

Werner Busch

Die europäische Druckgrafik von 1790–1850

Im 18. Jahrhundert wurde eine ganze Reihe von grafischen Techniken erfunden oder doch so verfeinert, dass sie zu einer breiten Wirkung kommen konnten: Crayonmanier, Stipplemanier, Mezzotinto, Aquatinta. Man kann sich fragen, warum erst jetzt und zu welchem Zweck. Der Hauptgrund dürfte im Wandel der Kunstöffentlichkeit und ihren besonderen Bedürfnissen zu suchen sein. 1737 wurde der französische Salon eingerichtet, das Ausstellungsinstitut französischer Kunst, das nicht nur Akademikern offenstand. Der Erfolg war unmittelbar, die Zahl der Exponate stieg und stieg. Parallel dazu entwickelte sich die Kunstkritik mitsamt zugehörigen Publikationsorganen. Eine immer breiter werdende Schicht konnte sich an der Diskussion über Kunst beteiligen, erwarb begriffliche Kompetenz, entwickelte Kriterien der Beurteilung. Doch die Ausstellungen waren vergänglich, der Besitz von Kunst in breiteren Schichten war keine Selbstverständlichkeit und die Idee des Museums noch nicht weit verbreitet. Hier konnte die grafische Reproduktion helfen.

Vorgeschichte

Über Jahrhunderte, vor allem seit den Zeiten der Raffael-Stecher (Abb. 1), hielt die graphische Reproduktion allein die Idee eines Werkes im bloßen Umriss fest, d. h. vom Handschriftlichen, von der Faktur, der Textur, dem Ton, den individuellen Eigenheiten der Vorlage konnte anhand der Reproduktion keine Vorstellung gewonnen werden. Die klassische Reproduktion suchte im Umriss-Stich die Erfindung als den gedanklichen Kern des Werkes freizulegen unter Ausschaltung seiner materiellen Erscheinungsweise. In der Freilegung des Knochengerüsts unter dem Fleisch der Malerei glaubte man sich dem Geist des Künstlers am nächsten. Zugleich konnte allein dieses Geistesprodukt Anspruch auf Objektivität und Normativität erheben, es ließ die Bedingungen seiner Existenz hinter sich zurück. Selbst wenn sich dieses idealistische Konzept bis ins 19. Jahrhundert hielt, im 18. Jahrhundert konnte es den Bedürfnissen des neuen Publikums nicht mehr genügen, es wollte sich das individuelle Werk aneignen können, um sich an ihm seiner eigenen Erfahrungswelt zu vergewissern. Die klassische Kunsttheorie wurde von der Ästhetik abgelöst.

Diesen neuen Bedürfnissen arbeiteten die Reproduktionstechniken des 18. Jahrhunderts zu, denn sie legten es darauf an, ein grafisches Äquivalent für die künstlerische Erscheinung und Individualität der Vorlage zu finden.

Werner Busch, geb. 1944 in Prag, Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Freiburg, Wien und London. Promotion 1973 über William Hogarth. Von 1974 bis 1982 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn; Habilitation mit einer Arbeit zum deutschen 19. Jahrhundert. 1981–88 Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Leitung des Funkkolleg »Kunst«. Ab 1988 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin. Arbeiten zum holländischen 16. und 17. Jahrhundert, vor allem aber zum europäischen 18. und deutschen 19. Jahrhundert.



Abb. 1 (rechts)
 Marc Anton Raimondi nach
 Raffael: Kindermord, Kupfer-
 stich, 28,3 × 43,4 cm, um 1511.
 Foto aus: R. Jones und
 N. Penny, Raffael, New Haven
 und London 1983.

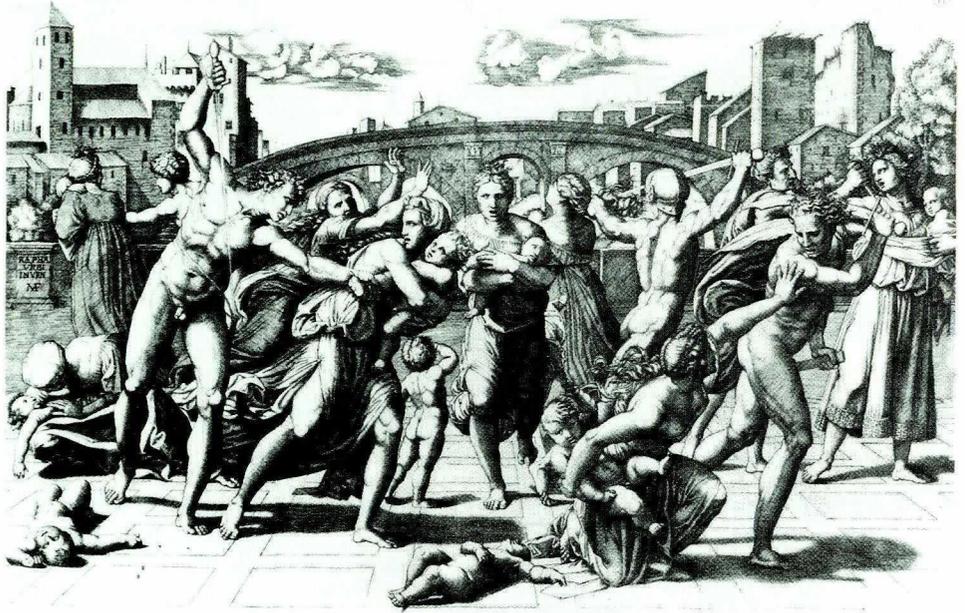
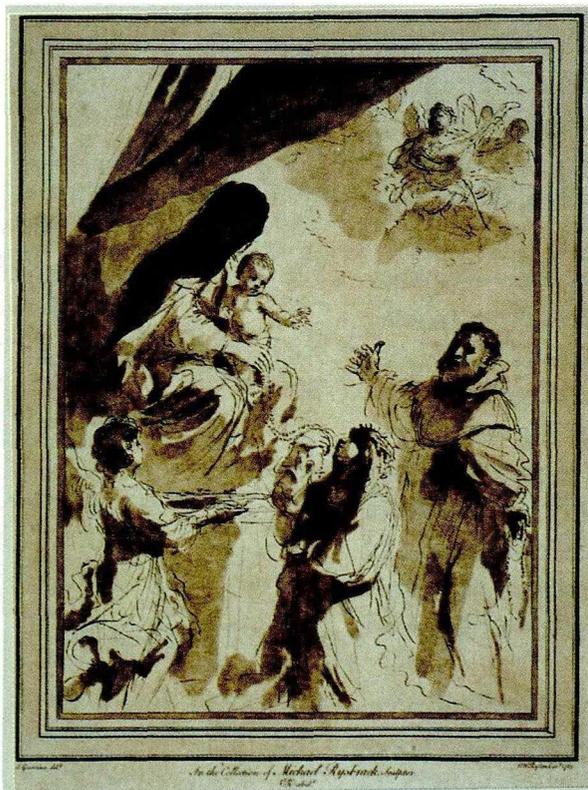


Abb. 2 (unten links)
 William Wynne Ryland, nach
 einer lavierten Federzeichnung
 von Guercino: Rosenkranzma-
 donna mit der heiligen Katha-
 rina und dem heiligen Domeni-
 kus, Radierung und Misch-
 technik, 43,6 × 33,2 cm, 1763.
 Foto aus: Mehr Licht. Europa
 um 1770. Die Bildende Kunst
 der Aufklärung, Städtisches
 Kunstinstitut und Städtische
 Galerie, Frankfurt am Main
 1999/2000, Katalog, München
 1999.

Abb. 3 (unten rechts)
 Gabriel Skorodomoff, nach
 Angelika Kauffmann: Amor
 streitet mit den Grazien um
 seine Pfeile, Punktiermanier,
 Einfärbung à la poupée (mit
 einem Tampon), Colorierung,
 36,0 × 30,8 cm, 1777.
 Foto aus: Angelika Kauffmann,
 Hrsg. von Bettina Baumgärtel,
 Kunstmuseum Düsseldorf u. a.
 1998/99, Katalog, Ostfildern-
 Ruit 1998.

Ein weiterer Unterschied zur klassischen Reproduktion ist darin zu sehen, dass sich die Reproduktion des 18. Jahrhunderts nicht allein auf die Wiedergabe von Gemälden oder Skulpturen, vollendeten, offiziellen Werken beschränkt, sondern besonderen Wert auch auf die Faksimilierung von Handzeichnungen legt. Die Eigenheiten einer Kreide- oder Rötzelzeichnung, einer Federzeichnung mit Lavierung (Abb. 2) oder einer Tuschzeichnung sollten anschaulich werden. Um täuschend ähnlich werden zu können, musste vor allem zweierlei erreicht werden: es mussten Flächengestaltungsverfahren entwickelt werden, und es musste tonal gedruckt werden können. Für ersteres sorgten vor allem Mezzotinto und Aquatinta, die sich



von daher vor allem auch zur Gemäldereproduktion anboten, für letzteres etwa der Le Blonsche Dreifarbendruck, mehr und mehr jedoch setzte sich auch der Druck in einer Buntfarbe durch, bevorzugt Braun, in Hinblick auf die Reproduktion von Federzeichnungen oder Rot in Hinblick auf Kreide- oder Rötelzeichnungen, aber auch für Gemäldereproduktionen (Abb. 3), die Wandbildersatz sein sollten.

Ein weiterer großer Bereich der grafischen Reproduktion des 18. Jahrhunderts war die Wiedergabe der antiken Wandmalerei und der rot- und schwarzfigurigen Vasenmalerei. Durch die Ausgrabungen in der Vesuvregion, vor allem in Herkulaneum seit 1738 und Pompeji seit 1748, war eine schier unvorstellbare Fülle von antiken Gegenständen ans Licht getreten. Die Funde wurden im riesigen Palazzo Reale in Neapel ausgestellt und waren durchaus der Öffentlichkeit zugänglich, doch war es verboten, in der Sammlung zu zeichnen. Die Publikation der Funde behielt sich der neapolitanische König vor. Zwischen 1757 und 1765 erschienen unter dem Titel »Le Antichità di Ercolano Esposte« die ersten allein der Malerei vorbehaltenen Bände. Großer Konkurrent des Königs von Neapel als Antikensammler war der englische Gesandte am neapolitanischen Hof, Sir William Hamilton. Seine Agenten schwärmten bis Sizilien aus, um Ausgrabungsgut legal oder illegal heranzuschleppen. Die Kellergewölbe seines riesigen Palastes barsten vor Trouvaillen, und auch Hamilton war auf grafische Reproduktion aus, vor allem seiner exquisiten Vasensammlungen. Die erste Edition besorgte der selbsternannte Baron d'Hancarville ab 1767 (Abb. 4), die zweite nach erneuten großen Funden Johann Heinrich Wilhelm Tischbein ab 1793. Es handelt sich um Kupferstiche, die die figürlichen und ornamentalen Umrisse markieren, darauf wurden von zwei Farbstöcken mit größter Sorgfalt die roten und schwarzen Flächen gedruckt und schließlich, gänzlich dem Eindruck der griechischen Vasen entsprechend, mit Deckweiß die kleineren Weißpartien in Handcolorierung aufgesetzt. Das war

Abb. 4
Illustration zu Baron d'Hancarville, *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines, tirée du Cabinet de M. William Hamilton*. 4 Bde., Neapel, 1766–67 (in Wirklichkeit 1767–76), Kupferstich, schwarze und rote Tonplatte, weiße Ölung. Foto aus: *Vases and volcanoes, Sir William Hamilton and his Collection*, hrsg. von Ian Jenkins und Kim Sloan, Katalog, British Museum London 1996.





Abb. 5
Illustration zu Johann Heinrich
Wilhelm Tischbein, *Collection
of engravings from ancient
Vases...*, 4 Bde., Neapel
1793–nach 1803, Vasenbild:
Bellerophon und die Chimaera,
Kupferstich.
Foto aus: *Vases and volcanoes*,
a.a.O.

aufwendig und teuer und Hamiltons Geld reichte bei der zweiten Edition in den Revolutionswirren nur für wenige Luxusausgaben. Der Hauptteil beschränkte sich auf den Umriss-Stich. Da auch Tischbein, der Zeichner und Stecher, die Blätter in dieser Form seit 1790 einzeln verkaufte, rezipierte die breite Öffentlichkeit die Vasenmalerei allein im Umriss-Stich (Abb. 5). Im Unterschied zum klassischen Umriss-Stich jedoch entspricht dieses Wiedergabeverfahren der strukturellen Anlage der Vasenmalerei sehr viel mehr als dem klassischen Bild, denn die Vasenmalerei ist atmosphärellos, ohne räumliche Entfaltung, d. h. ohne Perspektive und raum-schaffende Überschneidungen, kurz: sie ist Flächenornament, während die klassische Malerei sich gerade auf die Bewältigung atmosphärischer und räumlich-perspektivischer Wiedergabe einiges zugute hielt. Dem neoklassizistischen Zeitgeschmack um 1790 jedoch kam der Vasenstil in seiner archaisch-abstrakten Form sehr entgegen.

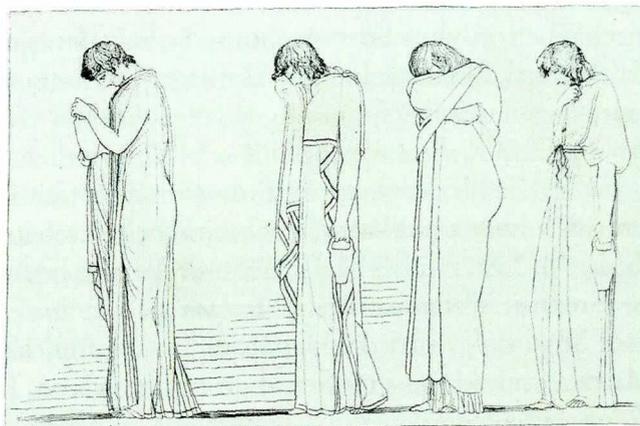
Der neoklassizistische Umriss-Stil der 1790er Jahre

Aufbauend auf den erfolgreichen Vasenmalereireproduktionen gab John Flaxman zwischen 1793 und 1795 Illustrationszyklen zu Homers »Ilias« und »Odyssee«, zu Dantes »Göttlicher Komödie« und zu den Tragödien Aischylos' heraus. Gestochen nach den Zeichnungen Flaxmans sind die frühen Ausgaben von Tommaso Piroli. Die Entwürfe Flaxmans sind hochgradig stilisiert, wie die Zeitgenossen sofort erkannten, entweder im Vasenstil oder – im Falle Dantes – im Stil der frühen italienischen, d. h. der vorraffaelischen Kunst. Der Stil, so kann man schon hieraus schließen, sollte der Entstehungszeit der literarischen Vorlage angemessen sein. Das ist, genau besehen, ein überraschender Befund, der die historistische, kunsthistorische Dimension dieser Kunst enthüllt. Es ist ein Verfremdungseffekt, der den Gegenstand historisch von uns entfernt. Schon dies zeigt, dass uns nicht exemplarische Geschichten erzählt, sondern wir zu einer Reflexion darüber aufgefordert werden, in welchem Verhältnis der Vergangenheitscharakter dieser Gegenstände zu unserer gegenwärtigen Erfahrung respektive der Erfahrung von 1790 steht.

Die historistische Dimension dieser Kunst ist das eine, doch deren Charakteristika erschöpfen sich nicht im Verweis auf Vasenmalerei und altitalienische Kunst. Goethe, der Flaxmans Umriss 1799 bespricht und dabei die historistische Dimension präzise benennt, ist dennoch mit dieser Auffassung alles andere als zufrieden. Für ihn erschöpfen sich die Flaxmanschen Entwürfe in bloßen Andeutungen, sie seien nicht mehr als eine Skizze, er wünscht sich keine der Darstellungen als Gemälde vollständig ausgeführt. Sie hätten kein Zentrum, erzählten keine wirklichen Geschichten, eine Erfüllung der jeweiligen Handlung zeichne sich nicht ab. Der Grund für diese Vorwürfe ist mitnichten die Ausführung im bloßen Umriss, sondern das Fehlen der Grundprinzipien klassischer Kunst, die im klassischen Umriss-Stich durchaus aufgehoben sind. Charakteristika, die aus Goethes Sicht Flaxmans Unvermögen – Goethe schimpft ihn dilettantisch – ausmachen, stellen nun im selben Jahr 1799 aus dem Blickwinkel August Wilhelm Schlegels gerade dessen Qualitäten dar: »Der wesentliche Vortheil [sc. der Umrisszeichnung von Flaxman] ist aber der, daß die Bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das aufgeklärte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.«

Gerade der Friescharakter, die fehlende räumliche Entfaltung, die tendenzielle Stillstellung durch Ornamentalisierung, der Verzicht auf Zielvorgaben der Handlung, die Eröffnung von Reflexionsraum und -zeit und noch spezifischer: der Vorrang formaler Prinzipien wie rhythmische Reihung, die Bevorzugung frontaler oder gänzlich bildparalleler Anordnung, die Tendenz zur Symmetrisierung entwerten die Geschichte als Geschichte und gewinnen der Darstellung Ausdrucksdimensionen ab, durch Strukturierung gesteuerte Wirkungen, die den Anteil des Betrachters an der Fortschreibung des Entworfenen herausfordern. Also: nicht eine Prozession Trojanischer Frauen da und da hin, zu dem und dem Zweck ist gezeigt, sondern Trauerprozession als solche mit all ihrer Wirkung auf unser Gemüt (*Abb. 6*); nicht also Thetis, ihrem Sohne Achill die Waffen bringend nach dem 19. Buch der Ilias ist gezeigt, selbst wenn die Forschung dem Text gemäß das Bild so nennt, sondern die existentielle Trauer des Achill um

Abb. 6
Tommaso Piroli nach John Flaxman: Die Prozession der Trojanischen Frauen, Illustration zu Aischylos, (*Die Choe-phoren*), Kupferstich 29,5 × 46,2 cm.
Foto aus: John Flaxman, *Mythologie und Industrie*, Hamburger Kunsthalle, Katalog, München 1979.



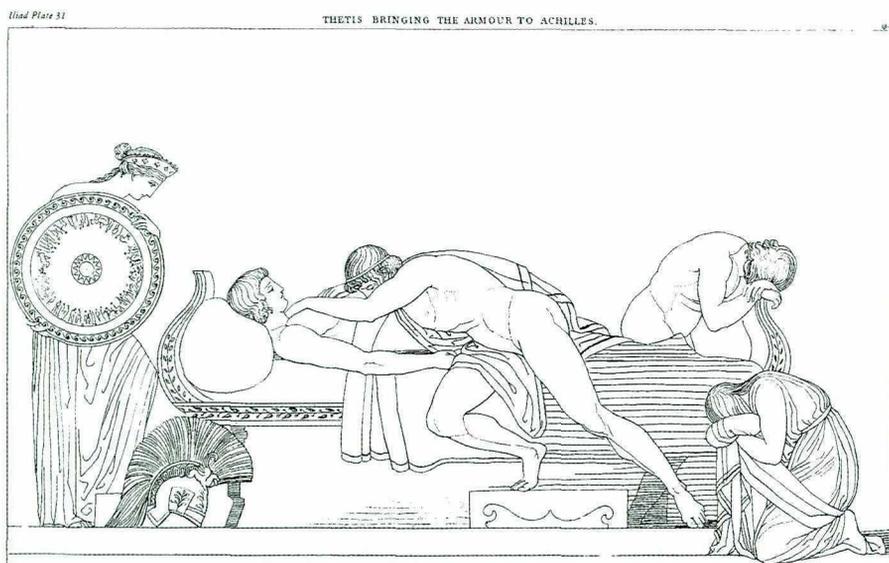


Abb. 7
 John Flaxman: Thetis, ihrem
 Sohne Achill die Waffen bringend,
 Illustration zu Homers Ilias, Kupferstich,
 30,8 × 45,4 cm.
 Foto aus: Flaxman's Illustrations To Homer. Drawn
 by John Flaxman, engraved by
 William Blake and Others,
 New York 1977.

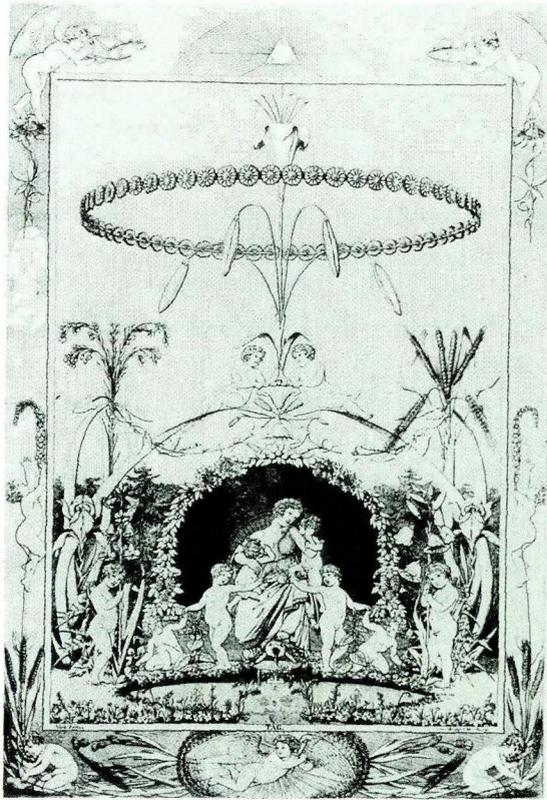
den toten Patroklos, den die waffenhaltende Thetis überhaupt nicht erreichen kann (Abb. 7). Wir, die wir wissen, dass Achill wieder zum Kampf aufgefordert werden soll, bekommen demonstriert, dass Trauer und Handlungsmotivierung unvereinbar sind und wie lähmend auf Achill diese Diskrepanz wirken muss. Es wird geradezu neuzeitlicher Identitätsverlust, der in Handlungsunfähigkeit mündet, vorgeführt. Das ist ungeheuer modern und setzt klassische Historie, die immer und überall auf Handlungserfüllung und -vollendung zielt, ein für allemal außer Kraft.

Romantische Grafik

Wir haben uns so ausführlich mit der Genese und mit den Charakteristika dieser neuen Kunst- und Grafikform beschäftigt, weil sie für das 19. Jahrhundert ungemein folgenreich geworden ist. Nicht nur die unmittelbare und direkte Nachfolge etwa bei Philipp Otto Runge's »Tageszeiten«, Peter Cornelius' Faustzyklus, Moritz Retzschs und Eugen Napoleon Neureuthers Klassikerillustrationen bis zu Bonaventura Genellis »Lebensläufen« ist gemeint – eine entsprechende französische Reihe von Girodet oder Guérin bis zu Ingres wäre aufzustellen –, vielmehr sind die diese Kunstform charakterisierenden Strukturprinzipien konstitutiv für die gesamte Moderne, und man kann sie von daher mit einem gewissen Recht auch protoromantisch nennen. Auch die romantische Grafik offeriert Widersprüche ohne Auflösung, auch sie ist auf den Anteil des Betrachters angewiesen, »zerlegt« anschaulich in eine Formstruktur, die mit den gezeigten Inhalten nicht gänzlich zur Deckung kommt, die sogar in Konkurrenz zum Inhalt treten kann.

Philipp Otto Runge's »Tageszeiten« (Abb. 8) stellen zweifellos den berühmtesten Zyklus in der deutschen romantischen Grafik dar, 1802/03 entworfen, 1805 zuerst publiziert, nach Goethes durchaus würdiger Besprechung 1807 ein zweites Mal in höherer Auflage herausgegeben. Runge hatte an Goethes Weimarer Preisaufgaben teilgenommen und realisierte nach dem Misserfolg, dass die klassische Tradition nicht fortzusetzen war, dass Materie und Auffassung fremd geworden waren. Diesen Verlust der Tradition, der auch nach dem Scheitern der Französischen Revolution die Ein-

Abb. 8
 Philipp Otto Runge: Der Tag, aus
 der Serie »Die Zeiten«,
 Kupferstich und Radierung,
 72,0 × 48,0 cm, 1808.
 Foto: Archiv Verfasser.

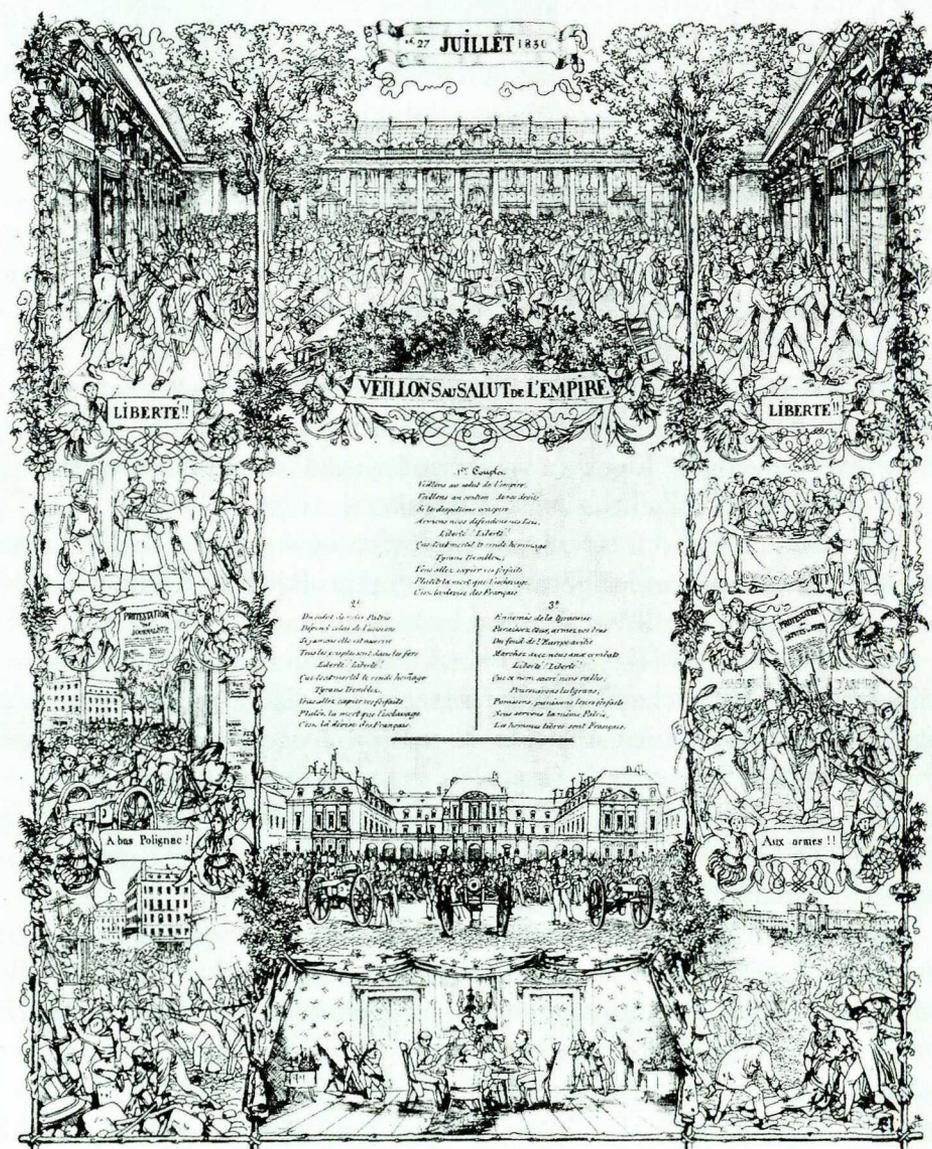


sicht in eine grundsätzliche Naturentfremdung brachte, suchte Runge durch den Entwurf einer abstrakten, auf kosmologische Zusammenhänge verweisenden Naturordnung zu kompensieren. Strukturelles Prinzip dieser Restituierung war die Arabeske. Darin folgte Runge Friedrich Schlegel, für den die Arabeske einzig mögliches Strukturprinzip der Gattung war, die alle anderen Gattungen in sich fassen sollte, des Romans. Schlegel erhoffte sich durch diese sprachliche Ornamentalisierung die Möglichkeit, einen Vorschein des universalen Zusammenhanges zu erzeugen. Sprachlicher Rhythmus, sprachliche Figur als solche sollten die im Roman beschriebenen Wirklichkeitspartikel aus ihrer Partikularität erlösen.

Die Arabeske aufgrund ihrer abstrakten Ordnungsstrukturen bildete eine Analogie zum Kosmos, der göttlichen Ordnung. Bezeichnenderweise bedeutet das griechische Wort »Kosmos« Ordnung und Schmuck zugleich. Und so sollte die Arabeske den Schmuck bilden, der die zerfallene Wirklichkeit verklärte, durchaus in dem Wissen, dass dies scheinhaft geschah. Dem Ornament in seiner Abstraktheit wurde allegorische Potenz zugeschrieben. Diese Verweiskraft besitzt es auch bei Runge. Seine »Tageszeiten« bestehen jeweils aus einem Innenbild und einem umlaufenden Rahmenfeld. Die Innenbilder veranschaulichen die naturzyklische Erneuerung, der Außenstreifen liefert die christliche Interpretation des Werdens und Vergehens. Nun ist das christliche Denken nicht naturzyklisch, sondern teleologisch ausgerichtet, es zielt auf das Jüngste Gericht und nährt die Hoffnung auf Auferstehung. Insofern sind Innenbild und Rahmen auch nicht vermittelt, sie bleiben strikt getrennt. Ihre Versöhnung ist einerseits an den Betrachter überantwortet, andererseits wird dadurch, dass Innenbild und Rahmen gleichermaßen dem Strukturprinzip der Arabeske folgen, eine Ahnung des Zusammenhangs des Unvermittelten eröffnet.

Die Ordnungsprinzipien der Arabeske sind im Grunde genommen einfach. Sie ist achsensymmetrisch angelegt, hat einen Ursprungsort am unteren Ende der Symmetrieachse, entfaltet sich ornamental-vegetabilisch zu beiden Seiten, steigt in getrennten Ästen auf, um sich oben wieder der Symmetrieachse zu nähern und dort auf Synthese des schon am Ursprungsort Geschiedenen zu drängen. Das ganze arabeske Gefüge wird in einer prekären Balance gehalten, und auch die Synthese ist allein Hoffnung auf Erlösung. Im Grunde genommen ist die Arabeske in ihrem Fortschreiten dazu da, Sehnsucht zu wecken, die im Leser/Betrachter fortwirkt, nach romantischer Vorstellung ist es daher auch er, der den Roman fortsetzt, der tendenziell unabschließbar ist. Gerade die offene Form verlangt immer aufs Neue die Betrachterinvolvierung. Das Unvollendete als Unvollendbares wird zu einem der Grundprinzipien der Moderne. Der Umriss-Stich in seiner bloß andeutenden Form, in seiner abstrakten Dimension und freien Biegsamkeit ist ideal geeignet, diese Verweisdimension zur Anschauung zu bringen. Insofern hatte Runge auch bei der farbigen Materialisierung der »Tageszeiten« große Schwierigkeiten. Es mussten neue Verweisformen

Abb. 9
E. N. Neureuther: *Veillons au salut de l'empire*, aus der Serie
27, 28, 29 *Juillet* 1830,
Federlithographie, 1831.
Foto aus: Werner Busch, *Die
notwendige Arabeske*, Berlin
1985.

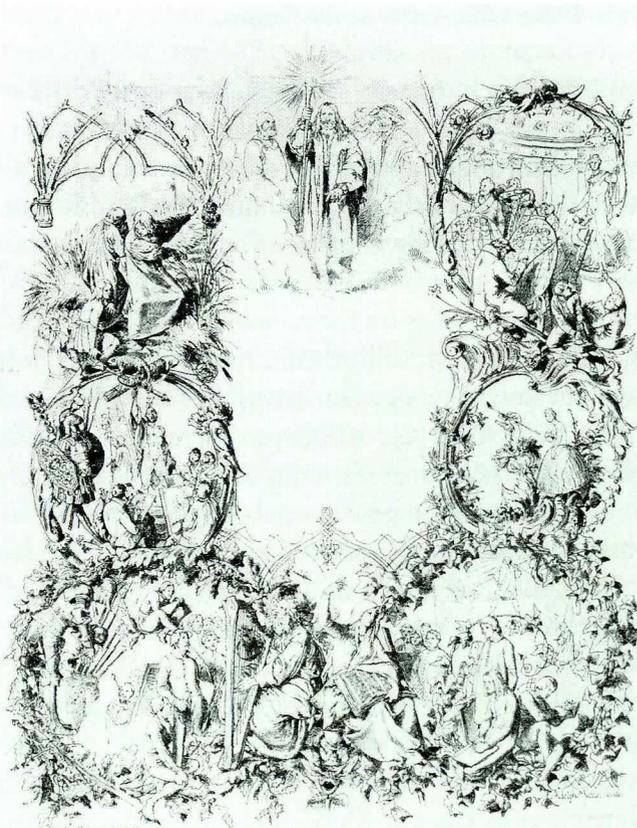


hinzukommen – Runge suchte sie in der Farbenlehre, auch die Farben standen für ihn in kosmischer Analogie. So wie die Arabeske ihren Ursprungsort hat, in dem das Abstrakte konkret wird, so wird in der farbigen Fassung die Welt aus dem Licht geboren, verdinglicht sich in der farbigen Erscheinung, um sich auf höherer Ebene wieder im immateriellen Licht aufzulösen.

Eugen Napoleon Neureuther hat die Rungeschen Grundprinzipien fortgeschrieben, etwa als Illustrationsform für Goethes Balladen und Romanzen genutzt, was diesem durchaus gefiel. Einmal jedoch hat er – zum Entsetzen von Goethe – die Prinzipien der Arabeske verwendet, um die Dialektik der Geschichte zu veranschaulichen, und zwar aus Anlass der Juli-Revolution in Frankreich 1830 (Abb. 9). Ursprung ist hier das alte Regime, aus seinen Oppressionen erwächst arabisch der Widerstand, um in der Synthese der widerstreitenden Interessen zu neuen Verhältnissen zu führen. Das Potential der Arabeske war vielfach nutzbar. Menzel etwa nutzt es bei seinem Titelblatt für Graf Raczynskis »Geschichte der neueren deutschen Kunst« von 1841 (Abb. 10) ironisch, um den Gang der Geschichte der neueren Kunst eher als Weg in eine Sackgasse zu deklarieren. Damit eröffnet die Arabeske, wie zuvor schon die Umrisszeichnung, in ihrer Stilisierung Reflexionsraum für den Betrachter. In Menzels Fall kann er sich Gedanken machen, wie denn der Gang der Kunst sinnvollerweise hätte verlaufen können. Doch am Ende des Jahrhunderts kann die komplexe ornamentale Struktur der Arabeske auch für Aktie und Geldschein genutzt werden und der Verklärung des Geldkreislaufs dienen, da ihr Grundprinzip einem dialektischen Dreischritt von These (Geburt), Antithese (Entfaltung in diver-

Abb. 10 (links)
Adolph Menzel: Titelblatt
Raczynskis »Geschichte der
neueren deutschen Kunst«,
Bd. 3, 1841, Federlithographie.
Foto aus: Werner Busch, a.a.O.

Abb. 11 (rechts)
Eugène Delacroix: Méphisto-
phélès dans les airs, Illustration
zu: Faust. Tragédie de M. de
Goethe, Paris 1828,
Lithographie, 27,0 × 23,0 cm.
Foto aus: Eugène Delacroix,
Städtische Galerie im
Städelschen Kunstinstitut
Frankfurt am Main 1988,
Katalog, Stuttgart 1987.

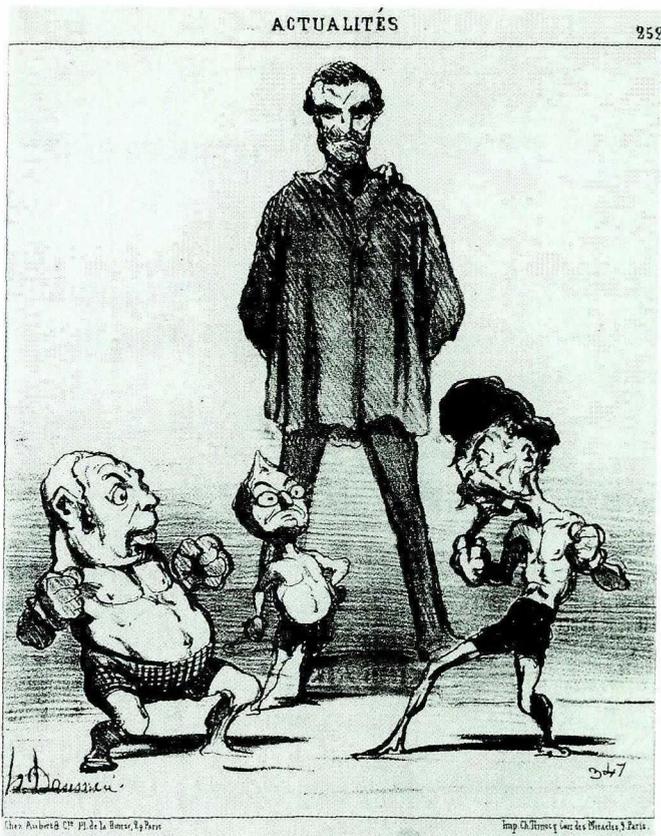


gierenden Strängen) und Synthese (Zusammenführung der Widersprüche auf einer höheren Ebene) besteht. Da die Arabeske in ihrer pflanzlichen Bildung immer in Analogie zu Naturprozessen argumentiert, ist sie vielfältig verwendbar, selbst wenn sie ihr anfängliches frühromantisch-utopisches Moment verliert. Im übrigen ist die Arabeske nicht nur durch eine reflexive Dimension ausgezeichnet, sondern auch – wiederum wie die Umrisszeichnung – durch eine historistische, denn sie rekurriert ausdrücklich auf die Vorbildhaftigkeit der Dürerschen Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, die dem frühen 19. Jahrhundert durch die lithographischen Faksimiles Strixners vertraut waren. Damit deklariert die arabeske Naturform sich selbst als eine verlorene, vergangene, die es im Bewusstsein des Verlustes zu erneuern gilt.

Strixners Lithographien nach Dürers Randzeichnungen, deren erste Lieferung 1808 erschien und eine begeisterte Rezension Goethes veranlassten, gehören zu den Inkunabeln der neuen Technik, die Alois Senefelder (1771–1834) in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entwickelte. Die Lithographie, im Gegensatz zu Hoch- und Tiefdruck, Holzschnitt oder Stich, ein Flachdruckverfahren, ermöglicht ein gänzlich freies Zeichnen auf dem Lithographenstein und bietet sich von daher besonders für Künstler an, die keine eigene Stecherausbildung genossen haben. Besonders nachdem Senefelder 1818 sein Lehrbuch zur Technik der Lithographie veröffentlicht hatte, war ihre Verbreitung nicht mehr aufzuhalten. Gerade in der französischen Grafik war das malerisch-weiche Verfahren beliebt, hier stärker als in Deutschland für die Originalgrafik gedacht und nicht für die Reproduktion. Eine Flut von Künstlern bediente sich des neuen Mediums um 1820: Gros, Guerin, Isabey, Horace Vernet, Charlet, Raffet etc., übertrafen nur durch Géricault und Delacroix. Géricaults Pferdestudien von 1822 und Delacroix' Faustillustrationen von 1828 (*Abb. 11*) loten die tonalen Möglichkeiten der Lithographie bis in feinste Nuancen aus, denn die Lithographie vermag es, scharfe und weiche Linien gleichermaßen zu erzeugen und mit dem Schaber Flächentöne in allen Varianten hervorzubringen, ohne dass etwa Stecherprofis wie beim Mezzotinto benötigt würden. So bot sich die Lithographie für alle Bereiche des grafischen Gewerbes an.

Karikatur

Dass die Lithographie das Tagesmedium schlechthin war, das vom einen auf den anderen Tag reagieren konnte, zeigt das satirische Werk Honoré Daumiers (1808–1879), von dem mehr als 4000 politische und gesellschaftskritische Karikaturen (*Abb. 12*) überliefert sind, die bei aller künstlerischen Vollendung auf Tagesaktualität angewiesen waren. Er gewann der Technik neue Nuancen hinzu, deren Konsequenzen etwa bei Manet oder noch später bei Toulouse-Lautrec zu verfolgen sind. Zudem gilt es hier festzuhalten, dass in der Geschichte der grafischen Techniken, aber eben auch bei der Ausdifferenzierung der reflexiven Möglichkeiten der Kunst die Karikatur eine immer noch unterschätzte Rolle gespielt hat. Die englischen Karikaturisten James Gillray (*Abb. 13*), Thomas Rowlandson und George Cruikshank gewannen der Kunst der Moderne Argumentationsformen hinzu, die in anderen Bereichen in diesem Maße nicht gemacht werden konnten. Die uneigentliche Sprache der Karikatur, die etwas sagt und etwas



anderes meint, ist in extremem Maße darauf verwiesen, die Form gegen den Inhalt auszuspielen. Sie gewinnt damit der Form Ausdrucksmöglichkeiten ab, ohne die die Kunst der Moderne undenkbar wäre. Ihren absoluten Höhepunkt erlebt die Karikatur in der Französischen Revolution, also in den 1790er Jahren. Ihr tagespolitischer Bezug ist das eine, er mag auf politischen Widerspruch verweisen und ihn in der forcierten Form hervorkehren, doch dieser tagespolitische Bezug selbst wird konfrontiert mit in der Form aufgehobenen Verweisen auf die Geschichte der Kunst und ihre ikonographischen Schemata. Damit muss sich die klassische Kunsttradition im gänzlich unklassischen Medium der Karikatur ihre Überprüfung und damit Historisierung gefallen lassen. Die Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit wird vorgeführt, als real klassifiziert und allein ästhetisch in einer autonomen Form aufgehoben. Nach unseren traditionellen Vorstellungen von Karikatur würden wir ihr dieses Reflexionsniveau nicht zutrauen, sitzen wir doch in dieser Beziehung immer noch den Vorstellungen der klassischen Gattungshierarchie auf, die die Karikatur nur extrem niedrig und damit als geistlos einzustufen vermag. Uns sollte bereits nachdenklich machen, dass der Erzklassizist Ingres seine besondere Form der Stilisierung selbst Karikatur nennt. Insofern ist das Abstraktionsmoment auch und gerade der Karikatur nicht nur eine bewusst eingesetzte Reflexionsform, sondern, auch bedingt durch die uneigentliche Sprache der Gattung, ein Moment, das gerade die Auslotung aller denkbaren Ausdrucksmöglichkeiten herausfordert. Ganze Passagen der Geschichte der Moderne wären unter dem Aspekt der Karikatur neu zu schreiben.

Abb. 12 (links)
Honoré Daumier: *Le peuple jure les coups*, Lithographie, 363 × 253 cm, 1851, Wilhelm-Busch-Museum, Hannover.
Foto aus: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, Wilhelm-Busch-Museum Hannover u. a. 1984/85, Katalog, München 1984.

Abb. 13 (rechts)
James Gillray: *Buonaparte Hearing of Nelson's Victory*, Radierung, 383 × 288 cm, 1798, Hamburger Kunsthalle.
Foto aus: *Mittel und Motive der Karikatur*, a. a. O.

Goya

Es bleibt, den absoluten Höhepunkt der Grafikgeschichte um 1800 wenigstens anzudeuten. Francisco Goya (1746–1828) – man sollte das in unserem Zusammenhang nachdrücklich betonen, weil das Aussehen seiner Grafik dies zumindest nicht auf den ersten Blick nahelegt – nimmt seinen Ausgang durchaus beim Neoklassizismus und seinen Grundprinzipien – seine direkte Auseinandersetzung mit Flaxman ist vielfältig überliefert –, ja, man kann seine Grafik nur verstehen, wenn man erkennt, dass auch Goya mit der Spannung von Form und Inhalt arbeitet, dass er auf diese Weise die ihm gemeinhin allein zugeschriebene aufklärerische Bedeutung transzendiert, d. h. auf unauflösbare Widersprüche verweist, die das Individuum der Moderne in die Spannung von subjektiven Bedürfnissen und objektiven Erfordernissen stellen, auf die es nur psychisch reagieren kann. Diese Dimension ist bereits in seiner frühen Serie, den »Caprichos« manifest, an der Goya nach seiner Ertaubung im Jahre 1793 ab 1796 arbeitet, um sie 1799 zu veröffentlichen. Und auch Goya reflektiert die Frage der weiteren Validität der klassischen Kunst und ihrer Sprache, indem er sie an den Realitäten der Gegenwart misst. Capricho 8 (*Abb. 14*) paraphrasiert eine Grabtragung Christi, Capricho 9 eine Beweinung Christi, Capricho 10 eine Kreuzabnahme Christi, doch zur Anwendung gebracht werden sie auf eine Entführung und Vergewaltigung bei Capricho 8, auf die Qualen der Impotenz bei Capricho 9 und ein tödliches Duell in Liebeshändeln bei Capricho 10. Weder um eine grobe Säkularisierung, eine Pervertierung des Heiligen handelt es sich, als vielmehr um eine Frage danach, ob die Erklärungen und Verheißungen des Christlichen vor den Grausamkeiten von Inquisition, Bürgerkrieg und nachfolgend Okkupation noch Bestand haben können.

Das, was in den »Caprichos« noch bloße Zweifel an der Vernunft der Aufklärung und der Zuständigkeit von Staat und Kirche waren, das schlägt im Bürgerkrieg selbst dann um in eine Erklärung vom Ende der Menschlichkeit. Die »Desastres de la guerra«, nach neueren Forschungsergebnissen in zwei Etappen zwischen 1810 und 1814 bzw. 1820 und 1823 entstanden und damit an bestimmte Entwicklungsphasen des Bürgerkrieges gebunden, rauben, von kurzen Phasen der Hoffnung abgesehen, alle Illusionen. Immer noch zwar sucht Goya nach formalästhetischen Lösungen für das in seiner Entsetzlichkeit im Grunde genommen Undarstellbare, doch mehr und mehr setzen die Erfahrungen der aus den Fugen geratenen Welt Bildordnungen, und seien sie auch noch so abstrakt, außer Kraft (*Abb. 15*). Dabei kommt es zur Entdeckung neuer ästhetischer Wirkmöglichkeiten jenseits des klassischen Anspruchs auf Harmonie und Schönheit. Die Wirksamkeit des Kahlen und Leeren, des Unausgewogenen, des radikalen Ausschnitts, des Bildordnung bewusst Negierenden wird genutzt. Man kann von einer Ästhetik des Unästhetischen sprechen, von einer Sinnstiftung durch Sinnzerstörung, von einem verzweifelten Verweis auf verlorene Ordnung durch Errichtung von Unordnung, von der letzten Möglichkeit, auf Menschliches zu verweisen, durch das Zeigen des Unmenschlichen. Es wird eine Welt vorgeführt, die Erlösung nicht mehr denken kann. Entdeckt wird dabei allerdings die Realität des Irrealen, weil das Irreale im Inneren des Einzelnen in Form von Wahn, Panik, Depression oder unkontrollierbaren Trieben sich als wahr erweist. So wird Psychisches



Abb 14
Francisco Goya: *Que se la llevaron*, aus der Serie »Los Caprichos«, Nr. 8, Radierung und Aquatinta, 21,7×15,2 cm, 1799.
Foto aus: Alfonso E. Pérez Sánchez/Julián Gállego (Hrsg.), *Goya. Das druckgraphische Werk*, München/New York 1995.



Abb. 15
Francisco Goya: *No hay quien los socorra*, aus der Serie »Desastres de la guerra«, Nr. 60, Probedruck, Radierung und polierte Aquatinta, 15,0×20,5 cm, 1810–14.
Foto aus: Alfonso E. Pérez Sánchez, a.a.O.

- Auswahlbibliographie
Walter Koschatzky, Die Kunst der Grafik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg und Wien 1972.
Die Lithographie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Kunsthalle Bremen 1976, Katalog.
Jörg Traeger, Philipp Otto Runge oder Die Geburt einer neuen Kunst. München 1977.
Runge in seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle, Katalog, München 1977.
John Flaxman. Mythologie und Industrie, Hamburger Kunsthalle, Katalog, München 1979.
Ernst Rebel, Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts. München 1981.
Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.
Werner Busch, Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: Regine Timm (Hrsg.), Buchillustration im 19. Jahrhundert (Wolfenbütteler Studien zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15). Wiesbaden 1988, S. 117 – 148.
Goya and the Spirit of Enlightenment, Madrid – Boston – New York 1988/89, Katalog.
Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, British Museum, London 1996, Katalog.
Bernadette Collenberg-Plotnikov, Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne. Berlin 1998.

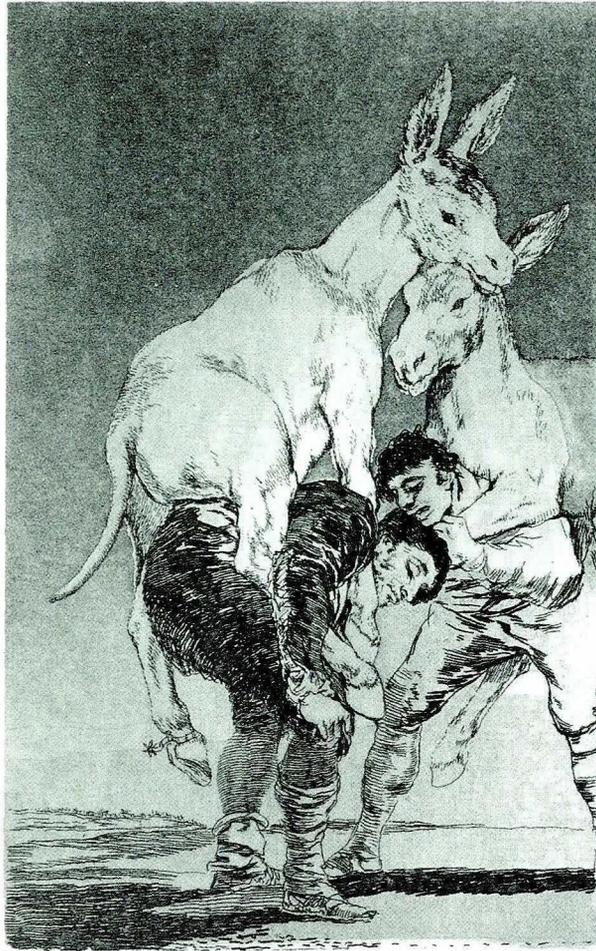


Abb. 16
 Francisco Goya: *Tu que no puedes*, aus der Serie »Los Caprichos«, Nr. 42, Radierung und polierte Aquatinta, 21,5 × 15,0 cm, 1799.
 Foto aus: Alfonso E., a.a.O.

zum Bildthema, gegen das auch Gefängnis und Irrenhaus nicht ankommen, es ist nicht mehr unter Verschluss zu halten. Technisch erfindet Goya nichts eigentlich Neues mehr hinzu, zumeist verwendet er eine Mischung aus Radierung und Aquatinta, später auch Lithographie. Ästhetisch jedoch gewinnt er der Technik neue Dimensionen ab, indem er etwa die Aquatinta nicht nur zur Tonabstufung nutzt, sondern sie in gänzlich ungegenständlicher Form zur Ausdruckssteigerung führt: sie kann so auf Figuren lasten, dass sie sie mit Unausweichlichkeit fixiert, zu Boden drückt oder bedroht. Ausgesparte Teile können als Keile Figuren optisch verletzen, in sie einschneiden oder aber wie in Capricho 42 (Abb. 16) die Verhältnisse auf den Kopf stellen: Der vom Bauern auf dem Rücken zu schleppende Esel, der ihn niederzudrücken scheint, ist so aufgehellt und aufsteigend gezeigt, dass er zu schweben beginnt. Moral von der Geschichte' die Bauern bilden sich die Last, die für die besitzenden Klassen Adel und Klerus steht, nur ein. Hätten sie den Mut, sie abzuschütteln, sie wären frei. So arbeitet die Darstellung gegen das Dargestellte und liefert uns die Möglichkeit eines Erkenntnisprozesses oder besser: eines Erkennensprozesses. Denn zuerst wirkt das Gesehene auf unser Unbewusstes ein. Wir identifizieren gegenständig, doch die Erscheinung arbeitet gegen die gegenständliche Identifizierung und transformiert sie in ihr Gegenteil. Keine Frage, auch diese Instrumentalisierungsform gehört zur Grundausstattung der Moderne, nicht nur von Kubismus und Surrealismus, sondern auch von Abstraktem Expressionismus und Minimal Art.