

# Ursprünge der Moderne um 1800

## 1. David, Goya, C.D. Friedrich

Autor der Studieneinheit: Werner Busch

Werner Busch (44), Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Tübingen, Freiburg, Wien und London. Promotion 1973. Von 1974 bis 1981 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. Habilitation 1980. Von 1981–1988 Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum, seit 1988 an der FU Berlin. 1983–1985 wissenschaftliche Leitung des Funkkollegs „Kunst“. Veröffentlichungen zu Kunst und Kunsttheorie des 16.–19. Jahrhunderts.



### **Vor der 1. Kollegstunde zu bearbeiten**

#### **Allgemeine Einführung**

Ein Funkkolleg zur Kunst der Moderne, das es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Entwicklung der neueren Kunst bis zur unmittelbaren Gegenwart, ferner den komplexen Prozeß der Herausbildung gegenwärtigen Kunstverständnisses und schließlich die sich wandelnde Rolle der Kunst in der Gesellschaft historisch nachzuzeichnen, beginnt konsequenterweise mit der Umbruchphase um 1800.

Selbst wenn heute die unmittelbaren ökonomischen Umwälzungen durch die Französische Revolution als nicht so umfassend angesehen werden – die eigentlichen ökonomischen Veränderungen waren Ergebnis der in Frankreich mit Verzögerung einsetzenden Industriellen Revolution nach 1830 –, so ist doch die Zerstörung der feudalen Strukturen des Ancien régime ein Faktum, das die Revolution von 1789 gesetzt hat. Und selbst wenn man die Folgen der Revolution darauf einschränken wollte, daß sie dem liberalen Bürgertum des 19. Jahrhunderts den Weg bereitet hätten, so bleibt doch kein Zweifel daran, daß sie einen allgemeinen Bewußtseins- und Wertewandel, etwa in Fragen des politischen Selbstverständnisses, der Religion und Familie, des Lebens und Sterbens, sehr stark beschleunigt und vor allem festgeschrieben hat; denn in der Revolution wurde nicht allein, wie in der literarischen Aufklärung, argumentiert, sondern politisch gehandelt.

In vielen Bereichen wurde der Wandel anschaulich vollzogen. Die Kunst hat ihren Anteil daran. Aber die Kunst hat nicht nur die Revolution begleitet, ihre Programmatik veranschaulicht, ihre Feste ausgestattet – sie ist in diesem Prozeß auch selbst eine andere geworden. Er hat lange vor der Revolution eingesetzt, aber er fand in ihr seinen Höhepunkt, und sie machte ihn unumkehrbar. Das, was ein Bild ist, kann und soll, ändert sich ein für allemal. Die Kunst wird mehr und mehr von traditionellen Bindungen freigesetzt, sie dient nicht mehr in erster Linie Kirche und König, hat sich ihren Ort in der Gesellschaft neu zu suchen. Ihre Bildersprache, die Art, wie sie argumentiert, Sinn anschaulich werden läßt, den Betrachter anspricht, wandelt sich. Ihre Sprache, durch den langen Dienst in Form und Vokabular verfestigt und verbindlich geworden, wird nun umgeprägt, muß sich in Frage stellen und auch ersetzen lassen. Entscheidend ist, daß es sich hier nicht bloß um einen Austausch von Vokabeln oder Verständigungsbildern handelt, sondern um einen allgemeinen Wandel der Darstellungsprinzipien. Die Kunst argumentiert anders, kann manches erst jetzt, anderes nicht mehr. Wenn die Revolution in der

Entchristianisierungsphase des Jahres II (1793/94) die christlichen Symbole entfernt, weltliche an ihre Stelle setzt, schließlich den christlichen Kultus durch den Kult des „Höchsten Wesens“ ablöst, dann mag dieser neue Kultus nur von kurzer Dauer gewesen sein; er unterhöhlt dennoch den Absolutheitsanspruch des Christentums ein für allemal. Die Ausrufung der Gleichheit, und sei sie auch nur die Gleichheit der Wahlbürger, macht auf Dauer alle Hierarchien verdächtig. So schafft die Revolution ein Bewußtsein, hinter das es nicht wieder zurückgeht. Und wenn die Kunst auch noch in der Folgezeit Staat und Kirche verherrlichen soll, dann sieht man ihr die Fragwürdigkeit dieses Dienstes an, ihre Darstellungsprinzipien leisten ihn nicht mehr eigentlich.

#### Lernziele

- Nach dem Durcharbeiten dieser Studieneinheit sollen Sie in der Lage sein,
- die neuen Darstellungsprinzipien der Kunstsprache um 1800 zu beschreiben;
  - die Gründe für ihre Entstehung zu erläutern;
  - ihre unterschiedliche Ausprägung in den einzelnen Ländern bei einzelnen Künstlern darzustellen;
  - das Verhältnis von Tradition und Erneuerung zu charakterisieren;
  - den Einfluß der grundsätzlich neuen Wirklichkeitserfahrungen auf die Ausprägung einer neuen Kunstsprache zu bestimmen;
  - die Konsequenzen dieser Kunstsprache für die entstehende Moderne zu skizzieren.

### Gliederung der Kollegstunde

#### 1. Goyas 1814 gemalte Bilder zu den Ereignissen am 2. und 3. Mai 1808

GOYAS berühmtes Bild der „Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808“ und sein Gegenstück „Der 2. Mai auf der Puerta del Sol“ bringen eine neuartige Bildersprache zur Anwendung, welche die Auffassung klassischer Historienmalerei ein für allemal aufhebt. Der „2. Mai“ zeigt den Aufstand der Madrider Bevölkerung gegen die berittenen Mamelucken von NAPOLEONS General MURAT. Es ist kein Schlachtenbild im traditionellen Sinne, denn es fehlt jede Ordnung; auch gibt es keinen Helden, kein eigentliches Bildzentrum. Es ist kein Siegesbild, weder für die eine Seite noch für die andere, eher ein Antikriegsbild, bei dem es dem Künstler darauf ankommt, durch formale Zuspitzung den Ausbruch hemmungsloser Gewalt auszudrücken.

Das Erschießungsbild scheint einen Helden zu haben, doch ist auch er unausweichlich Opfer der gesichtslosen Schergen. Der entsetzliche Eindruck des Bildes ist Ergebnis bewußt eingesetzter Kunstmittel: Zum einen ist die Malweise grob und unglättet, das Bild verweigert, seinem Gegenstand entsprechend, ästhetischen Genuß, zum anderen kann der Betrachter nicht umhin, sich auf die Seite der Henker gestellt zu sehen, und zum dritten ist das Bild kein Dokument, das den Ort des historischen Ereignisses identifizierbar wiedergäbe, sondern eine extreme Ausdrucksfigur, die auf räumliche oder anatomische Richtigkeit verzichtet.

#### 2. Die historischen Zusammenhänge

GOYAS Bilder sind 1814 gemalt – zu einem Zeitpunkt also, als die französische Invasion am extremen Widerstand der spanischen Bevölkerung und durch das Eingreifen englischer Truppen gescheitert ist. König FERDINAND VII. zieht triumphal in Madrid ein. GOYAS Bilder haben wahrscheinlich einen der zu diesem Anlaß errichteten Triumphbögen geschmückt. Die Position des Künstlers war zwiespältig. Er war spanischer Hofmaler, diente in der Kriegszeit aber auch den französischen Besatzern, deren aufklärerischer liberaler Politik er sich durchaus

verpflichtet fühlte. Aber er sah auch, daß die Franzosen das Land ausplünderten, sah die entsetzlichen Folgen des Krieges für die Zivilbevölkerung. Andererseits malte er auch für WELLINGTON und wieder für den Hof. Offenbar sind seine Bilder auch Ausdruck der Erfahrung völlig aus der Ordnung geratener Verhältnisse; denn sie nehmen nicht wirklich Stellung, beschreiben dagegen mit großer Eindringlichkeit das Chaos und die Opfer der Verhältnisse.

### 3. Goyas Auseinandersetzung mit der Kunsttradition und die Herausbildung einer neuen Kunstsprache

GOYAS Erschießungsbild verarbeitet, aller Neuheit der Erscheinung zum Trotz, in verschiedener Hinsicht die klassische Kunsttradition. Gattungsmäßig könnte man es einerseits den Triumphbogenbildern zurechnen, die traditionellerweise einen siegreichen Feldherrn oder König verherrlichten. Doch die Erscheinung von GOYAS Bildern verweigert diese Nutzung im Grunde genommen völlig; es gibt zu diesem Zeitpunkt wohl kaum weniger triumphale Kriegsbilder. Betrachtet man das Bild andererseits als Märtyrerbild, so wird durch die Bildstrategie deutlich, daß der „Held“, der Märtyrer für die Sache des Volkes, mit keinerlei Erlösung oder Verewigung rechnen kann. Sein Tod ist Auslöschung. Dennoch erscheint er in der Pose des sterbenden Christus, und GOYA nutzt auch die Ikonographie der Ölbergsszene. Hat man dies erkannt – und der in kirchlichen Traditionen erzogene Spanier der Zeit wird es erkannt haben –, so erfährt man voll Schrecken den unaufhebbaren Gegensatz von christlichem Heilsversprechen und gegenwärtiger hoffnungsloser Erfahrung. Die christliche Form wird als historische Form erkennbar und kommt allein noch als ästhetisch nutzbar gemachte Form zur Wirkung, sie vermittelt ihren ursprünglichen Sinn nicht mehr. Diese Diskrepanz von Form und Inhalt markiert einen Grundzug der Moderne, dem sie mit künstlerisch zugespitzten, für sich ausdruckshaltigen Formen zu begegnen sucht.

### Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen

Jacques Louis DAVID (1748–1825), Begründer des Neoklassizismus in Frankreich.

War seit 1792 als aktiver Jakobiner im Nationalkonvent und wurde mit der Inszenierung der großen Revolutionsfeste beauftragt. Seine Malerei aus der Revolutionszeit erfaßt die historische Tat des Einzelnen in einer neuen Bildersprache, die formale Abstraktion und gegenstandsbezogene Realistik verbindet. Seit 1804 „Erster Maler“ NAPOLEONS.

FERDINAND von Spanien (1609–1641), Kardinal-Infant, Bruder König PHILIPPS IV. von Spanien, Generalgouverneur der Niederlande ab 1635. RUBENS dekoriert seinen „fröhlichen Einzug“ in Antwerpen 1635 mit Triumphbögen.

FERDINAND VII., spanischer König (1814–1833), gleich nach Regierungsantritt von NAPOLEON zum Rücktritt gezwungen; im spanischen Widerstand nach der Vertreibung von NAPOLEONS Bruder Joseph als spanischer König von einer Junta vertreten. 1814 Rückkehr nach Spanien aus dem französischen Exil. Sein reaktionäres Regime führt nun wieder zu Aufständen im Inneren.

John FLAXMAN (1755–1826), englischer Bildhauer und Zeichner; folgte frühzeitig den klassizistischen Lehren WINCKELMANNS. Angeregt durch die griechische Vasenmalerei, gelangte er als einer der ersten zur klassizistischen Umrißzeichnung. Illustrationen zu HOMER, HESIOD und DANTE.

Caspar David FRIEDRICH (1774–1840), bedeutendster Landschaftsmaler der deutschen Romantik. Lebte seit 1798 in Dresden, das zum Zentrum der neuen romantischen Kunstbewegung wurde. Intensive Naturstudien; konventionelle allegorische und symbolische Bedeutungsgehalte werden in seiner Malerei durch Farbgebung, Linienführung und Motivwahl aufgehoben.

- Manuel de **GODOY** (1767–1851), spanischer Staatsmann, 1792 als Günstling Königin **MARIA LUISAS** und König **KARLS IV.** erster Minister und eigentlicher Regent; wollte portugiesischer König von **NAPOLEONS** Gnaden werden, 1808 gestürzt und nach Frankreich geflüchtet.
- Francisco de GOYA** (1746–1828), spanischer Hofmaler, fertigte neben zahlreichen Porträts vor allem graphische Serien zu den Torheiten der Menschen, den Schrecken des Krieges und zum Stierkampf; besonders seine Zeichnungen erobern bis dahin nicht darstellbare Ausdrucksbereiche; malt am Ende seines Lebens sein Landhaus mit ängstigenden Bildern, den sogenannten schwarzen Bildern, aus.
- Gavin HAMILTON** (1723–1798), schottischer Maler und Archäologe, gehörte als Künstler zum Kreis um **WINCKELMANN** und **MENGS**; war einer der ersten, die klassische mythologische Stoffe nach den Quellen malten. Seine homerischen, von **D. CUNEGO** gestochenen Gemälde entstanden seit 1760.
- HERKULES (HERAKLES)**, berühmtester Held der griechischen Sage, verrichtet im Dienste des Königs **EURYSTHEUS** die sogenannten zwölf Arbeiten des Herkules; in der Szene „Herkules am Scheideweg“ sieht sich der Held vor die Wahl zwischen Tugend und Laster gestellt, entscheidet sich gegen die Verlockungen des Lasters für den mühevollen Weg zur Tugend; in der Herrscherikonographie beständig herangezogenes Vorbild.
- Joseph BONAPARTE** (1768–1844), Bruder **NAPOLEONS**, König von Neapel (1806–1808) und Spanien (1808–1813), vom spanischen Volksaufstand und **WELLINGTONS** Truppen vertrieben.
- KARL IV.**, spanischer König (1788–1808). 1808 greift **NAPOLEON** in den bourbonischen Familienzweist ein und zwingt **KARL IV.** und **FERDINAND VII.** in Bayonne zur Abdankung zugunsten seines Bruders **Joseph BONAPARTE**. **KARL IV.** zieht sich mit seiner Frau **MARIA LUISA** nach Italien ins Exil zurück.
- MARIA LUISA**, Königin von Spanien (1788–1808), dominante Gemahlin **KARLS IV.**, zwischen Absolutismus und Aufklärung schwankend. Von **GOYA** zuerst 1789 dargestellt, um 1800 dann in einem bedeutenden und in seiner Direktheit irritierenden Familienporträt gemalt. Sie protegierte den korrupten **Manuel de Godoy**, der zum Ersten Minister aufstieg.
- Joachim MURAT** (1767–1815), Schwager **NAPOLEONS**, führte als dessen General Truppen in Spanien, später die gesamte Reiterei der Großen Armee; von 1808–1815 König von Neapel.
- NAPOLEON** (1769–1821), französischer Kaiser, 1793 französischer General; 1799 nach dem Sturz des Direktoriums Erster Konsul; ab 1804 Kaiser, nach siegreichen Kriegen gegen England, Österreich, Preußen und Rußland. 1807/08 Besetzung von Portugal und Spanien, wo er sich zum ersten Mal nicht mehr durchsetzen konnte; er scheiterte am spanischen Guerilla-Widerstand und den englischen Truppen. 1812 Niederlage der Großen Armee vor Moskau, Beginn des endgültigen Niedergangs.
- Robert Ken PORTER** (1777–1842), englischer Maler und Graphiker, Schüler **Benjamin WESTS**; an zahlreichen englischen patriotischen Unternehmungen künstlerisch beteiligt; entwarf ein großes Panorama der Schlacht von Agincourt; begleitete englische Politiker und Militärs auf verschiedenen Reisen und Expeditionen, so etwa **Sir John Moore** 1808 in Salamanca. **GOYA** kann in dieser Zeit an seine Graphiken gekommen sein.
- Peter Paul RUBENS** (1577–1640), flämischer Barockmaler, 1600–1608 in Italien; Reisen zum Teil mit diplomatischen Aufgaben nach Paris, Spanien und England; ab 1608 in Antwerpen, biblische und klassische Historienmalerei und Porträts; großes Atelier mit gewaltiger Produktion, für zahlreiche Herrscherhäuser tätig.

Joseph-Marie VIEN (1716–1809); suchte nach einer Synthese von spätbarockem und frühklassizistischem Stil, wurde beeinflusst durch die Entdeckungen von Herkulaneum; Versuche in enkaustischer Malerei. Seit 1775 Direktor der Französischen Akademie in Rom, seit 1789 Erster Maler des Königs (LUDWIGS XVI.); Lehrer Jacques Louis DAVIDS.

Arthur WELLESLEY, Herzog von Wellington (1769–1852), britischer Feldherr und Staatsmann, befehligte von Portugal aus das britische Heer von 1808–1814 im spanischen Krieg gegen NAPOLEON; vertrat England auf dem Wiener Kongreß; 1815 mit einem englisch-niederländisch-deutschen Heer an der endgültigen Niederschlagung NAPOLEONS beteiligt; später Ministerpräsident.

### Wichtige in der Kollegstunde verwendete Fachausdrücke

„**Caprichos**“: graphischer Zyklus GOYAS zu den Torheiten und Launen der Menschen; 1799 erschienen, aber gleich wieder unterdrückt; offenbar waren die tagespolitischen Anspielungen, wie auch die erhaltenen Kommentare nahelegen, zu eindeutig.

„**Desastres**“: graphischer Zyklus GOYAS zu den Schrecken des Krieges, zwischen 1810 und 1820 entstanden. GOYA gibt in diesem Zyklus den Erfahrungen des spanischen Unabhängigkeitskrieges Ausdruck.

**Ikone**: Tafelbild der griechisch-orthodoxen Kirche, besonders heiligen Personen vorbehalten. Häufig zu verbindlichem Typus von nicht selten starrer Frontalität verfestigt, ist sie Gegenstand der Verehrung, in dem das Heilige unmittelbar anwesend gedacht wird.

**Levade**: Übung der Hohen Schule der Reiterei. Das Pferd hebt die Vorderhand mit angezogenen Vorderbeinen auf der Stelle und fußt auf den stark untergesetzten Hinterbeinen.

**Louvre**: ursprünglich königliches Pariser Stadtschloß. Architektur vom 16. bis zum 19. Jahrhundert ständig erweitert; seit der Französischen Revolution, als der königliche Kunstbesitz zum Nationaleigentum erklärt wurde, französisches Nationalmuseum; heute vollständig Kunstmuseum.

**Pathosformel**: im Sinne des Kunst- und Kulturhistorikers Aby WARBURG (1866–1929) zumeist in der Antike geprägte künstlerische Ausdrucksgebärde, die über Jahrhunderte lebendig bleibt, bei ihrer Wiederaufnahme die verschiedensten, auch gegensätzlichen Bedeutungen annehmen und die Rolle von ausdrucksstarken Bildsymbolen erlangen kann; zugleich läuft sie Gefahr, zur rhetorischen Leerformel, zum bloßen pathetischen Versatzstück der künstlerischen Sprache zu verkommen. Künstlerische Qualität kann sich nach WARBURG bemessen an der geglückten Wiederbelebung der tragischen oder sinnlichen Potenz der tradierten Pathosformel.

**Pietà**: im engeren Sinne sogenanntes Vesperbild mit der plastischen Darstellung der trauernden Maria mit dem toten Christus auf dem Schoß; im 12. und 13. Jahrhundert aus der Beweinungsszene unter dem Kreuz herausgelöst und zum Andachtsbild geworden; im 15. Jahrhundert von Bedeutung in der westlichen Malerei, in der es ikonische Züge östlicher Darstellungen aufnimmt, zugleich aber in verstärktem Maße das Mitleid des Betrachters einfordert.

**Prado**: seit 1819 spanisches Nationalmuseum in Madrid; beherbergt vor allem die königlichen Sammlungen aus mehreren Jahrhunderten.

**Salon**: Pariser Kunstausstellung, benannt nach dem „Salon Carré“ im Louvre, wo seit 1737 in ein- oder zweijährigem Zyklus die jeweils neue Kunstproduktion französischer Künstler ausgestellt wurde, nicht nur die der Akademiker; nahm im 19. Jahrhundert gewaltigen Umfang an.

## Während der 1. Kollegstunde zu bearbeiten

### Gliederung der Kollegstunde

1. Goyas 1814 gemalte Bilder zu den Ereignissen am 2. und 3. Mai 1808
2. Die historischen Zusammenhänge
3. Goyas Auseinandersetzung mit der Kunsttradition und die Herausbildung einer neuen Kunstsprache

### Arbeitsunterlagen

**1** Francisco Goya: Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808. 1814. Madrid, Prado



Jedes klassische Bilddrama, und seien die geschilderten Vorgänge auch noch so grauenvoll, legt es darauf an, das Grausige in der Darstellung ästhetisch aufzuheben. GOYAS Bild dagegen verweigert sich ästhetischem Genuß. Es ist in diesem Sinne kunstlos. Es stellt nicht nur Brutales dar, sondern es ist auch brutal gemalt. Wenn man einmal im Prado das Gesicht der vorderen, in einer Blutlache liegenden Leiche gesehen hat, weiß man, was gemeint ist: Es ist ein zeretztes, zerrissenes Gesicht, aus dem sich die menschlichen Züge verloren haben, und es ist entsprechend mit groben, ungeordneten, ungeglätteten Pinselstrichen gemalt, die das Rot des Blutes, das fahle Gelb der Haut und das tiefe Schwarz der Schatten unvermittelt nebeneinanderstehen lassen. Aber auch die übrigen Körper und Gegenstände sind nicht eigentlich geformt, sie haben kein Volumen, keine Rundung, keine Fülle, ja sie scheinen sich – wie die hockende Frau mit ihrem Kind – gelegentlich aufzulösen bzw. ihre Körperhaftigkeit gänzlich zu verlieren.

## Francisco Goya: Der 2. Mai 1808 auf der Puerta del Sol. 1814. Madrid, Prado

2



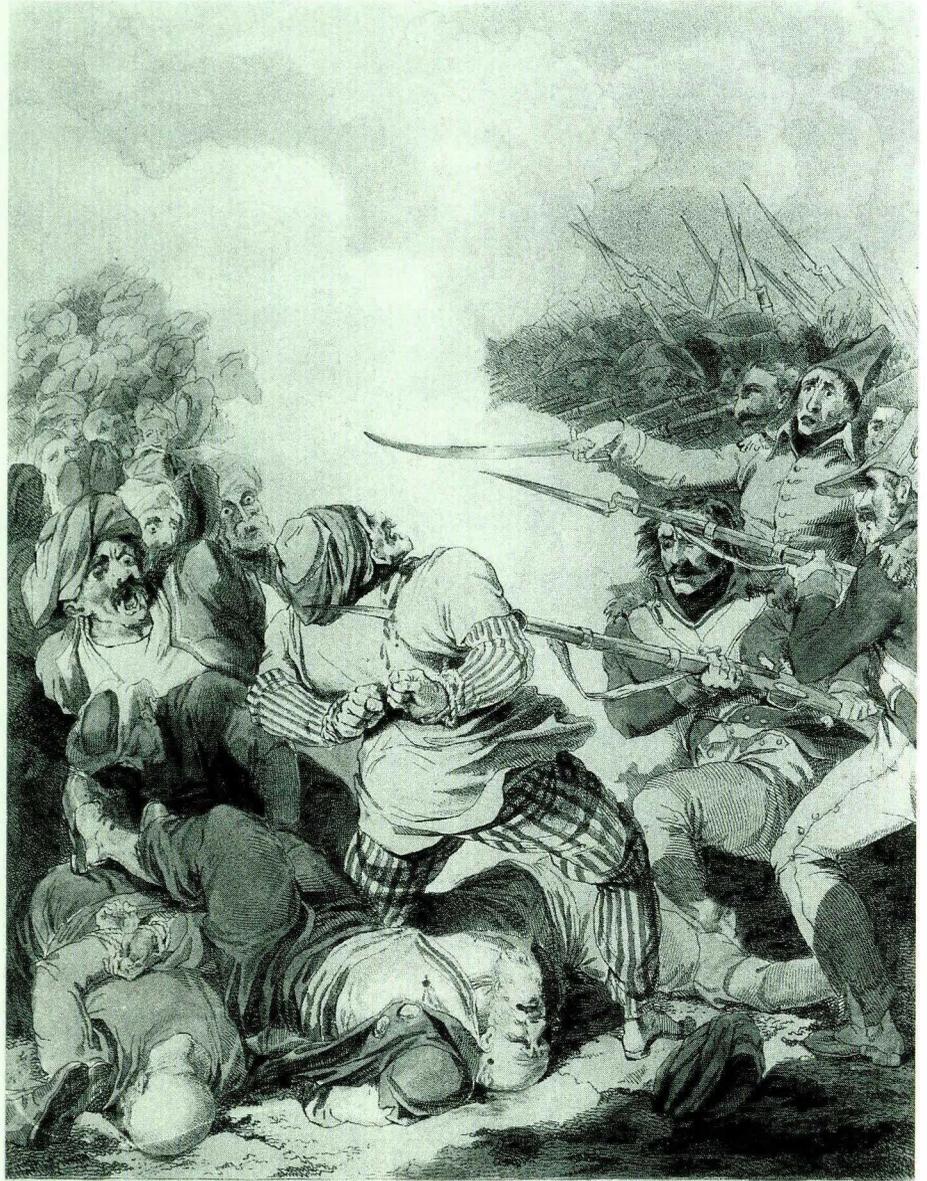
„Der 2. Mai 1808 auf der Puerta del Sol“ zeigt den Kampf der Madrider Bevölkerung gegen General MURATS berittene Mamelucken – einen Ausbruch hemmungsloser Gewalt von beiden Seiten. Da wird geschossen, geschlagen, gestochen nach allem, was sich bewegt. So gut wie keiner der bewaffnet kämpfenden, der nicht zugleich wieder von einer fremden Waffe bedroht würde. Eine Ordnung ist schwer auszumachen, von überlegtem, kontrolliertem Angriff zeigt das Bild nichts. Die Mamelucken scheinen nach rechts aus dem Bilde zu sprengen, sofern sie es noch vermögen. Die Madrider Bevölkerung drängt von links aus der Tiefe des Platzes. Im eigentlichen Kampfstreifen, im Bildvordergrund, versucht man die Mamelucken vom Pferd zu zerren. Selbst wenn an zentraler Stelle ein Mameluck hingeschlachtet und zugleich sein Pferd abgestochen wird, selbst wenn die berittenen Mamelucken sich eher zur Flucht wenden, schließlich blicken sie alle zurück – ein Siegesbild der Spanier ist dies nicht. Der Wahn leuchtet gleichermaßen aus den Gesichtern der zentralen Spanier im Bildvordergrund wie aus den Gesichtern der berittenen Mamelucken. Leichen gibt es auf beiden Seiten, Hierarchien existieren nicht mehr, deswegen gibt es auch keinen eigentlichen Helden, auf den das Geschehen ausgerichtet wäre. Im absoluten Bildzentrum befindet sich die leuchtend rote Hose des kopfüber vom Pferde gestürzten Mamelucken, dessen herabhängender Oberkörper blutig zerstochen ist. So zieht das Zentrum, durch das leuchtende Rot, das Auge zwar auf sich, wirkt aber in seiner unspezifischen Form auch auf seltsame Art und Weise leer. Säße der Mameluck noch im Sattel, so wäre er die bildbeherrschende Figur, sein riesiges Pferd, ein Falbe oder Apfelschimmel, steht auf den Hinterbeinen – in der klassischen Pose der Levade, die dem Reiterporträt des Herrschers zukommt (GOYA hat sie oft verwendet, zuletzt für WELLINGTON). Hier ist die Pose konterkariert, der Reiter stürzt ins Nichts, das Pferd wird abgestochen.

Ungeordnet wie die Menge links erscheint die Ansammlung der Pferdeleiber rechts, allenfalls ein Bewegungsschub aus der Tiefe links nach vorne rechts ist auszumachen. Sein Beginn wird durch das dramatische Motiv eines Spaniers, der einen Mamelucken auf seinem Pferd anspringt, markiert, sein Verlauf durch die sich stark verkürzenden Gebäude der Platzbebauung, die sich nach vorn hin über den Mamelucken in Nebel aufzulösen scheinen und zudem, wie man weiß, nicht der realen Platzbebauung entsprechen. Die Architektur dient so nicht in erster Linie der exakten Bezeichnung der Örtlichkeit, sondern sie soll vor allem den Bewegungsimpuls fortpflanzen.

Das Bild verweigert damit den Dokumentencharakter, es ist allein Ausdruck der kämpfenden Kräfte. Letztlich ist dies ein abstraktes Moment. Die gegenständliche Besetzung des Zentrums wird verweigert, der Raum ist nicht wirklich meßbar, die Örtlichkeit nicht exakt fixiert. Über- und Unterordnung, selbst Zuordnung werden nicht recht erkennbar, die kämpfenden und stürzenden Leiber sind auch anatomisch nicht korrekt wiedergegeben. Da dies alles bewußt verweigert wird, sehen wir Kämpfen, Stürzen, Stechen als das eigentliche Bildthema.

3

Robert K. Porter: Bonaparte massakriert 3800 Mann in Jaffa. 1803



BUONAPARTE

*Massacring Three Thousand Eight Hundred Men at*  
 JAFFA.

London, Published by the Art Association at No. 15, Pall Mall, in the Strand, by J. G. S. & Co. Lithography & Engraving.

Das Blatt zeigt, in äußerst grobschlächterer Manier, nicht nur, wie in Reih und Glied aufmarschierte Franzosen wehrlose, gefesselte Orientalen auf NAPOLEONS Befehl erschießen, sondern im Vordergrund nahsichtig eine Gruppe von Turbanträgern mit schreckensweit aufgerissenen Augen, verkrampften Leibern und geballten Fäusten, und vor ihnen kopfüber gestürzte, in ihrem Blut liegende Leichen. Köpfe, vor allem Augen und Hände sind übergroß gezeichnet, die Verkrampfung ist durch anatomisch gänzlich unmögliche Verdrehung der Gliedmaßen, die Unausweichlichkeit des Massakers durch überspitzte Nähe von Henkern und Opfern verdeutlicht. Das heißt: Gerade die Abweichung vom anatomisch, perspektivisch oder räumlich Möglichen, die im Wortsinne extreme Konzentration oder Verdichtung macht die Dimension des Entsetzlichen erst anschaulich.

## Nach der 1. Kollegstunde zu bearbeiten

### Zusammenfassung der Kollegstunde

Die Kollegstunde untersuchte GOYAS 1814 gemalte aufeinander bezogene Bilder (*Pendants*) zu den Ereignissen vom 2. und 3. Mai 1808: Während das erste Bild den Aufstand der Madrider Bevölkerung gegen die von NAPOLEONS General MURAT geführten berittenen Mamelucken zeigt, einen Ausbruch hemmungsloser Gewalt, gibt das zweite die noch in derselben Nacht erfolgende Erschießung der Aufständischen wieder, die in einem langen Zug vor die französischen Erschießungskommandos geführt werden. Beiden Bildern ist es nicht um die genaue Wiedergabe der Ereignisse und der Örtlichkeiten zu tun – sie sind keine Dokumente –, sondern sie versuchen, den zutiefst verunsichernden Erfahrungen eines neuzeitlichen Guerillakrieges Ausdruck zu geben, bei dem alle Ordnungen aufgehoben, das Unmenschliche im Menschen freigesetzt ist, der Tod keine Erlösung, sondern nur noch Auslöschung ist.

Um dies zu verbildlichen, genügen die herkömmlichen Formen idealer Historie nicht mehr. GOYA verzichtet auf schöne Formen und Ausgewogenheit, auf räumliche und anatomische Richtigkeit zugunsten extremer bildersprachlicher Zuspitzung. Diese Form der Darstellung ist Ergebnis historischer Erfahrung, deren Voraussetzungen es aufzuhellen gilt. Dabei wird deutlich, daß er die klassische Kunsttradition verarbeitet – und in seinen Bildern zugleich überwindet, indem er die historische Unangemessenheit der Bedeutung ihrer Motive sichtbar macht. In diesem Prozeß der Auseinandersetzung mit der Kunsttradition entsteht eine neue, den Problemen der Zeit angemessene Kunstsprache, die bereits auf die Moderne verweist.

### Der internationale Neoklassizismus in Rom zwischen 1760 und 1800

#### 1.0.

Die moderne Kunst hat nicht einen alleinigen Ursprung, von dem alles Weitere ausginge und auf den sich alles zurückführen ließe, sondern verschiedene Ursprünge. Die Situation der Kunst um 1800 macht dies offensichtlich: neoklassizistische Kunst, romantische Kunst und die keiner dieser beiden Strömungen zuzuordnende Ausdruckskunst eines GOYA existieren nebeneinander. Keine dieser Richtungen ist moderner als eine der anderen; jede dieser Stilrichtungen bringt ein Bewußtsein ihrer eigenen geschichtlichen Situation zum Ausdruck. Der Kunst stehen unterschiedliche Möglichkeiten offen, „modern“ zu sein – Möglichkeiten, die in jedem Fall als ursprünglich ergriffen sein wollen und sich in ihrer Gegensätzlichkeit wechselseitig auszuschließen scheinen.

#### Einführung

Die folgende Untersuchung befaßt sich mit diesen unterschiedlichen Möglichkeiten; unter der Voraussetzung ihrer unabdingbaren Gegensätzlichkeit soll versucht werden, ihre wesentliche Gemeinsamkeit herauszustellen. Was macht im Kern ihre Modernität aus? Diese Frage ist nur zu beantworten, indem man sich auf die einzelnen Werke einläßt und ihre Argumentationsform nachvollzieht. Die bildersprachlichen Prinzipien des Neoklassizismus, der Romantik und der Ausdruckskunst GOYAS sind sehr verschieden, doch gemeinsam ist ihnen die Verschiedenheit von aller vorausgegangen Kunst.

Dies soll zum einen an Werken des Begründers des Neoklassizismus in Frankreich, Jacques Louis DAVID, untersucht werden, zum anderen an Werken des Spaniers GOYA und schließlich an einem Werk des deutschen Romantikers Caspar David FRIEDRICH. In keinem Fall wird die traditionelle Bildersprache des Barock ungeprüft weitergeführt; Kunst, so ist zu zeigen, ist nur noch in der Weise als konsequente Annahme ihrer eigenen Tradition denkbar, daß sie diese Tradition und damit sich selbst in Frage stellt und ursprüngliche Bestimmungen ihrer selbst anschaulich zu machen sucht.

Die Abschaffung und Ablösung der traditionellen Kunstprinzipien läßt sich anhand der Entwicklung des Neoklassizismus historisch verfolgen. Dieser Prozeß geht sowohl der Romantik als auch der Kunst GOYAS voraus; die Romantik ist eine Gegenströmung zum Neoklassizismus bzw. zur gesamten klassizistischen Kunsttradition, die Ausdruckskunst GOYAS dagegen verwirft die Alternative von (Neo-)Klassizismus und Romantik. Weil aber der Neoklassizismus die Möglichkeiten einer Neuformulierung bildersprachlicher Prinzipien zuerst erschlossen hat, sei auf die historische Entwicklung dieses Kunststiles einleitend näher eingegangen. An der Entwicklung des Neoklassizismus läßt sich das Hineinwachsen der Kunst in die Zusammenhänge der Französischen Revolution derart verfolgen, daß aus diesen Zusammenhängen heraus das Phänomen der Moderne verständlich wird.

Zu Recht ist immer wieder betont worden, daß der Neoklassizismus, bei allen nationalen Ausprägungen, von allem Anfang an ein internationales Phänomen gewesen ist und seine Wiege und, wie man sagen könnte, seine internationale Schaltzentrale sich in Rom befanden. Er ist Bestandteil der europäischen Aufklärungsbewegung insofern, als er an der Herausbildung und Gestaltung einer über Kunst nachdenkenden Öffentlichkeit, die nicht auf den höfischen Raum beschränkt ist, entscheidenden Anteil hat. Man kann sagen, daß der Neoklassizismus in Theorie und Praxis die unerläßliche Voraussetzung für die Entstehung der Wissenschaftsdisziplin „Kunstgeschichte“ im 19. Jahrhundert gewesen ist. Das liegt an den auf Grund ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit nur selten zusammengesehenen beiden bestimmenden Eigenschaften des Neoklassizismus: Er ist antiquarischer Herkunft und entwickelt daraus eine völlig neue Sinnlichkeit, oder anders ausgedrückt: Er ist historisch reflektierend und unmittelbar ästhetisch wirkend zugleich. Diese zwei Pole gilt es bei allem Folgenden im Gedächtnis zu behalten. Im weitesten Sinne sind sie das Ergebnis der im 18. Jahrhundert dem Individuum immer stärker bewußt werdenden Spaltung von Einzelnem und Gesellschaft, von Natur und Geschichte. Der Neoklassizismus versucht, diese Spaltung in einer betont stilisierten Form, die zugleich ihre geschichtliche Herkunft offenbart und unmittelbar sinnlich an den Betrachter appelliert, aufzuheben.

Die Thematisierung des Verlustes einer verbindlichen Weltdeutung durch eine Kunst, die sich in stilisierender Abstraktion auf sich selbst, ihre klassische Vergangenheit und ihre künstlerischen Mittel, bezieht, macht die Modernität des Neoklassizismus aus.

### 1.0.1. **Der „antike“ Geschmack: Die Zusammengehörigkeit von archäologischem und sinnlichem Kunstinteresse**

#### Aspekt 1

Der beste Gewährsmann für ein Bewußtsein dieser polaren Bestimmtheit der neoklassizistischen Kunst ist Johann Joachim WINCKELMANN, der, seit 1755 in Rom, 1758 Bibliothekar des Kardinals ALBANI und 1763 Präfekt der Altertümer des Vatikans wurde. Er veröffentlichte 1764 seine „*Geschichte der Kunst des Altertums*“, im selben Jahr „*Neue Nachrichten von den neuesten herkulanischen Entdeckungen*“ und 1767 zwei Bände „*Monumenti antichi inediti*“, über unveröffentlichte antike Kunstgegenstände. WINCKELMANN stand mit diesen Werken in einer breiten europäischen antiquarischen Tradition, die ihren entscheidenden neuen Anstoß durch die Entdeckungen von Herculaneum (1738) und Pompeji (1748) und die nachfolgenden reichbelohnten Ausgrabungen bekommen hatte.

Die zutage tretenden Malereien schienen wenigstens einen Abglanz der verlorenen griechischen Malerei zu liefern. Aus den Quellen wußte man von den Meisterwerken des POLYGNOT, ZEUXIS oder APELLES und erwartete Historienmalerei. Zu Anfang war man doch ein wenig enttäuscht über das zumeist bloß Ornamentale

oder gar hochgradig Pornographische dieser Malereien. Doch dann trat der Pompejanische Dekorationsstil seinen Siegeszug über ganz Europa an. Zuerst in England, im sogenannten Adam-Stil, der die englischen Landhäuser „à la grecque“ dekorierte, in Deutschland etwa im Weimarer Klassizismus oder noch bei KLENZE in München. Dabei ist es wichtig, sich den Weg dieses Einflusses klarzumachen. Die Ausgrabungsergebnisse wurden in Portici am Fuße des Vesuv, im Museo Ercolanese des Palazzo Reale, gesammelt. Das Museum wurde zum Wallfahrtsort der Kunstbegeisterten.

Und man wartete in ganz Europa gespannt auf die Publikation der Funde, die ab 1757 als prachtvolles achtbändiges Stichwerk unter dem Titel „*Le Antichità di Ercolano esposte*“ erschien. Die ersten vier (bis 1765) erschienenen Bände waren bezeichnenderweise der Malerei gewidmet; sie waren ein erstaunlicher verlegerischer Erfolg. Die Reproduktionen betonten naturgemäß entschieden den Umriß, legen, unter Verzicht auf farbige Wiedergabe, besonderen Wert auf die Darstellung der den Pompejanischen sogenannten 3. Stil charakterisierenden starken Licht- und Schattenkontraste. Häufig erscheinen die Figuren auf dunklem Grund und heben sich dadurch nur um so stärker ab. Dieser „Gusto Ercolano“, der Geschmack von Herculaneum, wurde zu einem Synonym für den „Gusto antico“, den antiken Geschmack, der zu einem Hauptbestandteil des „Gusto neoclassicismo“ wurde, und zwar in erster Linie auf der Grundlage der Kenntnis von scharfkonturierten Schwarzweißreproduktionen.

WINCKELMANN, dessen eigene Publikationen von 1764 sich unter anderem hier anschlossen, hatte selbst – wie noch GOETHE – Griechenland nie gesehen. Sein Griechenlandbild war eine literarische Fiktion, ein aus den antiken Schriftstellern gewonnenes Ideal.

WINCKELMANN'S Beschreibungen antiker Kunstwerke verfechten kein starres Dogma, sondern lassen das klassische Ideal in der Beschreibung lebendig und sinnlich zur Anschauung kommen. Das Ideal erschien als etwas Natürliches, Leibliches; indem er in der Beschreibung jeder Senkung und Wölbung des Leibes nachgeht, alles von einem göttlichen Hauch beseelt sieht, verweist er den Leser/Betrachter auf die Möglichkeit und Notwendigkeit, im Angesicht antiker Kunstwerke seine eigene wahre Natur unverstellt zu erkennen. Hinter dieser Forderung nach natürlicher Selbsterkenntnis stand ein durch und durch moralischer Anspruch. Die Antike galt selbst als Natur, und das antike Ideal als absolut kunstgemäße Versinnlichung wahrer Menschheit. Da christliche Vorstellungen im Zeitalter der Aufklärung kritisierbar geworden waren, stellte sich die Frage nach dem eigenen Menschsein, der Moral, jetzt radikal in ästhetischer und kunsthistorischer Reflexion.

### **Die Verankerung des neoklassizistischen Kunstideals im Umrißstich**

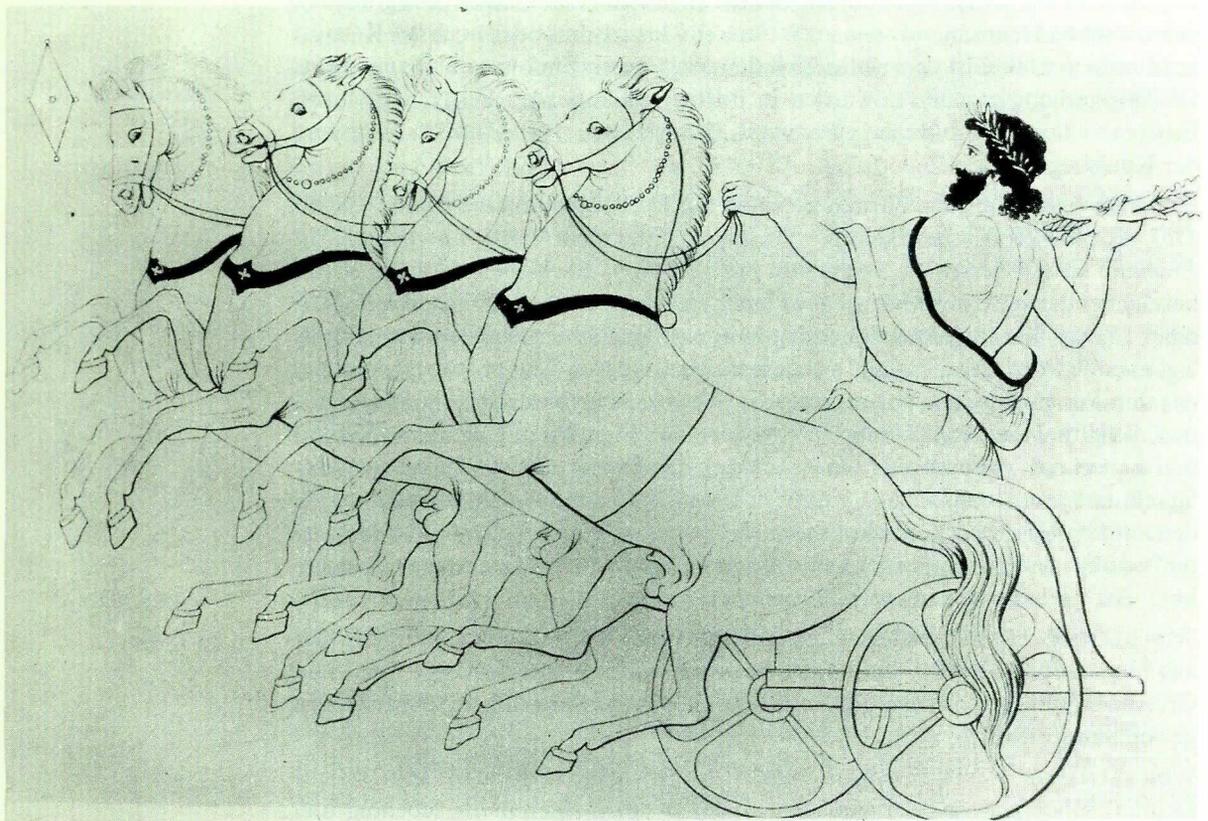
#### **1.0.2.**

Vielleicht das typischste Produkt des Neoklassizismus ist der Umrißstich. Sein Herauswachsen aus der antiquarischen, archäologischen Tradition läßt sich unmittelbar verfolgen.

Aspekt 2

Im Jahre 1787 begann Wilhelm TISCHBEIN in Neapel, die bedeutende Sammlung antiker griechischer Vasen des englischen Gesandten Sir William HAMILTON im Umrißstich zu reproduzieren. Diese Wiedergaben der Vasenbilder gehören zu den Frühformen des in kürzester Zeit in ganz Europa verbreiteten graphischen Ideals. TISCHBEIN'S Umzeichnungen haben auf Grund der Vorlagen ganz notwendig bestimmte Gattungscharakteristika: Sie reduzieren Form und Figur fast vollständig auf den Umriß, Binnenzeichnung entfällt weitgehend; es gibt keine räumliche Entfaltung, kein meßbares Vor- und Hintereinander, keine betonten Licht- und Schattenpartien.

Abb. 1: Johann Heinrich Tischbein: Illustration zu „Collection of engravings from ancient vases . . . of Sir W.<sup>m</sup> Hamilton . . . published by W. Tischbein. Bd. 1. Neapel 1791. Tafel 17



Die fehlenden räumlichen Bezüge lassen keine Darstellung zielgerichteter Handlung zu; die einzelnen Gestalten treten nicht zueinander in Beziehung, sondern werden als Liniengebilde erfahren. Dementsprechend entfällt zugleich die Möglichkeit, an den Gesichtszügen psychologische Handlungszusammenhänge abzulesen. All diese Charakteristika der Vasenmalerei, die aus der Sicht klassisch barocker Kunstauffassung als stilisierende Abstraktionen erscheinen mußten, bleiben der Umrißzeichnung in der Folgezeit erhalten. Während sie bei TISCHBEIN durch die Vorlage bedingt sind, werden sie in seiner Nachfolge nicht nur zu einem eigenständigen verbindlichen Stilideal für alle möglichen Gegenstandsbereiche, sondern sie werden zielgerichtet eingesetzt und als sinngebend begriffen.

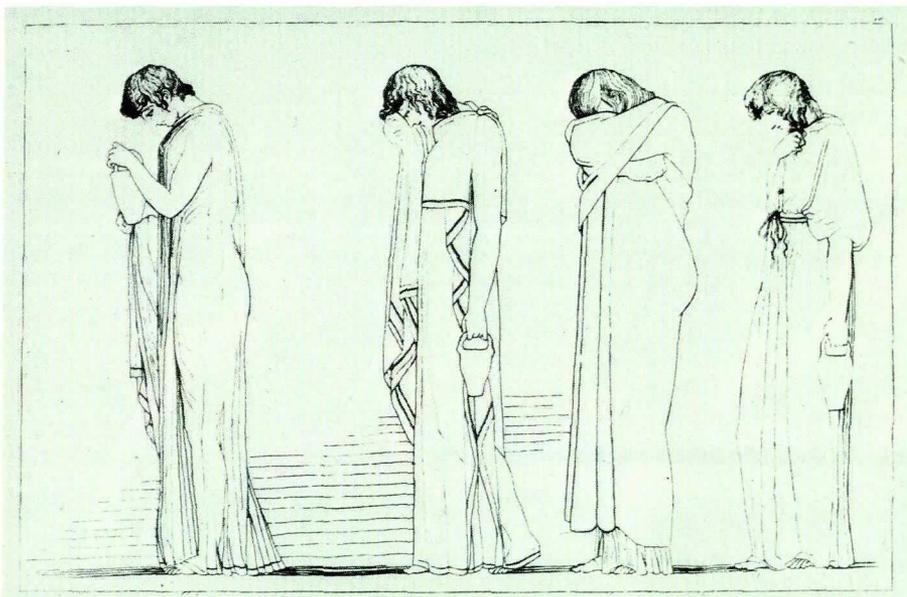
Seinen frühen Höhepunkt erreicht dieser Typus in den Reproduktionsstichen nach John FLAXMANS Zeichnungen, in denen er ab 1793 „Ilias“, „Odyssee“, AISCHYLOS' Tragödien, aber auch DANTES „Göttliche Komödie“ illustrierte. FLAXMAN steigerte den Stil und die Prinzipien der Vasenbilder in verschiedener Hinsicht, vor allen Dingen nutzte er sie unter gewandelten Bedingungen. Die Figuren der Vasenmalerei sind insofern ortlos, als sie zumeist keinem Bildrahmen eingefügt sind. FLAXMAN dagegen setzt sie in ihrer Ortlosigkeit gerade in Spannung zum Rahmen, der in der neuzeitlichen Bildgeschichte für die Erfahrung räumlicher Bezüge und figürlicher Zusammenhänge in kompositorischer Ordnung wesentlich ist. Wenn innerhalb des vorgegebenen Rahmens auf die Einlösung dieser Erwartungskonvention verzichtet wird, dann kann es nur zu zwei Reaktionsformen durch den Betrachter kommen:

- Er kann die neue Darstellungsform als groben Verstoß werten und die klassischen barocken Bildprinzipien einklagen, oder:
- Er muß seine Sehgewohnheiten radikal ändern.

Bei GOETHE etwa findet sich nur erstere Reaktion. Für ihn fehlte diesen Zeichnungen das Zentrum, auf das sich das Interesse des Historienpersonals in Abstufungen zu richten hätte; für ihn blieben die Bezüge nur vage, das Ganze schien ihm nur eine Andeutung zu sein, gar widersprüchlich im Aufbau, nicht in sich gerundet. Die

neuen Bildordnungsprinzipien, die FLAXMAN bis zum Extrem ausreizt, konnte GOETHE nicht sehen bzw. nicht anerkennen, da sie seiner Vorstellung von Historie vollständig widersprachen: etwa achsensymmetrische Anordnung und rhythmische Reihung, bei der Gegenstände und Figuren vom Bildrand angeschnitten sein können, um damit das Unabgeschlossene der Reihung anzudeuten. Für ihn wäre beispielsweise bei einer Illustration zu AISCHYLOS mit der Prozession der Trojanischen Frauen zum Grabe Agamemnons unerlässlich gewesen, das Grab als Ziel der Handlung im kompositorischen Zentrum des Bildes zu zeigen und den Zug der Frauen hierzu in ein inhaltlich sinnvolles räumlich-bedeutsames Verhältnis zu setzen. FLAXMAN dagegen zeigt nur vier extrem stilisierte, gänzlich bildparallel angeordnete Frauen, geneigten Hauptes nach links schreitend, ohne jede räumliche Entfaltung. GOETHE'S Thema wäre die bestimmte Agamemnon-Geschichte gewesen. FLAXMAN'S Thema ist trauerndes Schreiten an sich; die sinnliche Wirkung des Liniengebildes soll eben dies veranschaulichen.

Abb. 2: Tommaso Piroli nach John Flaxman: Die Prozession der Trojanischen Frauen. Illustration zu Aischylos: Die Choephoren. Aus: Compositions from the Tragedies of Aischylos. Designed by John Flaxman. London 1795, Tafel 19



Diese Wirkung kommt vor allem dadurch zustande, daß bewußt auf räumliche Entfaltung verzichtet und die Flächigkeit der Darstellung betont wird. Die Darstellung beruht also auf Abstraktion. Zugleich aber hat die Abstraktion, wie auch GOETHE gesehen hat, die Funktion, auf ein vergangenes Stilideal zu verweisen: das der antiken Vasenmalerei und der altitalienischen, vorraffaelischen Malerei. Die Flaxmansche Kunst reflektiert damit ein vergangenes, der Gegenwart fremd erscheinendes Stilideal und verleiht der mit ihm zitierten Zeit die Fähigkeit zu reinem natürlichen Ausdruck – in unserem Beispiel: absolute, tiefe, natürliche Trauer. Sie nimmt damit für die vergangene Zeit ein unentfremdetes Naturverhältnis an, das die Gegenwart auf Grund ihrer Geschichtserfahrung nur noch sehnsüchtig zitieren kann. SCHILLER nennt eben diese Aufhebung reiner Erfahrung der Vergangenheit in der Gegenwart „sentimentalisch“. Das Sentimentalische kann nach SCHILLER das Naive, Natürliche nur noch als Vergangenes zum Vorschein bringen.

Das Stilideal der Umrißzeichnung hat durch seine Dimension von Reflexion und seine gleichzeitige besondere sinnliche Wirkweise ein Bewußtsein für prinzipielle Darstellungs- und Argumentationsweisen moderner Kunst geschaffen. Sein Ein-

fluß hat die gleichzeitige Kunst, etwa in der Gestalt eines Asmus Jakob CARSTENS, stark geprägt, läßt sich jedoch auch noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, bis zu Jean Dominique INGRES, verfolgen. Doch erweisen sich die Prinzipien des Neoklassizismus in der Folgezeit auch als von der Umrißzeichnung ablösbar und wandelbar. Sie definieren das Verhältnis der Kunst zu sich selbst, zu ihren geschichtlichen Bedingungen und dem Einsatz ihrer sinnlichen Mittel gänzlich neu.

Im folgenden wird zu zeigen sein, daß diese Prinzipien auch für die Kunst DAVIDS, GOYAS und für die der deutschen Romantik bestimmend gewesen sind. Sie seien vorläufig noch einmal stichwortartig zusammengefaßt: Möglich sind achsensymmetrische Anordnung, rhythmische Reihung, gänzliche Frontalität oder gänzliche Bildparallelität des Personals, Brüche im Raumkontinuum bzw. das Fehlen einer eindeutigen Körper-Raum-Beziehung; die betonte Stilisierung schließlich führt zu einer Spaltung der Wahrnehmung, der eine Form-Inhalt-Spaltung entspricht. Der Betrachter sieht den Verweis auf das historische Stil- und Kunstideal und erfährt durch die abstrahierende Zuspitzung die gesteigerte sinnliche Wirksamkeit der Figuration. Man kann dies als eine Form der Übercharakterisierung begreifen, die für den Betrachter das Wesen einer Sache („Trauer“) anschaulich freilegt.

#### Aufgabe 1

Welche beiden Pole zeichnen den Neoklassizismus aus?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

### 1.1. David und die Kunst der Französischen Revolution

#### Richtung 1

Um das Hineinwachsen der Kunst in die Zusammenhänge der Französischen Revolution zu verstehen, sind zunächst 4 Grundvoraussetzungen exemplarisch zu untersuchen:

Zum einen geht es um die Frage, wie sich der Neoklassizismus historisch aus dem Spätbarock und Rokoko entwickeln konnte. Diese Kunstentwicklung war nur auf der Grundlage historischer und ästhetischer Reflexion möglich; sie setzt eine bewußte Unterscheidung von Antike und Moderne voraus. Zum anderen ist zu zeigen, warum es der Kunst darauf ankommt, ausschließlich im Rückgriff auf die Antike modern zu sein. Dies setzt eine radikale (letztlich ethisch begründete) Kritik an der pathetischen barocken Bildsprache voraus. Zum dritten ist auf die neue Stellung der Kunst zur Öffentlichkeit einzugehen: Wie gelang es der Kunst im Einzelfall, ihre unsichere Stellung zur Öffentlichkeit in neuartige Ansprachestrategien umzusetzen? Zum vierten ist, über die Entwicklung neuartiger künstlerischer Ansprachestrategien hinaus, zu zeigen, daß erst die Erschütterung der institutionellen hierarchischen Strukturen der Akademie die Voraussetzungen für ein fruchtbares Eingreifen der Kunst in die Zusammenhänge der Revolution herstellte.

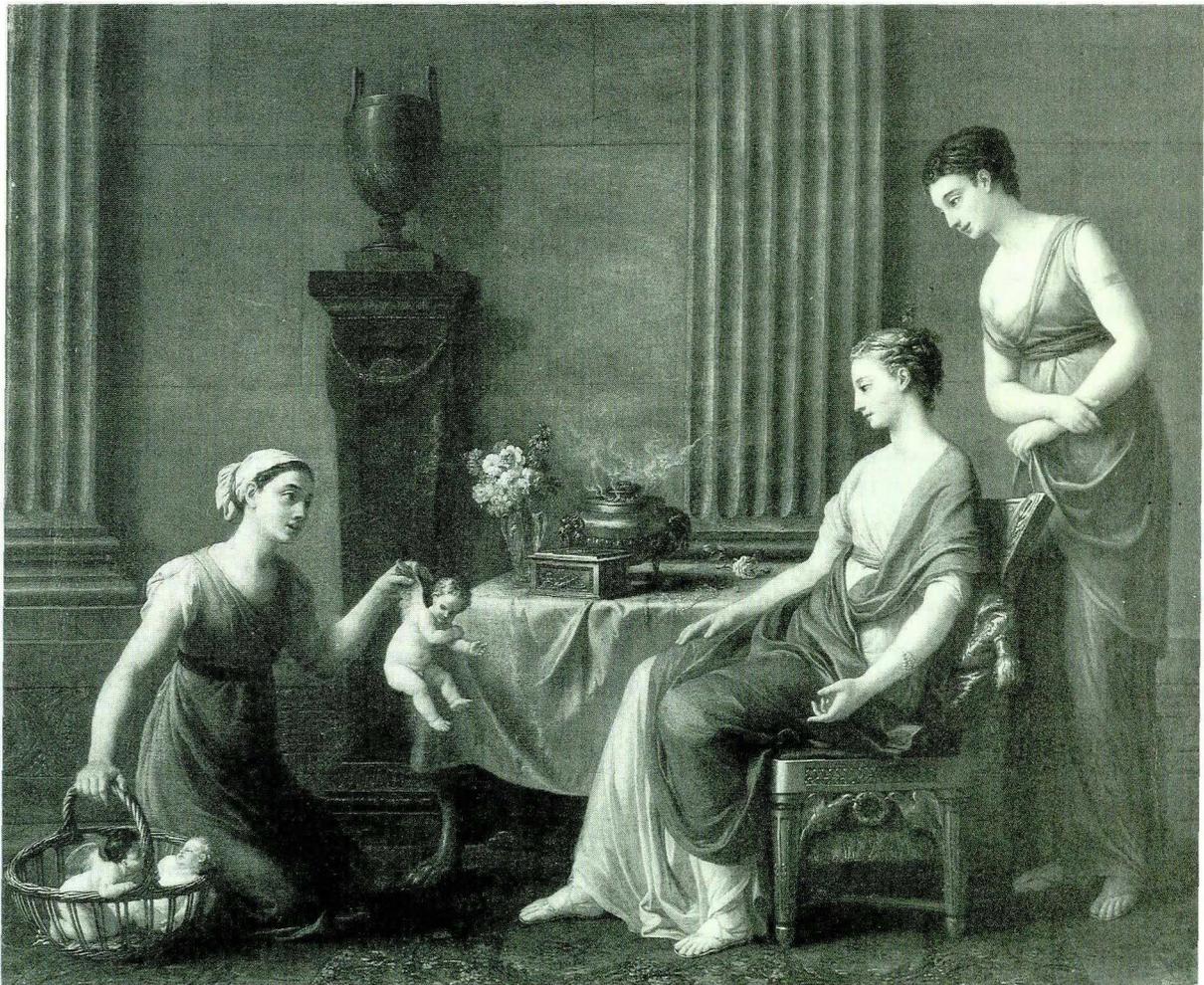
### Die Verbindung von archäologischem und sinnlichem Kunstinteresse im Werk von Davids Lehrer Joseph-Marie Vien

1.1.1.

Grund-  
voraus-  
setzung

Im Jahre 1763 stellte DAVIDS Lehrer Joseph-Marie VIEN im Salon, dem zentralen Pariser Ausstellungsinstitut, ein Gemälde mit dem Titel „*La Marchande à la Toilette*“ aus: Eine Händlerin bietet einer bei der Toilette von ihrer Zofe assistierten Dame Liebesgötter zum Kauf an. Das Bild wurde ein großer Erfolg, vor allem deswegen, weil es ein Musterbeispiel für den neuen, griechischen Geschmack war. VIEN folgte sehr genau der Wiedergabe einer pompejanischen Wandmalerei im 3. Band von „*Le Antichità di Ercolano*“ von 1762.

Abb. 3: Joseph-Marie Vien: *La Marchande à la Toilette* (Wer kauft Liebesgötter?). 1762/63. Schloß Fontainebleau



Von 1744 bis 1750 hatte VIEN in Rom studiert; er war auch nach seiner Rückkehr nach Paris heftig in die Auseinandersetzungen um das neue Stilideal verwickelt. Mit dem Comte de CAYLUS, dem französischen Gegenpart zum antiquarischen WINCKELMANN, experimentierte er in antiker enkaustischer, das heißt auf einer Wachsbasis beruhenden Malerei.

Bei seinen „*Liebesgöttern*“ verschwieg er seine Quelle keineswegs. Im Gegenteil: Im Salon „*Livret*“, der katalogmäßigen Anzeige der ausgestellten Bilder, wies er ausdrücklich darauf hin und forderte das Publikum zugleich dazu auf, sein Bild mit der Vorlage zu vergleichen und die Unterschiede der beiden Kompositionen festzustellen. Das ist ein bemerkenswerter Hinweis insofern, als nicht nur, geradezu kunsthistorisch, vergleichendes Sehen eingefordert wird, sondern der Betrachter gezeigt bekommt, inwieweit die antike Malerei Vorbild sein kann und wo sie notwendig in der Gegenwart zu überbieten ist. Wir werden so erneut auf die beiden Pole des Neoklassizismus gestoßen.

Vorbildhaft sind die streng stilisierende Reduktion von Form, Figur und Detail, die bühnenmäßige Anordnung der Szene mit der Vernachlässigung räumlicher Entfaltung, die strikte Linienführung; zu überbieten jedoch ist das eher ausdruckslose Vorbild durch feingesponnene und sorgfältig nuancierte Ausdrucksdifferenzen und gestische Bezüge des Bildpersonals, die sich allerdings bewußt auf die Andeutung beschränken. So ist es möglich, daß „the imagination supplies the rest“,<sup>1</sup> die Imagination des Betrachters den Rest besorgt, um den englischen Künstler und Kunsttheoretiker der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts Joshua REYNOLDS zu zitieren. Diese Einbeziehung des Betrachters ermöglicht oder erleichtert die Kunst der Zeit dadurch, daß sie das Personal nicht pathetisch deklamieren oder dramatisch agieren läßt, sondern es zumeist in einem Augenblick der Sammlung, des Nachsinnens und Reflektierens zeigt. So hält die Verkäuferin der Liebesgötter gerade inne, um die Wirkung ihrer Anpreisung abzuwarten; die Dame sinnt darüber nach, ob sie soll oder nicht; die Dienerin will, kann sich aber gerade noch beherrschen. Schon DIDEROT hat in seiner Besprechung des Salons von 1763 diese die Einbildungskraft anregende Abstufung der Reaktionen als die eigentliche Qualität des Bildes angesehen. Zweifellos ist die leichtherzige Auffassung des Themas noch dem Rokokogeschmack verpflichtet, aber Form und Betrachtersprache sind neu und von größtem Einfluß auf VIENS Schüler DAVID gewesen.

Es gilt schon hier festzuhalten, daß die besondere, von den Funden in der Vesuvregion beeinflusste Form-, Figur- und Raumauffassung und die durch die dargestellte Versunkenheit des Personals in Gang gesetzte Betrachterreflexion nicht unabhängig voneinander zu sehen sind. Denn die strenge Bezeichnung der Einzelfigur, die Einschränkung räumlicher und figürlicher Bezüge, die Abstraktion aller Erscheinung befördern nicht nur die Konzentration des Betrachters auf das einzelne, regen ihn nicht nur dazu an, die unterbrochenen oder verunklärten Bezüge durch Phantasietätigkeit nun seinerseits zu stiften, sondern machen ihm zugleich die Künstlichkeit des ganzen Gebildes bewußt. Kunst, das kommt den Künstlern der Zeit immer mehr zu Bewußtsein, ist noch etwas anderes als die Illusion der Realität; sie ist ein Reflexionsmedium, auch der Ort, an dem erfahrene Widersprüche ausgetragen werden.

Aufgabe 2

Welche Unterschiede von Antikem und Modernem macht Joseph-Marie VIENS Gemälde „Wer kauft Liebesgötter?“ anschaulich?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

<sup>1</sup> Sir Joshua REYNOLDS: Discourses on Art. Hrsg. von Robert R. WARK. New York/London 1966, S. 228 (14. Diskurs, 1788).