

Christian Rümelin Terminologische Überlegungen zum Begriff Riß



David Allan
Der Ursprung der Malerei
 (Die Magd von Korinth), 1775
 National Gallery of Scotland
 Edinburgh

Wie meist bei Fachbegriffen, die Eingang in die Alltagssprache gefunden haben, unterlag auch der Begriff des Risses in der deutschen Sprachentwicklung vielfältigen Wandlungen. Was seit dem frühen 19. Jahrhundert darunter verstanden wird, ist lediglich das Resultat einer Einschränkung, aber auch terminologischen Präzisierung, deren lexikalische Fixierung sowohl in der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts herausbildenden Gattung der Konversationslexika als auch in etymologischen Wörterbüchern ihren Niederschlag fand.¹ Spätestens ab diesem Zeitpunkt wurde unter ‚Riß‘ nur noch die architektonische Entwurfs- oder Ausführungszeichnung verstanden, die von der freien Handzeichnung abgesetzt wurde. Maßstäblichkeit, Beachtung der verschiedenen anerkannten Projektionstypen, wie Grundriß, Aufriß, Schnitt oder die diversen perspektivischen Darstellungsmöglichkeiten der Architekturzeichnung waren dabei definitorisches Moment.² Die freie Handzeichnung dagegen, gleichgültig in welchem Funktionszusammenhang sie gesehen werden mußte, zielte nach dieser Auffassung auf ein Werk, das „sichtbare Formen und Verhältnisse zueinander durch Licht und Schatten auf Flächen darzustellen“ in der Lage ist.³ Der Kontur beziehungsweise das Lineament als die elementaren Ausprägungen der Zeichnung verweisen dabei immer auf die Entstehung der Zeichnung und damit auf ihre Bedeutung als ursprünglicher Gattung der bildenden Künste. In diesem Zusammenhang war der Schattenriß lediglich ein historisch zu verstehendes Phänomen, indem er eine frühe, primitive zweite Form des Zeichnens verkörperte.

Anknüpfungspunkt war in diesem Verständnis nicht nur die Abgrenzung gegen die Silhouette oder die Skiagraphie,⁴ sondern vor allem der Rekurs auf die Legende von der Erfindung der Zeichnung, wie sie von Plinius tradiert wurde. Dieser führte in seiner Abhandlung zur Naturgeschichte zwei unterschiedliche Legenden zur Entstehung an, die beide auf die Fixierung eines Schattens rekurrierten. Das erste Mal verwies er lediglich darauf, daß unklar sei, ob die Ägypter oder die Griechen die Zeichnung und damit die Malerei erfunden hätten, daß aber auf jeden Fall sicher sei, daß durch die Fixierung des Schattens bzw. Umrisses eines Menschen die Zeichnung entstanden wäre. Der zweite Fall, auf den im Zusammenhang mit Plinius häufiger verwiesen wurde, ist die Geschichte von der Tochter des korinthischen Töpfers Butades, die das Profil ihres Geliebten vor der Abreise auf die Wand riß, was der Vater dann abformte und brannte.⁵ Damit war nicht nur die Zeichnung sondern auch der Schattenriß erfunden. Mitunter wurde auch für die Geschichte der Bildhauerei auf diese Legende verwiesen.

Der Begriff des Risses wird im deutschen Sprachraum aber erst relativ spät mit diesen Legenden um die Entstehung der Zeichnung im griechischen Altertum in Verbindung gebracht. Zumindest im 16. Jahrhundert, als dieser Terminus auch langsam in

kunsttheoretischen, deutschen Schriften Verwendung fand, verstand man unter ‚Riß‘ eine flächige oder lineare Handzeichnung, unabhängig von ihrem konkreten Funktionszusammenhang. Scheibenrisse, also Zeichnungen die als Vorlage für Glasgemälde dienten, wurden dabei entweder als Risse oder als Visierungen angesprochen.

Die Ambivalenz der Bedeutung der Begriffe von Riß und Zeichnung zeigt sich in den theoretischen Schriften Albrecht Dürers, der zwar auf die Zeichnung als Mittel zur Proportionslehre eingeht und im Zeichnen selbst eine wichtige Voraussetzung für eine gute Malerei sieht, ohne sich jedoch Gedanken über die Zeichnung, ihre Möglichkeiten sowie Einschränkungen und damit über ihre historische Ableitung gemacht zu haben.⁶ Daß dabei Zeichnung und Riß identisch zu verstehen waren und sich hier lediglich Differenzierungen aufgrund dialektischer Einfärbungen offenbaren, zeigt die Gegenüberstellung der Vorrede von Luthers 1528 erschienenen *Passional*⁷ mit der rund 30 Jahre später von Feyerabend in Frankfurt publizierten *Bilderbibel* nach Entwürfen von Virgil Solis.⁸ Während Luther den Begriff des Zeichnens explizit verwendet, greift Feyerabend zum oberdeutschen Begriff des „reiszen“, der dann in Jost Ammans *Ständebuch* einen auch bildlichen Niederschlag gefunden hat.⁹ Der Reisser war demnach ein Zeichner, der hauptsächlich Porträts auf Holztafeln gerissen hat, die dann später durch Formschneider geschnitten und anschliessend gedruckt wurden. Zugleich war er Kalligraph und Kupferstecher. Bei allen Tätigkeiten aber galt das Primat der Linie und damit erhielt, abgesehen von der Schriftmalerei, der Kontur eine herausragende Bedeutung zuerkannt. Der Reisser war dabei für Amman der erste Künstler, noch vor anderen künstlerischen Berufen, die im Zusammenhang mit dem Buchdruck standen oder sogar der Malerei. Insofern spiegelt sich hier nicht nur ein berufsspezifisches Selbstbewußtsein, sondern eine allgemeine Einschätzung, die auch in der Wertschätzung durch zeitgenössische Sammler wie Basilius Amerbach oder Paulus Praun ihren Niederschlag fand.¹⁰

Bei diesen deutschsprachigen Verwendungen des 16. Jahrhunderts zeigt sich ein erstaunliches theoretisches Defizit. Während in Italien und Frankreich sich langsam Zeichnungstheorien entwickelten, die sich nicht nur auf das gezeichnete Blatt als Ergebnis beschränkten, sondern die Mittel der Zeichnung erörterten, die Einschränkungen und Möglichkeiten aufzeigten sowie die Historizität der Handzeichnung in all ihren Ausprägungen darlegten, unterblieben im deutschen Sprachraum derartige Überlegungen. Die wenigen deutschsprachigen Schriften zu ‚Riß‘ und ‚Zeichnung‘ blieben dem Ergebnis verhaftet, also der physisch greifbaren Zeichnung, während theoretische Reflexionen und Entwicklungen nicht angestellt wurden.¹¹ Erst Joachim von Sandrart berief sich in seinen Überlegungen zur Zeichnung und den verschiedenen Rißarten zumindest ansatzweise auf die Möglichkeiten der Zeichnung. „Die jenige / so die Figur

nur geringlich mit der Feder / Kohle oder Kreide in etwas entwerfen / werden Schizzi oder Abriße benamet. Diese erste Erfindung / bildet den Concept und die Idea des Verstandes / und machet / nur mit einem groben Entwurf / die Form und Eintheilung des künftigen Gemäldes.“¹² Zwei Punkte sind daran bemerkenswert, erstens der Bezug auf die italienischen Termini, die gleichwertig neben den deutschen Begriffen verwendet werden und zweitens die Zurückdrängung des Begriffs des Risses. Er wird von Sandrart in diesem elementaren Kapitel fast nur noch als Basis für weitere Zeichnungsgattungen verwendet, meist nur noch wenn er den Umriß anspricht. Das „Profil, Umriß oder Liedmaß“ ist dabei zwar für die Bildhauerei wie für die Malerei eine Basis, eine besondere Bedeutung erhält sie aber für die Architektur, da deren Zeichnung ausschließlich aus Linien besteht. Bei der Malerei dagegen bildet der Umriß nur einen ersten Anknüpfungspunkt, denn erst durch die Hinzufügung von Licht, vor allem aber der Schattenpartien erhält das „Bild eine beliebige Güte und Vollkommenheit“. Diese Beziehung von Handzeichnung oder ‚Handriß‘ zum Schatten wird von Sandrart an anderer Stelle nochmals aufgegriffen, denn erst der Schatten, den die Sonne werfe, „wornach die Alten mittels Umzeichnung dieses Schattens die Hauptrisse genommen haben sollen,“¹³ erzeugt die Zeichnung und damit die Malerei. Die Abfolge von der Fixierung des Schattens durch eine Zeichnung und deren Transponierung in eine andere Gattung wird also auch bei ihm beibehalten. Sandrart verweist dabei auf die von Plinius tradierte Legende und damit auf die Tatsache, daß die Zeichnung durch die Festlegung des Konturs die im Vergleich zur Malerei und Bildhauerei ältere Erfindung sei und gerade deshalb ihr die höhere Ehre zuteil werden müsse.¹⁴

Ein wichtiger emanzipatorischer Schritt der terminologischen Präzisierung von Handzeichnung und Riß wurde schließlich im 18. Jahrhundert von Christian Ludwig von Hagedorn und in seiner Nachfolge von Johann Georg Sulzer vollzogen. Hagedorn erörterte sehr ausführlich die verschiedenen Zeichnungsgattungen und Spezifika in ihrer geographischen und chronologischen Charakteristik.¹⁵ In den beiden Kapiteln, die explizit den Umriß behandeln, geht er allerdings nicht, wie andere Theoretiker, vom Verhältnis von Licht zu Schatten aus, sondern definiert zumindest die weichen Umrisse als ein Phänomen der Luftperspektive.¹⁶ Einzelne von ihm verwendete Begriffe zeigen, daß er sich hier teilweise an italienische Theorie anlehnt, in der das Primat der Zeichnung nicht auf der konturierenden Linie basiert, sondern auf atmosphärischen Wirkungen. Nur im Kapitel über den Charakter des Umrisses kommt er ausführlich auf den Umriß und die Problematik der Konturierung zu sprechen. „Die Umrisse sollen fließend, wohlgeleitet, und von höckerichten Erhebungen und gähen Brüchen befreyet bleiben.“¹⁷ Hagedorn exemplifiziert dies an einigen antiken Statuen und Gemmen sowie Werken Michelangelos, Carraccis, Raffaels und anderer italienischer und fran-

zösischer Maler und Bildhauer. Wichtig ist dabei, daß der Umriß immer eine schöne Wellenlinie behält und nie eine unerwünschte Schärfe aufweist. Denn genau diese Konturlinien sind für Hagedorn nicht aus der Natur entnommen, da die Umrissse der Körper nach seiner Auffassung einzig durch Farbkontraste gebildet werden.¹⁸ Damit kritisiert er implizit aber gleichzeitig den im 18. Jahrhundert populären Schattenriß und teilweise auch die druckgraphischen Darstellungen von Gemmen, die beide den Kontur zu ihrem wichtigsten Mittel erkoren hatten.

Die Ausführungen Hagedorns sind in mehrfacher Hinsicht besonders interessant. So verzichtet er außer im Begriff des Umrisses konsequent auf den Terminus des „Risses“ und negiert damit die typisch deutschsprachige Tradition im Umgang mit linearen, graphischen Medien. Stattdessen verwendet er ausschließlich den Begriff der Zeichnung, wobei er die Doppeldeutigkeit, die sich sowohl in französischen wie in italienischen Definitionen findet, und die gleichzeitig den ideellen Entwurf wie die physische Ausformung als Zeichnung darunter versteht, stillschweigend übernimmt. Damit internationalisiert er zugleich durch die Rezeption zahlreicher italienischer und französischer Theoretiker oder den Verweis auf niederländische Gemälde das Verständnis von Zeichnung und stellt es auf eine neue Basis.

Diese Zäsur in der Auseinandersetzung um den Begriff des Risses findet in Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* eine konsequente Fortsetzung, indem er den Begriff des Risses als selbständigen Eintrag nicht mehr aufführt. Auch die Erfindung der Zeichnung und die Eigenarten der verschiedenen Zeichnungsarten spricht er im Rahmen der Erörterung von zeichnender Kunst und Handzeichnung nur am Rande an. Lediglich in der Auseinandersetzung mit dem Umriß werden Bestrebungen erkennbar, sich spezifischen Merkmalen des Risses und der Schattenproblematik der Zeichnung anzunähern. So definiert Sulzer den Umriß als „die äußersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird.“¹⁹ Bei der Festlegung des Umrisses oder Konturs sind dabei zwei Probleme besonders zu beachten, einerseits die Richtigkeit, die aus der Beobachtung der Verhältnisse entsteht und andererseits die Schönheit, die durch die Einheit der Linie des Umrisses erzeugt wird. Sulzer geht, ohne es explizit anzusprechen, von der Idee des Umrisses aus, die auch der Legende bei Plinius zugrunde liegt, die also versucht, die Wahrheit und Richtigkeit der Form mit der Klarheit der einfassenden Linie zu verbinden. Trotzdem spricht er sich gegen jede Form von Schattenrissen oder ausgefüllten Konturen aus, da gerade darin eine besondere Gefahr für die Zeichnung und den Umriß liege. Dieser lebe gerade von der Variabilität der Linienstärke, und eine Vereinfachung nähme einem Kontur jegliche Kraft und reduziere die Schönheit auf die Richtigkeit der Proportionen.²⁰ Mit dieser negativen Einschätzung stand Sulzer in klarem Widerspruch zu vielen Zeitgenossen. Der Gegen-

satz zwischen den beiden die Silhouette betreffenden Meinungen war selbst im 19. Jahrhundert noch nicht ausgeglichen, sondern vielmehr verstärkt. Demnach war die Silhouette lediglich für Physiognomiker interessant, aber eigentlich künstlerisch wertlos. Sie ist zwar das schwächste, aber zugleich treueste Abbild eines Menschen und drückt dabei „überhaupt mehr die Anlage, als die schöpferische Vollendung des Charakters aus.“²¹

Anmerkungen:

- 1 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, 33 Bde., Leipzig 1854–1971, hier Bd. 14, Leipzig 1893, Stichwort „Reiszen“, Sp. 754–763 und Stichwort „Risz“, Sp. 1045–1049.
- 2 Siehe beispielsweise die frühe Ausgabe des Lexikons von Brockhaus: Allgemeine deutsche Real=Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations=Lexikon), 12 Bde., 7. Aufl., Leipzig 1830, hier Bd. 9, 322, Artikel „Riss“: „Zeichnung zu einem Gebäude nach verjüngtem Maßstab, woraus man die Form, Anordnung und Einrichtung des Ganzen und aller Theile derselben sieht, und wonach ein Gebäude errichtet wird.“
- 3 Ebd., Bd. 12, 464–467, Stichwort „Zeichnungskunst“, hier 464.
- 4 Ebd. Bd. 10, Stichwort „Skiagraphie“, 290, und Stichwort „Silhouette“, 259ff.
- 5 Eine kritische Diskussion und Würdigung dieser beiden Legenden bei Victor Stoichita, A short history of the shadow, London 1997, 11–20. Die Textstellen selbst bei Gaius Plinius Secundus, Naturalis historiae, Liber XXXV, 15–16 und 151, hier berücksichtigt die zweisprachige Ausgabe Zürich, Düsseldorf 1997.
- 6 Albrecht Dürer. Schriften, Tagebücher, Briefe, Stuttgart 1961 und: Dürers schriftlicher Nachlaß, Hans Rupprich (Hg.), 3 Bde., Berlin 1956–1969.
- 7 Martin Luther, Ein betbüchlin, mit eym Calender und Passional huebsch zugericht, Wittenberg 1529; vgl. auch Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, 1883ff, hier Bd. 10, Teil 2, 331–501; vgl. dazu jüngst Peter van der Coelen, De Schrift verbeeld. Outtestamententische prenten uit renaissance en barok, Nijmegen 1998, 23–28.
- 8 Dabei handelt es sich um zwei separate aber beide 1562 durch Sigmund Feyerabend in Frankfurt verlegte illustrierte Ausgaben des Alten und des Neuen Testaments mit dem Titel: Biblische Figuren deß Alten Testaments gantz künstlich gerissen. Durch den weitberühmten Vergilium Solis Maler und Kunststecher zuo Nürnberg, Frankfurt 1562. Interessanterweise erschien einige Jahre vor der Bilderbibel von Solis ebenfalls in Frankfurt, allerdings bei Christoph Egenolph eine Bilderbibel, die für den Entwurf das Verb „fürgemalet“ verwendet. Vgl. hierzu: BIBLIA VE-VETERIS TESTAMEN=ti & Historie, artificio=sis picturis effigata. Biblische Hi=storien Künstlich fürgemalet, Frankfurt 1551.
- 9 Eygentliche Beschreibung Aller Stände auf Er=den Hoher Vnd Nidriger Geistlicher Vnd Weltlicher Aller Künsten Handwercken und Händeln. [...] Frankfurt 1568 – Das Buch ist unpaginiert, doch gibt es ein Kapitel „Der Reisser“. Vgl. hierzu: Rolf Dieter Jessewitsch, Das „Ständebuch“ des Jost Amman (1568), Münster 1987, speziell 78–80.
- 10 So beispielsweise das Kabinett von Basilius Amerbach, das durch einige Inventare des 16. Jahrhunderts dokumentiert ist. Vgl. hierzu: Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel, 21.4.–21.7.1991, speziell die dort abgedruckten Inventare B, C und D. Ein weiterer Beleg ergibt sich aus dem Testament von Paulus Praun von 1616, der wie Amerbach ausdrücklich Zeichnungen nennt: „[...] das alle künsten, so seindt von meß, stain, gips, holz oder laim, gebrandt, gemaltdt, geriffen, gradirt, gestochen oder geschnitten, auch kupfers und geschmelzte, wie man die nennen mag, [...]“. Vgl. hierzu: Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719, Stadtarchiv Nürnberg (Hg.), Katrin Achilles-Syndram (Bearb.), Nürnberg 1994, Zitat 107.
- 11 Siehe hierzu Hanspeter Landolt, „Zeichnen“ und „Reissen“, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Justus Müller Hofstede und Werner Spies (Hg.), Berlin 1981, 81–87.
- 12 Joachim von Sandrart, L'Academia Todesca della Architectur, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau= Bild= und Mah=lerey-Künste: [...] Nürnberg und Frankfurt 1675-1669, 3 Bde., hier 1. Hauptteil, 3. Buch, 60. Dort auch die beiden folgende Zitate.
- 13 Ebd., 2. Hauptteil, 3. Teil, Vorrede, 9.
- 14 Siehe hierzu auch Sandrarts Ausführungen: Ebd., 2. Hauptteil, 3. Theil, 1. Capittel, 12, in dem er nicht nur den Begriff des Risses als Synonym für die Handzeichnung aufgreift, sondern die Ehrbarkeit der Zeichnung dadurch betont, daß sie als „Mutter und Nährerin unserer dreyer Künsten“, als den drei bildenden Künsten anzusehen ist. Sie unterliegt der Imagination, ohne die kein zutreffendes Bild auf das Papier gebannt werden

- könne. Zudem betont er die technisch saubere Ausführung als unabdingbare Voraussetzung und die Mehrstufigkeit der Ausbildung, die zuerst nach Stichen und anderen Handzeichnungen („Handrissen“) erfolgen soll, dann nach Statuen und schließlich nach dem lebenden Modell.
- 15 Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*, 2 Bde., Leipzig 1762, hier: *Zweyter Theil*, speziell Kap. XXXIV-XXXVII, 499–554.
- 16 Ebd., Kap. XXXVIII, 555–562.
- 17 Ebd., Kap. XXXIX, 563.
- 18 Ebd., 573: „Nur die scharfen und trockenen Aussenlinien werden in der Schule des Zeichners, wie des Mahlers verboten. Und von jenen Entwürfen des Mahlers darf man auf diejenigen Gemähde nicht schliessen, in welchen der Schmelz der Farben sich mit der Richtigkeit der Zeichnung vereinigen soll, um die Natur, wie in einem Spiegel, sanft zu zeigen. Das Leben lehret keine Härte, und die Grenzen des Körpers scheinen durch keine andere Züge eingeschränkt, als die sich mit der Farbe des Grundes oder des Feldes, gegen welches sie sich darstellen, gleichsam wie in einem leichten Nebel verlieren. Wir mögen hierbey, besonders bey Körpern, die sich runden, auf die blosse Abweichung, oder auf die Widerscheine sehen. Auf jenen Satz leitet uns allemal die Natur uns anders vermag die Kunst ihrer Vorstellung keinen Eindruck der Wahrheit zu geben.“
- 19 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, 4 Bde., neue verm. Auflage, Leipzig 1792–1794, hier Bd. 4, Artikel „Umriß“, 628–630, Zitat 628.
- 20 Ebd., Artikel „Umriß“, Bd. 4, 629f.: „Einer der wichtigsten Punkte der Schönheit liegt in der abwechselnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der bescheidenen Vorsichtigkeit, womit andere Theile gleichsam ausgesprochen werden. Im Umriß kann nicht einerley Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den vortrefflichsten Umriß, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie nachzeichnen würde, benähme ihm dadurch alle Kraft; er würde nur den Schatten eines schönen Umrisses, wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältnisse, darstellen.“
- 21 Siehe hierzu die *Allgemeine deutsche Real=Encyclopädie* (wie Anm. 2), Stichwort „Silhouette“, Bd. 10, 259f.: „In künstlerischer Hinsicht ist die Silhouette ohne Werth, aber anziehend bleibt sie für den Physiognomiker.“