durch variantenreiche Nachbildung und Selbstfindung der „Buchstabenumrisse“, durch ein ausgewogenes Verhältnis von diszipliniertem „Linearzeichnen“ und ständiger Selbstkorrektur, beides, die Erfüllung der Norm *und* eine individuelle Handschrift zu erreichen in der Lage ist.¹⁹ In der Forschung wurde in jüngster Zeit hervorgehoben, wie zentral innerhalb dieser pädagogischen Diskussion Fragen von Körperintegrität und persönlicher Identität verhandelt werden.²⁰ Sprechende

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman. In: Ders. Sämtliche Werke. Hrsg. von Karl Richter. Bd. 9. München 1987, S. 409.

¹⁶ Markus Käfer: Winckelmanns Hermeneutische Prinzipien. Heidelberg 1986, S. 12.

¹⁷ Wolfgang Kemp: „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870. Frankfurt a.M. 1979, S. 289. Man vergleiche in diesem Zusammenhang die kontroverse Diskussion um Fraktur mit ihren „eckigen Buchstaben“ und das Lob der Antiqua, da „die ausgerichteten Buchstaben angenehmer ins Auge fallen“. Bruno Weber: Gessner illustriert Gessner. In: Gessner. Maler und Dichter der Idylle. 1730-1788. Wolfenbüttel 1982, S. 111.

¹⁸ Ebd., S. 297.

¹⁹ Heinrich Bosse: „Die Schüler müssen selbst schreiben lernen“ oder Die Einrichtung der Schiefertafel. In: Dietrich Boneke, Norbert Hopster (Hrsg.): Schreiben – Schreiben lernen. Tübingen 1985, S. 188f. – Welche bedeutsame Rolle der Umriß in der Reformpädagogik spielt, ließe sich exemplarisch an Friedrich Fröbels didaktischer Verwendung des Umrisses in der Vorschulerziehung aufzeigen, z.B. an der Empfehlung, die Kinder „in andeutenden Umrissen die einfachen Gegenstände in die Luft, oder in dem auf einem vorliegenden Brettchen ausgebreiteten Sand“ einzuzeichnen. Friedrich Fröbel: Mutter- und Koselieder. Dichtung und Bilder zur edlen Pflege des Kindheitslebens. Ein Familienbuch. Neue Ausgabe. Hrsg. von Friedrich Seidel. Wien und Leipzig 1883, S. 207.

²⁰ August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre. In: Kritische Schriften und Briefe. Bd. 2. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1963, S. 110. – Vgl. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme

Belege in der Literatur sind, wenn Werther zum Beispiel beklagt, daß er „keinen Umriß packen“ könne²¹, oder Heinrich von Kleist im Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler, die „Aufgabe“ stellt, „nicht ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung zu bringen.“²²

Trotz der Ausdifferenzierung in Schreib- und Zeichenunterricht sind in der Reformpädagogik pädagogische Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Umrißzeichnung erkennbar. Ähnliches gilt für die ästhetische Diskussion um Grenzziehung und Gemeinsamkeiten zwischen bildender und skripturaler Kunst, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entbrennt.

Lessings *Laokoon* ist seit seiner Veröffentlichung der locus classicus der Debatte um die Grenzen der bildenden und literarischen Kunst. Seitdem besteht der „Grundsatz“, „daß jede Kunst das zu leisten streben soll, was sie vorzugsweise oder ausschließend vermag“.²³ Die scharfe Grenzziehung zwischen den Künsten fördert nicht nur als Regulativ die Lust an der Grenzüberschreitung. Sie provoziert ebenso die Frage nach Beziehungen zwischen den Künsten. Lessings rhetorisch zugespitzte, programmatische Distinktion konnte nur für kurze Zeit andere Konzepte mit anderen Prämissen verdunkeln, etwa das eines produktiven Wechselverhältnisses bei Winckelmann. Während Goethe sich in der Nachfolge Lessings für eine strenge Unterscheidung der Künste einsetzt, wird er von A. W. Schlegel mit Rückgriff auf Winckelmann korrigiert.

Um Grenzen und Gemeinsamkeiten zwischen bildender Kunst und Poesie, Schrift und Bild aus der Perspektive des Umrisses soll es im folgenden gehen. Speziell steht die Frage an, welche Bedeutung dem Umriß bei der Differenzsetzung von klassizistischen und romantischen Kunstkonzeptionen zukommt. Auffällig ist nämlich, daß der im Neoklassizismus zur Leitreferenz aufgestiegene Umriß in der Romantik eine zwar anders ausgerichtete, aber nicht weniger wichtige Funktion für die Trennung und Verbindung der Künste spielt.

Man darf sich nicht von der Kritik des romantischen Malers Delacroix an dem Klassizisten Ingres irritieren lassen. Im Gegenzug zu der von ihm inkriminierten, „harten, grausamen despotischen, unbeweglichen Linie“ („ligne dure cruelle despotique immobile, enfermant une figure comme une camisole de force“)²⁴ bietet Delacroix ein malerisch-plastisches Verfahren „von den Mitten

1800-1900. München 1985. – Rüdiger Steinlein: *Domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und 19. Jahrhunderts.* Heidelberg 1987.

²¹ Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther.* In: *Goethes Werke.* Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 6. Hamburg 6. Aufl. 1965, S. 41.

²² Heinrich von Kleist: *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler.* In: H. v. K.: *Sämtliche Werke und Briefe.* Hrsg. von Helmut Sembdner. Bd. 2. München 1983, S. 336.

²³ Schlegel: *Die Kunstlehre* (Anm. 20) S. 110.

²⁴ Delacroix hat immer wieder die Linie als Akt der Gewalt beschrieben. In einem späten Skizzenband notiert er: „Es gibt Linien, die Ungeheuer sind: die Gerade, die regelmäßige Schlangenlinie, und vor allem die beiden Parallelen. Wenn der Mensch sie benützt, trachten die Elemente, sie zu zernagen. Moose und andere zufällige Erscheinungen brechen die geraden Li-

her“ („par les milieux“) an, eine aus farbigen „Ovalen“ oder „Eiern“ (boules) sich allmählich konturierende Gestalt.²⁵ Er zieht damit nur die äußerste Konsequenz aus einer zwischen Klassizisten und Romantikern durchgefochtenen Kontroverse um die unterschiedliche Anwendung des Umrisses. Schon Goethe bedachte diese Alternative, als er den Plastizität suggerierenden, „scharfen Federumriß“ empfahl an Stelle einer „weichlichen“, ein malerisches Ungefähr tonig andeutenden Kreidezeichnung.²⁶ Daraus wurde in der Forschung die These entwickelt, der in Klassizismus und Romantik alternativ verwendete Umriss sei „fast wie ein Bildkommentar zu der Auseinandersetzung zweier kontroverser Kunstauffassungen“.²⁷ Man hat wichtige Unterschiede hervorgehoben, so die Betonung „malerischer“ Tonpassagen in der Romantik oder ihren Versuch, die im Klassizismus dominierende menschliche Figur mit dem umgebenden Raum zu vermitteln.²⁸ Dabei blieb man ausschließlich auf die bildende Kunst beschränkt, ohne auch nur im Ansatz die Bedeutung des Umrisses für Dichtung und Schriftstellerei in Klassizismus und Romantik zu beachten. Erforderlich dazu wäre ein Rekonstruktionsversuch jener alternativen Produktionsästhetik, die Goethe kritisch anvisiert und von Baudelaire im Gefolge Delacroix' entworfen wird. Gerade weil

nien der Monumente, die er errichtet.“ S. 336f. In: Nachwort von Günter Busch zu Eugène Delacroix: Dem Auge ein Fest. Aus dem Journal 1847-1863. Hrsg. von Kuno Mittelstädt. Frankfurt a.M. 1988, S. 337.

²⁵ Vgl. Günter Busch: Eugène Delacroix (Anm. 24) S. 336. Die durch den Maler Jean Gigoux übermittelte „Pariser Atelier-Anekdote“ hat in ihrem zentralen Teil folgenden Inhalt: „Sehen Sie, die Künstler des Altertums verstanden die Dinge von den Mitten her, die Renaissance aber faßte sie mittels der Linie. [...] Dann nahm er eine Feder, zeichnete eine Reihe von großen, mittleren und kleinen Ovalen auf ein Blatt Papier und begann diese Ovale – oder, wenn man will, Eier – mit flüchtigen, aber klug gezogenen Linien zu verbinden. Endlich, als er den letzten Strich gezogen hatte, zeigte er mir, wie ein Zauberer, ein prachtvolles Pferd, das sich aufbäumte [...] voller Leben und Bewegung“.

²⁶ Johann Wolfgang Goethe: Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje. In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe (Anm. 14) II. Abt., Bd. 11, S. 284.

²⁷ Umrissstich – Illustrationen zu romantischen Texten. In: Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Weinheim 1986, S. 54. Man könnte verführt sein, in diesen Überlegungen zur Differenz von Romantik und Klassizismus im Umgang mit dem Umriss ein Unterkapitel zu dem von Heinrich Wölfflin vorgetragenen „großen Gegensatz des linearen und malerischen Stils“ zu sehen. (Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst. Basel/Stuttgart 1963, S. 43.) Ohne die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung zu schmälern, die Wölfflins Unterscheidung verschiedener Wahrnehmungsweisen geleistet hat („das lineare Sehen“ „scheidet“ „fest“ zwischen Form und Form [...], während das malerische Auge umgekehrt auf jene Bewegung hin visiert, die über das Ganze der Dinge hinweggeht.“ [S. 34]), folgen wir hier weder Wölfflins ontologisch fundierten Weltentwürfen, Sein und Schein betreffend (S. 36/37), noch seiner vermeintlich evolutionsgeschichtlichen „Umorientierung“ von Text- zu Sehbildern (S. 43/44). Statt dessen wird hier *historisierend* im Blick auf eine produktionsästhetisch relevante Diskussion ein verschiedenartiger Umgang mit der Kunstform Umriss in Klassizismus und Romantik vorgestellt. Nicht auszuschließen ist dabei, daß mit einer derartigen Historisierung die verdeckte Genese der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ Wölfflins freigelegt wird.

²⁸ Ebd.

bei den im folgenden dargestellten Anfängen der Auseinandersetzung, in der paradoxerweise A. W. Schlegel die beginnende klassizistische Mode des Umrisszeichnens gegen Goethe in Schutz nimmt, die Konturen noch nicht scharf gezogen sind, sei am Ende dieser Einleitung ein kurzer Abriss der sich später klarer ausprägenden Differenzen gegeben.

Die Akzentunterschiede gibt es in den jeweiligen Beschreibungen des Produktionsverfahrens, sie liegen am Anfang und am Ende des künstlerischen Prozesses. In einem „Gutachten über die Ausbildung eines jungen Mahlers“ zur Verfertigung des Umrisses hält Goethe 1797 unmißverständlich fest, „die erste Manier läßt nichts Unbestimmtes zu, alles muß verständlich und deutlich gemacht werden, da hingegen bei der letzten (Manier; G. Oe.) manches unbemerkt, zweideutig bleiben kann“.²⁹ Die Romantiker betonen hingegen das „Unbestimmte“, das „Vage“ gerade des Anfangs.³⁰ Der Rat Leonardo da Vincis zur Erregung der Phantasie „auf Mauern und Wände, die zufällige Flecken haben, aufmerksam zu sein“³¹, findet Widerhall. Begonnen werden kann mit „primitiven Schmierereien“.³² So beschreibt Charles Baudelaire bei einem Pariser Künstler den, im Vergleich zu Goethes Darstellung, genau umgekehrt verlaufenden Produktionsablauf. Es ist „eine einfache und fast kindliche Weise“ des Vorgehens:

Guys beginnt mit leichten Bleistiftstrichen, die nur den Platz andeuten, den die Gegenstände im Raum einnehmen sollen. Die Hauptflächen werden sodann durch Darübertuschen bezeichnet, zuerst leicht und verschwommen kolorierter Flecken, die später wieder vorgenommen und der Reihe nach mit stärkeren Farbtönen ausgestattet werden. Im letzten Augenblick wird der Umriss der Objekte endgültig mit Tinte umfahren.³³

²⁹ Johann Wolfgang Goethe: Gutachten über die Ausbildung eines jungen Mahlers. In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe (Anm. 14) I. Abt., Bd. 47, S. 250.

³⁰ Unter „Das Unbestimmte (das Vage)“ [...] notiert Delacroix 1857: „Daß die Malerei unbestimmter ist als die Poesie, trotz ihrer für die Augen fixierten Form. Einer ihrer größten Reize“. Delacroix: Dem Auge ein Fest (Anm. 24) S. 269. Dabei bezieht er sich möglicherweise auf François René de Chateaubriands Vorwort zu „René“ von 1803, in dem dieser „Le Vague“ ausdrücklich an den Anfang der modernen Kunstproduktion setzt. (Vgl. Chateaubriand: Atala, René. Hrsg. von Pierre Reboul. Paris o.J., S. 62f.)

³¹ Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus. 1270. Hrsg. von Heinrich Ludwig in 3 Bänden. T. 2. Wien 1882, S. 125. Das Zitat im Text stammt von dem wohl bedeutendsten Vermittler dieser These, François Hemsterhuis: Über die Bildhauerei (1769). In: Ders.: Philosophische Schriften. Hrsg. von Julius Hilß. Bd. 1. Karlsruhe 1912, S. 13. – Vgl. Günter Oesterle: Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der Goldne Topf“. In: Athenäum. Jb. für Romantik (1991) S. 99.

³² Charles Baudelaire: Ein Schilderer des modernen Lebens, Constantin Guys. In: Charles Baudelaire: Ausgewählte Werke München o.J., S. 159. – Vgl. Günter Oesterle: Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire. In: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München 1997, S. 259f.

³³ Ebd., S. 175. – Vgl. Delacroix's Notiz in seinem Journal 1857: „Kontur muß als Letztes kommen, im Gegensatz zum Üblichen“ (Anm. 24) S. 267.

Diese Vorgehensweise, Goethe bezeichnet sie kritisch als eine „Art von Tasten“, als ein Beginnen mit „leichten, aber gleichgültigen Zügen“³⁴, wird von Schlegel als genialische Fähigkeit gepriesen, „die bedeutsame Keckheit des ersten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit der ausgeführtesten Behandlung“ zu verbinden.³⁵ Baudelaire betont darüber hinaus ihren „unvergleichlichen Vorteil“, weil „jede Zeichnung in jedem Punkt der Arbeit genügend fertig erscheint“ und daher die Summe aller einzelnen Entwürfe ein „vollkommener Entwurf“ genannt werden könne.³⁶ Goethe hingegen schreibt eine derartige „symbolische, andeutende Tournüre“³⁷ eher der „Velleität des Dilettanten“ zu.³⁸

Bei dieser, in der Kunstpraxis übrigens nie so eindeutig durchgeführten Umkehrung der produktionsästhetischen Vorgaben, konnte nicht ausbleiben, daß das, was die eine Seite des problematischsten Dilettantismus zieht, die andere Seite als Beginn avanciertester, zukunftsweisender Kunst pries.

Ich gliedere das Folgende in drei Abschnitte:

1. Umriß und „fruchtbarer Augenblick“. Zur Temporalisierung und Ausdifferenzierung der Künste.

2. Grenzziehung der Künste oder vorgängige Einheit. Eine Kontroverse zwischen Johann Wolfgang Goethe und August Wilhelm Schlegel um Meisterschaft oder Dilettantismus der Skizzisten.

3. Sechs „fruchtbare Augenblicke des Lachens“. Moritz von Schwind und *Die Historie von der schönen Lau* Eduard Mörikes.

II. Umriß und „fruchtbarer Augenblick“.

Temporalisierung und Ausdifferenzierung der Künste

Auch wenn Lessing nur zusammenfaßt, was schon ein halbes Jahrhundert lang diskutiert wurde, so ist sein *Laokoon* dennoch eine qualitative Überbietung der Summe aller bisherigen Diskussionen. Lessings Schrift verspricht zwei Probleme zu klären, zum einen die Unterscheidung der beiden Kunstarten, Dichtung und bildende Kunst, zum andern die Zulässigkeit bzw. Unzulässigkeit des Häßlichen. Lessing löst den Gordischen Knoten, indem er die Berechtigung der überkommenen Divergenzpunkte bestreitet. Betroffen ist sowohl die Rangfrage der einzelnen Künste als auch die Schicklichkeitsfrage extremer Affektäußerungen. Der Zulässigkeitsgrad des affektischen Ausdrucks, der Schrei etwa oder das Lachen, ist keine genuin anthropologische Frage der Zivilisierung (nach dem Motto: Bar-

³⁴ Goethe: *Das Sehen* (Anm. 26) S. 284.

³⁵ August Wilhelm Schlegel: *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrissse*. In: *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Hrsg. von Bernhard Sorg. Dortmund 1989, S. 207.

³⁶ Baudelaire: *Guys* (Anm. 32) S. 175.

³⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Über die Flaxmanischen Werke*. In: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe (Anm. 14) I. Abt., Bd. 47, S. 244.

³⁸ Goethe: *Das Sehen* (Anm. 26) S. 284.

baren schreien, Zivilisierte weinen, Barbaren grölen, Zivilisierte lächeln). Lizenz oder Nicht-Lizenz eines heftigen Ausdrucks leitet Lessing ästhetisch aus der Darstellungsmöglichkeit der jeweiligen Kunstart her. Die Darstellungskapazität der bildenden Kunst ist, was extreme Affektäußerungen betrifft, aufgrund ihrer direkten, suggestiv-visuellen Einprägsamkeit und Zuspitzung auf eine punktuelle Situation beschränkter als die der Literatur mit ihren narrativen, sukzessiven Möglichkeiten und ihrem indirekten Einsatz von Phantasie. Die Distinktion der beiden Kunstarten wird von Lessing allerdings gleichermaßen auf zwei Prämissen, auf Anschaulichkeit und Handlung, bezogen. Entschieden wird sie im Blick auf den „fruchtbaren Augenblick“. Die Strukturbestimmtheit der bildenden Kunst liegt in ihrer visuellen Expressionskraft und ihrer Komprimierungsnot. Die bildende Kunst muß ihrer statischen Vorgabe wegen Vorgeschichte und zukünftige Geschichte in einem Brennpunkt zusammenziehen. Die Prägnanznot der bildenden Kunst beschwört jedoch eine Gefahr herauf; durch exzessives Aussprechen ihrer visuellen Expressionsstärke kann sie eine Stillstellung extremer Affektäußerungen herbeiführen. Wachgerufen ist damit die Urangst der Aufklärer vor einer petrifizierten Verzerrung ins Lächerliche, Gräßliche und Wahnsinnige. Die Literatur hingegen kann und darf der Expressionskraft aufgrund ihrer imaginativen Anschaulichkeitsdisposition und ihrer sukzessiv narrativen Abläufe Raum geben.

Mit Lessings Überlegungen zum „fruchtbaren Augenblick“ ist nicht nur ein geschärftes Bewußtsein für die Gattungsabhängigkeit des prägnanten Moments verbunden. Zugleich und untrennbar damit verknüpft ist eine hohe Aufmerksamkeit für Temporalisierungsprozesse. Denn anders als beim „*coup de théâtre*“ oder „unvermuteten Zufall“ und der dadurch bewirkten plötzlichen Veränderung der Handlungsumstände der Personen in der hohen Tragödie³⁹, ist der „fruchtbare Augenblick“ oder, wie es bei Shaftesbury heißt, der „single instant“ einer an naturwissenschaftlichen Verfahren ausgerichteten Blickweise geschuldet.⁴⁰ Es wird der dramatische Zeitpunkt gesucht, an dem in einem Handlungsablauf die vergangene Sequenz noch vollkommen präsent und die zukünftige Handlung schon erratbar ist. Zu ermitteln ist also ein optimaler Punkt in der Zeitreihe, der einräumt, „anticipation and repeal“ zusammen zu vergegenwärtigen. Die Attraktivität dieses Zeiträffers „fruchtbarer Augenblick“ für den Neoklassizismus ist verständlich. In ihm konzentriert sich jene Surplusleistung der Kunst, die sie ge-

³⁹ Zum *coup de théâtre*: Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im achtzehnten Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Hrsg. von Gert Mattenklott. Frankfurt a.M. 1973, S. 114ff.

⁴⁰ Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury: A notion of the historical draught or tablature of the judgement of Hercules. 1713. Das folgende Zitat ebd. Falsch und damit sinnenentstellend hat J. C. Gottsched „anticipation“ mit „Voraussetzung“ übersetzt. Shaftesbury: Entwurf der historischen Zeichnung oder Schilderei, von dem Urtheile des Herkules, nach dem Prodikus, aus Xenophons 2ten Buche der Merkwürdigkeiten Sokratis. In: Johann Christoph Gottsched: Neuer Büchersaal der Schönen Wissenschaften und freien Künste. Bd. VII. Leipzig 1748, S. 27.

genüber der den Zufällen unterworfenen Natur auszeichnet. Welches Medium aber ist am besten geeignet, diese Erfahrungsverdichtung zu leisten?

Zunächst erhält die Skulptur eine Konkurrenz in Zeichnung und Umriss. Für Winckelmann steht zwar fest, daß die Skulptur älter ist als Umriss und Zeichnung.⁴¹ Letztere bedarf nämlich einer ausgebildeten Abstraktionsfähigkeit.⁴² Trotzdem hat auch für ihn die Gründungslegende der Kunstentstehung durch Nachzeichnung eines Schattenumrisses nachhaltige Bedeutung. Der Umriss ist nämlich, wahrnehmungstheoretisch betrachtet, gleichursprünglich, weil er an der Konstitution von Gegenstand und Figur beteiligt ist. Diese Doppel-eigenschaft des Umrisses, durch Reduktion des Körpers auf seine Grenze einerseits eine Abstraktion von der Fülle des Sichtbaren zu leisten und andererseits eine Wahrnehmungsbedingung zu erfüllen, derer die Besonderheit einer Figur bedarf⁴³, hat bereits Winckelmann in seiner Kunstlehre fasziniert. August Wilhelm Schlegel bringt mit Rücksicht auf Winckelmann die Definition:

Nun scheint der Umriss zwar das Abstrakteste in der ganzen Malkunst zu sein, denn er ist die bloße Grenze der Körper, mit Weglassung alles übrigen Sichtbaren an ihnen. Indessen ist auf der anderen Seite der Umriss gerade das, was sich dem Auge zuerst darbietet: denn wir erblicken nichts durch sich selbst als abgesonderten Gegenstand, sondern durch das, wovon es umgeben ist und wovon es einen Teil deckt; wir werden also zuerst auf die Art gelenkt, wie sich alles sichtbar gegeneinander absetzt, d. h. auf die Umrisse der Figuren.⁴⁴

Dieses Doppelvermögen des Umrisses, abstraktionsfähig und gegenstandsstiftend in einem zu sein⁴⁵, prädestiniert ihn zu einer ausgezeichneten Verdichtungsleistung. Es lag gleichsam in der Luft, die für den „fruchtbaren Augenblick“ diskutierte Komprimierung der Zeit am Umriss zu erproben.

Der niederländische Philosoph François Hemsterhuis, der sowohl Herder, Jacobi, K. Ph. Moritz und Forster als auch Novalis beeinflusste, begründet die

⁴¹ Johann Joachim Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums. Baden-Baden 1966, S. 2.

⁴² Vgl. Ingrid Kreuzer: Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Berlin 1959, S. 74f.

⁴³ Vgl. die wichtige Unterscheidung zwischen den die Fläche begrenzenden Konturen und einer autonom sich verhaltenden Linie, die „selbsteigene Geltung“ erlangt. Letztere ist „der von ihr eingeschlossenen Fläche nicht enger verbunden als der ausgeschlossenen“. – Max Imdahl: Baumstellung und Raumwirkung. Zu Landschaftsbildern Domenichinos, Lorrains und Jan Franz von Bloemen. In: Festschrift für Martin Wackernagel. Köln 1958, S. 174f.

⁴⁴ Schlegel: Kunstlehre (Anm. 20) S. 111. – Vgl. Käfer (Anm. 16) S. 96. – Gottfried Baumecker: Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Berlin 1933, S. 48f.

⁴⁵ Vgl. Werner Busch: Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts. In: Regine Timm (Hrsg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens. Wiesbaden 1988, S. 120: „Das führt [...] zu der Beobachtung, daß die einzelne Linie Doppelfunktion gewinnt, sie ist zum einen gegenstandsbezeichnend und zum anderen autonomer Bildflächenwert“. – Vgl. Werner Busch: Akademie und Autonomie, Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. In: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche. Akademie der Künste. Berlin 1981, S. 81-92. (Ausstellungskatalog)

von Hogarth in kunstpraktischem Interesse demonstrierte Schönheitslinie des Umrisses wahrnehmungstheoretisch. Im Vergleich verschiedenartiger, einerseits eckiger, andererseits wellenförmig gestalteter Vasenzeichnungen belegt er durch experimentelle Beobachtung der Augenführung, daß die graziöse, wellenförmige Linienführung der Inbegriff an Schönheit und Vollendung ist. Ohne Störung lasse sich nämlich auf diese Weise ein Maximum an Ideen in einem Minimum an Zeit realisieren. Diese wahrnehmungstheoretische These von Hemsterhuis, groß, erhaben und schön sei, „was die Seele in einem Augenblick und ohne Mühe miteinander verbinden“ könne⁴⁶, zeitigt mehrere weichenstellende Ergebnisse. Erstens löst sie das bislang gültige, eklektische Auswahlverfahren ab, dessen prominentes Beispiel sich in der von Cicero und Alberti überlieferten Geschichte findet, wonach der Künstler Zeuxis Helena aus verschiedenen Jungfrauen mosaikartig zusammengesetzt habe.⁴⁷ In den Vordergrund treten statt dessen jene „Skizzen“, die „die göttliche Lebhaftigkeit der erstgefaßten Idee“ (*disegno primo*) möglichst unmittelbar aufs Papier bringen.⁴⁸ Zweitens relativiert diese These unter der Voraussetzung der „Feinheit und Leichtigkeit des Umrisses“⁴⁹ das klassizistische Dogma der notwendigen Verbindung von Schönheit und Ruhe zugunsten der Möglichkeit, einen leidenschaftlichen, transitorischen Moment darzustellen. Für unseren Text-Bild-Zusammenhang ist jedoch ausschlaggebend, daß – drittens – die brillante Komprimierungsformel, schön und erhaben sei, was ein Maximum an Ideen in einem Minimum an Zeit zu realisieren vermöge, für alle Künste gleichermaßen gilt, d.h. für Beredsamkeit, Dichtung, Malerei, Skulptur, ja sogar Musik. Hemsterhuis argumentiert daher: Um

[...] zu beweisen, daß die Skizzen in allen Künsten die gleiche Wirkung tun, erinnere ich [...] an das *quos ego* des Virgil, das die Heftigkeit der Drohung Neptuns besser ausdrückt, als alles, was Virgil auf die nachdrücklichste Art hätte sagen können. Ein großer Teil des Erhabenen in den Reden Ciceros besteht in Skizzen. In wie vielen dramatischen Stücken sagt ein beredtes Stillschweigen mehr als die schönsten Verse! Wieviele militärische Reden, die nur aus wenig Worten bestehen und dem Anscheine nach gar keinen Sinn enthalten, haben nicht so starke Ideen erzeugt und zeitlich vereinigt, daß die gefährlichsten Siege durch sie erfochten worden sind!⁵⁰

Georg Forster wird einer seiner zeitgeschichtlichen Schriften den Titel „Umrisse“ geben⁵¹ und Jacob Burckhardt seine kulturgeschichtliche Schreibweise als

⁴⁶ Hemsterhuis: Bildhauerei (Anm. 31) S. 11.

⁴⁷ Vgl. Käfer: Winckelmann (Anm. 16) S. 112.

⁴⁸ Hemsterhuis: Bildhauerei (Anm. 46) S. 12.

⁴⁹ Ebd., S. 14.

⁵⁰ Ebd., S. 13. Wie der Hinweis auf das Erhabene plausibel macht, bezieht sich Hemsterhuis bei seinem Lob der Skizze auf Edmund Burke: *A philosophical Enquiring into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hrsg. von J. T. Boulton. London 1958, S. 77.

⁵¹ Georg Forster: *Parisische Umrisse*. In: Gerhard Steiner (Hrsg.): *Forsters Werke*. Bd. 1. Berlin 1968, S. 215f.

Versuch umschreiben, „Umriss vorzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte“.⁵²

Fassen wir die Gründe für die Konjunktur des Umrisses im Neoklassizismus zusammen. Zum einen wird ihm gleich mehrfach eine je erste Formierung zugesprochen: erstens stehe er am Anfang der Kunstentwicklung, zweitens vollziehe er die erste Wahrnehmung einer sichtbar werdenden Figur und drittens sei er in der Lage, die künstlerische Realisation einer Idee im entstehenden Kunstwerk seismographisch zu dokumentieren. Diese, dem Umriss zugeschriebene, mehrfache Ursprünglichkeit disponiert ihn zudem zur Lösung einer im Neoklassizismus angelegten, strittigen Frage zwischen Lessing und Winckelmann, die die Beziehung der Künste betrifft. Der Umriss vermag beides zu leisten: Er reflektiert die Ausdifferenzierung der jeweiligen Kunstarten *und* die vorgängige Einheit der Künste. Beide Fähigkeiten, erste Formierungen festzuhalten und spätere Ausdifferenzierungen zu ermöglichen, erklären seine Attraktivität für Klassizismus und Romantik, legen aber auch den Grund für die kontroverse Beurteilung einer gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mode kommenden Umrissmanier durch den Klassizisten Goethe und den Romantiker A. W. Schlegel.

III. Grenzziehung der Künste oder vorgängige Einheit. Eine Kontroverse zwischen Johann Wolfgang Goethe und August Wilhelm Schlegel um Dilettantismus oder Meisterschaft der Skizzisten

Ein Blick in das Œuvre August Wilhelm Schlegels, insbesondere seine *Kunstlehre*, zeigt, wie sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Frage der Beziehung der Künste gegenüber Lessing und Winckelmann radikalisiert und die Akzente verschoben haben. Lessings technische Grenzziehung zwischen den Künsten gilt für August Wilhelm Schlegel unbefragt, auch wenn angesichts gesellschaftsbedingter Visualisierungstendenzen neue Fundierungsansätze hinzutreten. Neben der selbstverständlichen Grenzziehung wird jedoch erhöhte Aufmerksamkeit jener von Lessing unterschätzten Einheit der Künste zuteil, die jeder Differenzierung vorangeht. In diesem Zusammenhang zeichnet sich kurz vor dem Ende des 18. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Alternative zwischen Goethe und A. W. Schlegel ab. Während Goethe, Lessings Bemühung fortsetzend, Autonomie und Unterschiedenheit jedweder Kunst betont und ihre gegenseitige Verwiesenheit strikt ablehnt, akzentuiert der bei den Frühromantikern als Experte für Beziehungen zwischen Poesie und bildender Kunst angesehene Schlegel die beiden Künsten vorgängige Einheit. Winckelmanns und Hemsterhuis' Vorstellungen von einem produktiven Wechselverhältnis zwischen den Künsten rücken ent-

⁵² Jakob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Bd. 1. In: Gesammelte Werke. Bd. IX. Darmstadt 1964, S. XIV.

sprechend in den Mittelpunkt romantischen Interesses.⁵³ Winckelmann faßt weniger die Trennung der Künste als ihre, je unterschiedliche, eigenständige, aber gemeinsame Beteiligung an der Auslegung des Mythos ins Auge.⁵⁴ Der wechselseitige Bezug der Künste aufeinander in der je unterschiedlichen Interpretation des Mythos garantiert Winckelmann zweierlei: erstens die Freiheit eines durch Magie, Kult oder Geschichte eingeschränkten Imaginationstraumes und zweitens die wechselweise Ergänzung einer durch ein Kunstmedium nur unvollkommenen Auslegung des Mythos. Die romantische Reaktualisierung des eher kunsthistorischen Konzepts Winckelmanns wird ergänzt durch die von Hemsterhuis angelegte, wahrnehmungstheoretische Reflexion der Darstellbarkeit „der erstgefaßten Idee“ in der Skizze.

Vergegenwärtigt man sich die romantische Rezeption der Befürwortung der Skizze und der sich ergänzenden Auslegung des Mythos durch die bildende und poetische Kunst, dann wird verständlich, warum August Wilhelm Schlegel die Umrißzeichnung des englischen Künstlers John Flaxman mit hohem Interesse aufnimmt und studiert.

Im März 1799 macht er Goethe auf die aus Rom kommende künstlerische Innovation des englischen Künstlers aufmerksam.⁵⁵ Damit beginnt ein ironischer und größtenteils verdeckt geführter, kontroverser Dialog zwischen dem Klassizisten Goethe und dem Romantiker Schlegel. Diese anspielungsreiche Kontroverse um die Einschätzung der künstlerischen Möglichkeiten des Umrisses ist keineswegs randständig. Sie lenkt auf das Grundmotiv der später polemisch scharfen Auseinandersetzung, in der „das Klassische“ als „das Gesunde“ und „das Romantische“ als „das Kranke“ festgeschrieben wird.⁵⁶ Während Goethe an der aufkommenden Mode der Umrißzeichnung Problem und Gefahr des Dilettantismus⁵⁷, d.h. der Festschreibung einer bestimmten einseitigen Manier moniert, lenkt August Wilhelm Schlegel den Blick auf die hochartifizialen Möglichkeiten des Umrisses in der Moderne.

Die Rekonstruktion der Kontroverse darf sich, was Goethes Part anbelangt, nicht nur auf die gelegentliche Erwähnung Flaxmans in der von Goethe herausgegebenen Zeitschrift *Propyläen* und Goethes nicht veröffentlichte, aber dem Inhalte nach Schlegel wahrscheinlich bekannte Äußerung *Über die Flaxmani-*

⁵³ Schlegel: Flaxman (Anm. 35) S. 226.

⁵⁴ Käfer: Winckelmann (Anm. 16) S. 11f.

⁵⁵ Peter Klaus Schuster: ‚Flaxman der Abgott aller Dilettanten‘. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen. In: John Flaxman: Mythologie und Industrie. Hrsg. von Werner Hofmann. München 1979, S. 32f. (Ausstellungskatalog)

⁵⁶ Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe. Hrsg. von Heinz Schlaffer. Bd. 19, S. 300.

⁵⁷ Vgl. Helmut Koopmann: Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit. In: Studien zur Goethezeit. Festschrift für Lieselotte Blumenthal. Hrsg. von Helmut Holtzhauer u.a. Weimar 1968, S. 178ff. – Hans Rudolf Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik. München 1971.

schen Werke beschränken. Zieht man Goethes Überlegungen zu den „Skizzisten“ in seinem Essay *Der Sammler und die Seinigen* hinzu, so löst sich das scheinbare Dilemma auf, in dem sich der „klassische Goethe“ befunden haben soll, als er einerseits Flaxman als „Abgott aller Dilettanten“ abwertet, andererseits gezwungen scheint, auf seine Manier als „unverzichtbar[es] Muster zurückzugreifen“.⁵⁸

Die Fixierung auf den „glücklichen Einfall“ der Skizze ist nämlich nach Goethe für den Kunstliebhaber verführerisch, für den angehenden Künstler sogar gefährlich. Beide werden durch die Möglichkeiten des Umrisses zwar „am raschesten in den Kunstkreis“ hineingeführt, bleiben aber in diesem Stadium des bloßen „Erfindens und Entwerfens“ für immer befangen. Sie gleichen Projektmachern in Kunstsachen.⁵⁹ Durch den allzu leichten Zugang, der dem „Geist“ ermögliche durch wenige, „gleichsam symbolische“ Zeichen „zum Geist“ zu sprechen, verkenne der „Liebhaber“, mehr aber noch der „angehende Künstler“, die Notwendigkeit der langwierigen Ausführung von Kunstwerken.⁶⁰ Goethes Verdikt lautet: „Alle diejenigen, die mit wenigen Strichen zu viel leisten wollen [...], welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden [...] erreichen [...] also nie das Ende der Kunst, die Ausführung“.⁶¹

Flaxman, der übrigens seine Umrisszeichnungen nur als Vorübungen begreift⁶², ist mit seiner „symbolisch andeutende[n] Tournüre“⁶³ im Sinne von Goethes Essay ein derartiger „Skizzist“. Er übertreffe skizzistische Dilettanten nur insofern, als ihm gelinge, deren übliche Schwächen durch die Orientierung an „antiken Vorzügen“ professionell zu übertünchen. Auf höchst eingängige, „leicht zu fassen[de]“, „artige“ und „gefällige“ Weise wisse er nämlich „diese leicht improvisierten Zeichnungen mit einem Anschein von Ernst und Gründlichkeit [zu] würzen“.⁶⁴ Gerade weil bei ihm kein störendes Zuviel und nur selten eine mißliche Übertreibung zu finden sei, stelle er eine neuartige ästhetische Herausforderung dar. Bei „Gelegenheit“ dieser Mode der Umrisszeichnungen müsse das „wenig Musterhafte zur Sprache“ gebracht werden.⁶⁵ An Flaxman, diesem „Abgott aller Dilettanten“, kritisiert Goethe den Anschein, das Erschlichene, rhetorisch gesprochen, die Metalepsis großer Kunst. Metaleptisch verwechselt werden die Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, wenn Goethe Flaxman die sympathetische Fähigkeit zuschreibt, sich „in den unschuldigen Sinn der älteren“ Stile „zu versetzen“ und entsprechend „ein Gefühl von

⁵⁸ Schuster: Flaxman (Anm. 55) S. 32.

⁵⁹ Georg Stanitzek: Der Projektmacher. Projektionen auf eine ‚unmögliche‘ moderne Kategorie. In: *Ästhetik und Kommunikation* 17 (Frankfurt a.M. 1987) S. 135-146.

⁶⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*. In: *Goethes Werke* (Anm. 14) I. Abt. Bd. 47, S. 203.

⁶¹ Ebd., S. 154.

⁶² Schuster: Flaxman (Anm. 55) S. 106.

⁶³ Goethe: *Über die Flaxmanischen Werke* (Anm. 37) S. 245.

⁶⁴ Ebd., S. 246.

⁶⁵ Ebd.

Einfalt und Natürlichkeit“ zu inszenieren.⁶⁶ Goethe weiß sich hier einig mit Urteilen von Zeitgenossen, die behaupten, Flaxmans Umrisse seien „schlicht, gewaltig und rein [...]. Sie sehen aus, als seien sie in dem Zeitalter gemacht, da Homer schrieb.“⁶⁷

August Wilhelm Schlegel widerspricht dieser vermeintlich sympathischen Restitution des Vergangenen durch Flaxman vehement. Damit eröffnet er einen alternativen Zugang zum ästhetischen Historismus. Den großen Publikumserfolg der Flaxmanschen Umrisse, nimmt Schlegel zum Anlaß, nicht nur eine andersartige Beziehung der Künste als Goethe zu skizzieren, sondern zugleich die Möglichkeit einer künstlerisch-produktiven Vergegenwärtigung vergangener Kunst zu reflektieren. Wie aktuell und brisant dieses Problem für Poesie wie bildende Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts war, kann ein Seitenblick auf Herders Begründung seiner Übertragungs-, Umschrift- und Aktualisierungsversuche der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Gedichte Jacob Baldes geben. Herder schreibt im 1795 veröffentlichten Vorwort zur *Terpsichore*: „Wo dem Umriß seines Gedichtes (d. i. Jacob Baldes; G. Oe.) etwas zu fehlen schien, zog ich mit leiser Hand, wie bei einer alten Zeichnung, die Linien zusammen, damit ich ihn meiner Zeit darstellte.“⁶⁸ (Hervorhebung; G. Oe.)

Die sich von Goethes Einschätzung kritisch abhebende Argumentationslinie August Wilhelm Schlegels läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Flaxman verweigere eine „blinde und knechtische Nachahmung“⁶⁹; er lehne es ab, Homer „als begeisterten Natursohn, als Barden wilder Völkerstämme“⁷⁰ archaisierend in primitiver Stiladaption vorzustellen. Statt dessen sei es gerade seine Leistung, sich vergangene Stile „selbständig“ anzueignen⁷¹; ihm gelinge, die Verknappung und Verdichtung des Umrisses zu nutzen, um vergangene Zeiten und Stilhaltungen andeutend zu erinnern.

Die von Winckelmann dem Umriß zugeschriebene Doppelqualität, abstrakt und gegenstandserfassend zugleich zu sein, wird von August Wilhelm Schlegel erweitert um die Möglichkeit des Umrisses, das Vergangene modern zu vergegenwärtigen, d.h. das „Heroische“ vergangener Zeiten aus heutiger Sicht „graziös“ darzustellen.⁷² Die Doppelcodierung des Umrisses ist zugleich die Voraussetzung dafür, daß unterschiedliche Stilhaltungen in der Vergangenheit, bei Flaxman etwa, die christliche Welt Dantes oder das antike Griechenland ihrer jeweiligen Eigenart gemäß dem modernen Rezipienten als fremde und doch zu-

⁶⁶ Ebd., S. 245.

⁶⁷ Vgl. Schuster: Flaxman (Anm. 55) S. 106. Die Äußerung stammt von George Romney.

⁶⁸ Johann Gottfried Herder: *Terpsichore*. Dritter Teil. Lübeck 1796, S. 203. – Vgl. Günter Hess: *Triumph und Vanitas*. Jacob Baldes Ode zu Peter Candids Hochaltar in der Münchener Frauenkirche. In: *Monachium Sacrum*. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München. München 1994, S. 233.

⁶⁹ Schlegel: Flaxman (Anm. 35) S. 233.

⁷⁰ Ebd., S. 231.

⁷¹ Ebd., S. 233.

⁷² Ebd., S. 237.

gleich vertraute vorstellbar sind. August Wilhelm Schlegel endet seine umfangreiche Abhandlung im *Athenäum* über *John Flaxman's Umriss* mit dem programmatischen Doppelapell an „Deutsche Künstler“ und „Dichter“, auch das ihrige (zu) thun“, „ihre Vorbilder“ „der alten Poesie“ „bei uns einheimisch zu machen“. ⁷³ Gegen Goethes klare Trennung der bildenden Kunst von jeder poetischen oder mythischen Vorlage, mehr noch aber in polemischer Absetzung von den „Antiquitäts-Dilettanten“ ⁷⁴, die analog zu den kritisierten dekorativen Kupferstichen in „grammatischer“ Buchstäblichkeit die Antike populär vermarkten ⁷⁵, wird der Umrißstil Flaxmans gelobt. Er vermag mit Hilfe des Studiums der Mythen und Poesien der Vergangenheit statt antiquarischer Gelehrsamkeit, Atmosphäre, Lebenshaltung, Sitten und Gebräuche poetisch anschaulich darzustellen. Die weitreichende Wirkung des von Schlegel vorgetragenen Konzepts läßt sich noch fünfzig Jahre später entdecken, wenn der Dichter Mörike und der Zeichner Schwind zusammenarbeiten.

Bisher hat sich aus der Rekonstruktion der internen Kontroverse zwischen Goethe und August Wilhelm Schlegel folgendes ergeben: Goethe deckt in der Manier Flaxmans die Gefahr auf, eine bestimmte künstlerische Verfahrensweise und Wirkung könne eine Verwechslung von Naivität und Raffinement, Simplizität und Künstlichkeit, Natürlichkeit und Artistik, produktivem Einfall und künstlerischer Durchkomponiertheit, sowie Anfangs- und Spätstadium der Kunst nahelegen. August Wilhelm Schlegel hingegen begrüßt an den Flaxmanschen Umrissen, daß sie „die bedeutsame Keckheit des ersten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit der ausgeführten Behandlung“ vereinen. ⁷⁶ Betrachtet man die künstlerische und dichterische Fortentwicklung, die innovative Rezeption der Flaxmanschen Umrißverwendung bei den bildenden Künstlern Goya, Runge, David und Ingres ⁷⁷ sowie bei den Schriftstellern Tieck, Brentano, Arnim und Mörike auf der einen Seite und die stupide Reproduktion von Umrissen im Laufe des 19. Jahrhunderts auf der anderen Seite, dann bestätigen sich Bedenken und Befürwortungen beider Kontrahenten gleichermaßen. Dennoch ist der romantischen Faszination für den Umriß, der doch ursprünglich eine klassizistische Erfindung war, weiterhin nachzugehen, nicht zuletzt um die auch philologisch nachweisbare Differenz zu Goethes kunsttheoretischem Ansatz präziser herauszuarbeiten. Entschiedener ins Gesichtsfeld rückt damit das Problem der Beziehung zwischen Text und Bild.

⁷³ Ebd., S. 246.

⁷⁴ Ebd., S. 228.

⁷⁵ August Wilhelm Schlegel spielt mit dem Begriff „Antiquitäts-Dilettanten“ an auf Karl August Böttiger und dessen Publikationen in den vom Weimarer Verleger Bertuchs herausgegebenen Zeitschriften „Journal des Luxus und der Moden“. Weimar 1786-1820 und „London und Paris“. Weimar 1798ff., ebd.

⁷⁶ Ebd., S. 207.

⁷⁷ Vgl. Sarah Symmons: Flaxman und Europa – Die Umrißillustration und ihre Wirkung. In: Schuster: Flaxman (Anm. 55) S. 178-180.

August Wilhelm Schlegels im *Athenäum* 1799 publizierter Aufsatz *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss* ist das Dokument einer in mehrere Richtungen zielenden Polemik. August Wilhelm Schlegel polemisiert im Vorfeld des Angriffs, den sein Bruder Friedrich ein Jahr später gegen den psychologisch realistischen Roman der Aufklärung starten wird, gegen die bestehende Praxis in Druckgraphik und Illustrationskunst, d.h. gegen die sogenannten „Kupferstichromane“⁷⁸ eines Hogarth oder Chodowiecki. Seine Ablehnung einer die Phantasie eingrenzenden, Raumillusion schaffenden, graphischen Detailkunst mit ihren „völlig dekorirten Schauplätz(en)“, sein Votum also für den bloßen „Umriß“, leitet einen Paradigmenwechsel ein.⁷⁹ Die hochkomplexe, bislang gebräuchliche Kombination von atmosphäreschaffenden, „malerischen“ Radierungseffekten und detailscharfer „plastischer“ Kupferstichtechnik⁸⁰ wird attackiert. Sie wird zugunsten der scheinbar einfachen Technik des Umrisses aufgegeben und protegiert damit eine Verbindung von Zeichnung und Poesie und latent schon von Zeichnung, Poesie und Musik.

Schlegels Motiv tritt gleich einleitend manifestartig hervor. Er wendet sich gegen den Trend zur Visualisierung der Literatur. Mit aller Vehemenz werden demgegenüber die Autonomie der Poesie und die prinzipielle Unvereinbarkeit beider Künste betont. Unmißverständlich heißt es: „ewige Grenzen [...] scheiden die verschiedenen Künste“⁸¹ oder spezieller:

Es giebt keine Brücke, die den bildenden Künstler aus seinem Gebiet in den Mittelpunkt einer solchen Dichtung hinüberführen könnte, und so sollte er sich auch für zu gut halten, um an ihren äußersten Grenzen herumzuschleichen.⁸²

Ein Jahr zuvor hatte Goethe in den *Propyläen* die Unabhängigkeit der bildenden Kunst auch gegenüber den Schwesterkünsten behauptet: „Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche“.⁸³ Entsprechend klagt Goethe auch die ästhetische Unabhängigkeit vom Kommentar ein. Programmatisch betont er: Das Werk der bildenden Kunst

[...] muß unabhängig sein, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtsschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden.⁸⁴

⁷⁸ Langen: (Anm. 6) S. 163.

⁷⁹ Schlegel: Flaxman (Anm. 35) S. 206.

⁸⁰ Vgl. Wolf Stubbe: *Illustrationen und Illustratoren*. In: *Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850*. Hrsg. von H. L. Hauswedell und Christian Voigt. Hamburg 1977, S. 79.

⁸¹ Schlegel: Flaxman (Anm. 35) S. 225.

⁸² Ebd., S. 201.

⁸³ Johann Wolfgang Goethe: *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*. In: *Propyläen*. Eine periodische Schrift. Hrsg. von J. W. Goethe. Tübingen 1798, S. 21.

⁸⁴ Ebd., S. 21.

Schlegel formulierte im Jahr darauf die Autonomie der Poesie gegenüber jeglicher „Dienstbarkeit“⁸⁵, wie sie sich fatalerweise in der zunehmenden Praxis der Illustration von Dichtung niederschläge. Der Eindruck entsteht, daß beide, der Klassizist und der Romantiker, Front machen gegen eine Vermischung der Künste, gegen die, wie der Klassizist Carl Ludwig Fernow drastisch formuliert, „Unzucht“ zwischen Poesie und bildender Kunst. Schlegel bleibt allerdings dabei nicht stehen.

In ausdrücklichem Widerspruch zu Goethe, diesem, wie es kaum verschlüsselt heißt, „scharfsinnigen Kenner“, der „vor kurzem auf die so oft vernachlässigte Forderung gedrungen, daß jedes Kunstwerk sich selbst ganz aussprechen soll“⁸⁶, reflektiert Schlegel die Problematik einer allzu rigiden Kunstautonomie. Es entsteht eine Konstellation, die an die einstige Kontroverse zwischen Lessing und Winckelmann erinnert. Goethe schreibt Lessings Grenzbestimmung der Künste fort; er fordert „besonders von einem Werke der bildenden Kunst“, daß seine „Bedeutung“ ohne sekundären Kommentar „vor unseren Augen liegen“ müsse.⁸⁷ Schlegel hingegen mahnt, implizit auf Winckelmann rekurrierend, die Möglichkeit an, das jeweilige Kunstmedium überschreiten zu dürfen, um die der Kunst vorgängigen, identitätsstiftenden Mythen erinnern zu können. Unmißverständlich warnt der Romantiker den Klassizisten vor einer Abschottung vom kulturellen Gedächtnis eines Volkes durch eine allzu strenge Kunstautonomie:

Aber die Freiheit, manchen Umstand als bekannt vorauszusetzen, auf den er nur anspielen kann, wird doch dem Künstler bleiben müssen, wenn er nicht gar zu enge eingeschränkt werden soll. Ein solcher Kreis von Mythen oder Legenden ist dann als das gemeinschaftliche Gedicht eines Volkes oder Zeitalters zu betrachten, womit man die Bekanntschaft jedem Einzelnen zumutet.⁸⁸

Diplomatisch fügt Schlegel hinzu, „eben jener Kunstrichter“, gemeint ist natürlich Goethe, habe ja selbst mit seinem belehrenden Verweis auf die Möglichkeit eines „Cyklus“, einer „Geschichte in Folgen“, die Möglichkeit eröffnet, „dergestalt das Kunstgebiet [...] zu erweitern“.⁸⁹ Auf analoge Weise, so folgert Schlegel, müsse ein Zusammenwirken der Künste bei Wahrung ihrer Eigenständigkeit möglich sein.

Warum sollte es nicht eine pittoreske Begleitung der Poesie, nach Art der musikalischen geben können? Je stetiger sie wäre, je liebevoller der Zeichner das Ganze des Gedichts umfaßte, desto kühner dürfte er auch werden, desto mehr sich mit ganzer Seele auf die Seite werfen, wo er reich und mächtig ist, und den Dichter für das Übrige sorgen lassen. So erhielte man das seltene aber entzückende Schauspiel des *Zusammenwirkens zweier Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit* (Hervorhebung; G. Oe.). Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ, den Dichter

⁸⁵ Schlegel: Flaxman (Anm. 35) S. 201.

⁸⁶ Ebd., S. 202.

⁸⁷ Goethe: Gegenstände der bildenden Kunst (Anm. 83) S. 21.

⁸⁸ Schlegel: Flaxman (Anm. 35) S. 202.

⁸⁹ Ebd.

zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffrensprache der Linien und Formen.⁹⁰

Schlegels Argumentation beinhaltet eine Akzentverlagerung. Das Gewicht liegt nicht mehr ausschließlich auf der Durchsetzung der Distinktion der Künste. Die Aufmerksamkeit richtet sich nach erfolgreicher, unangefochtener Trennung auf eine produktive Kooperation zwischen beiden Künsten. Bei Wahrung der beidseitigen Autonomie soll ein ebenso intensiver wie produktiver Dialog zwischen den Künsten entstehen. „Diesen Punkt, wo die Strahlen der beiden Künste einander kreuzen und jenseits dessen sie wieder divergieren“⁹¹, findet Schlegel mit ausdrücklichem Verweis auf Hemsterhuis im *Umriss*, jener Zeichenweise, die im Anschluß an die antike Basrelieftechnik und Vasenmalerei Raum und Körper flächenhaft abstrakt interpretiert und allen Ausdruck der Kontur vertraut.⁹²

Es ist nicht von ungefähr, daß sich beide autonomen Künste genau am Konvergenzpunkt Zeichnung treffen, in Skizze und Umriss, denn, so heißt es bei August Wilhelm Schlegel, „Zeichnung kann man der Poesie gewissermaßen zuschreiben“.⁹³ Die ethymologische Herkunft von *scriptura* gibt den Zusammenhang von Zeichnung und Schrift noch zu erkennen und war damals nicht vergessen. Zeichnung ist poesienah, weil sie Transitorisches suggeriert. Speziell Skizze und Umriss sind poesienah, weil sie, wie Winckelmann notiert, „Grapheme des Gedankens“ sein können.⁹⁴ Schlegel fügt hinzu, daß sie, wie poetische Worte, „sich als Beschwörungsformeln“ eignen.⁹⁵ Je klarer die jeweilige Kunst ihre Eigenart entwickelt, desto eher entdeckt und wahrt sie die Eigenständigkeit der anderen Kunst. So bedarf die bildende Kunst des poetischen Umrisses, um sich vom naturalistischen Detail zu befreien⁹⁶; so benötigt die Poesie den Kontur, um nicht zum „unkörperlichen Phantom“ zu degenerieren.⁹⁷ Jedes Medium entwickelt dementsprechend die Fähigkeit, das andere Medium nicht nur zu ergänzen und fortzusetzen, sondern ein in ihm bislang Ungesagtes und Unsagbares zur Sprache oder ins Bild zu bringen. Dann werden auf legitime Weise die Bilder poetisch und die Poesie bildnerisch.

⁹⁰ Ebd., S. 203.

⁹¹ Ebd., S. 206.

⁹² Vgl. Robert Rosenblum: *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction*. New York 1976, S. 50f.

⁹³ Schlegel: *Flaxman* (Anm. 35) S. 206.

⁹⁴ Käfer: *Winckelmann* (Anm. 16) S. 98.

⁹⁵ Schlegel: *Flaxman* (Anm. 35) S. 206.

⁹⁶ Lothar Müller: *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis*. Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“. Frankfurt a.M. 1987, S. 206.

⁹⁷ Eine der kühnsten Thesen zur Bedeutung der bildenden Kunst für die poetische Produktion hat Wilhelm von Humboldt in seiner Schrift „Zu Goethe“ formuliert. Die Orientierung auf bildende Kunst und Malerei ermögliche dem Dichter Goethe „eine vollkommene Abwesenheit aller Täuschung durch Phantasie und Überwürdigung“. Wilhelm von Humboldt: *Zu Goethe*. In: *Jb. für wiss. Kritik* (Sept. 1830) Sp. 365.

Schlegel korrigiert jedoch mit seiner auf Hemsterhuis zurückgehenden Theorie des Umrisses und der Skizze nicht nur Goethe. Er zielt auch auf Karl Philipp Moritz' eindeutige Bevorzugung des zeichnerischen Konturs als eines natürlichen Zeichens gegenüber dem Künstlichen der Sprache.⁹⁸ Auf diesem Hintergrund wird erkennbar, warum der ursprünglich klassizistische Linerismus mit seiner antinaturalistischen Abstraktions- und Verdichtungsleistung und seiner Möglichkeit zum „primitiven Stil“⁹⁹ sich in eine zeichentheoretisch, beide Künste einbeziehende, romantische Kunsttheorie überführen ließ. Die romantische Deutung des Umrisses bezieht sich zwar positiv auf die sich im Klassizismus abzeichnende Selbstreferentialität des Umrisses; aber anders als der sich tendenziell am Gegenstandslosen orientierenden klassizistischen Ornamenttheorie wächst der romantischen Deutung des Umrisses die Aufgabe zu, einen Alternativenwurf zum vorromantischen, formalästhetischen Ornamentverständnis zu entwickeln.

Man hat den theoretischen Ursprung abstrakter Kunst des 20. Jahrhunderts in Kants kurzen Ausführungen über eine Ornamentsästhetik in der *Kritik der Urteilskraft* zu finden geglaubt.¹⁰⁰ Man verfiel auf den Gedanken, eben diese „freien Schönheiten“, von denen Kant spricht, die „nichts, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe“ vorstellen¹⁰¹, in Zusammenhang mit der romantischen Arabeskentheorie zu bringen, die damit gleichsam als Zwischenglied zur abstrakten Kunst der Moderne fungiert. „Die pittoreske Begleitung der Poesie nach Art der musikalischen“, von der August Wilhelm Schlegel im Flaxman-Aufsatz spricht¹⁰², ist aber eher als Alternative zu den bedeutungslosen, freien Ornamentsschönheiten zu verstehen, die Kant mit Phantasien in der Musik ohne Thema vergleicht oder mit bedeutungslosem Laubwerk auf Tapeten. Umriß und Arabeske werden in der romantischen Kunst als doppelcodierte, ästhetische Aus-sageweisen verwandt, die an die Grenzen des Sagbaren und Darstellbaren, des Zeitlichen und Unendlichen führen. Der Umriß erhält deshalb eine Leitreferenz

⁹⁸ Man vergleiche Karl Philipp Moritz' Kritik an Winckelmanns Ekphrasis: Die Signatur des Schönen: In wiefern Kunstwerke beschrieben werden können? In: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 102: „Wir kommen also wiederum auf den Punkt zurück, daß die Werke der bildenden Künste selbst schon die vollkommene Beschreibung ihrer selbst sind, welche nicht noch einmal wieder beschrieben werden kann. Denn die Beschreibung durch Konturen ist ja an sich selbst schon bedeutender und bestimmter, als jede Beschreibung durch Worte. Umrisse vereinigen, Worte können nur auseinander sondern; sie schneiden in die sanfteren Krümmungen der Konturen viel zu scharf ein, als daß diese nicht darunter leiden sollten.“

⁹⁹ Schuster: Flaxman (Anm. 55) S. 179.

¹⁰⁰ Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der gegenstandslosen Malerei. In: Neue Heidelberger Jahrbücher (1951) S. 55-90.

¹⁰¹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Bd. 5, § 16. Berlin 1968, S. 229. – Vgl. Kerstin Behnke: Arabeske (und) Bedeutung bei Kant, Goethe, Hegel und Friedrich Schlegel. In: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Hrsg. von Susi Kötzing u. Gabriele Rippl. Amsterdam 1994, S. 230.

¹⁰² Schlegel: Flaxman (Anm. 35) S. 203.

in der romantischen Theorie der Künste, weil seine Andeutungskunst vom Subtilen, Ephemeren und Transitorischen des Alltags bis hin zur Schwelle der Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit reicht.

Man kann in der Romantik das Aufrücken des Umrisses in eine ästhetische Schlüsselstellung für die Künste Schritt für Schritt verfolgen. 1798, also ein Jahr vor der Veröffentlichung seines Flaxman-Aufsatzes im *Athenäum*, versucht August Wilhelm Schlegel in seinen Jenenser *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, eine fast unbekannte Nachschrift Friedrich Asts gibt darüber Auskunft, die Skizzenlehre von Hemsterhuis transzendentalphilosophisch zu lesen und zwar, das ist die Pointe, mit Kant gegen Kant. Er geht von der These Hemsterhuis' aus, der Umriss sei schön, weil er in der Lage sei, das Auge „leicht“, „fließend“ und „schnell bewegt“ zu führen und dadurch „ein Maximum von Ideen (wenn man mit leidenschaftlicher Vorstellung umgeht) [...] in einem Minimum an Zeit, wenn der Gegenstand leicht ist“, zu transportieren.¹⁰³ Schlegel hebt drei zentrale theoretische Ansätze von Hemsterhuis hervor,

1. daß das Schöne nicht mehr substantialistisch, sondern wahrnehmungstheoretisch bestimmt werde,

2. daß die „Ansicht des Schönen“ ganz „auf das Formale“ ziele und „vom Materiellen“ abstrahiere.¹⁰⁴

3. Die Grundannahme, der „Bewegung“ sei ein „unendliches Streben“ inhärent.¹⁰⁵

Diese Komprimierung erlaubt ihm, die wahrnehmungstheoretische Umrissbestimmung von Hemsterhuis transzendental zu interpretieren, denn „der Begriff von Zeit ist bei ihm (Hemsterhuis; G. Oe.) transcendental, die sukzessive Synthesis des Mannigfaltigen“.¹⁰⁶ Vieles spricht dafür, daß Schlegel eigenwillig die Umrisslehre von Hemsterhuis zum Schnittpunkt von Kants Schönheit als „formaler Zweckmäßigkeit“ und Ficinos Vorstellung einer notwendigen „Bewegtheit“ der Seele macht:¹⁰⁷

Dem menschlichen Dasein liegt ein unendliches Streben zu Grunde, und die Seele sucht in jedem Augenblicke ihrer Existenz die Schranken zu durchbrechen und das Sukzessive ins Simultane zu verwandeln, aus der Zeit herauszutreten und nach dem Unendlichen zu streben.¹⁰⁸

Lessing hatte die Zeit und ihre Differenzierungen zur Basis seiner Trennung der Künste gemacht. Mit Schlegel wird der Umriss eine Kunstform, die mit Hilfe der

¹⁰³ August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause*. Hrsg. von Aug. Wünsche. Leipzig 1911, S. 310.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 311.

¹⁰⁶ Ebd., S. 310.

¹⁰⁷ Vgl. Wolfgang Pross: „Zurück zur Natur“ – ein Problem in der Literaturgeschichte der Neuzeit. In: *Kultur und Natur*. Hrsg. von Maja Svilar. Bern 1992, S. 153.

¹⁰⁸ Schlegel: *Philosophische Kunstlehre* (Anm. 103) S. 311.

Kategorie der „Bewegung“ als dem „verbindenden Schema“ zwischen „Zeit und Raum“¹⁰⁹ tendenziell die Rückbindung an Zeit überhaupt aufhebt.

IV. Sechs fruchtbare Augenblicke des Lachens.

Moritz von Schwind und

Die Historie von der schönen Lau Eduard Mörikes

Aufschlußreich für den kunstreflexiven und kunstpraktischen Standard der Zusammenarbeit von Zeichner und Dichter in der Spätromantik ist der Briefdialog zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind. Wie in dem Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Otto Speckter¹¹⁰ werden hier Grenzen und Möglichkeiten einer Kooperation zwischen beiden Künsten im 19. Jahrhundert von Dichter und Maler durchdacht.

Es ist lehrreich, mit den Augen des Zeichners Schwind die Gedichte Mörikes nach bildfähigen Motiven zu durchmustern: „Sehen Sie, Sie wissen gar nicht, was für malerische Momente in Ihren Sachen stecken.“¹¹¹ Souverän wird die seit Lessings *Laokoon* anhaltende Diskussion um Darstellungsvarianten des „fruchtbaren Augenblicks“, z.B. bei Herder und Goethe, aufgegriffen und eigenwillig fortgeführt. Der Briefwechsel entrollt das ganze Spektrum an Fragen, die mit Lessings Zuordnung einer angemessenen affektischen Ausdrucks- und Darstellungsart zu einer bestimmten Kunstart beginnen und bis zu einer jeder Kunstart eigenen Grenze des Darstellbaren bzw. Sagbaren in der Romantik reichen. So hat man den Eindruck, daß Schwind in seinem Zyklus von Umrissen zu Mörikes *Historie von der schönen Lau* den Versuch macht, die noch bei Flaxman getrennt dargestellten je eigentümlichen Welten der heidnischen Antike Homers und der christlichen Moderne Dantes als reizvolle Spannung innerhalb einer Sequenz auszutragen. Schwind versucht ein Projekt zu realisieren, das als Fluchtpunkt romantischer Ambitionen anzusehen ist, nämlich, das Plastische und das Pittoreske, die beiden „Prinzipien“ der antiken und der modernen Kunst, zu vereinen. August Wilhelm Schlegel hatte in seiner *Kunstlehre* behauptet, daß

wenn wir überhaupt den Geist der gesamten antiken und modernen Kunst durch Zusammenfassung unter das Prinzip einer einzigen Kunstdarstellung charakterisieren wollen, so können wir jenen füglich plastisch, diesen pittoresk nennen.¹¹²

Es wurde die Aufgabe der modernen Umrisse, wie Schlegel formuliert, die Leistungen „der Alten [...] in allen ihren Kunstwerken“, nämlich „die Reinheit und

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Walter Hettche: „... diese mir wie Blutsverwandte liebe Familie ...“ Theodor Storm im Briefwechsel mit Otto und Hans Speckter. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*. Bd. 41 (1992) S. 7-12.

¹¹¹ Schwind an Mörike am 13. Sept. 1868. In: Hanns Wolfgang Rath (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind*. Stuttgart 1913, S. 136.

¹¹² Schlegel: *Kunstlehre* (Anm. 20) S. 136.

Strenge der Absonderung, die Einfachheit, die Beschränkung auf das Wesentliche, die Isolierung, das Verzichtleisten auf materielle Reize“, mit den Fähigkeiten der „Neueren“, dem „Schein“, der „lebendigste(n) Gegenwart“ und dem begleitenden „*échappés de vue ins Unendliche*“ zu verbinden.¹¹³

Zunächst war aber das Terrain für eine derart schwierige Aufgabe zu sondieren. Der Briefwechsel beginnt für Mörike heikel. Nicht aus eigenem Antrieb fragt er bei Schwind an, ob er es für möglich halte und geneigt sei, seiner Elegie *Erinna an Sappho* eine Zeichnung beizugesellen.¹¹⁴ Schwind sagt ab. Seine Begründung jedoch ist für die Probleme zwischen den Künsten, zwischen Text und Bild, höchst aufschlußreich. Obgleich er Mörikes Werk verehere und auch das Sujet eine ideale Genreszene am „Putztisch“ abgeben würde, scheint dem Maler die Absage geboten. Jenseits aller Dezenzfragen bringt Schwinds Antwortbrief vom 17. Dez. 1863 eine prinzipielle Grenze der zeichnerischen Kunst gegenüber sprachlicher Subtilität zum Bewußtsein:

Aber es wird aus dem Bilde nie zu lesen sein, was in Ihrem Gedichte geschrieben steht. Ganz abgesehen von dem kleinen Format, das solche äußersten Feinheiten im Ausdruck so gut als unmöglich macht, halte ich es für unmöglich, das Unheimliche, das sie in ihrem Auge bemerkt, und ihr Stutzen darüber zugleich sichtbar zu machen. Wäre es ein weniger zartes und unberührbares Ding, so wäre ich bald fertig, ich hielte mich an das höchst sichtbare Sprichwort: ‚Der Tod schaut ihr über die Achsel.‘ Aber sagen Sie selbst, ob das nicht unerträglich plump und grob ist gegen Ihr Gedicht. Es ist aber nicht anders. So gut es Gedichte gibt, denen man schaden würde, wenn man sie in Musik setzt, so gibt es Gedichte, die so fein sind, daß sich ein Maler sicherlich blamiert, wenn er meint, dergleichen Hauche von Empfindungen ließen sich sichtbar machen.¹¹⁵

Hier geht es nicht mehr, wie bei Lessing, um das ästhetische Problem der Petrifizierung eines extremen Affektausdrucks, sondern um eine allein der Sprache vorbehaltene Darstellungsweise, um die Unmöglichkeit, die poetisch dargestellte Ahnung des nahen Todes bildlich einholen zu können.

Die Schlußpassage des zitierten Briefs macht mit dem Wunsch nach narrativen und anschaulichen Dichtungsszenen deutlich, wie klar beide Künstler Möglichkeiten und Grenzen der Künste durchdenken. So fragt der Zeichner Schwind:

Haben Sie denn gar nichts, wo irgend etwas vor sich geht? Seien es noch so kolossale Dinge, wie sie ‚der sichere Mann‘ verrichtet, oder so einfache und heilige wie die schöne Dorothea.¹¹⁶

Idyllische Szenerie und prägnanter Moment scheinen in dem vorgeschlagenen Gedicht *Erinna an Sappho* nahe und dennoch, den Text zu illustrieren, käme eingedenk der Differenz zwischen innerer Anschauung poetisch-sprachlicher und

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Briefwechsel Mörike an Schwind am 9. Nov. 1863. In: Rath (Anm. 111) S. 14f.

¹¹⁵ Schwind an Mörike am 17. Dez. 1863. In: Ebd., S. 18.

¹¹⁶ Ebd.

optischer Gestaltung einer Preisgabe des eigenen Kunstanspruchs gleich, einem Abfall in Kunsthandwerk und Kitsch:

So gut als ein anderer mach' ich's auch, aber ich möchte in Ihren Augen nicht als ein Hasenfuß erscheinen, der sich etwa einbildet, da was Rechtes zu leisten, wo man doch wissen muß, daß es nicht geht.¹¹⁷

Leitmotivisch läßt sich im Briefwechsel die Klage über das illustrationssüchtige Publikum verfolgen sowie ein Bedauern darüber, daß alle jene Künstler vom Markt ausgesperrt würden, die den eingängigen Illustrationstrend nicht mitvollzögen. Als nach dem Tode Schwinds seine sieben Umrisszeichnungen zu Mörikes *Historie von der schönen Lau*, von seinem Schüler Julius Naue in Kupfer radiert, erscheinen sollten, prognostiziert Mörike ganz im resignativen Ton des Briefwechsels: Zwar sei „das ganze Werk eine höchst schätzbare Gabe“, allerdings „mehr für den eigentlichen Kenner und Liebhaber, als für das große Publikum“.¹¹⁸ Bis in die Formulierung hinein greift Mörikes Begründung zurück auf die 73 Jahre zuvor von A. W. Schlegel im *Athenäum* vorgetragene Kritik an der „Kupferstich-Liebhaberei“. Kritisiert wird die Vorliebe für „dekorierte Schauplätze“ und „geleckte Blätter“ dort und hier der Verdacht geäußert, daß „das große Publikum“ „eben ausgeführte, geleckte Sachen“ verlange.¹¹⁹ Die übereinstimmende Kritik an einer die Koproduktion von Kunst und Literatur ruinierenden Bebilderungswut ist signifikant. Der Briefwechsel und die sieben Umrisszeichnungen zu Mörikes *Historie von der schönen Lau* spiegeln eine nahezu ein Jahrhundert währende Reflexion über die Eigenleistungen der Künste innerhalb ihrer Grenzen und die Möglichkeiten ihres Zusammenwirkens. Das macht sie zu einem kostbaren Dokument der Geschichte der Text-Bildbeziehung.

Auf der Suche nach bildfähigen Motiven in Mörikes Werk stößt Moritz von Schwind exakt 101 Jahre nach der Veröffentlichung von Lessings *Laokoon* auf die in Mörikes *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* eingelagerte *Historie von der schönen Lau*.

Mörike hatte eine Annahme Carl Friedrich Flögels in der *Geschichte der komischen Litteratur*, daß Lachen therapeutische Kraft besitze, zu einer aus sechs Sequenzen bestehenden Erzählung ausgebaut.¹²⁰ Moritz von Schwind greift die erzählten Stationen als Inzidentum der zeichnerischen Darstellung heraus. Jene prägnanten Momente, in denen die melancholische Lau lachen muß, um zu genesen und endlich lebendige Kinder bekommen zu können, gestaltet Schwind bildlich zu „fruchtbaren Augenblicken“ aus. Lessing hatte sowohl das Schreien als auch das Lachen in der bildenden Kunst unter das Darstellungsverdikt des „Transitorischen“ gestellt. Er zählt sie zu jenen „Erscheinungen, zu deren Wesen“ es

¹¹⁷ Ebd., S. 19.

¹¹⁸ Mörike an Julius Naue, Stuttgart, 18. August 1872. Zit.nach: Eduard Mörike. 1804-1875. Marbach 1975, S. 371. (Katalog zur Gedenkausstellung zum 100. Todestag)

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Carl Friedrich Flögel: *Geschichte der komischen Litteratur*. Liegnitz und Leipzig 1784, S. 33.

gehört, „daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden“.¹²¹ Ihre transitorische Momenthaftigkeit verbietet es nach Lessing, daß ihnen die Kunst Dauer verleiht, es sei denn, sie sei bereit, Schönheit zugunsten von Ekel, Grauen und Häßlichkeit preiszugeben. Der transitorische Moment des Lachens ist folglich kein „fruchtbarer Augenblick“, ebensowenig wie alle Erscheinungen, die das, „was sie sind, nur einen Augenblick sein können“.¹²² Dieses Lessingsche Verdikt dürfte eines der meistdiskutierten Phänomene des Ästhetischen im Jahrhundert nach Lessing gewesen sein. Herder, Goethe, Feuerbach, Hegel, Vischer, Carriere und andere meldeten sich zu Wort. Dabei konzentrierte sich die nachlessingsche Diskussion auf die Frage, wann und unter welchen Bedingungen das „Flüchtige“ und „Schnellvorübergehende“ auch in bildender Kunst darstellbar sei.¹²³ Schwinds zeichnerische Sequenz läßt sich auf diese zeitgenössische Diskussion beziehen. Moritz von Schwind stellt sich der ebenso reizvollen wie schwierigen Aufgabe, Mörikes mit ironischen Brechungen durchsetzte, kleine Typologie des Lachens, die vom „bloß animalischen“¹²⁴, physiologischen, durch Kitzeln ausgelösten Lachen ausgeht (vgl. Abbildung 2) und über das durch geselliges „Quodlibet“¹²⁵ entstandene Lachen reicht (vgl. Abbildung 6) bis hin zu einem Lachen im Status des Halbbewußten oder Unbewußten (vgl. Abbildung 4), ins Medium des Umrisses zu übersetzen. Unangefochten gilt die ästhetische, seit Lessings *Laokoon* vorgegebene Grenze: „das eigentliche Lachen der Hauptperson sollte und konnte hierfüglich nicht dargestellt werden“.¹²⁶ Schwind zeichnete den Vorhof des Lachens, die „sich gleichsam ankündigende Bewegung“, wie Herder es in Auseinandersetzung mit Lessings *Laokoon* formuliert hatte¹²⁷, d.h. jenen subtilen Moment, wo das Lachen „vor der Tür (steht), der Beschauer sieht es schon kommen, – es ist so gut wie da.“¹²⁸ (vgl. Abbildung 3) Er wagt weitere Kühnheiten. Er stellt das „gemischte Lachen“ dar¹²⁹, das Lachenmüssen, das sich wehrt, ein Lachen zu werden (vgl. Abbildung 2), um schließlich das Schwerste auszuprobieren: er zeichnet die schöne Lau „im Halbbewußtsein lachend“.¹³⁰ (vgl. Abbildung 4) Moritz von Schwind umspielt daher nicht nur das von Lessing dem bildenden Künstler auferlegte Verbot expressiven Lachens, er gestaltet nicht nur das in der Aufklärung erprobte, aus „gemischten Empfindungen“ entstehende Lachen, sondern darüber hinaus auch das Lachen im Traume, das der romanti-

¹²¹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: G.E.L. Werke 1766-1769. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt a.M. 1990, S. 32.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. die Zusammenfassung der Diskussion um Lessings „fruchtbaren Augenblick“. Lessings *Laokoon*. Hrsg. und erläutert von Hugo Blümner. Berlin 1876, S. 46.

¹²⁴ Flögel: Geschichte der komischen Litteratur (Anm. 120) S. 33.

¹²⁵ Ebd., S. 80.

¹²⁶ Rath: Briefwechsel Mörike und Schwind (Anm. 111) S. 112.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd., S. 112.

¹²⁹ Mörike an Schwind am 18. Juli 1868. In: Ebd., S. 124.

¹³⁰ Schwind an Mörike am 27. April 1867. In: Ebd.

schen Theorie des Unbewußten entstammt. Dabei weiß er das fließende Element des Wassers für seine schwungvollen Umrißlinien genauso zu nutzen wie dem Linearismus eigene, durch Aussparungs- und Andeutungstechnik mögliche Verbindungen von Architektur, Landschaft und Details. Der Reiz dieser Blätter entstammt der im Text Mörikes vorgegebenen „Vermischung des Feenhaften und Purzlichen“¹³¹, etwa der Spannung zwischen heidnisch-plastischer bis ans Monumentale rührenden Nacktheit der schönen Lau und ihrer Zofen und den pittoresken, altdeutsch gekleideten schwäbischen Frauen-Figuren.¹³² Schwind nutzt die gesamte Spannweite des klassizistisch-romantischen Umrisses, seine antike und altdeutsche Ausgestaltungsfähigkeit, seine zweideutige Erotik und seine humorvolle Naivität.¹³³ Die kühnste Neuerung innerhalb der ein Jahrhundert lang geführten Diskussion um den „fruchtbaren Augenblick“ seit Lessing wagt Moritz von Schwind freilich in der Darstellung des Transitorischen.

Abschließend sei der Blick auf den Dichter, seinen Familienkreis und dessen Reaktion auf die Umrisse Schwinds gerichtet. Mörike schweigt sich nach Erhalt der Blätter zunächst aus; dann greift er zur Feder. Er liefert im Brief an den Zeichner von Schwind eine Dekonstruktion der literarischen Gattung Ekphrasis en miniature. Sie ruft alle Elemente der Kritik einer Bildbeschreibung seit Karl Philipp Moritz und Wilhelm Heinrich Wackenroder wach und benennt die Gefahr, „mit preisende(r) Hervorhebung gewisser Einzelheiten“¹³⁴ „das ganze Kunstwerk aus dem Auge zu verlieren“. Schließlich findet Mörike aber doch noch einen romantisch-ironischen Ausweg. Mit inszenierter Naivität versteckt er sich hinter der betrachtenden Gruppe „meiner Frauenzimmer“, um so zu tun, als protokollierte er nur „simple, ungesuchte Äußerungen“.¹³⁵

In Wahrheit aber bringt er mit subtiler Präzision die im Medium Text-Bild je andersartige Grenze zwischen sozialer und ästhetischer Dezenz zur Sprache. Im literarischen Text „heißt die Wirtin [...] dick; wie anständig aber ist hier (in der Zeichnung; G. Oe.) ihre stattliche Breite“.¹³⁶ Offenbar in Kenntnis der Kritik am

¹³¹ Ebd., S. 70. Schwind fügt hinzu: „Da braucht man nur so fort zu zeichnen“.

¹³² Die im Katalog: Die Kunst der Illustration (Anm. 27) vorgetragene Deutung der Wahl des heroischen Stils: „daß Schwind dafür einen ‚heroischen‘, dem Thema eigentlich nicht angemessenen Stil wählte, mag seine Ursache in dem Wunsch haben, den Dichter zu Ehren und auszuzeichnen“ (S. 23), ist ganz abwegig. Schwind hat feinfühlig den im Text Mörikes angelegten Gegensatz zwischen der „Fee in ihrer klassischen Wut“ und dem „possierliche[n] Hamelschwab“ (136) herausgespielt und gestaltet.

¹³³ Eine vergleichbare Spannung zwischen „antikisch gewandeter“ Figur und genrehaftem holländischen Stil findet man in Schwinds Zeichnung „Das Pfarrhaus von Cleversulzbach“. Der Kommentar des Katalogs (Moritz von Schwind: „Meister der Spätromantik“. Karlsruhe 1997, S. 246) vermutet sicherlich zurecht, daß „das antikische Gewand der Poesie“ auf des Dichters Mörikes „Interesse für die Antike“ eigens anspiele.

¹³⁴ Mörike an Schwind am 18. Juli 1968. In: Rath (Anm. 111) S. 122.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

klassizistischen Linearismus wird an Schwinds „Handschrift“¹³⁷ gerühmt, den Umriß nicht nur als visuelles Gedankengraphem zu handhaben, sondern ihn sensitiv mit taktiler und auditiver Suggestion auszustatten.¹³⁸ So heißt es angesichts der vorliegenden Zeichnungen: „Ich höre in den Ohren, was sie sagt.“¹³⁹ Schließlich gipfelt Mörikes Briefprotokoll der geselligen Bildbetrachtung in einem Ausruf. Die Begeisterung über die neuartige Gestaltung des „Noch-Nicht-Und-Doch-Schon-Lachens“ im Bild kulminiert in einem Wackenroder-Zitat. Dieser Romantiker wünschte an die Stelle narrativer Beschreibung von Bildern die Bemerkung „Unvergleichlich!“ zu setzen.¹⁴⁰

Danach gelangen die Betrachter der Blätter zu der zeichnerischen Umsetzung einer von der „Wirtin“ im Märchen als „bedenklich“¹⁴¹ eingestuften Erzählszene, nämlich zu „der schönen Lau ihr Traum“. In diesem „närrischen Traum“¹⁴² findet der Abt des Klosters Blaubeuren die Gastwirtin nicht, wie erwartet, in ihrem Garten, sondern „als eine dicke Wasserfrau mit langen Haaren“ im Blautopf sitzend

alwo der Abt sie bald entdeckte, sie begrüßte und ihr einen Kuß gab, so mächtig, daß es vom Klostertürmlein widerschalle, und schalle es der Turm ans Refektorium, das sagt' es der Kirche und die sagt's dem Fischhaus und das sagt's dem Waschhaus und im Waschhaus riefen's die Zuber und Kübel sich zu.¹⁴³

Wie ist aber eine solche Erzählvorgabe für den Zeichner zu bewältigen? Er hatte durchweg an Tabus der Zeit zu rühren: einen humoristisch gestalteten Gottvater im Hintergrund, eine wohlbeleibte, nackte Wirtin und einen nicht gerade asketi-

¹³⁷ Mörike zitiert mit Nachdruck den von Schwind selbst gebrauchten Ausdruck, um den Zusammenhang von individueller Handschrift und überindividuellem Kontur hervorzuheben: „Je treuer übrigens die Schwind'sche ‚Handschrift‘ (dies war sein eigener gern gebrauchter Ausdruck) in diesen Contouren wiedergegeben ist, desto gewisser wird das ganze Werk eine höchst schätzbare Gabe [...]“. Mörike an Julius Naue, Stuttgart, August 1872. In: Katalog: Eduard Mörike (Anm. 118) S. 371.

¹³⁸ Wie sehr Moritz von Schwind die Umrisszeichnung schätzte, belegt die Briefäußerung gegenüber Mörike: „Für mich ist ein guter Contur das Leserlichste und Schönste“. Schwind an Mörike am 29. Mai 1868. In: Rath (Anm. 111) S. 116.

¹³⁹ Mörike an Schwind am 18. Juli 1868. In: Ebd., S. 124.

¹⁴⁰ Ebd. – Vgl. dazu Wilhelm Heinrich Wackenroder: „Zwey Gemäldeschilderungen“. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Silvio Vietta. Bd. 1. Heidelberg 1991, S. 82: „Ein schönes Bild oder Gemälde ist, meinem Sinne nach, eigentlich gar nicht zu beschreiben, denn in dem Augenblick, da man mehr als ein einziges Wort darüber sagt, fliegt die Einbildung von der Tafel weg [...]. Drum haben die alten Chronikenschreiber der Kunst mich sehr weise gedünket, wenn sie ein Gemälde bloß ‚ein vortreffliches, ein *unvergleichliches* (Hervorhebungen; G. Oe.), ein über alles herrliches‘ nennen, indem es mir unmöglich scheint *mehr* davon zu sagen.“

¹⁴¹ Eduard Mörike: Das Stuttgarter Hutzelmännlein. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. München 1964, S. 943.

¹⁴² Ebd., S. 944.

¹⁴³ Ebd.

schen, sondern handgreiflich frivolen Abt (vgl. Abbildung 4).¹⁴⁴ Hier zeigt sich der von Winckelmann schon geschätzte Vorteil des Umrisses, Zweideutiges durch Anspielung und Aussparung erahnbar zu machen.¹⁴⁵ Aber vor allem, wie konnte der eigentliche Clou des Textes, der „vorübergehende Moment“, „das rein Transitorische“¹⁴⁶, das „Widerhallen des Schmatzes“¹⁴⁷, zeichnerisch eingefangen werden?

An dieser Stelle, der „unanständig(sten)“ und „bedenklich(sten)“¹⁴⁸, von der Mörike und Schwind schon vorab wußten, daß die „Bestie von Verleger“¹⁴⁹ Einwände machen wird, tritt der Briefschreiber und Protokollant aus seiner Gruppenmaske gleichsam hervor und spricht *ex cathedra*:

Der Traum der Wasserfrau, wie der Abt die dicke Wirtin umarmt [ist] – hochkomisch und von großer Kraft der Zeichnung! Der mehrfältige Wiederhall des Kusses ist höchst ingenios und ergötzlich dadurch angedeutet, daß die Umarmung sich in einer Art von Luftspiegelung einige Male, näher und entfernter, wiederholt.¹⁵⁰

Blicken wir noch einmal zurück auf Lessings poetologische Diskussion des „fruchtbaren Augenblicks“. Als problematisch und undarstellbar in der bildenden Kunst galt der transitorische Moment. Lessing schreibt:

Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solchen Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Aussehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande eckelt und graut.¹⁵¹

Diese entschiedene Position wurde in der zeitgenössischen Ästhetik Mörikes und Schwinds gelockert. So erlauben Friedrich Theodor Vischer und Ludwig Feuerbach, „das Augenblickliche darzustellen“.¹⁵² Doch nach wie vor gelten Momente ohne „kurzen Stillstand“, Momente des „Übergangs“ also, wo ein

¹⁴⁴ Moritz von Schwind war sich der mehrfachen Tabuüberschreitung bewußt, wenn er an Mörike schreibt: Die „ganze Composition“ ist „eine von den bedenklichen. Das Widerhallen des Schmatzes an den Gebäuden ist etwas kühn, aber wie soll man's machen? Gott Vater in einer etwas humoristischen Auffassung wird auch nicht recht sein, und vollends die ganz unzünftige Umarmung des dicken Quardians und der wohlbeleibten Wirtin ist gar zu unanständig.“ Schwind an Mörike am 29. Mai 1868. In: Rath (Anm. 111) S. 116.

¹⁴⁵ Vieles spricht dafür, daß Winckelmann Umriss und Kontur nicht nur wegen seiner Stilisierungsmöglichkeit schätzte, sondern auch um der Darstellungsfähigkeit von Zweideutigem. – Vgl. Michel Espagne: Winckelmanns Pariser Werkstatt. Schreibverfahren und Image-Konstruktion. In: Z. f. d. Ph. Bd. 105 (1986) S. 98.

¹⁴⁶ Blümner (Anm. 123) S. 47.

¹⁴⁷ Rath (Anm. 111) S. 115.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Mörike an Schwind am 18. Juli 1868. In: Ebd., S. 120.

¹⁵¹ Lessing: Laokoon (Anm. 121) S. 32.

¹⁵² Blümner (Anm. 123) S. 46.

„Anhalten“ unmöglich erscheint, z.B. „ein Wetterleuchten“, als künstlerisch undarstellbar.¹⁵³ Nun hat aber Moritz von Schwind mit der Darstellung eines extrem transitorischen Phänomens, des Echos nämlich, diese ästhetische Grenzlinie überschritten. Und wie hat er dies bewerkstelligt? Er greift Lessings wahrnehmungs- und rezeptionspsychologisches Exklusionsargument auf, nämlich, „daß mit jeder *wiederholten* Erblickung der Eindruck schwächer“¹⁵⁴ werde. Er gestaltet bildlich eine „wiederholte Erblickung“, indem er den akustisch schwächer werdenden Widerhall des Echos als eine optisch immer entferntere Wiederholung der perspektivisch kleiner werdenden Kußszene faßt. Dieses artistische Spiel „wiederholter Erblickung“ erzeugt keinen schwächeren Eindruck, sondern einen höchst komischen Effekt.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1 – Abb. 7: Moritz von Schwind, *Zyklus zu dem Märchen von der schönen Lau von Eduard Mörike*, 1868. In: Hanns Wolfgang Rath (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind*. Stuttgart 1913, S. 119-131.



Abbildung 1

¹⁵³ Ebd., S. 47f.

¹⁵⁴ Lessing: *Laokoon* (Anm. 121) S. 32.



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7