

3. **PRÄGNANZ: ZU DEN NATURWISSENSCHAFTLICHEN ZEICHNUNGEN VON FRIEDRICH VEITH (1817–1907)**

„Ich hatte bisher alle Gegenstände in Hinblick auf meine Wissenschaft gezeichnet, und in dieser waren Merkmale die Hauptsache. Diese mußten in der Zeichnung ausgedrückt sein, und gerade die am schärfsten, durch welche sich die Gegenstände von verwandten unterschieden.“ (Adalbert Stifter)

Der Held in Adalbert Stifters Bildungsroman *Der Nachsommer* beschäftigt sich – wie der Autor selbst – gleichermaßen ausgiebig mit den Naturwissenschaften und bildender Kunst. Er zeichnet beflissen und umkreist in seinen Erwägungen den unterschiedlichen Status der Zeichnung im künstlerischen wie im wissenschaftlichen Metier. Und auch wenn er den Gebrauchswert und die daraus folgende Gestaltungsart der jeweiligen zeichnerischen Arbeiten je verschieden bestimmt, so bleibt doch eine grundlegende Verwandtschaft beider Felder, so dass er konstatieren muss: „daß ich selber die Grenze nicht angeben könne, wo die naturwissenschaftlichen Zeichnungen in die künstlerisch angelegten übergangen.“¹

Was sich hier spiegelt, verdankt sich nicht allein der Tatsache, dass Adalbert Stifter selbst Poet, Naturforscher und Maler gewesen war, sondern es bildet zugleich eine im 19. Jahrhundert weit verbreitete Praxis ab: die Zusammenarbeit von Naturwissenschaftlern und Künstlern. Und obgleich diese Kooperation gerade von Seiten der Wissenschaftler hoch geschätzt wurde, ist meist wenig über die beteiligten Künstler und ihr Schaffen überliefert. Für dieses Paradox liefert das Zeichnungskonvolut Friedrich Veiths ein ebenso seltenes wie beredtes Zeugnis. Es gewährt auf einzigartige Weise Aufschluss über die experimentelle Forschungswelt so bedeutender Wissenschaftler wie Helmholtz, Bunsen, Wundt, Kirchhoff und Erlenmeyer in einem Zeitraum von 1856 bis 1891 und zeigt zugleich eine charakteristische Handschrift.

Über die Biographie Friedrich Veiths ist nur sehr Spärliches bekannt – auch das kann als typisch für „naturhistorische Zeichner“ gelten. Sie hatten als Künstler gemeinhin kein Prestige, vielen, wohl auch häufig ihnen selbst, erschien ihr Schaffen als kunstfern und unfrei, schlicht als Handwerk, das den Zwecken der Wissenschaft untergeordnet, mit den Ansprüchen autonomer Kunst unvereinbar sein musste. In der Konzeption des Künstlers als eigenschöpferischem Genie war für ein derartiges Schaffen kein Platz vorgesehen, und so bleiben diese Künstler oft gesichts- wenn nicht gar namenlos. Auch ihre soziale Realität war alles andere als glamourös, in den Archiven deutscher Universitäten künden eine Vielzahl untertänigster Bittschriften von ihrer bitteren Lage.²

Karl Lohmeyer, der 1935 unter Einbezug von zeitgenössischen Quellen einen verdienstvollen Überblick über die „Heidelberger Romantik“ vorlegte, musste schließlich einräumen, dass es sich bei Veith um einen „längst vergessenen Künstler“ handelt.³ Dass Veith selbst sich in der Tradition deutscher Romantik gesehen hat, belegt ein Selbstbildnis, das ganz im Duktus der Nazarener gehalten ist. Veith hatte seine künstlerische Laufbahn mit einem Studium bei dem wohl einflussreichsten Nazarener begonnen, bei Peter Cornelius an der Münchener Akademie. Cornelius hatte die im Kreis der romdeutschen Künstlerkolonie aufgeladene Zeichnungskunst ins Nordalpine transferiert; der Kult um die zeichnerische Linie, um die feine Kontur als Essenz des Künstle-

rischen schlechthin, sollte die künstlerische Auffassung an den Akademien und auch jenseits von ihnen maßgeblich prägen. Wie ein vitaler Reflex auf die italienischen *disegno*-Theorien von Vasari bis Zuccaro mutet diese Aufwertung der Zeichnung an und findet nicht zuletzt auch ihre museale Würdigung im Ankauf der gezeichneten Kartons von Cornelius durch die frisch gegründete Berliner Nationalgalerie, wo sie lange Zeit im sogenannten „Cornelius-Saal“ das programmatische Herz der Sammlung bildeten.⁴

Ludwig Richter hat die zeichnerische Passion seiner Künstlergeneration lakonisch gefasst: „Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minuziösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig, und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. Luft- und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht; kurz, ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben.“⁵

In diesem Umkreis nun hat Friedrich Veith gelernt; üblicherweise basierte die akademische Bildung auf der zeichnerischen Praxis, nach Vorlagen, nach Gipsen und dann nach der Natur. Es kann als sicher gelten, dass Veith hier seine Beobachtungsgabe und sein akkurates zeichnerisches Vermögen schulte und sich dabei an den Standards jener elaborierten Zeichenkunst der Romantik orientierte. Gleichwohl ist er als bildender Künstler einzig in seinen Arbeiten für die Wissenschaftler an der Heidelberger Universität greifbar. Nachgewiesen ist seine zeichnerische Tätigkeit für verschiedene Naturwissenschaftler und auch die Erteilung von Unterricht an der Universität. Ein „schweres Augenleiden“, das in der Literatur als Erklärung für den Abbruch der künstlerischen Laufbahn angeführt wird, erscheint mit Blick auf die Tatsache, dass Veith für die renommiertesten Forscher seiner Zeit gearbeitet hat, zumindest fragwürdig. Reizvoll ist, hier einen metaphorischen Kern zu vermuten: muss Veith als Künstler gewissermaßen „blind“ werden, um als naturwissenschaftlicher Zeichner zu reüssieren?

Was schon beim ersten Blick auf die vorliegenden Zeichnungen überraschen mag, ist das gänzliche Fehlen zeichnerischer Geschmeidigkeit im Sinne der romantischen Linienkunst. Dieses steht in einem so entschiedenen Gegensatz zur Zeichnungsliebe der Münchener Akademie und ist doch zugleich so konsequent durchgehalten, dass es weder Unvermögen noch Zufall sein kann. Im Gegenteil, hier dokumentiert sich eine klare stilistische Haltung, die auf die spezifischen Ansprüche naturwissenschaftlicher Bilder abgestimmt ist. Und dies geschieht aus dem Geiste zeichnerischer Reflexion, aus dem Bewusstsein über die Potenzen der Zeichnung.

So hatte Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* 1787 festgestellt: „Aber durch bloße Richtigkeit der Zeichnung kann der Künstler nicht groß werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der größten Richtigkeit zeichne, sondern darin, daß man den nach dem besondern Zweck wohl gewählten Gegenstand so zeichne, daß er in seiner Art die höchste Wirkung thue. Er muß also leicht, mit Geist, und nachdrücklich gezeichnet seyn, damit er das Auge zur nähern Betrachtung reize.“⁶

Das naturwissenschaftliche Auge verfolgte nun eine eigenständige Logik, aus der sich spezifische Ansprüche an Gegenstand und Art der bildlichen Niederlegung orientierten. Jenes Anforderungsprofil schärfte sich in einem durchaus widersprüchlichen Diskurs in

Auseinandersetzung mit der Leistungskraft der graphischen Medien und der Fotografie. Im Zentrum stand dabei die Frage nach der Objektivität der Bilder und nach der Urteilskraft von Künstlern im Kontext der Wissenschaft. So sollten die Künstler zwar solide bildnerische Fähigkeiten vorweisen können, jedoch als künstlerische Persönlichkeit bewusst zurücktreten. Andererseits sollte mit den Abbildungen ja gerade das etwa Charakteristische eines Befundes oder die für einen Nachvollzug notwendigen Spezifika eines experimentellen Arrangements kommuniziert werden. Das bedeutete für die Künstler, Einsicht in das wissenschaftliche Interesse zu gewinnen, in dessen Dienst sie ihre künstlerische Urteilskraft zu stellen hatten. Folgerichtig begegnen in den Auseinandersetzungen um die wissenschaftlichen Zeichner an Universitäten zwei Motive: die Diffamierung der Künstler als unselbständige Handwerker – und das emphatische Lob für Künstler, deren Verständnis der Gattungsnotwendigkeiten sie für die Forschung unentbehrlich macht.

Veith hat ein derartiges Verständnis in besonderer Weise besessen, seine Zeichnungen zeugen davon: Was er schildert, ist ein straff organisiertes visuelles Ganzes aus Details und dem Umriss größerer Zusammenhänge. Dem ging – gewiss im Austausch mit den jeweils beteiligten Wissenschaftlern – eine Auswahl voraus, deren Essenz in Veiths zeichnerischem Rapport ihren Ausdruck findet. Seine Zeichnungen liefern in einem disziplinierten Darstellungssystem von Andeutung und Ausformulierung eine Vielzahl an Informationen, er bildet keineswegs nur ab, was er vor sich sieht. In dieser Hinsicht sind die Darstellungen künstlerischer Zeichnung verwandt, die ja auch ein differenziertes Abstraktum des Sichtbaren entwickelt. Sie sind aber unterschieden darin, wie sie dieses gestalterisch realisieren.

In Veiths Zeichnungen tritt das, was interessiert, in gleicher Weise hervor, unabhängig vom tatsächlich Augenfälligen treten diese Aspekte pointiert in den Vordergrund. Sie bilden Äquivalente des Sichtbaren, aber sie sind so prägnant, ja penibel ausformuliert, dass sie eher einer lesenden Perspektive zuarbeiten. So sind konstruktive Details, wie Schrauben und Verbindungen, häufig in Entkräftung perspektivischer Standards betont und übergroß gegeben. Was nicht interessiert indessen, wird verkürzt oder weggelassen, so dass im Ergebnis eine komplexe Bildstruktur aus Konkretisierung und Vernachlässigung etabliert ist, die sich der künstlerisch geprägten Sehgewohnheit entgegenstellt. In diesem Paradox liegt die Tragik des Künstlers begründet, aus ihm zugleich resultiert der Wert solcher Zeichnungen für die Wissenschaft.

Der Unterschied in der Darstellungslogik hat auch Adalbert Stifter beschäftigt, und er lässt seine Protagonisten diese Differenz an Landschaftszeichnungen diskutieren: „Ihr Urteil ging einstimmig darauf hinaus, daß mir das Naturwissenschaftliche viel besser gelungen sei als das Künstlerische. Die Steine, die sich in den Vordergründen befänden, die Pflanzen, die um sie herum wüchsen, ein Stück alten Holzes, das da läge, Teile von Gerölle, die gegen vorwärts säßen, selbst die Gewässer, die sich unmittelbar unter dem Blicke befänden, hätte ich mit Treue und mit den ihnen eigentümlichen Merkmalen ausgedrückt. Die Fernen, die großen Flächen der Schatten und der Lichter an ganzen Bergkörpern und das Zurückgehen und Hinausweichen des Himmelsgewölbes seien mir nicht gelungen. Man zeigte mir, daß ich nicht nur in den Farben viel zu bestimmt gewesen wäre, daß ich gemalt hätte, was nur mein Bewußtsein an entfernten Stellen gesagt, nicht mein Auge, sondern daß ich auch die Hintergründe zu groß gezeichnet hätte, sie wären meinen Augen groß erschienen, und das hätte ich durch das Hinaufrücken der Linien angeben wollen. Aber durch beides, durch Deutlichkeit der Malerei und durch

die Vergrößerung der Fernen, hätte ich die Letzteren näher gerückt und ihnen das Großartige benommen, das sie in der Wirklichkeit besäßen.“⁷

Die künstlerische Darstellung des Augeneindrucks gewinnt zeichnerisch Überzeugungskraft nur dann, wenn die Darstellung nicht von allzu aufdringlicher Präzision ist. Volumina eines Laubwerkes etwa gewinnen keineswegs Evidenz durch die festumrissene Abschilderung jedes einzelnen Blattes, im Gegenteil. Das ist eine Grunderfahrung zeichnerischer Praxis. So wird in der Kritik Stifters hier die Wirklichkeit des Sichtbaren gegen die Wirklichkeit des Dinghaften gestellt, die Schilderung nach den Gesetzen der Wahrnehmung begründet den künstlerischen Status der Darstellung, die Herausstellung des Einzelnen hingegen den naturwissenschaftlichen. Ähnlich verhält es sich beim vorliegenden Konvolut.

Veiths Zeichnungen transportieren weniger einen visuellen Befund als eine analytisch strukturierte Dichte an Informationen, die aus dem Visuellen gezogen wurde und die sich auch visuell organisiert. Dass es um Information geht, die der textlichen Ergänzung bedarf, geht nicht zuletzt aus den handschriftlichen Anweisungen hervor, die bereits die Verknüpfungen zu der geplanten Publikation vorwegnehmen. Gerade in der Anonymisierung und herausgestellten Sachlichkeit der Lineatur drückt sich das Verständnis für den kommunikativen Anspruch derartiger Bilder aus und sichert so deren spezifische Qualität. Hier dokumentiert sich die reflektierte Potenz der unsichtbaren Hand Veiths und mit ihr eine akribische Beobachtungsgabe, wie sie die Romantik als Tugend der optischen Aufmerksamkeit ausgeprägt hatte.

Im zeichnerischen Duktus und der linearen Syntax hingegen gleichen Veiths Arbeiten mittelalterlichen Musterbüchern. Diese waren ihrer Funktion gemäß eigentümlich anonym und temperamentlos, in ihrer peinlich genauen Ausführung auf unmissverständliche Lesbarkeit hin kalkuliert. Musterbücher wuchsen über Generationen heran, sie sicherten das künstlerische Repertoire einer Werkstatt, weshalb sie wie ein Schatz gehütet worden waren. Mit welchen Motiven die Zeichnungsmappe Veiths zusammengetragen und überliefert wurde, ist nicht dokumentiert. Aber es ist fraglos, dass dies von einer Wertschätzung der Blätter getragen war.

Denkbar ist, dass es Veith selbst war, der seine ersten zeichnerischen Aufnahmen der verschiedenen Experimentalsituationen bewahrte. Nachweislich boten sie die Grundlage für druckgraphische Ausarbeitungen zu Illustrationen in diversen naturwissenschaftlichen Publikationen. Auf dem Deckblatt der Mappe ist die Sammlung als „Entwürfe zu Zeichnungen“ bezeichnet, sie sind entsprechend als erste zeichnerische Notizen Veiths einzustufen, aus denen die Vorlagen für die Drucker entwickelt wurden. Somit gewährt die Mappe einen höchst seltenen Einblick in die Werkstatt eines „naturhistorischen Zeichners“.

Im Kontrast aber zu diesem ausführlichen Umstricheln der Gegenstandskanten steht die Organisation der jeweiligen Blattgestalt, steht der Umgang mit dem Format. Studienblättern gleich springt seine Darstellung hin und her zwischen der Abschilderung von Einzelheiten und den größeren Zusammenhängen. Dieser Fokuswechsel wirkt so effektiv, dass sich sowohl die Anlage der Aufbauten rekonstruieren lässt, als auch über wichtige Detailfragen aufgeklärt wird. Die Blätter sind von hochgradiger zeichnerischer Rationalität.

Aller romantischen Rhetorik zum Trotz: Es gibt keine naive Linie – jede Linie hat Kalkül, gerade ein Versuch wie die *écriture automatique* der Surrealisten beweist die Gren-

ze einer absichtsvollen Umgehung dieses Kalküls. Nun hat sich seit der Renaissance ein kennerschaftlicher Betrachterblick etabliert, der an Zeichnungen die Handschrift maßgeblich als Niederschlag des künstlerischen Temperaments verfolgt. Diese Perspektive ist aber nicht für alle Bereiche zeichnerischer Praxis konstitutiv, ganz besonders gilt das für die Zeichnung in den Wissenschaften.

Veiths gestalterische Entscheidungen sind weder voraussetzungslos, noch sind sie von niedergelegter Reflexion getragen. Im scheinbaren Widerspruch der unterdrückten Handschriftlichkeit, in der Vermeidung zeichnerischer Virtuosität hallt die konzeptualisierte Linienkunst der Romantik nach. In die Auseinandersetzung mit den spezifischen Anforderungen der naturwissenschaftlichen Darstellung fließt sein Wissen über die kommunikativen Fähigkeiten der zeichnerischen Lineatur ein. Auf Grundlage dessen erst kann er seine zeichnerischen Mittel anpassen zu einer ökonomischen Bildstruktur mit stark betonten Akzentuierungen hin, jenen Merkmalen, von denen Stifter spricht, und statischem, ostentativ unpersönlichem Liniengefüge. Diese Blätter folgen entschieden nicht der Logik des gezeichneten Stillebens, Veith verleugnet in ihnen die Standards seiner künstlerischen Bildung, und doch kommt in ihrer besonderen, tastend entwickelten Gestaltung seine „darstellungsbezogene Intelligenz“ (Svetlana Alpers, Michael Baxandall) zum Tragen.

Zugleich offenbart sich hier ein Urgrund aller zeichnerischen Bewegung, wie sie von Walter Crane beschrieben wurde: „Wir können den Bleistift nicht auf das Papier setzen, ohne dass wir gleichsam einen Vertrag mit den Bedingungen schließen. Gegeben ist eine weiße Ausdehnung – eine ebene Fläche, – gegeben ist etwas, womit man schwarze Striche machen kann. Die künstlerische Verwirklichung entweder eines Gedankens oder der Wiedergabe eines Gegenstandes der Kunst oder der Natur wird von unserer freien Anerkennung der natürlichen Grenzen des Ausdrucksvermögens von Bleistift und Papier, von Ebene, Linie und Farbe als den Bedingungen der Darstellung und unserer genauen Beachtung derselben abhängen. Die Anerkennung dieser Forderungen verleiht aller Zeichnung gemäß der Individualität und Eigenart des Künstlers einen bestimmten Ausdruck. Wir erkennen seinen Stil und seine Persönlichkeit an seiner Art, die Bedingungen der Arbeit zu behandeln.“⁸

Die gewissermaßen negative Präsenz der Künstlerindividualität Veiths in seinen Zeichnungen etabliert sich in den disziplinierten Setzungen seiner unsichtbaren Hände. Es tritt uns in den Zeichnungen das tüchtige zeichnerische Vermögen Veiths entgegen, zugleich wird an ihnen sein Selbstbild-Drama als erfolgloser Künstler deutlich. Was seinen Zeitgenossen als Tragik des Epigonalen erscheinen musste, bildete doch die Grundlage der Leistungsfähigkeit seiner Zeichnungen für die Wissenschaft. In dieser künstlerischen Askese realisierte sich jedoch mit gestalterischer Klugheit und sachlicher Potenz eine Auffassung von Zeichnung, wie sie bis in die Gegenwart von Künstlern immer wieder aufgegriffen wird: die Ablehnung des Handschriftlichen und die Vermeidung von Schönlinigkeit sollten zentrale Aspekte der Zeichenkunst des 20. Jahrhunderts werden. Wird Veith in seinen biographischen Umrissen dunkel bleiben, so tritt doch in den Zeichnungen eine künstlerische Physiognomie zu Tage, deren prägnante Konturen nicht allein von Naturwissenschaftlern wie Helmholtz und Bunsen, sondern auch im Horizont der Kunsterfahrung der Moderne neu gewürdigt werden können. Zumal künstlerische und wissenschaftliche Zeichnung in ihren Darstellungsoptionen geschieden werden können, im *disegno* als bildnerischer Denkform aber verschwistert begründet sind.

- 1 Adalbert Stifter, *Der Nachsommer* [1857], Leipzig 1988, 512.
- 2 Elke Schulze, *Nulla dies sine linea: Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie*, Pallas Athene, Bd 12, Stuttgart 2004.
- 3 Karl Lohmeyer, *Heidelberger Maler der Romantik*, Heidelberg 1935.
- 4 Kat. *Die Götter Griechenlands: Peter Cornelius, Die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Alten Nationalgalerie Berlin*, Berlin 2005.
- 5 Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen* [1824], zit. n.: Kat. *Kabinett der Zeichnung*, hg. v. Kunstfonds e.V., Düsseldorf 2000, 115.
- 6 Johann Georg Sulzer [1787], zit. n.: Kat. *Kabinett der Zeichnung* (wie Anm. 5), 94.
- 7 Stifter, *Nachsommer* (wie Anm. 1), 362.
- 8 Walter Crane, zit. n.: Georg Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*, München 1905, 467.

Elke Schulze