

I

Als Pierre Narcisse Guérin im Jahre 1799 sein Bild *Die Rückkehr des Marcus Sextus aus dem Exil* (Abb. 3) ausstellte, konnte insbesondere eine Gruppe von Emigranten darin eine nachrevolutionäre Stimmung wiederfinden, die geprägt war von schrecklichen Erinnerungen an das, was in der radikalen Phase der *Terreur* geschehen war. Der in dem römischen Melodrama beschriebene Vorfall ist ihren Erlebnissen in der Tat sehr ähnlich: Marcus Sextus, der nach einem unter Lucius Cornelius Sulla ungerechtfertigt verfügten Exil in seine Heimat zurückgekehrt ist, findet seine kurz zuvor vor Kummer gestorbene Frau und ist mit einer Situation völliger familiärer Zerrüttung konfrontiert. Guérin ist es gelungen, eine bildnerische Formel für dieses dramatische Ereignis zu entwickeln, die ein großes Publikum zu Begeisterungstürmen hinriß. Ein anonymer Mitarbeiter des *Bulletin de l'Europe* etwa schrieb kurz nach Ausstellung des Bildes:

„L'âme se recueille davantage à l'aspect de malheur qu'à l'aspect du triomphe; et les affections particulières, les larmes d'une fille sont plus fortes pour nous que la massue d'Hercule. Tout ce qui est du ressort de l'humanité nous appartient, tout ce qui est au-dessus, nous semble étrange.“¹

Wir sollten uns fragen, wie der Maler diese überwältigende Wirkung erreicht hat, deren emotionaler Gehalt auch in vielen anderen zeitgenössischen Kritiken registriert wird. Am auffälligsten ist zunächst einmal die Tatsache, daß Guérin den Gesichtsausdruck seines „Helden“ weitgehend entleert hat, daß er physiognomische Konfigurationen vermeidet, die mit einem präzise zu definierenden Gemütszustand assoziiert werden können.² Weiterhin zeigt er ihn verschattet, ähnlich wie das Jacques Louis David in Guérins wahrscheinlichem Vorbild, dem *Brutus* aus dem Jahre 1789, vorgemacht hatte. Beide Bildstrategien bezwecken, den Betrachter zu Projektion und Empathie einzuladen. Andere

* In Erinnerung an Max Imdahl, der einzig war und unersetzlich bleiben wird.

¹ Observation sur le tableau de Marcus Sextus. In: Collection Deloynes (Paris, Bibliothèque Nationale). Bd. XXI. S. 334.

² Zur Tendenz von Kunsttheorie und -praxis des späten 18. Jahrhunderts, den Gesichtsausdruck zu differenzieren und ihn weniger eindeutig lesbar werden zu lassen vgl.: Dorothy Johnson: *Desire Demythologized: David's L'Amour quittant Psyché*. In: *Art History*. Bd. 9, no. 4, 1986. S. 457.

kompositionelle Elemente von eher atmosphärischer denn deskriptiver Relevanz, so etwa die völlige Isolierung der Hauptfigur und die geradezu unheimliche Beleuchtung des Raumes, sollen zu dieser Wirkung beitragen. Mit seinem Versuch, den Betrachter durch evokative, nicht im engeren Sinne erzählerische Mittel zu involvieren, stimuliert Guérin ganz unübersehbar eine Vertiefung der Bildlektüre.³

Dieser Gegensatz zwischen *Diskurs* und *Ästhetik* ist von größter Bedeutung für viele Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts. Es soll hier versucht werden, einige der entscheidenden Phasen dieser Auseinandersetzung – die rationalistische Position des 17. Jahrhunderts, wichtige Entwicklungen im Bereich der Semiotik zur Zeit der Aufklärung, Johann Joachim Winckelmanns Kunstbegriff – herauszustellen, um so einen wichtigen Ausgangspunkt für die entstehende Romantik zu kennzeichnen.

II

In seiner 1772 veröffentlichten *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* formulierte Johann Gottfried Herder in einem eigentümlich kryptischen Gestus an entscheidender Stelle:

„Wie schwürig würde es einem solchen Geschöpf, ganz Auge! wenn es doch Mensch sein sollte, das, was es sähe, zu benennen! das kalte Gesicht mit dem wärmeren Gefühl, mit dem ganzen Stamme der Menschheit zu einverbinden!“⁴

³ Mir scheint diese Art der Verbildlichung im Gegensatz zu stehen zu derjenigen von Poussin, die gewöhnlich als vorbildlich für die neoklassizistische Malerei im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und für Guérin im Besonderen gewertet wird. Vgl. etwa Walter Friedländer: *David to Delacroix*. Cambridge, MA 1963. S. 44. In seinem *Bethlehemitischen Kindermord* (1627/29) beispielsweise gibt der französische Klassizist eine zwar mit intensiven Gesten- und Ausdrucksformationen gefüllte, aber dennoch rational geordnete Struktur, in der die Klärung der *Historie* oberstes Ziel bleibt. Gerade deswegen aber ist eine solche Komposition bei all ihrer Nähe zu dem erzählten Ereignis nicht in der Lage, im Betrachter die tiefen Gefühlswirkungen zu erzielen, die von den Theoretikern der Spätaufklärung immer wieder eingeklagt werden. S. auch Werner Busch: *Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts*. In: (W. Busch/P. Schmoock, Hg.) *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim 1987. S. 671.

⁴ J. G. Herder: *Abhandlungen über den Ursprung der Sprache* (H. D. Irmscher, Hg.). Stuttgart 1966. S. 61. Im gleichen Geiste schreibt er kurz zuvor: „Wiederum ein Geschöpf, ganz Auge – wie unerschöpflich ist die Welt seiner Beschauungen! Wie unermesslich weit wird es aus sich geworfen, in welche unendliche Mannigfaltigkeit zerstreuet! Seine Sprache (wir haben davon keinen Begriff!) würde eine Art unendlich feiner Pantomime, seine Schrift eine

Herders Rationalismuskritische Grundposition kommt hier ganz deutlich zum Vorschein. Abgesehen von der sprachphilosophischen Problematik, die er mit der Schwierigkeit, Zeichen für die Dingwelt zu finden, anspricht, drückt er gegenüber dem Sinnesorgan sein Mißtrauen aus, das traditionell als das edelste galt. Herder kritisiert es gerade aufgrund der Eigenschaften, die dem Auge gemeinhin zur Wertschätzung verhalfen⁵: es schien das weitreichendste zu sein, für ihn aber wird es implizit zum oberflächlichsten. Es fungierte als das komplexeste – gleichsam als der Königsweg für den Verstand im Zeichen des Spiegels⁶ –, kann sich für Herder aber nicht einer gewissen Abstraktheit entziehen. Gerade weil man in ihm das mannigfaltigste zu sehen glaubte, wird es nun zu dem am wenigsten sinnliche Fülle und Tiefe vermittelnden. Entscheidend bei alledem aber ist, daß es die Sinnenwelt fast so scharf seziert wie der Begriff, somit beinahe schon den Übergang zu einer Verstandesfunktion geschafft hat.⁷

Kälte des Gesichts und Wärme des Gefühls: hiermit behauptet Herder eine Dichotomie, die auch für die nun einmal augenvermittelte bildende Kunst ein kapitalesses Problem darstellt. Denn diese scheint doch nun von der Tiefe des Gefühls ausgeschlossen, reduziert auf eine Funktion, die just in der beginnenden ratiokritischen Geniezeit obsolet zu werden sich anschickt. Es soll gezeigt werden, daß dieses Dilemma nur durch eine Umdeutung des Augensinnes zu beheben war, daß nur ein mit Gefühlsqualitäten angereicherter *Visus*, einer der nicht mehr Inbegriff von *Reflexion*, sondern von *Penetration* zu sein hatte, die bildenden Künste vor einer Abwertung bewahren konnte, die sie im Paragone hoffnungslos zurückwerfen würde.

Der akademisch-klassizistischen, letztlich cartesianisch inspirierten Theorie, die sich am vollendetsten im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts herausgebildet hatte, mußte das beschriebene Dilemma fremd sein. Charles Le Brun (1609–1690), der berühmte Direktor der Akademie und Hauptvertreter dieser Richtung, kannte keinen Gegensatz von Auge und Gefühl. Er postulierte die Einschränkung des definitionsgemäß unbegrenzten Sinnlichen auf das abge-

Algebra durch Farben und Striche werden – aber tönende Sprache nie! Wir hörende Geschöpfe stehen in der Mitte: wir sehen, wir fühlen; aber die gesehene, gefühlte Natur tönert!“ (S. 58).

⁵ Vergleiche die kritische Einschätzung Martin Heideggers in *Sein und Zeit*. (1927). Tübingen 1978. S. 147.

⁶ S. Richard Rorty: *Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*. Frankfurt/M. 1984. S. 22 f.

⁷ Eine reichhaltige Zitatensammlung von Autoren des 18. Jahrhunderts, aus der die zunehmend kritische Bewertung des Sehens hervorgeht, bringt Jürgen Manthey: *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*. München/Wien 1983.

grenzt Begriffliche, des rein piktoralen Wertes auf das Diskursive, des Bildes auf das Wort, dessen, was später als gesamtheitlicher Farbzusammenhang definiert wurde, auf die Verkettung diskreter Zeichenkomplexe.⁸ Hauptfunktion der Malerei war für ihn die Verbildlichung einer *Historia*, und deren Verständnis konnte in der Tat mittels des objektivierenden Augeneindrucks am besten geleistet werden.⁹ Dem Bild als sinnlicher Darstellungsform kam dabei kein emphatisch positiver Wert zu. Es bezog seine Existenzberechtigung einzig und allein aus der – bedauerlichen – Tatsache, daß der reine Raum des Geistes nicht kommunizierbar ist, daß er zur Vermittlung der sinnlichen Transformation bedarf.

„... le premier (sc. die theoretische gegenüber der praktischen Zeichnung, also so etwas wie der gedankliche Entwurf) dépend purement de l'imagination, qui s'exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit; que le dessin pratique (sc. der zweite) est produit par l'intellectuel et dépend par conséquent de l'imagination et de la main; il peut aussi s'exprimer par des paroles ...“¹⁰

Die praktische Zeichnung, also die auf der Leinwand tatsächlich ausgeführte, konnte von Le Brun begriffen werden als eine, die verlustlos substituierbar ist durch das Wort. Damit ist gemeint, daß sie als bloßes Transportmittel von Bedeutung ist und selbst ohne den geringsten Einfluß auf den Sinn des Werkes. Als Konsequenz aus dieser Definition ergibt sich, daß im Zusammenhang einer klassizistischen Theorie das Bildzeichen im Idealfall zum transparenten Medium wird, welches in seiner sinnlich-farblichen Präsenz möglichst stark zurückzunehmen – und damit zu vereindeutigen – ist. Auf diese Weise (und nur so) soll es in die Lage versetzt werden, auf die übersinnliche Sphäre des Bedeutungshaf-ten zu verweisen.¹¹

⁸ Vgl. besonders Norman Bryson: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. London/New York 1981, der das Diskursive gegenüber dem Figurativen bei Le Brun herausstreicht. Er meint damit die absolute Unterwerfung des Materiellen unter den Text, das Wort, das Signifikante. Erhellend auch die Bemerkungen Thomas Puttfarkens in seiner Monographie zu Roger de Piles *Theory of Art*: New Haven/London 1985. S. 1–37.

⁹ S. Tzetvan *Todorov*: *Théories du symbole*. Paris 1977. S. 358: „La rhétorique et l'esthétique classique (dans la mesure où cette dernière existait) attribuaient à l'art et au langage un rôle purement transitif. L'art est fonctionnel, et cette fonctionnalité se réduit finalement à un seul objectif: imiter la nature. Le langage est également transitif, et sa fonction est tout aussi unique: il sert à représenter, ou à communiquer.“

¹⁰ Abgedruckt in: (A. Fontaine, Hg.) *Conférences inédites de l'Académie Royale*. Paris 1903. S. 38.

¹¹ Vgl. etwa Puttfarkens (a. a. O., Anm. 8) Feststellung zu dem zweiten Hauptvertreter des akademischen Klassizismus in Frankreich. André Félibien (1619–1695): „The actual arrangement of forms and figures, drawing and colouring are all treated as inferior parts, inevitable for the realization of the work, but not of decisive importance. They are not accounted for as the very means through which we perceive and comprehend the subject or theme.“ (S. 28)

Auffällig für einen solchen Begriff vom Zeichen ist der enge Bezug zur cartesianisch geprägten Sprachtheorie des Rationalismus. Cordemoy etwa, einer jener Philosophen, die dieser Theorie besonders nahe standen, behauptete in seinem *Discours physique de la parole* aus dem Jahre 1668, daß die Gedanken, wenn sie nur unabhängig von den mechanischen Produktionen der Sprache gebildet werden könnten, zum einen unmittelbarer und zum anderen – beinahe noch wichtiger – mit viel größerer Klarheit zu kommunizieren wären. Auch für Cordemoy hatte der sinnliche Laut gleichsam nur eine negative Wertigkeit, konnte er doch zum Eigentlichen nicht durchdringen, zum Idealen und Universalen, dessen objektive Existenz aber überhaupt nicht in Frage stand.¹²

Die Transparenz des Zeichens impliziert eine Konsequenz für das Verhältnis von Werk und Betrachter, die für die gleich zu besprechende Gegenposition von größtem Interesse ist. Sie legt den Rezeptionsprozeß auf einen problemlosen Akt unvermittelter Lektüre von bildnerischen „Texten“ fest, in denen beispielsweise Ausdrucksgesten – wie sie von Le Brun in seinem berühmten und höchst einflußreichen Traktat über die *Expression des passions* kodifiziert wurden – eine reine Supplementfunktion für die Klärung der *Historia* besitzen. Der Betrachter bringt nichts von seiner ganz persönlich-individuellen Reaktionsfähigkeit ein, denn er kommt nicht über eine Assimilation des vorgegebenen Affektes hinaus, verbleibt eher passiv. Das sinnlich wahrnehmbare Bildzeichen bietet ihm keinen Widerstand, an dem er sich produktiv „reiben“ muß, es ist eher Träger von Informationseinheiten denn deren Schöpfer.

Das Zeichen unterliegt in bestimmten Bereichen der Aufklärungstheorie einem tiefgreifenden Bedeutungswandel. In ihm ist Bedeutung nun nicht mehr gespiegelt, sondern durch die Transformation in eigenwertige Organisationsraster erst recht eigentlich hervorgebracht.¹³ Bedeutung ist spätestens seit John Lockes sprachphilosophischen Überlegungen¹⁴ keine außerhalb der Signifikation vorhandene, sie ist im Grunde eine vom Zeichen produzierte, da dieses nicht als transparenter Behälter von Gedachtem, sondern nur als etwas zu begreifen ist, das den Inhalt im Rahmen seiner Form erst setzt. Wenn Denis Diderot in seiner *Lettre sur les sourds et muets* aus dem Jahre 1753 vermuten konnte, daß „si ces expressions énergiques étoient plus fréquentes, au lieu que la langue

¹² S. hierzu Ulrich *Ricken*: *Grammaire et philosophie au siècle des lumières. Controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français*. Villeneuve d'Ascq 1978. S. 46.

¹³ S. etwa Paul de Mans Bemerkungen zur aufklärerischen Definition der Metapher in: A. *Haverkamp* (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1983. S. 414–437 (Wege der Forschung, 389).

¹⁴ Vgl. Eugenio *Coseriu*: *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht*. Teil II. Stuttgart 1969 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 11). S. 42.

se traîne sans cesse après l'esprit, . . . il serait forcé de courir après elle“¹⁵, dann erkannte er damit klar die sinnstiftende und nicht mehr nur sintransportierende Macht des – hier sprachlichen – Zeichens. Für ihn ist die Unterscheidung in eine reine begriffliche Basis und ihre sprachliche Darstellung nicht mehr vorstellbar, sondern umgekehrt wird der Begriff zur Funktion des Zeichens und verliert damit seinen Absolutheitscharakter.¹⁶ Diese Neudefinition hat natürlich auch eine Konsequenz für die Rolle des Betrachters. Dieser kann nun nicht länger „durch“ das Zeichen schauen, um in die Sphäre der Bedeutung zu gelangen, er hat sich einem produktiven Austausch mit dem Zeichen zu stellen und sein persönliches Verständnis von ihm mit einzubringen – das nun auf der anderen Seite wieder unterschieden sein mag von dem des Autors.¹⁷

Bedeutsam ist in unserem Zusammenhang vor allem auch, daß Diderot im Taubstummbrief über Kunstsprache reflektiert. Die epistemologischen Ideen, von denen eben die Rede war, werden also auf einen Bereich übertragen, der auf diese Weise eine völlig neue Dignität erlangt, weil künstlerischer Ausdruck von nun an nicht mehr als „Illustration“ definiert werden kann. Im übrigen ist zu betonen, daß Diderot die beschriebene Produktivität des Zeichens nicht auf Sprache beschränkt, sondern mit dem Begriff der *Hieroglyphe* ausdrücklich auch die natürlichen Zeichen der Malerei einschließt.¹⁸

III

Die Umdeutung des Augensinnes im Interesse einer Vertiefung der durch ihn vermittelten Eindrücke und deren sentimentalischer Aufladung kann vielleicht am besten im Werk eines Autors nachgewiesen werden, der überraschenderweise im wesentlichen historisch-rückblickend orientiert war: Johann Joachim Winckelmann.¹⁹ Wie gesehen, war dieses Anliegen auf einer theoretisch-begrifflichen Ebene schon von Diderot verfolgt worden. Er hatte das Zeichen als eine

¹⁵ Vgl. die Ausgabe der *Lettre* von P. H. Meyer in: *Diderot Studies* 7/1965. S. 61 f.

¹⁶ S. hierzu Renata Mecchia: *Le teorie linguistiche e l'estetica di Diderot*. Rom 1980. S. 27 f. Mecchia beschreibt auch die ästhetischen Implikationen eines solchen gewandelten Zeichenbegriffs.

¹⁷ Vgl. auch Diderots Gedanken in seiner berühmten Vernet-Kritik aus den Salonbesprechungen von 1767. Denis *Diderot: Salons* (Hg. Seznec/Adhémar). Oxford 1963. Bd. 3, S. 105, 107 ff.

¹⁸ S. hierzu Marian Hobson: *La Lettre sur les sourds et muets de Diderot: labyrinthe et langage*. In: *Semiotica* 16 (1976). S. 291–327.

¹⁹ Über Winckelmanns Problem jedoch, historischen und kritischen Diskurs zu integrieren vgl. Alex Potts: *Winckelmann's Construction of History*. In: *Art History*, Bd. 5, no. 4, 1982. S. 377–407.

opake, kreative Entität definiert, die dem Betrachter die einfache Lektüre verbot und ihn zu subjektiv-sinngebender Interpretation einlud. Dieser könne es – so Diderot – gelingen, wenigstens individuelle Transparenz zu erreichen. Ich möchte behaupten, daß der Kern einer solchen Theorie die virtuelle Basis für Winckelmanns Kunstverständnis liefert. Es wird zu zeigen sein, daß der deutsche Archäologe mit seiner „edlen Einfalt und stillen Größe“ nicht – wie häufig behauptet – Schönheit und Ausdruck zuungunsten des letzteren gegeneinander ausspielt, sondern daß er auf ihr dialektisches Verhältnis verweist. Schönheit ist in diesem Verständnis nur bedeutsam, wenn sie Anlaß zu reflektierender Verinnerlichung bietet, so wie der Ausdruck nur dann künstlerische Würde besitzt, wenn er als ein schönheitlich vermittelter erlebbar, anstatt nur ablesbar ist. Auf diesen Sachverhalt mag schon Winckelmanns Bemerkung hinweisen, daß die „Schönheit ohne Ausdruck unbedeutend heißen“ könne.²⁰ Ergebnis dieser Vorstellung ist, daß das Kunstwerk – in direkter Parallele zur angesprochenen semiotischen Problematik bei Locke und Diderot – „sprechend“ wird gerade qua ästhetischer Erscheinung und nicht mehr nur aufgrund seines illustrativen Verweis-Charakters. Eine solche Konsequenz für die Auffassung Winckelmanns soll im folgenden nun nachgewiesen werden.

IV

Aufschlußreich sind vor allem Winckelmanns Interpretationen griechischer Skulpturen in seinem Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Altertums*. Hier formuliert er an einer Stelle:

„Außerdem ist die Stille und die Ruhe im Menschen . . . der Zustand, welcher uns fähig macht, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften zu untersuchen und zu erkennen, so wie man den Grund der Flüsse und des

²⁰ J. J. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. In: *Gesammelte Werke* in 13 Bänden (Hg. J. Eiselein). Donaueschingen 1825 (Reprint Osnabrück 1965). Bd. 4. S. 193. (Eiselein druckt die posthume Ausgabe der „Geschichte“ (erschieden 1777, zuerst 1764), in der inzwischen verlorene handschriftliche Nachträge Winckelmanns eingearbeitet sind. Obwohl diese nicht mehr überprüfbar sind, wollen wir auf sie nicht verzichten, da sie manchmal große Aussagekraft besitzen. Bedeutsam ist abgesehen davon, daß, sollte die Authentizität der Ergänzungen sich auch nicht halten lassen, sie doch in den 1770er Jahren formuliert werden konnten. Für den eher allgemeinen Zusammenhang der hier vorgebrachten These scheint mir dies als Begründung ausreichend.) Winckelmann fährt aufschlußreich fort: „ . . . und dieser (der Ausdruck) ohne Schönheit unangenehm, aber durch die Wirkung der einen in den anderen, und durch die Vermählung zweier widrigen Eigenschaften erwächst das Rührende, das Beredte, und das überzeugend Schöne.“ Über den wahrnehmungsästhetischen Aspekt bei Winckelmann s. vor allem Walter Bosshard: *Winckelmann. Ästhetik der Mitte*. Zürich 1960.

Meeres nur entdeckt, wenn das Wasser still und unbewegt ist; und folglich kann auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken.“²¹

Winckelmann deutet hier die eigentümliche Dialektik von äußerer Unbewegtheit und innerer Tiefe an. Er trennt die körperliche Entäußerung von ihrem seelischen Korrelat und überläßt die interpretative und sentimentalische Befruchtung der Imagination des Betrachters. Die sichtbare Leere macht demnach nur den Anschein von Bedeutungslosigkeit, sie ist paradoxerweise Ausdruck höchster innerer Fülle – auch wenn dies letztlich vielleicht nicht mehr die Innerlichkeit des dargestellten Objektes, sondern vielmehr die projizierte Innerlichkeit des Rezipienten betrifft.²²

Winckelmanns Lösung entspringt einem Dilemma: Ausdrucksformationen im herkömmlichen Sinn wirken umso gestellter, affektierter und unnatürlicher, je prononcierter sie sind. Steigert der Künstler die Gebärde, dann schwächt er auch den erlebnishaften Effekt beim Betrachter, obwohl er vielleicht genau das Gegenteil erreichen wollte.²³ Diesem Dilemma kann man im Grunde nur entkommen, wenn es gelingt, die Reaktion des Betrachters als originären Bestandteil des künstlerischen Prozesses zu verstehen. Nur dann ist es möglich, auf Veräußerung des Gefühls zu verzichten, ohne damit gleichzeitig nichtssagend zu werden. Die bei Winckelmann leitmotivische Wassermetapher ist gerade auch in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Denn es gibt wohl kein anderes Element, das in der Lage wäre, eine so überzeugende Verbindung von heiterer Offenheit und Transparenz (und damit Schönheit) auf der einen, von überwältigender und gleichzeitig unheimlicher Tiefe (und damit Ausdruckskraft) auf der

²¹ *Winckelmann*: a. a. O. (Anm. 20), S. 192 f. Dieser Abschnitt etwa findet sich nur in der zitierten Gesamtausgabe, nicht in der Edition aus dem Jahre 1764.

²² Dieses Paradox könnte auch die Erklärung liefern für einen Widerspruch, der jedem an neoklassizistischer Kunst Interessiertem auffällt, die Tatsache nämlich, daß das, was manchem Interpreten – speziell demjenigen, der das Paradigma romantischer Kunst allzu sehr verabsolutiert – als kühle, unengagierte Abgeklärtheit erscheint, anderen, insbesondere zeitgenössischen Kritikern, Ausdruck höchster Emotionalität war. Zur sinnstiftenden Rolle des Betrachters vgl. auch Oskar Batschmanns beeindruckende Studie zu Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft* 1974–77. S. 179 ff., jetzt auch in: (Hg. W. Kemp) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985. S. 183 ff.

²³ In verschiedener Hinsicht wird das 18. Jahrhundert darauf verwiesen, daß indirekte Evokationen von Innerlichkeit effektiver sind als direkte Entäußerungen. Auch die Farbe kann als ein solches Instrument indirekter Einflußnahme gedeutet werden, und es ist allgemein bekannt, daß mit Roger de Piles und seinen Nachfolgern die Farbe eine Schlüsselrolle in der Kunsttheorie übernimmt. Vgl. jetzt hierzu Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München 1987. S. 74 ff.

anderen Seite zu liefern. Mit der Wassermetapher wird eine zunächst scheinbar unmögliche Integration von Bewegungslosigkeit und Ausdruck erreicht.

Auf den Rezeptionsvorgang wird an anderer Stelle ausführlicher eingegangen:

„Im Apollo, dem Bild der schönsten Gottheit, sind die Muskeln gelinde, und wie geschmolzenes Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen, und werden mehr dem Gefühl als dem Gesichte offenbar.“²⁴

Die kaum bewegte Umrißlinie des Apoll – gemeint ist natürlich der Apoll von Belvedere, Winckelmanns bevorzugtes Werk unter denen des klassischen Altertums – ist nicht so sehr beschreibende Linie (nämlich für den Körper des Gottes) als vielmehr Evokationsmoment, Katalysator für eine traumartig verlangsamte Versenkung des Betrachters ins ästhetische Faszinosum.²⁵

Winckelmanns Ideal ist die Linie, die andeutet und nicht fixiert, die subtil an- und abschwellende Linie und nicht die eindeutig bezeichnende. Es ist eine Linie, die sich der Sinnlichkeit des Rezipienten anschmiegt und die nicht zu reduzieren ist auf Transparenz, auf eine visuelle Definition von Apollos körperlicher Erscheinung. Natürlich kann es kein Zufall sein, daß der Gesichtssinn an dieser zentralen Stelle in haptischen Kategorien umschrieben wird – eine solche Assoziation ist im Gefühl sicherlich mit enthalten – und genauso wenig ist es Zufall, daß wir uns hier an die eingangs zitierte Bemerkung Herders erinnern fühlen. In Winckelmanns *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (1763) kommt ein Vergleich vor, der die geforderte Rezeptionshaltung noch präziser umschreibt. Dort behauptet er, der Schönheitssinn gleiche einem Gips, der über die Statue gegossen wird, um sie ganz zu umfassen.²⁶ Die Gips-Metapher scheint deshalb so geglückt, weil sie einen doppelten Aspekt beinhaltet. Zum einen veranschaulicht sie in der zähen, langsam fließenden Konsistenz des Materials die gleichsam zeitlupenhafte Bedächtigkeit der Betrachtung, zum anderen verweist sie mit der „porentiefen“ Durchdringungskraft des Gipses auf die Tiefe des Eindrucks und die Eindringlichkeit des fixierenden Blickes. Der Zweck der Formulierung scheint klar: es gelingt Winckelmann mit seiner Umwertung des *Visus*, die Bedenken derjenigen zu entkräften, die die Oberflächlichkeit des Augeneindrucks beklagen, indem er die Wirkungsweise des Kunstwerkes radikal neu definiert.

²⁴ J. J. Winckelmann: a. a. O. (Anm. 20). S. 140.

²⁵ An anderer Stelle beschreibt Winckelmann die unverzichtbare Funktion des Schönen als Vehikel zur Vertiefung des Eindrucks. Dort behauptet er nämlich, daß die Schönheit zu einer Empfindung führe, die nicht „mit Ungestüm fortreißt“ – denn so verbliebe sie zugleich an der Oberfläche – sondern „völlig mit sich führet.“ (Ausgabe 1764/67, V, S. 215, zitiert nach Bossard, vgl. Anm. 20, S. 176).

²⁶ S. J. J. Winckelmann: *Kleine Schriften* (Hg. W. Rehm). Berlin 1968. S. 217.

Daß der hier postulierte Gegensatz von Le Brun'scher und Winckelmann'scher Ausdruckslehre kein Konstrukt ist, geht aus einer direkten Kritik an die Adresse des französischen Theoretikers in der *Geschichte der Kunst des Altertums* hervor:

„In den Zeichnungen zu derselben (sc. Le Bruns Abhandlung vom Ausdruck der Leidenschaften) ist nicht allein der äußerste Grad der Leidenschaften in die Gesichter gelegt, sondern in etlichen sind dieselben bis zur Raserei vorgestellt.“²⁷

Mit *äußerstem Grad* scheint nicht der extreme Ausdruck gemeint zu sein – das wäre der (immerhin entgegengesetzten) Raserei vorbehalten – sondern doch wohl eher die präzise durchgeformte, unmißverständliche Visualisierung eines Begriffs, eine Visualisierung eben, die den äußersten Grad von Eindeutigkeit besitzt.²⁸ Diese aber verfielen dem vorhin verhandelten Verdikt der Unerfahrbarkeit. Sie müßte ablesbar werden, aber nicht fühlbar, denn sie bezeichnet, anstatt zu evozieren.²⁹ Sie wäre gleichsam Vermittlung des Gefühlswertes im Medium des Begriffs und stünde damit dem traditionellen Zeichenbegriff nahe, der von Locke und Diderot einer durchgreifenden Problematisierung unterzogen worden war.

Diese Vermutung wird indirekt bestätigt, wenn man die harsche Kritik an dem Zeichner und Graphiker La Fage hinzuzieht, die sich in vergleichbaren Kategorien vollzieht:

„La Fage hat den Geschmack der Alten nicht erreichen können. Alles ist in Bewegung in seinen Werken und man wird in der Betrachtung derselben geteilet und zerstreut, wie in einer Gesellschaft, wo alle Personen zugleich reden wollen.“³⁰

So wie der Le Brun'sche Ausdruck, so neigt die La Fage'sche Bewegung zu geräuschvoller Veräußerlichung, die die Einfühlung verhindert – und auch die pathognomischen Verzerrungen Le Bruns kann man ja als Bewegungskonfigurationen beschreiben. In beiden Fällen werden die Augen des Betrachters zu einem intensitätslosen Oszillieren auf der Oberfläche des Kunstwerkes geführt, niemals kommt er in einem Prozeß der Kontemplation zu sich selbst,

²⁷ J. J. Winckelmann: a. a. O. (Anm. 20). S. 215.

²⁸ Dafür spricht zudem, daß Le Brun durchaus auch „gemäßigte“ Leidenschaften aufführt, die sich einer zurückhaltenden Expressivität bedienen.

²⁹ Vgl. auch B. M. Stafford: *Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43. 1980. S. 74 und passim.

³⁰ Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. In: a. a. O. (Anm. 20). Bd. 1, S. 34.

denn er verbleibt immer beim unvermittelten Anderen. Die Kritik an im Grunde gattungsfremden Bewegungsmotiven läßt sich bei vielen Theoretikern der Jahrhundertmitte nachweisen. Für Diderot etwa ist sie ein wesentliches Element in seiner Zurückweisung des Rokoko-Ideals, das für ihn die Verkörperung sinnentleerten Scheins darstellt. Zwar verteidigt er gegen diese Sinnentleerung zuweilen auch die Le Brun'schen Expressionsgesten, bedeutsamer und in seinem Gedankenzusammenhang kohärenter scheinen jedoch die Bemerkungen, in denen er die Verbildlichung des Helden vor oder nach der heroischen Tat lobt, im Zustand der Ruhe und Reflexion, der die Extroversion von Leidenschaft von vorneherein ausschließt. Nur dann – folgt man Diderot – ist es dem Betrachter möglich zu erkennen, was der Held zu tun in der Lage ist, oder wie stark ihn die vergangene Handlung innerlich berührt hat. Nur dann kann er auf den Grund seiner Seele blicken, während ihn die Faktizität der Handlung davon abhält.³¹ Winckelmann beurteilt das bezeichnenderweise ganz ähnlich:

„Der rasende Ajax des berühmten Malers Timomechus war nicht im Schlachten der Widder vorgestellt, die er für Heerführer der Griechen hielt, sondern nach geschehener Tat und da er zu sich selbst kam, und voller Verzweiflung und niedergeschlagen in äußerster Betrübniß sitzend, sein Vergehen überdachte.“³²

Winckelmann gehorcht nicht etwa den Vorschriften des Dekorum, die die Präsentation des Heroen beim profanen Widdergemetzel verbieten, zumindest aber ist damit sein Anliegen nicht im Kern getroffen. Entscheidend ist vielmehr sein Plädoyer dafür, einen spezifischen Moment nach der Tat und damit außerhalb jeglichen prozeßhaft-sequentiellen Handlungsverlaufes darzustellen.³³ Nur in der Rückbesinnung auf die gattungseigentümlichen Bedingungen – und die sind nun einmal nach Lessings berühmter Definition aus dem *Laokoon* nicht

³¹ Vgl. etwa Denis Diderot: *Salons* (Hg. J. Seznec/J. Adhémar). Oxford 1957. Bd. 2. S. 183.

³² J. J. Winckelmann: a. a. O. (Anm. 20). S. 206. Ähnlich heißt es in den „Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“: „und je mehr sie (i. e. eine dargestellte Figur) zu denken veranlaßt, desto tiefer ist der Eindruck, den sie machet, und um so viel sinnlicher wird sie also.“ A. a. O. (Anm. 20). Bd. 1, S. 165. Wenn Winckelmann davon spricht, daß die Figur „um so viel sinnlicher“ wird, dann scheint er hier tatsächlich in genuin *ästhetischen* Kategorien zu denken, da er die Wirkungs- und künstlerische Überzeugungskraft von der Darstellung der Idee und ihrer sinnlich wahrgenommenen Erscheinung abhängig macht.

³³ Daß es hier nicht um ein Dekorumgebot geht, zeigt indirekt auch die Wiederaufnahme des gleichen Ajax-Beispiels bei Jacques Louis David, der seinen Schüler Delécluze auf die Wirkkraft stillgestellter Handlungen hinweist und zusätzlich den Mord Achilles' an Penthesilea vorbringt. Dieser werde in einem vorbildlichen antiken Beispiel auch nicht *in actu*, sondern zu einem späteren Zeitpunkt der Selbstvorwürfe präsentiert. Vgl. den Bericht bei J. L. J. David: *Le peintre J. L. David 1748–1825. Souvenirs et documents inédits*. Paris 1880. S. 389.

sukzessiver, sondern simultaner Natur – gewinnt Kunst, die mit natürlichen Zeichen operiert, die geforderte unauslotbare Tiefe. Die ästhetisch geleistete Rücknahme der Konkretheit ersetzt das Le Brun'sche Modell der Affektdarstellung. Mit ihr wird der begrenzten und bestimmten Vorstellung die unbegrenzte und unbestimmte Gestimmtheit als Wirkung beim Betrachter entgegengehalten. Andererseits ist anzumerken, daß die Intensivierung und Vertiefung des Ausdrucks mit einer Verflüchtigung seines realen Gehaltes erkaufte wird.

Die zuletzt zitierte Passage aus Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* könnte als eine theoretische Rechtfertigung von Szenen gelesen werden, die wir am Beispiel von Guérins *Rückkehr des Marcus Sextus* zu Beginn dieses Essays kennengelernt haben. Mit seinem Bild reagiert Guérin auf die hier beschriebene Neubewertung des Augensinnes. Indem er Handlung aufhebt, Erzählung suspendiert, setzt er ein Auge voraus, das als aktiver Produzent von Bedeutung und nicht einfach als passives Organ der Wahrnehmung zu begreifen ist.

Es ist hoffentlich ein wenig klarer geworden, daß der neue und vertiefte Effekt von Bildern wie dem von Guérin – im Unterschied zu „klassisch“ komponierten Werken – etwas mit der veränderten Konzeption des künstlerischen Zeichens zu tun hat. Diese Wirkung kann auch noch vom modernen Betrachter verspürt werden. Sie scheint vorauszuweisen auf eine vollständig neue Dignität, die der Kunst in der Romantik zugewiesen wird, einer künstlerischen Epoche, die ihre wesentliche theoretische Rechtfertigung aus der Verabschiedung der traditionellen Form-Inhalt-Dichotomie bezieht.