

Reproduktionsgraphik und Karikatur um 1800

Die Rezeption antiker und neuzeitlicher Denkmäler entfaltete sich im 18. Jahrhundert zu einer wissenschaftlichen Disziplin mit eigenen Methoden und einem eigenen Publikationsorgan. Der Comte de Caylus, Johann Joachim Winckelmann, die Publikation der Herculaner'schen Akademie, die Veröffentlichungen der Vasensammlungen von William Hamilton durch Pierre François Hugues gen. d'Hancarville und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, um nur einige aus dem Bereich der Antikenrezeption zu nennen, verbreiteten alte, bereits gut bekannte und neu entdeckte Denkmäler der Antike durch die Publikation großformatiger mit vielen Stichen und einem wissenschaftlichen Apparat versehener Bücher.¹ Der Kontakt der Herausgeber war dabei länderübergreifend.² Im Mittelpunkt der Konkurrenz standen die publikumswirksamen Reproduktionen, groß angelegt und teuer im Erwerb. Mit der Wahl der Reproduktionstechnik bezogen die Herausgeber Stellung gegenüber ihrem Forschungsprojekt und transportierten weniger ein vom heutigen Standpunkt aus gesehenes «objektives» Bild der Antike als vielmehr die ästhetischen Urteile ihrer Zeit sowie die Ergebnisse ihrer eigenen Studien.³ Gut bekannt ist ihre Wirkung auf das Kunstgewerbe: So folgen einige der berühmten Ziervasen von Josiah Wedgwood Reproduktionen von Vasenbildern aus Hamilton und d'Hancarville.⁴

Durch die Arbeiten von Caylus und Winckelmann wurde die Nachahmung der Antike noch eindeutiger als zuvor zum Anliegen von Malern und Bildhauern erhoben. Dabei griffen Künstler nicht nur auf durch Autopsie bekannte Antiken zurück, sondern auch auf das in den Stichwerken dargebotene Material. So finden sich motivische wie formale Übernahmen: 1801 wird der Leser der Zeitschrift *London und Paris* darauf hingewiesen, dass Jacques Louis David für die Anlage der Protagonisten des Gemäldes

¹ Anne-Claude-Philippe de Tubière Comte de Caylus: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris 1752-1767, 7 Bände; Regale Accademia Ercolanese (eds.): *Le Antichità di Ercolano esposte*, Neapel 1757-1771, 7 Bände; Johann Joachim Winckelmann: *Monumenti antichi inediti*, Rom 1767, 2 Bände; William Hamilton & Pierre François Hugues, dit d'Hancarville: *Antiquités étrusques, grecques et romaines*, Neapel 1766-1767, 4 Bände; William Hamilton & Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Collection of engravings from ancient vases*, Neapel 1791-1803, 3 Bände.

² Immer wieder gehen die Herausgeber und Autoren auf die Vorgängerpublikation ein: durch Lob oder Kritik. Er erfolgte auch ein wirksames «Totschweigen», so z.B. Winckelmann gegenüber Caylus.

³ Diese Werke nehmen einen wichtigen Platz in der Geschichte der Archäologie und beginnenden Kunstgeschichte ein, da sie methodisch die antiquarische und archäologische Forschung zu weiten Teilen bestimmten. Vgl. dazu Caecilie Weissert: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999.

⁴ Vgl. zu der Verbindung von Vasenproduktion und Reproduktionsgraphik z.B. Martin Flashar (ed.): *Europa à la grecque. Vasen machen Mode*, München 2000. Darin besonders den Beitrag Rainer Vollkommer: «Wedgwood erzeugt kritischen Geschmack», Flashar, 2000, S. 105-113.

Raub der Sabinerinnen (1799) auf die Rückseite der Medaille von Faustina zurückgegriffen habe, «welche in den *Medaillons du Roi*, planche 9, no 2, in Kupfer gestochen ist». ⁵ Johann Heinrich Füssli nimmt z. B. als Vorlage für seine Zeichnung *Paride Elena* von 1766-67 eines der prominentesten Vasengemälde aus Hamilton und d'Hancarville. ⁶ Viele weitere Beispiele ließen sich anschließen. ⁷ Der wohl folgenreichste formale Modus der Antikenrezeption ist die Umrisszeichnung, die von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in der Veröffentlichung der zweiten Vasensammlung von William Hamilton zum System erhoben wurde. ⁸ Gut bekannt sind die Umsetzungen von John Flaxman oder Buonaventura Genelli, die die Umrisszeichnung aus dem Bereich antiker Themen (auch eigener Invention) lösten und für andere Themen fruchtbar machten. ⁹ So lässt sich die Wanderung konkreter motivischer aber auch formaler Bildideen von der wissenschaftlichen Tätigkeit der Antiquare zum Kunstgewerbe oder zu der sog. Hochkunst – zwischen den verschiedenen kulturellen Niveaus, also in einer vertikalen Richtung – ablesen. Bis jetzt wurde in diesem Zusammenhang die Wanderung von Bildideen hauptsächlich in das Kunstgewerbe beobachtet, oder, im jeweils einzelnen Fall des Künstlers, in die Hochkunst. Weniger beachtet wurde, dass es durchaus auch Wanderungen in den Bereich der Bildsatire und Karikatur gab.

Kunstwerke in der Karikatur

Die Reproduktion von Kunstwerken hatte bekanntlich einen ersten Höhepunkt in der Nachfolge der Raphaelwerkstatt und in dem breitgefächerten Programm niederländischer Graphikverlage. ¹⁰ Mit der Verbreitung von Bildmotiven wurde zunächst ein visuelles Potential begründet, das dann ohne große Mühe abrufbar war. ¹¹

⁵ *London und Paris*, Band 7, 1801, S. 40-41. Zu der Zeitschrift *London und Paris* (1798-1815) vgl. den Beitrag von Christian Deuling in diesem Band.

⁶ Johann Heinrich Füssli: *Paride Elena*, Auckland, City Art Gallery. Füssli übernimmt diese Figurengruppe aus dem ersten Band der *Antiquités étrusques, grecques et romaines* von Hamilton und d'Hancarville. Siehe Caecilie Weissert: «Kunsttheorie versus Wissenschaft», Winckelmann-Gesellschaft (ed.), *Hancarville und die Hamiltonsche Vasensammlung*. (Viertes Heft des Arbeitskreises für Theorie und Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung), Stendal 2005, 7-20.

⁷ Zu der Arbeit von Künstlern mit den Reproduktionsstichwerken vgl. Pascal Griener: *Le antichità etrusche, greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Rom 1992; Weissert 1999; Werner Busch: «Die europäische Druckgraphik von 1790-1850», *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Band 9, 2000, S. 47-60.

⁸ Tischbein: *Collection of engravings from ancient vases*, 1791-1803. Vgl. dazu Beate Grubert: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein «Homer nach Antiken gezeichnet»*, (Dissertation) Bonn 1975.

⁹ Zeitgleich wurde die Umrisszeichnung auch für die Reproduktion von Kunstwerke der Neuzeit angewendet, z.B. in Charles Landons *Annales du Musée* ab 1800.

¹⁰ Zum Beispiel begann Hieronymus Cock 1550 in Antwerpen mit der systematischen Verbreitung von Reproduktionsgraphik, die auch sofort einen breiten Niederschlag in der Kunst fand. Die Produktion von Reproduktionsgraphik bricht bis zum 18. Jahrhundert keinesfalls ab, wo sie – wie bei Pierre Crozat, Pierre Jean Mariette oder dem Großprojekt des *Musée Français* unter der Leitung von Robillard Peronville – einen weiteren Höhepunkt erreichte. Zu dem Verlagsprogramm von Hierony-

Mit der Reproduktionsgraphik beginnt auch die graphische Karikatur von Kunstwerken Sinn zu machen, da Zielobjekt und Karikatur ohne großen Aufwand direkt verglichen werden konnten. So wurde z. B. die antike Skulptur des Laokoon bereits im 16. Jahrhundert der Kritik unterzogen, etwa im Holzschnitt des *Affenlaokoon* aus dem Tiziankreis (um 1570). Dabei geht es wohl weniger um die Skulptur selbst als um die Diskussion über sie: Das Blatt lässt sich als Kritik der überhandnehmenden Antikenbewunderung lesen, als kritischer Beitrag zur anatomischen Diskussion zwischen Andreas Vesalius und den Anhängern des antiken Anatomen Galen sowie als ironische Paraphrase der Ausdrucksmanie der Zeit.¹² Der hohe Bekanntheitsgrad der Laokoongruppe gibt auch dem Karikaturisten der Zeitschrift *Punch* 1848 die Möglichkeit, das Steuersystem wirkungsvoll anzuklagen.¹³ (Abb. 1) Nun erscheint der Protagonist John Bull als Laokoon mit den Ländern Schottland und Wales als Söhnen, von der «Steuerschlange» erdrückt. Die antike Skulptur wird hier als *exemplum dolores*, als Beispiel für den von den Göttern gesandten Schmerz, für ein modernes Problem nutzbar gemacht, und zwar nicht nur die Form der Skulptur, sondern auch ihr literarischer Inhalt und die mit ihr verbundene Wertvorstellung – wenn auch in einem sehr allgemeinen Sinn.¹⁴ Bei Durchsicht von Publikationsorganen, wie der Zeitschriften *Punch*, *La Caricature*, *Fliegende Blätter* oder der Sammlungen loser Blätter der Bibliothek Nationale in Paris zeigt sich eine breite Varianz des möglichen Einsatzes von Kunstwerken in der Karikatur, die jedoch alle gleich verfahren.¹⁵ Leonardos *Abendmahl* wird in *La Caricature* zweimal verwendet.¹⁶ Beidesmal ist Verrat das

mus Cock vgl. Timothy A. Riggs: *Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the Four Winds*, New York 1977; zum *Musée Français* vgl. Caecilie Weissert: *Ein Kunstbuch? Le Musée Français*, Stuttgart 1994.

¹¹ Dass dies nicht ausschließlich ein Thema höherer Bildung ist, zeigt sich in den verwendeten Medien, die ein großes Publikum ansprechen, wie diese ihrerseits ein Symptom der breiten Wissensstreuung sind.

¹² Vgl. Peter Dreyer: *Tizian und sein Kreis. 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin o. J. Katalognummer 25, S. 53-54. Siehe Horst W. Janson: «Titian's *Laocoon Caricature* and the Vesalian-Galenist Controversy», *Art Bulletin*, 1946, S. 49-53.

¹³ *Punch*, London 1848, Band XIV, S. 162.

¹⁴ Vgl. zu dem Komplex von Wort- und Bildzitat die Katalogbearbeitung von Jürgen Döring in Gerhard Langemeyer & Gerd Unverfehrt & Herwig Guratsch & Christoph Stölz (eds.): *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, München 1984. S. 265-279.

¹⁵ *Punch or the London Charivari*, London 1841-1843; *La Caricature: revue morale, juridique, littéraire, artistique, fashionable et scénique*, Paris 1830-1843; *Fliegende Blätter*, München ab 1845; Paris, Bibliothèque Nationale, Département de dessin, z.B. Sign. Tf.

¹⁶ *La Caricature*, n° 81, 17. Mai 1832, S. 645, Tafel 163. Mit folgendem Text von Charles Philippon «La planche 163 est une copie parfaitement inexacte du célèbre tableau de Raphael: *La Cène*. «En vérité, en vérité, je vous le dis, il en est un parmi vous que me trahira.» Ce dessin m'obtiendra la protection de M. l'Abbé Guillon, le confesseur de ces dames; et ma grâce est assuré, si Judaz ne se reconnaît pas dans notre tableau». *La Caricature*, n° 216, 25. Dezember 1834, S. 1723, Tafel 450. Mit folgendem Text: «Le sens de cette planche est si facile à comprendre que ce serait faire une mortelle injure à la sagacité de nos lecteurs, que d'essayer la moindre explication à ce sujet. Elle est intitulée *Scène révolutionnaire*. C'est une espèce de copie de la *Cène de Léonardo da Vinci*.»

Thema.¹⁷ Die Lithographien machen aber auch deutlich, dass als Vorlage weniger auf Leonardos Original als auf den berühmten Stich von Raphael Morghen zurückgegriffen wurde, was auch die fälschliche Unterschrift «Raphael pinx.» der Bildsatire von 1832 erklären könnte. Tizians Dornenkrönung – seit 1797 im Louvre und groß reproduziert im *Musée Français*, in Joseph Lavallées *Galerie du Musée Napoléon* wie auch in den *Annales du Musée* gibt Anlass, Partei für die gebeutelte Pressefreiheit zu nehmen;¹⁸ Anne-Louis Girodet-Triosons 1808 im Salon ausgestelltes berühmtes, hoch gelobtes und mehrfach reproduziertes Gemälde *Begräbnis von Atala* gibt Gelegenheit, sich gegen den Konservatismus nicht nur der Zeit und Chateaubriands, sondern auch des Künstlers Girodet-Trioson auszusprechen.¹⁹ (Abb. 2 und Abb. 3) Aber auch antike Vorlagen werden herangezogen, wobei dem für diese üblichen Reproduktionsmodus gefolgt wird.²⁰ Bei all diesen Beispielen wird nicht die Form des Denkmals karikiert, also verändert oder verzerrt, in irgendeiner Weise übertrieben, sondern die Protagonisten sind durch neue ersetzt. Mit gut bekannten Formen werden aktuelle Themen aufgegriffen. Die Denkmäler geben die äußere Form, in die der zu kritisierende Inhalt gegossen wird, sie werden zur Folie oder Formel. Dies macht deutlich, warum sich gerade Kunstwerke besonders gut zur Bildsatire oder zur *caricature* – wie diese Blätter in *La Caricature* bezeichnet werden – eignen, setzt aber voraus, dass die so verwendeten Kunstwerke einen hohen Bekanntheitsgrad haben.²¹ Für die Karikatur um 1800 handelt es sich hierbei allerdings nur um eine Strategie unter vielen anderen.²²

¹⁷ Vgl. Klaus Lankheit: «Die Leiden der Freiheit. Über einige «Karikaturen» aus der Julimonarchie», Gert Unverfehrt (ed.): *La Caricature. Bildsatire in Frankreich 1830-1835 aus der Sammlung von Krieger*, Göttingen 1980, S. 15-25. Vgl. auch die n° 39, S. 125 dieses Kataloges.

¹⁸ *La Caricature*, n° 169, 30. Januar 1834, S. 1332, Tafel 356. Mit folgender Erklärung: «Les joueurs Jacquinet-Godard et Sylvestre de Cantaloup torturent la Liberté de la Presse, pendant que le censeur d'Argout lui serre le bras gauche, et que le Système compresse son bras droit dans une large poignée de main.» Im *Musée Français* ist die Dornenkrönung in Band I, gezeichnet von Felice Gianni, gestochen von Jean François Ribault, reproduziert: A. M. Filhol (ed.): *Galerie du Musée Napoléon*, Paris 1804-1815, Band 7, 1810, Tafel 457; Landon, *Annales du Musée*, Band 4, 1803, Tafel 71.

¹⁹ Zu der Karikatur vgl. Paris, Bibliothèque Nationale, Tf. 41 - Pt. Fol. Caricature intellectuelles.

²⁰ Z.B. benutzt die 1849 in den *Düsseldorfer Monatsblättern* veröffentlichte Karikatur von Ferdinand Schröder *Germania verbeult Michael* die Form der Medaille. Klaus Herding zeigte, dass oft eher der Umgang mit Antiken als diese selbst Anlass zur Kritik und dann auch zur Karikatur waren und dass im Falle der Karikatur in den *Fliegenden Blättern* und bei Friedrich Schröder der tiefere Grund im Erziehungsstreit des 19. Jahrhunderts liegt. Vgl. Klaus Herding: «Inversionen. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts», Klaus Herding & Günter Otto (eds.): *Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen*, Gießen 1980, S. 131-171. Der Gedanke der Inversion geht auf Aby Warburg zurück. Vgl. dazu Philippe Kaenel: «Daumier, *Ratapoil* et l'art de la considération», *Revue de l'art*, 2002, Heft 3, S. 41-47.

²¹ Zur Problematik der Benennung und des Begriffs Karikatur vgl. Gerd Unverfehrt: «Karikatur. Zur Geschichte eines Begriffs», Langemeyer & Unverfehrt (eds.), 1984, S. 345-354.

²² Zu dem Verhältnis von Klassizismus und Karikatur vgl. Bernadette Collenberg-Plotnikov: *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, Berlin 1998. Zur Thematik Karikatur als Kunstkritik siehe Marie Luise Buchinger-Früh: *Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des «Charivari» zwischen 1850 und 1870*, Frankfurt 1989.

Daneben finden sich Beispiele, die auf der formalen Vermittlung von Denkmälern durch die Reproduktionsgraphik basieren. Auffällig ist die Art und Weise der Wiedergabe antiker Protagonisten: Die *Götter Griechenlands* werden 1845 in den *Fliegenden Blättern* im Modus der Umrisszeichnung wiedergegeben.²³ (Abb. 4) Dies tat bereits 1833 das auf dem englischen Markt erschienene Blatt *Saturn. A Modern Antique*.²⁴ (Abb. 5) Eine frühere Bildsatire folgt sogar ganz dem Modus der Vasenwiedergabe, wie er bei Tischbein zu finden ist: Das Blatt *Hospice des Incurables* (Abb. 6) zeigt als Protagonisten antike Götter und scheint zu einer Serie von Karikaturen um 1803 zu gehören, die sich um die offizielle Kunstkritik des Abbé Julien-Louis Geoffroy drehen. In der Zeitschrift *London und Paris* findet sich eine Karikatur im gleichen Modus und einer offenen Kritik an Geoffroy.²⁵ So stehen hier nicht nur die Themen, sondern auch die Art und Weise der Wiedergabe, in diesem Fall die Umrisszeichnung, für einen bestimmten Inhalt. Wieder wird nicht die Form, der Darstellungsmodus angegriffen, sondern dieser wird zur Verstärkung oder Verschleierung, des Inhaltes beibehalten. Das macht aber nur Sinn, wenn der Darstellungsmodus selbst für etwas Bestimmtes steht und unmissverständlich verstanden werden kann. Zu fragen wäre, wie weit die Feststellung von Joseph Fiévée, Publizist und Informant Napoleons, von 1804 «c'est ainsi qu'une querelle toute littéraire en apparence, était au fond toute politique»,²⁶ nicht auch auf Satiren zutrifft, die mit Kunstformen argumentieren.

Umriss als konventionelles Zeichen

An den aufgeführten Beispielen erscheint mir die Verwendung der Umrisszeichnung am auffälligsten. Die Umrisszeichnung erfreut sich ähnlich wie der Scherenschnitt um 1800 allergrößter Beliebtheit. Ausgehend vom Reproduktionsstich und der Antikenrezeption greift die Umrisszeichnung als allgemeiner Illustrationsmodus in alle Bereiche und bildet sehr unterschiedliche Formen aus, die differenziert werden müssen. In der Karikatur erscheint sie interessanterweise besonders prägnant, wenn ein antiker Themenkreis aufgerufen wird (Abb. 4-6). Da sich für den breiten Einsatz in der Karikatur nur gut bekannte Modi eignen, entsteht die Frage, warum und wie die Umrisszeichnung in diese unlösbare Verbindung mit Antike kommt?²⁷

²³ *Die Götter Griechenlands*. Fliegende Blätter 4, 1845.

²⁴ *Saturn. A Modern Antique*. Paris, Bibliothèque Nationale, Caricatures anglaises. Tf. 133 Pet. Fol.

²⁵ *London und Paris*, Band 11, 1803, S. 70, Abbildung. Zu dem *Hospice des Incurables* vgl. Paris, Bibliothèque National, Tf 20 Fol. Abbé Julien-Louis Geoffroy, französischer Kritiker (1743-1814), gilt als Begründer der Form des Feuilletons im *Journal de Débats*.

²⁶ Joseph Fiévée, Correspondance avec Bonaparte, Februar 1804, zitiert nach Richard Wrigley: *The origins of french art criticism. From the Ancient Régime to the Restoration*, Oxford 1993, S. 214. Zu Geoffroy vgl. Claudia M. Desgranges: *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire*, Paris 1897; Claudia M. Desgranges: *La Presse littéraire sous la Restauration 1815-1830*, Paris 1907.

²⁷ Denn auch wenn die Aufwertung der Umrisszeichnung von der Antikenrezeption ausgeht, ist sie im 19. Jahrhundert keineswegs ausschließlich an die Antike gebunden.

Durch Winckelmann ist der Umriss, die Kontur endgültig zum Kennzeichen der Antike erhoben worden, da sich in einer schönen Kontur, edle Einfalt und stille Größe manifestiere.²⁸ 1791 erschien Jakob Asmus Carstens und Karl Philipp Moritz' einflussreiche, häufig rezipierte *Götterlehre* (gestochen von Tassaert), in der die geschnittenen Steine auf ihren Umriss reduziert sind, um die Idee besonders deutlich zu machen.²⁹ Ebenfalls ab 1791 erschien das Reproduktionsstichwerk *Collection of engravings from ancient vases* der zweiten Sammlung von William Hamilton unter der Leitung von Tischbein, das wohl das formal prägnanteste Beispiel ist.³⁰ Spätestens hier erscheint die Umrissgraphik als das angemessene Verfahren, um die Gestaltungsprinzipien der Alten zu entdecken, um das Charakteristische, das sie Auszeichnende herauszufinden und um als Ergebnis eine Schönheit garantierende Methode dem zeitgenössischen Künstler bieten zu können. Hamilton schreibt in der Einleitung:

«In my humble opinion (...) there are no monuments of Antiquity, that should excite the attention of Modern Artists more than the slight drawings on the most excellent of these Vases, they may from them form a just idea of the spirit of the ancient Greek Artists, of their conception, and of their facility in the execution of them. On these Vases are to be found the only remains of ancient Greek design.»³¹

Damit bindet er die Zeichnung auf den griechischen Vasen an die Handzeichnung, die als vollkommener Ausdruck des Wesens des Künstlers galt. Dies taten bereits 1729 Jean Pierre Mariette und Pierre Crozat. In der Einleitung zu ihrem *Recueil Crozat* schreibt Mariette: «Comme rien n'est plus propre que le Dessin, à faire bien connoître le véritable caractère de chaque Maîtres».³² Und Caylus erkennt bei der Bearbeitung der griechischen Abteilung in den griechischen Werken, die sich ihm methodisch über die Zeichnung, also den Umriss erschließen: «Les Grecs ont dessiné avec une noblesse, une simplicité & une élégance, que les autres peuples n'ont jamais connues.»³³ Die Zeichnung ist also das entscheidende Mittel, um den Charakter, das Wesen des Künstlers zu erfahren, und nur durch den Umriss lässt sich der Stil einer Epoche sicher erkennen. Gleichzeitig bedarf es seiner, um einen Gegenstand klar zu charakterisieren. Über die Bindung der Zeichnung und des Umrisses an die Charakterisierung einer Sache schreibt beispielsweise Johann Georg Sulzer 1774 in der *Theorie der Schönen Künste* unter dem Stichwort Umriss:

²⁸ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, Friedrichstadt 1755, S. 19.

²⁹ Karl Philipp Moritz: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1791.

³⁰ Hamilton & Tischbein: *Collection of engravings from ancient vases*, 1791.

³¹ Hamilton & Tischbein: *Collection of engravings from ancient vases*, 1791, Band 1, Vorwort, S. 32.

³² Pierre Crozat & Jean Pierre Mariette: *Réflexion d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy (...)*, Paris 1729, S. v.

³³ Caylus: *Recueil*, Band III, S. 82 zu Tafel 21.

«Der äußere Umriss, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird. Vorzüglich versteht man durch ihn die äußersten Linien beim Zeichnen der menschlichen Gestalt; die den wichtigsten Teil der Zeichnung ausmachen.»³⁴

Zum Charakter heißt es

«Charakter: Das Eigentümliche oder Unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von anderen ihrer Art auszeichnet. (...) Der Mahler muss jeden Gegenstand in allem, was an ihm sichtbar ist, den Charakter seiner Gattung, oder auch (wie im Porträt), den einzelnen Charakter, wodurch er sich von anderen Dingen seiner Art auszeichnet, zu geben wissen»

und «sogleich die wesentlichen Züge durch die Zeichnung» festhalten.³⁵ Dabei wird der Umriss an zwei Bedingungen gebunden: Richtigkeit und Schönheit. Nochmals Sulzer: «Es gibt aber auch allgemeine Verhältnisse und Formen, die ganzen Gattungen eigen sind. Menschen von gewisser Lebensart zeigen Umrisse, die ihrer Gattung eigen sind».³⁶ Man könnte fortfahren: die Gattungseigenschaft der Griechen, ist die des Schönen, und das manifestiert sich in der «Einheit der Linie des ganzen Umrisses».³⁷ Auch Christian Ludwig Hagedorn möchte die Schönheit des Umrisses und der Linie an den griechischen Werken studiert wissen:

«Ich lobe diejenigen, die uns die Schönheit in einzelnen Theilen des menschlichen Körpers wahrnehmen lassen, und was ist vernünftiger, und den Gesetzen der Kunst gemäßer, als sie aus den Antiken zu studieren?»³⁸

Champfleury kritisiert 1865 bezeichnenderweise, dass die Reproduktionsstichwerke – er nennt die der Herculaneischen Akademie und Tischbein – an der Karikatur der Antike weitgehend vorbei gegangen seien, da von ihnen alles als schön rezipiert wurde.³⁹

Der Umriss spielt in der Diskussion um 1800 eine wichtige aber auch kontroverse Rolle, denn in der Natur existiert er nicht und ist somit etwas Künstliches. Darauf basiert z.B. die Kritik von Georges Cumberland an Hancarville und Tischbein in dem 1796 publizierten Text *Thoughts on Outline, sculpture, and the system that guided the ancient artists in composing their figures and groups*.⁴⁰ Cumberland vertritt die Ansicht, dass es an

³⁴ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771-1774, Teil II, 1774, S. 1200ff.

³⁵ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Neue vermehrte Auflage, 1792-1794, Teil 1, 1792, S. 454.

³⁶ Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1774, S. 1200ff.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Christian Ludwig Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerei*, Leipzig 1762, S. 549. Der Umriss soll dabei «fließend, wohlgeleitet, und von höckerigen Erhebungen und jähen Brüchen befreyet bleiben. Das stärkere oder sanftere in diesen Zügen wird durch Alter und Geschlecht, und besonders durch den Charakter des Bildes bestimmt.» Hagedorn: *Betrachtungen*, S. 563.

³⁹ Champfleury: *Histoire de la Caricature antique*, Paris 1865, S. 53

⁴⁰ George Cumberland: *Thoughts on outline, sculpture, and the system that guided the ancient artists in composing their figures and groups*, London 1796.

und für sich so etwas wie den Umriss nicht gebe. Dennoch sei er unerlässlich, um etwas auf dem Papier beschreiben zu können.⁴¹ Schon Henri Testelin betont in seiner 1680 gehaltenen Akademierede, dass der Umriss sich schließlich in der Malerei wieder auflöst, da er kein Äquivalent in der Natur habe.⁴² Auch an einer antiken Skulptur oder einer Vasenmalerei ist der reine Umriss nicht vorhanden, d. h. in der Reproduktion ist seine Durchführung, seine Stärke und Flüssigkeit dem Zeichner und Stecher überlassen. Aus diesem Grund konnte Tischbein erst ein System seiner Stiche entwickeln. Die Diskussion um den Umriss kommt aber noch aus einer anderen Richtung: aus den physiognomischen Studien, also aus einer Forschung, in deren Mittelpunkt wiederum der Charakter steht. Für Lavater ist die Verknappung auf das Umrissprofil das reduzierteste Bild des Menschen:⁴³ «Der Schattenriss fasst die zerstreute Aufmerksamkeit zusammen; concentriert sie bloss auf den Umriss und Gränze, und macht daher die Beobachtung einfacher, leichter, bestimmter;»⁴⁴ Und etwas später: «Die Physiognomik hat keinen zuverlässigeren, unwiderlegbareren Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit, als die Schattenrisse».⁴⁵ Vor allem die Zeichnung und der Umriss ermöglichen physiognomisch-psychologische Rückschlüsse.

Die Verknüpfung von Umriss mit Antike, sowie seine Künstlichkeit findet eine beispielhafte Verbindung in der kleinen Schrift des englischen Privatgelehrten und Antiquars Francis Grose, der gerade darauf seine 1788 publizierte Lehre der Karikatur *Rules for Drawing Caricaturas* aufbaut.⁴⁶ Dort heißt es, dass die akademische Norm der Europäer, die dem Kanon der griechischen Klassik entspricht, gerade deshalb als schön empfunden wird, weil sie keinen individuellen Ausdruck habe.⁴⁷ Der Zeichner solle ruhig versuchen, die Proportionen zu verändern, und beobachten, was dabei herauskomme. Grose experimentiert mit der Linie und dem Umriss um die dadurch erzeugten psychologischen Wirkungen zu ermitteln. Auch Rodolphe Töpffer legt wie Gombrich betont in seinem 1845 in Genf publiziertem *Essai de Physiognomie* größten Wert auf seine Entdeckung, dass es möglich sei, eine Bildsprache zu entwickeln, die

⁴¹ Cumberland: *Thoughts on outline*, 1796, S. 16-17.

⁴² Henri Testelin: *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, Paris 1696.

⁴³ Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur 1775. Vgl. zu der Diskussion um Schattenriss und Umriss Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, S. 155.

⁴⁴ Lavater: *Physiognomische Fragmente*, 1775, S. 154-159.

⁴⁵ Ebenda, S. 154.

⁴⁶ Francis Grose: *Rules for drawing Caricaturas: with an essay on comic painting*. Second Edition. London 1791, S. 6 Anmerkung: «The sculptors of ancient Greece seem to have diligently observed the forms and proportions constituting the European ideas of beauty; and upon them to have formed their statues. These measures are to be met with in many drawing books; a slight deviation from them, by the predominancy of any feature, constitutes what is called *Character*, and serves to discriminate the owner thereof, and to fix the idea of identity. This deviation, or peculiarity, aggravated, forms *Caricatura*.» Zu Grose als Antiquar vgl. Stephen Bending: «Every Man is naturally an Antiquarian: Francis Grose and polite antiquities», *Art History*, Volume 25, n° 4, 2002, S. 520-529.

⁴⁷ Grose: *Rules of drawing Caricaturas*, 1791, S. 6.

nichts mit dem Naturstudium zu tun habe.⁴⁸ Die Umrisszeichnung sei dabei nichts anderes als konventionelles Symbol, die den Charakter einer Sache klar und deutlich zu verstehen gibt und als solche leicht verständlich:

«Et ce caractère distinctif, le premier que mon intelligence ait saisi, qu'est-ce qui l'exprime? Est-ce le relief? Est-ce la couleur? Non, c'est le contour extérieur, et c'est le contour extérieur que le trait, tout artificiel qu'il est, rappelle à mon intelligence telle que la Providence me l'a faite. Le trait est donc un moyen artificiel d'imitation, mais qui répond si bien à notre manière intuitive d'observer, qu'il est celui des trois qui dit le plus rapidement les choses les plus claires à notre intelligence, et qui lui rappelle le plus spontanément les objets.»⁴⁹

In seinen Experimenten mit den Zeichen sucht Töpffer daher systematisch nach dem Mindestmaß an Kennzeichen, die notwendig sind, damit der Betrachter, sei es im Leben oder auf Bildern, einen Ausdruck verstehen und auf ihn ansprechen kann.⁵⁰ Dabei entwickelt er mit der Strichzeichnung Ausdruckszeichen (signes). Die Umrisszeichnung rückt so in die Nähe von Sprache und Schrift. Sulzer macht wieder deutlich, dass auch im 18. Jahrhundert im Umriss eine Art Sprache und Grammatik gesehen wurde. In der Abhandlung zum Umriss folgt dessen Beschreibung direkt der Vergleich mit der Sprache:

«So wie die Wörter der Rede, die Redesätze und ganze Perioden ihre verschiedenen Akzente, Hebungen und Abfall der Stimme haben müssen, um wohlklingend zu seyn, so muss auch der Umriss Ton und Stimme abändern».⁵¹

⁴⁸ Rodolphe Töpffer: *Essai de Physiognomie*, Genf 1845; vgl. Ernst Gombrich: «Das Experiment der Karikatur», *Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst*, Stuttgart 1978, S. 363-392.

⁴⁹ *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts. Rodolphe Töpffer*. Préface de Charles Grivel. Paris 1998, S.99.

⁵⁰ Gombrich, 1978, S. 374. Gombrich schließt, dass sich Töpffer von der Idee der Naturnachahmung und -erforschung ab und der Erforschung der uns angeborenen Nachahmungsgabe zuwende, d.h. der Fähigkeit der Projektion. So gesehen sind «alle Entdeckungen auf dem Gebiet der Kunst (...) nicht Entdeckungen von Übereinstimmungen, sondern von Äquivalenzen oder Entsprechungen, die es uns ermöglichen, die Realität als ein Bild und ein Bild als Realität zu sehen. Dabei ist es wesentlich, dass diese Äquivalenz nicht so sehr auf einer Übereinstimmung der einzelnen Elemente beruht als auf der Gleichheit unserer Reaktion auf gewisse Relationen und Verhältnisse, selbst wenn ihre Elemente nicht identisch sind. Wir reagieren auf einen weißen Fleck auf der schwarzen Silhouette eines Kruges, wie wenn er ein Glanzlicht wäre». Gombrich, 1978, S. 378.

Zu Töpffer vgl. weiter Gisela Corleis: *Die Bildergeschichten des Genfer Zeichners Rodolphe Töpffer (1799-1846). Ein Beitrag zur Entstehung der Bildergeschichte im 19. Jahrhundert*, München 1973; Töpffer: *L'invention de la bande dessinée*. Textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters. Paris 1996; Philippe Kaenel: *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Messèze 1996; Daniel Maggetti (ed.): *Töpffer*, Genf 1996.

⁵¹ Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1774, S. 1200 ff.

Und Grose vergleicht das Vorgehen des Zeichners mit den Sprachübungen eines Lateinschülers:

«[...] he may commit it to his memory, by parsing it in his mind (as the school-boys term it) by naming the contour and different species of feature of which it is constructed, as school-boys point out the different parts of Speech in a Latin sentence.»⁵²

Die Möglichkeit der präzisen Charakterisierung und die schnelle Erfassbarkeit eines Ausdrucks durch die Umrisszeichnung macht diese, unabhängig von der inhaltlichen Aussage, zu einem der beliebtesten bildnerischen Mittel. Ein Weg zur Karikatur führt dann auch über den Umriss: Sulzer hielt fest, dass durch die Veränderung des Umrisses erst die Karikatur entstehe; dass eine Karikatur erst dann zustande komme, wenn durch die Zeichnung das Besondere in der Bildung, die das einzelne Objekt charakterisiert, übertrieben wird. Im Grunde der Karikatur gegenüber negativ eingestellt, lehnt er sie aber nicht ab, da das so Gestaltete besonders gut im Gedächtnis haften bleibe.⁵³ Der Verbindung von Umriss, Charakter und Gedächtnis sollte Beachtung geschenkt werden, denn auch die aktuelle Kognitionsforschung geht davon aus, dass Gegenstände zunächst an ihrer Form erkannt werden, und bevorzugt bei dem Problem des visuellen Erkennens die Vorstellung, dass ein Verzeichnis charakteristischer Merkmale im Gedächtnis angelegt wird, die einen bestimmten Gegenstand verlässlich von anderen Gegenständen unterscheiden, auch unter verschiedenen Bedingungen konstant bleiben und so eine Wiedererkennung des Gegenstandes möglich machen.⁵⁴

Damit die Zeitgenossen auf einen einfachen Umriss wie auf eine Antike reagieren, ein graphisches Zeichen, das kein materielles Element mit dem Dargestellten gemein hat – und hier liegt wohl auch der Unterschied zum Schattenriss – als dem Dargestellten gleich erkennen können, bedarf es noch der inhaltlichen Bindung. In der schönen, fließenden und nicht unterbrochenen Umrisslinie wurde in der zeitgenössischen Theorie und Ästhetikdiskussion ein Äquivalent für Antike gefunden. Dabei kann es sich aber weder um ein psychologisches Gesetz handeln noch um die Studie über den Charakter des Künstlers, sondern nur um Konvention. Auffällig ist, dass in den gezeigten Beispielen der Umriss nicht angegriffen, sondern zeichentheoretisch gesprochen als ikonische Aussage verwendet wird, als visuelles Zeichen mit einer unzweideutigen Bedeutung. William Hogarth betont die Bindung der Form an eine bestimmte Bedeutung für das Charakteristische in der *Analysis of beauty* 1753. Dort heißt es, dass man sich keine Figur, mag sie noch so einzigartig sein, vollkommen als einen Charakter vorstellen könne, solange man nicht den Zusammenhang, der solche Besonderheit der Erscheinung erklärt, gefunden habe. Eine fette, bekleckerte Person erinnere erst dann an den Charakter des Silens, wenn wir die Vorstellung der Wollüstigkeit mit ihr verbun-

⁵² Grose: *Rules of drawing Caricaturas*, 1791, S. 14-15.

⁵³ Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Teil 1. 2. Auflage. 1792, S. 450.

⁵⁴ Vgl. dazu Heinrich H. Bülhoff & Alexa I. Ruppertsberg: «Funktionelle Prinzipien der Objekt- und Gesichtserkennung», Hans-Otto Karnath & Peter Thier (eds.): *Neuropsychologie*, Berlin 2003, S. 95-105.

den haben.⁵⁵ Die Abänderung des Ausdrucks erfolgt nach Hogarth durch die Linie. So müsse der Künstler «die Sprache der Dinge» erlernen und womöglich eine Grammatik erfinden, die auf sie passe.⁵⁶ Von besonderer Schönheit ist auch für Hogarth der *Apoll von Belvedere*.

Die Bindung von Umriss – Schönheit – Antike ermöglicht eine Übertragung der «schönen» Umrisslinie auf die Projektion von «heiler» Welt: In einem Blatt, das am 1. April 1786 bei W. Holland in London erschien, betitelt *Eve and her Granddaughter in the Modern Eden*, unterscheidet der Stecher sehr genau zwischen dem Umriss der Eva und dem ihrer Enkelin und kann so auf der rein formalen Ebene eine Aussage machen. (Abb. 7)

Der Einsatz der Umrisszeichnung in Kontext «Antike» liefert somit einen starken Beweis für die breite Rezeption zeitgenössischer Reproduktionsgraphik und die Akzeptanz ihres visuellen Angebots, aber auch für die Gebundenheit visueller Formen an den kulturellen Kontext, denn ein heutiger Betrachter wird den Umriss nicht mehr zwangsläufig mit Antike verbinden und schon gar nicht inhaltlich mit Wertungen verknüpfen.⁵⁷ Die Verknappung auf die ungebrochene, durchgezogene und schönlinige Umrisszeichnung ruft um 1800 den Eindruck von Schönheit, Harmonie herauf, der zunächst an die Analyse antiker Werke gebunden war, sich dann aber auf andere Bereiche übertragen ließ. In diesem Rahmen kann der Umriss als ikonisches Zeichen aufgefaßt werden.⁵⁸

So ist abschließend festzuhalten, dass in keinem der gezeigten Beispiele die Umrisszeichnung selbst zum Gegenstand der Karikatur wird. Wie in den Beispielen gezeigt,

⁵⁵ William Hogarth: *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London 1753, S. 85.

⁵⁶Vgl. Hogarth: *Entwurf für The Analysis of Beauty*, J. Burke (ed.), Oxford 1955, S. 185. Gombrich bringt dies mit dem Begriff der Schemata aus der Psychologie zusammen: «in unserer Terminologie ausgedrückt: Er müsse sich einen möglichst umfassenden Schatz von Schemata aneignen. Für Hogarth waren dabei zweifellos die Schemata für «Charakter» und Ausdruck die wichtigsten.» Gombrich, 1978, S. 382. Dieser Hinweis ist nicht ausreichend, da so komplizierte Prozesse wie Bildung von Kategorien im Gedächtnis oder Objekterkennung nicht erklärt werden. Vgl. Karnath & Thier, 2003, vor allem Kapitel 8 und Kapitel 42.

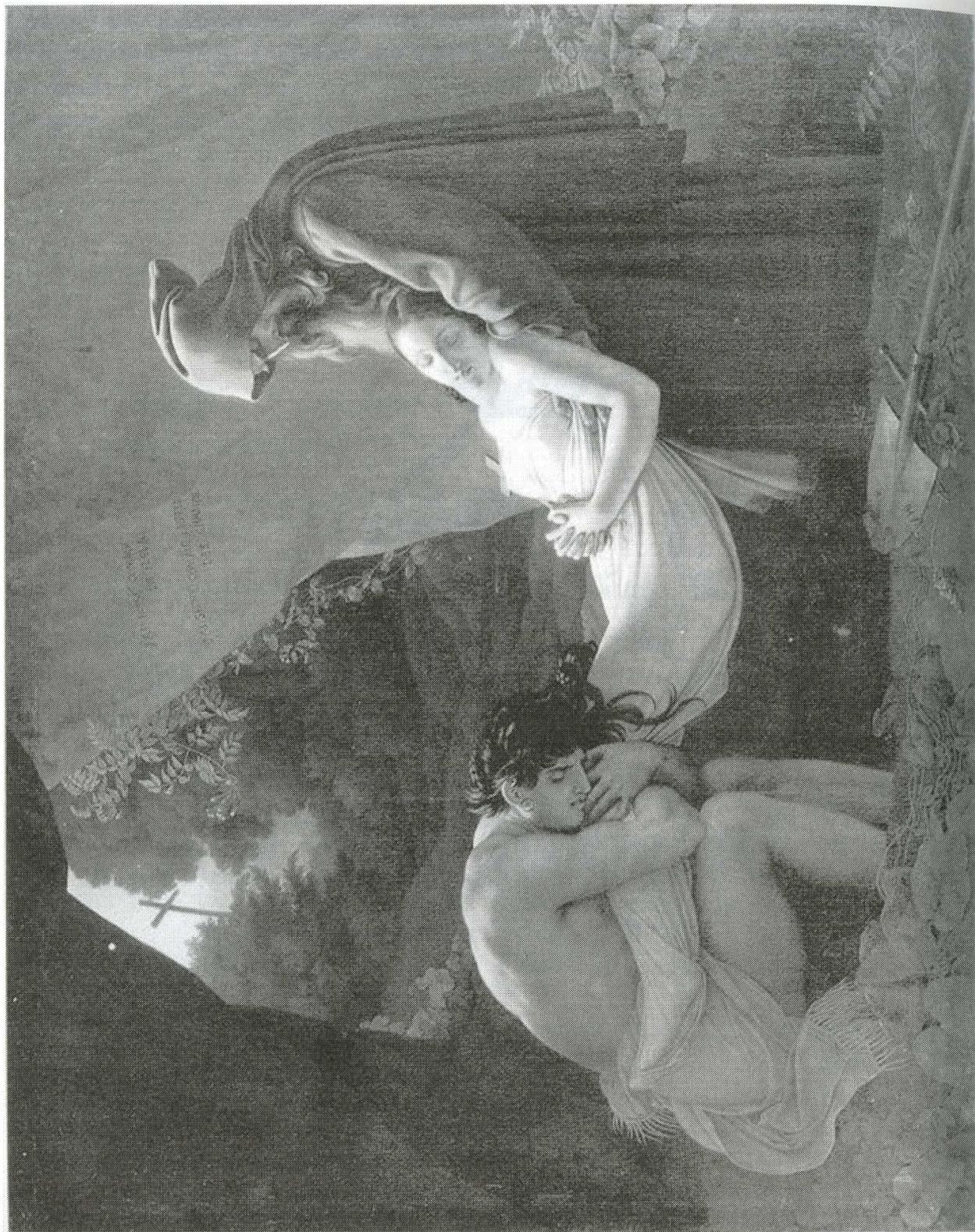
⁵⁷ Im Anschluss an das oben über die Ergebnisse der Neuropsychologie Gesagte sei zur Bindung des visuellen Gedächtnisses an das semantische und damit zur historischen Gebundenheit von Form und Inhalt angemerkt, dass wenn die einzelne Form oder eine Kombination von Formen als charakteristisches Merkmal erkannt wird, sich die anderen Formen ins Gesamtbild fügen. Dabei beeinflusst das Wissen über das Aussehen des Gegenstandes die weitere Interpretation der Formen. Wenn die Extraktion der charakteristischen Merkmale gelungen ist, müssen ihre Ergebnisse Anschluss an das semantische Gedächtnis und an die Sprache finden, denn erst wenn man weiß, wozu ein Gegenstand dient, was er für Eigenschaften hat und wie er heißt, gibt das visuelle Erkennen einen Sinn. Das semantische Gedächtnis enthält Wissen über die Welt, «öffentliches» Wissen. Dieses Wissen wird wiederholt dargeboten und ist an die Lebenszeit des Individuums gebunden. Vgl. dazu Axel Buchner: «Funktionen und Modelle des Gedächtnisses», Karnath & Thier, 2003, S. 453-465.

⁵⁸ Umberto Eco diskutiert dies im Kapitel *Die Visuellen Codes*. Vgl. dazu Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 199.

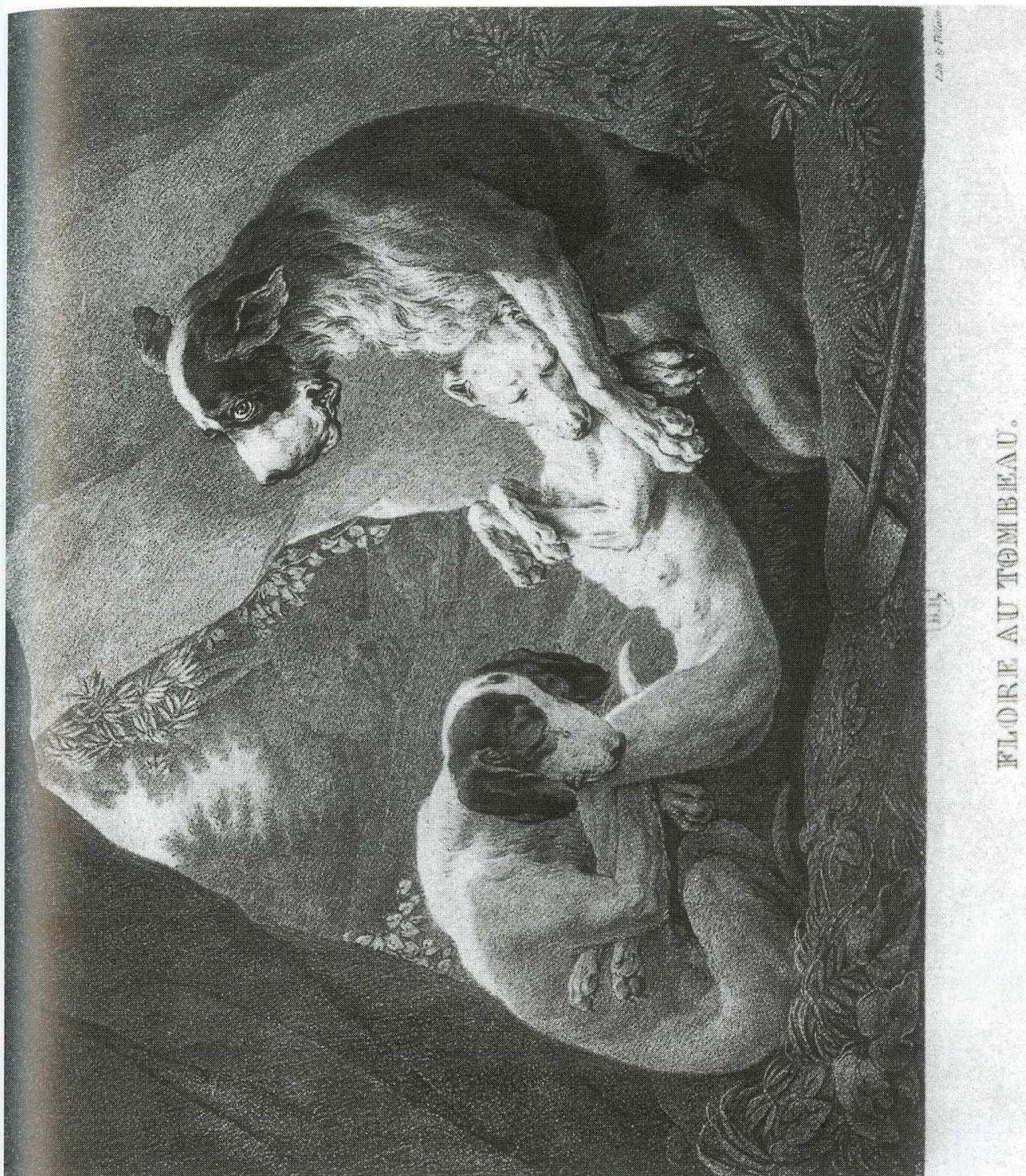
gibt sie den Rahmen, die Folie ab, die konnotiert ist. Der Sinn zum Einsatz in der Karikatur besteht darin, dass das in diesen Formen – Antike, Renaissance, zeitgenössische Kunst – immer mit aufgerufene Wissen die Voraussetzung für ihre Verwendung ist, die dann in der Konfrontation mit Gegensätzlichem, Überraschendem zur Kritik und Karikatur führt.



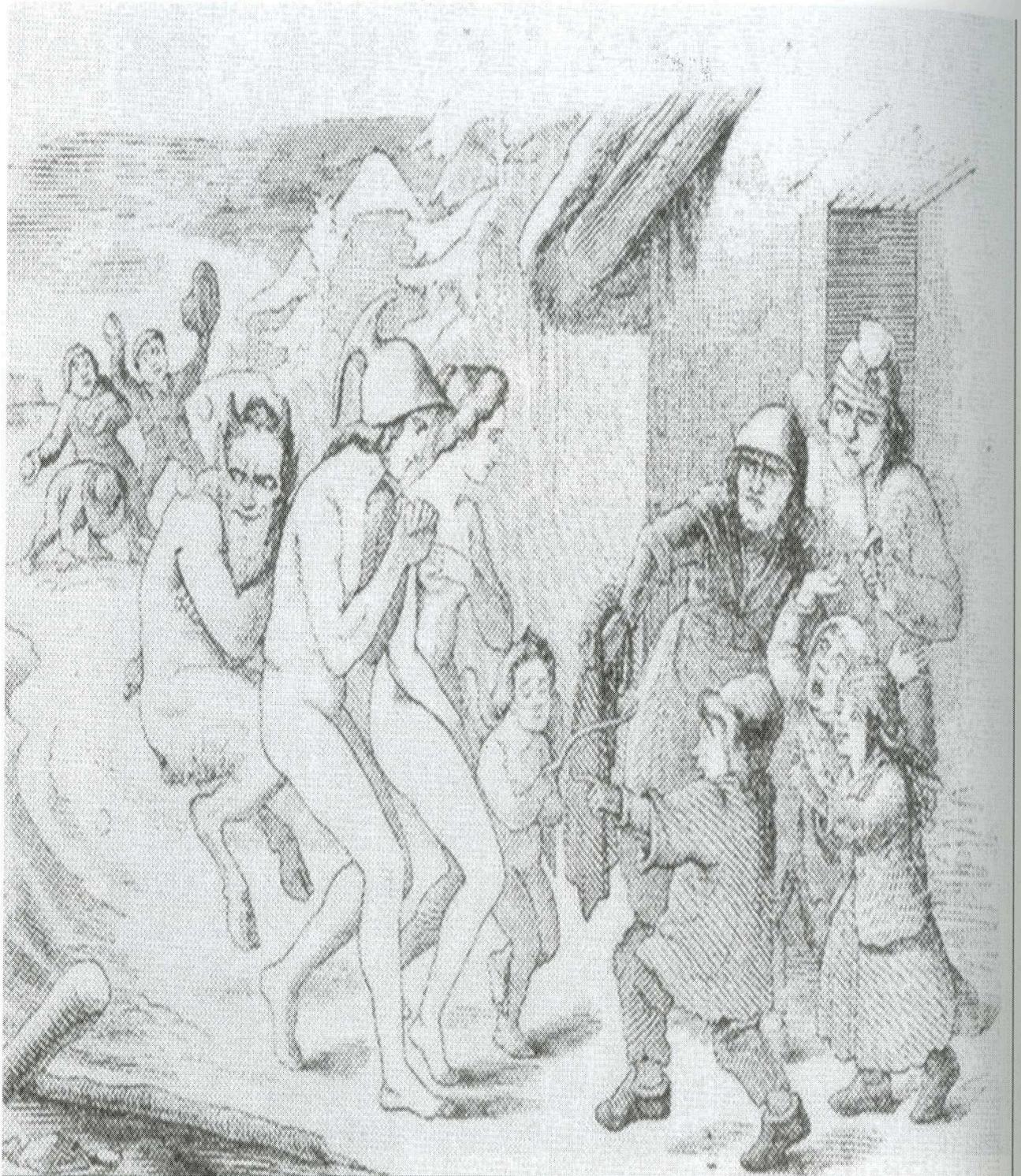
1 - [Anonymus]: *John Bull strangled by £.s.d.*, Lithographie, 1848, in: *Punch*, vol. XV, [n° 379], 14. Oktober 1848, S. 162



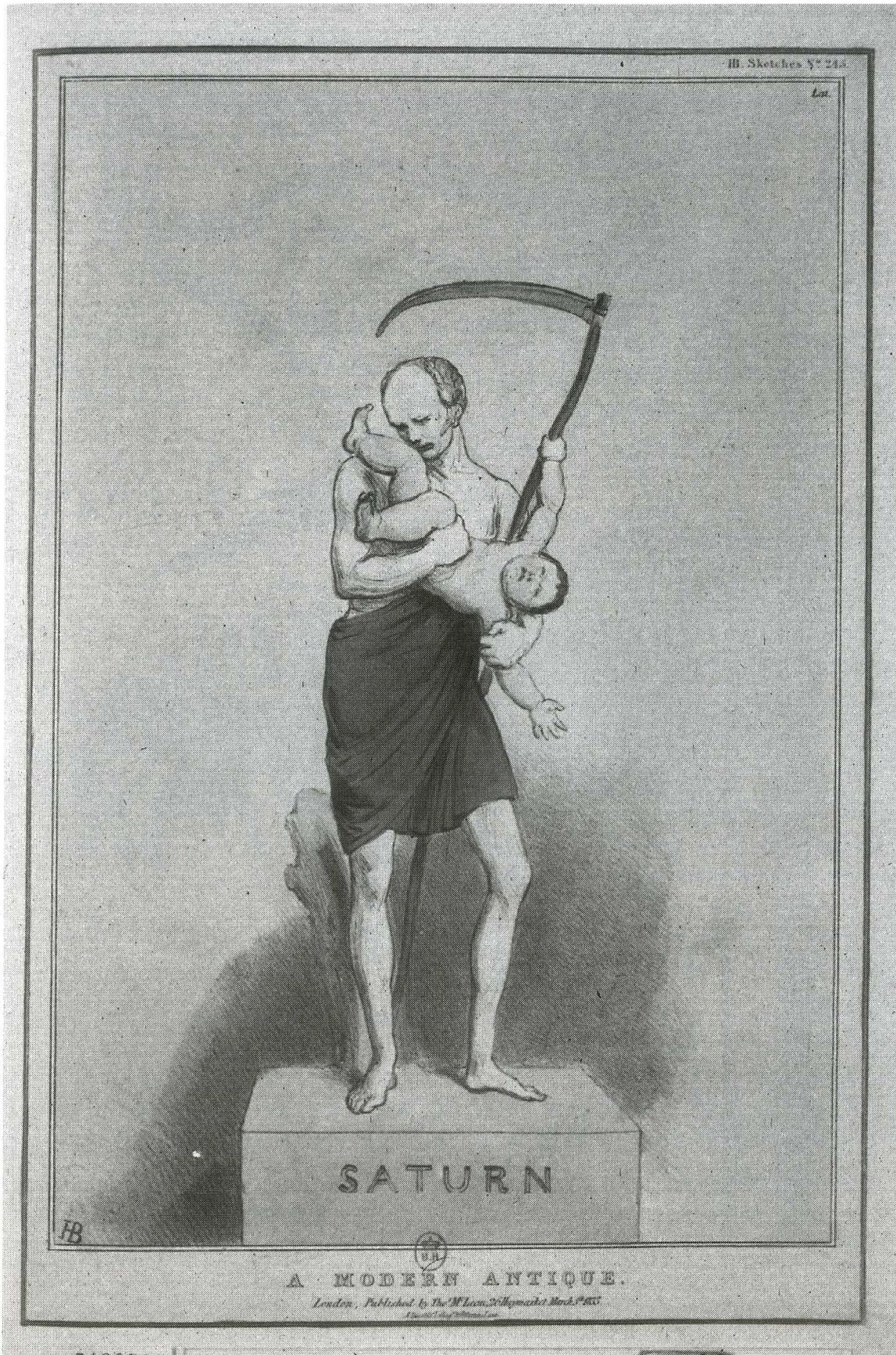
2 - Anne-Louis Girodet: *Begräbnis von Atala*, Öl auf Leinwand, 1808. Paris, Louvre



3 - [Anonymus]: *Flore au tombeau*, Lithographie, 1808. Paris, BnF, Est., Tf 41 – Pet. Fol.

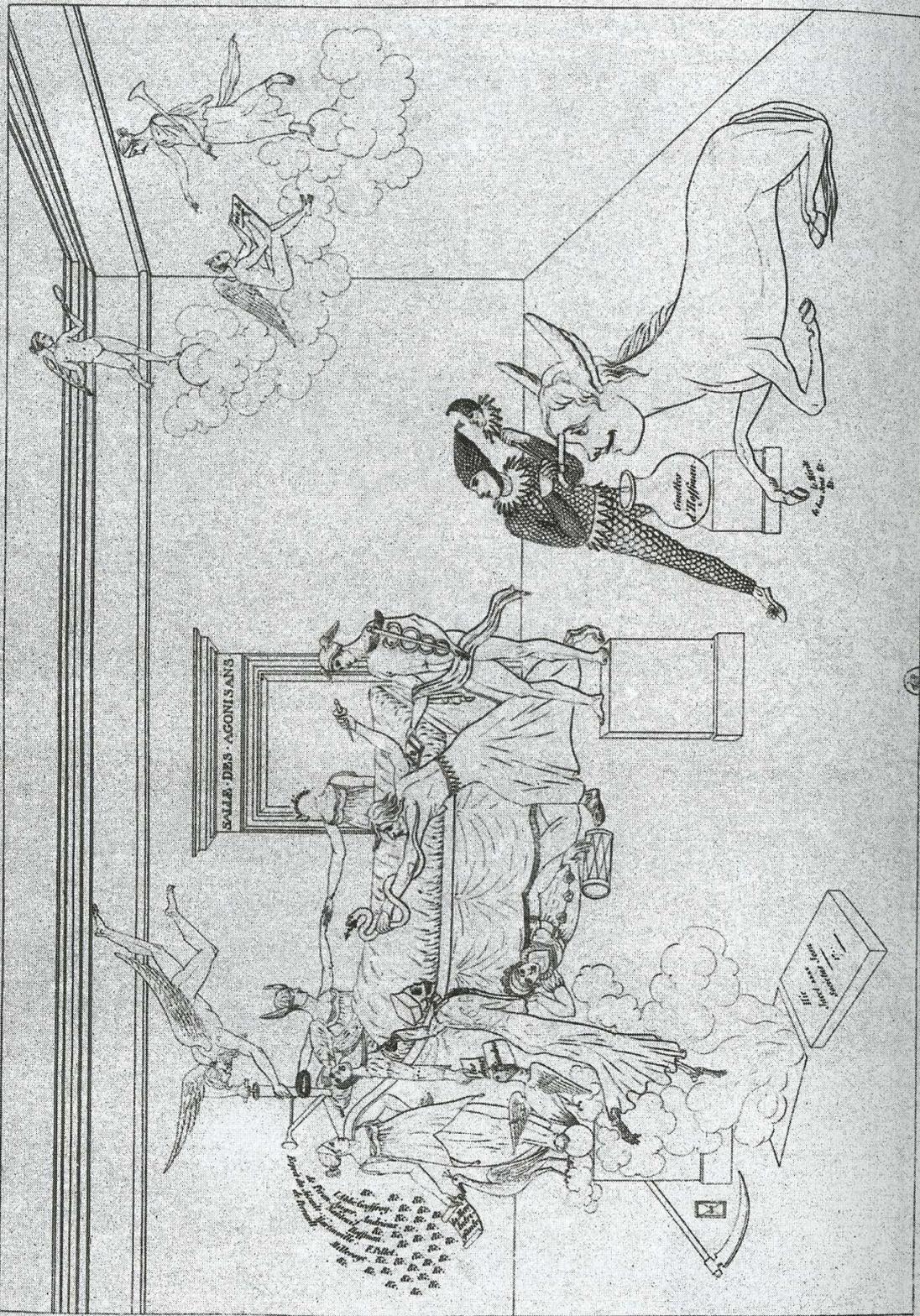


4 - Die Götter Griechenlands, Lithographie, 1845, in: *Fliegende Blätter* 4, 1845



5 - [Anonymus]: *Saturn. A Modern Antique*, Lithographie, 1833. Paris, BnF, Est., Tf 122 – Pet. Fol.: Caricatures anglaises

Hospice des Incurables.



68

6 - [Anonymus]: *Hospices des Incurables*, Umrißstich, um 1803. Paris, BnF, Est., Tf 20 fol.



7 - [Anonymus]: *Eve and her Granddaughter in a Modern Eden*, Radierung, 1786. Paris, BnF, Est., Tf 503 fol. tome 8: Caricatures anglaises