

Thomas Kirchner

»De l'usage des passions«. Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter

Dem Verhältnis von Künstler, Kunstwerk und Betrachter ist in den letzten Jahren erhöhte Aufmerksamkeit zuteil geworden. Geleitet von Erfahrungen mit der modernen, insbesondere auch mit der zeitgenössischen Kunst, scheint es uns nicht mehr möglich, von dem Kunstwerk als einer in sich geschlossenen Einheit auszugehen, so wie wir es in den klassischen Kunstmuseen zu finden gewohnt sind. Die Entwicklung spätestens seit den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts weist dem Kunstwerk vielmehr die Rolle eines Kommunikators zwischen Künstler und Rezipienten zu, die Existenzberechtigung eines Kunstwerkes liegt nicht selten in eben dieser Vermittlungsfunktion. Die Grenzen zwischen Künstler, Kunstwerk und Rezipienten verwischen dabei immer mehr, bis sie zum Teil nicht mehr erkennbar sind. Der Künstler wird zum Kunstwerk, das Kunstwerk realisiert sich im Betrachter, alle drei Faktoren bilden zunehmend eine untrennbare Einheit, so dass heute die Vorstellung von einem Kunstwerk automatisch den Künstler und den Betrachter einbezieht. Diese Entwicklung hat den Blick der Kunstgeschichte auf das Verhältnis von Künstler, Kunstwerk und Rezipienten in früheren Epochen gelenkt. Die Untersuchung des Kultbildes wendet sich auch dem Betrachter eines religiösen Werkes zu¹, und die *Psychischen Energien bildender Kunst* fragen unter anderem mit Nachdruck nach dem Künstler und seiner Präsenz im Kunstwerk. Schwierig gestaltet es sich indes, alle drei Faktoren – Künstler, Kunstwerk und Rezipient – in ein gemeinsames Bezugssystem einzufügen. Sie scheinen uns zwar in einem direkten Zusammenhang zu stehen, die Beantwortung der Frage aber, wie dieser Zusammenhang aussehen könnte, gestaltet sich nicht leicht. Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden. Als Verbindungsglied werden dabei die Emotionen vorgeschlagen, die Emotionen, die einen Künstler

bei seiner Arbeit leiten, die in einem Kunstwerk thematisierten Emotionen und schließlich die beim Betrachter hervorgerufenen Emotionen.

Die Wahl der Emotionen als ein mögliches Verbindungsglied mag aus heutiger Sicht nicht überraschen. Selbstverständlich scheint es uns, dass ein Künstler seine Emotionen in ein Werk einbringt, dass er diese künstlerisch fruchtbar zu machen versucht. Das künstlerische Genie – so eine verbreitete Überzeugung – beweist sich in einem besonderen Maße in einem möglichst emotionalisierten Entstehungsprozess. Auch dem Betrachter gestehen wir zu, emotionsgeladen auf ein Kunstwerk zu reagieren, ja wir gehen davon aus, dass einige Künstler mit ihren Werken geradezu auf die Emotionen des Rezipienten abzielen. In seiner vermeintlichen Unkontrollierbarkeit scheint uns der von den Emotionen geleitete Weg ehrlicher, er kann im Unterschied zu einer vernunftgesteuerten Herangehensweise dem Schaffen und dem Betrachten eines Kunstwerkes eine geradezu existentielle Dimension verleihen. Und schließlich ist da noch das Kunstwerk selbst, das eine Emotion thematisiert.

Taugen die Emotionen indes dazu, die drei Bereiche in Beziehung zu setzen? Ein Blick auf die Geschichte zeigt, dass der hohe Stellenwert der Gefühle in den künstlerischen und kunsttheoretischen Diskursen kein Phänomen der Moderne ist. Spätestens seit der Renaissance bemächtigten sich die Emotionen, und zwar in der spezifischen Form der Leidenschaften, die als zeitlich begrenzte, vom Verstand nur schwer zu steuernde Zustände einer außergewöhnlichen emotionalen Anspannung beschrieben werden können, schrittweise der Kunst. Die Überlegungen zu den Affekten im Kunstwerk und bei Künstler und Betrachter verliefen dabei nicht synchron, erst langsam erschlossen sich die menschlichen Emotionen die einzelnen Bereiche Kunstwerk, Produktion und Rezeption.

Beginnen wir mit dem ersten Bereich, dem Kunstwerk. Bereits in der Antike erwiesen sich die Leidenschaften als ein Darstellungsproblem. So wird berichtet, der Maler Timanthes habe das Haupt des Agamemnon angesichts der scheinbar bevorstehenden Opferung von dessen Tochter Iphigenie verhüllt, da ihm der Schmerz nicht mehr darstellbar schien, ohne hässlich zu wirken.² Die zur Entschlüsselung der Erzählung notwendige Lesbarkeit der Wiedergabe des Leidens konnte also in Widerspruch zu ästhetischen Vorstellungen treten. Die offensichtlich im Vordergrund stehende Forderung nach Schönheit schien nur erfüllbar, wenn die Darstellung durch einen Code ersetzt wurde.

Der Renaissance stellte sich die Aufgabe der Affektwiedergabe noch komplizierter dar. Die künstlerische Darstellung von Leidenschaften

musste nun nicht nur ästhetischen Gesichtspunkten genügen, sondern sie musste sich auch an der Wirklichkeit messen lassen. Es war ganz besonders Leonardo da Vinci, der in seinem Fragment gebliebenen Kunsttraktat diese Forderung formulierte. Seine Überlegung, der Künstler müsse wie ein Wissenschaftler vorgehen, umfasste auch die Affekte. Seine Vorgaben für diesen Bereich blieben indes vergleichsweise vage; er bemerkte lediglich, der Künstler solle hier der Natur folgen.³ Diese Unbeholfenheit scheint daraus resultiert zu haben, dass man der antiken Temperamentelehre noch kein modernes Konzept entgegenstellen konnte, dass man noch keine rechten Vorstellungen von den Affekten, ihrer Entstehung und Verbindung mit dem Körper hatte. Ein Affekt war nicht mit dem Sezierschneidmesser freizulegen und auch nicht mit Zirkel und Lineal zu erfassen.

Ein Weiteres kam hinzu. Die Renaissance-Kunst verfolgte nicht lediglich eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe von Leidenschaften, sondern wies diesen auch eine wichtige innerbildliche Funktion zu. Denn es oblag nun vor allem ihnen, eine Narration wahrscheinlich zu machen – eine Aufgabe von grundlegender Bedeutung, nachdem Leon Battista Alberti die ‚istoria‘, die Wiedergabe einer Geschichte, zum Höhepunkt jeglicher künstlerischer Tätigkeit bestimmt hatte.⁴ Sicherlich waren in diesem Zusammenhang auch andere künstlerische Bereiche wichtig, etwa Bildaufbau und Farbe. Aber mit zunehmender Komplexität und Differenziertheit der wiederzugebenden Erzählung gewann die Darstellung von Affekten an Bedeutung, nur mit ihrer Hilfe glaubte man den neuen Anforderungen genügen zu können. Raffael, der bald die führende Rolle bei der Entwicklung einer narrativen Historienmalerei übernehmen sollte, bediente sich besonders in seinen letzten Lebensjahren dieses Ausdrucksmittels. In seinem letzten Werk, der *Transfiguration* (1516–1520, Abb. 1), findet das Konzept in einer Vielfalt emotionaler Ausdrucksformen einen Höhepunkt: der besessene Junge, sein Vater und die umherstehenden Frauen und Männer, die in den unterschiedlichsten Ausdrucksformen gezeigt sind.⁵ Die einzelnen Wiedergaben beschreiben indes nicht nur die Krankheit einer Person und die Reaktionen der übrigen Bildakteure und vermitteln auf diesem Wege eine Geschichte, sie verfolgen zudem in einem bis dahin kaum gekannten Maße eine Dramatisierung der Komposition, besitzen somit eine dezidiert künstlerische Funktion.

Um der zunehmenden Bedeutung, die den Affekten in einem künstlerischen Rahmen zugewiesen wurden, gerecht zu werden und den Künstlern eine Hilfestellung an die Hand zu geben, ging man im 17.

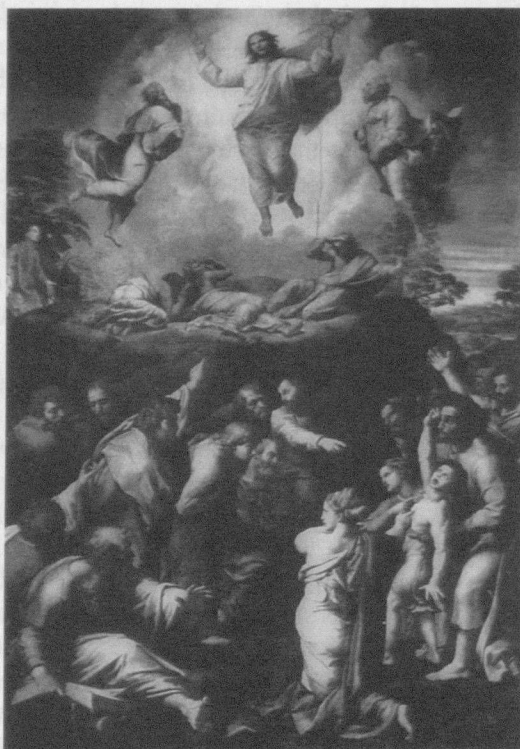


Abb. 1: Raffael, Transfiguration, Öl/Holz, 1516-1520, Rom, Pinacoteca Vaticana

Jahrhundert daran, die Erkenntnisse zum Erscheinungsbild der Affekte zu systematisieren. Zu Beginn des Jahrhunderts widmete etwa der flämische Maler und Kunsttheoretiker Karel van Mander ein Kapitel seines *Schilder-Boeck* (1604) den Erscheinungsformen der Leidenschaften auf dem Gesicht.⁶ Das in diesem Zusammenhang sicherlich anspruchsvollste Unternehmen entstand an der Pariser Kunstakademie. Charles Le Bruns berühmte-berüchtigte Lehrbuch *Sur l'expression générale et particulière* (1668 verfasst, 1698 erstmals veröffentlicht) lieferte eine illustrierte Typensammlung unterschiedlicher Affekte⁷, mit der der Maler glaubte, ein für allemal das Darstellungsproblem von menschlichen Leidenschaften gelöst zu haben und dem wenig hilfreichen Vorschlag Leonardos eine wissenschaftlich fundierte, zugleich ästhetischen Gesetzen gehorchende Vorgehensweise entgegenhalten zu können.

Ein weiterer Grund muss genannt werden, der das Interesse an den menschlichen Emotionen zumindest in Frankreich im 17. Jahrhundert

wesentlich bestärkte. Das Leben am Hofe war in einem hohen Maße kodifiziert, und viele wichtige Informationen konnte der Höfling nur durch eine einfühlsame Interpretation der Verhaltensweisen des Königs beziehungsweise diesem nahe stehender Personen erfahren. Eine genaue Kenntnis der menschlichen Psyche konnte somit die Position eines Höflings unmittelbar verbessern, da er mit ihrer Hilfe die Informationen genauer zu lesen verstand. Und so sind die um die Mitte des 17. Jahrhunderts vermehrt zu beobachtenden Bemühungen, die menschliche Psyche zu erforschen, auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Zu nennen wäre etwa die mehrbändige Studie *Les caracteres des passions* (1648–1662) des Versailler Hofarztes Marin Cureau de la Chambre. Am meisten überzeugte fraglos René Descartes' Schrift *Les passions de l'âme* (1649).⁸ Die Kunst beteiligte sich mit dem Traktat von Charles Le Brun, dem Ersten Hofmaler Ludwigs XIV., an diesen Bemühungen. Das Werk fußte auf Descartes' für die Geschichte der Psychologie zentralem Text.

Der zweite Schritt der Entwicklung ist mit dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert anzusetzen. Er führte dazu, dass in die Überlegungen, die sich bis dahin im Wesentlichen auf die Frage der Darstellung von Affekten konzentriert hatten, nun auch der Betrachter eines Kunstwerkes einbezogen wurde. Zwar war bereits zuvor der Rezipient bei der Gestaltung eines Kunstwerkes berücksichtigt worden, etwa wenn der Künstler ein Gemälde mit Hilfe der Perspektive auf den Betrachter ausrichtete und dieser damit unmittelbar in das Kompositionsgefüge eines Bildes einbezogen wurde; nun aber hatte der Künstler die Gefühle des Betrachters anzusprechen, ja er sollte diese geradezu provozieren. Damit wurde der Rezipient erstmals als eine eigenständige Größe mit eigenen Fähigkeiten und Bedürfnissen wahrgenommen. Und an diesen Fähigkeiten und Bedürfnissen sollte sich der Künstler orientieren.

Auch bei diesem Punkt konnten Überlegungen der Antike eine erste Anregung liefern. So hatte es Aristoteles als Aufgabe der Tragödie beschrieben, Furcht und Mitleid zu erregen.⁹ Die Idee, die Affekte des Kunstbetrachters anzusprechen, wurde insbesondere von der gegenreformatorischen Kunst und Kunsttheorie aufgegriffen. So stellte der bologneser Kardinal Gabriele Paleotti in seiner als Umsetzung der Beschlüsse des Tridentiner Konzils gedachten zentralen Schrift *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582) die emotionale Einbeziehung des Kunstbetrachters in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Als Mittel schlug er die Darstellung selbst der größten Grausamkeiten der Martyrien vor.

„[...] noi veggiamo giornalmente figurarsi i cruciati atrocissimi de'santi, et minutamente esprimersi et le ruote, et i rasoi, et le cataste ferrate, et le capanne di fuoco, et le graticole, e gli equulei, et le croci, et infinite altre sorti de crudelissimi tormenti: i quali hà approvato la chiesa catholica che si rappresentino a gli occhi del popolo christiano, come insegne heroiche della pazienza, della magnanimità de'santi martiri, et trofei della invitta fede et gloria loro: volendo la zelante madre nostra, che da questi esempi piglino cuore i suoi figli [...].“¹⁰

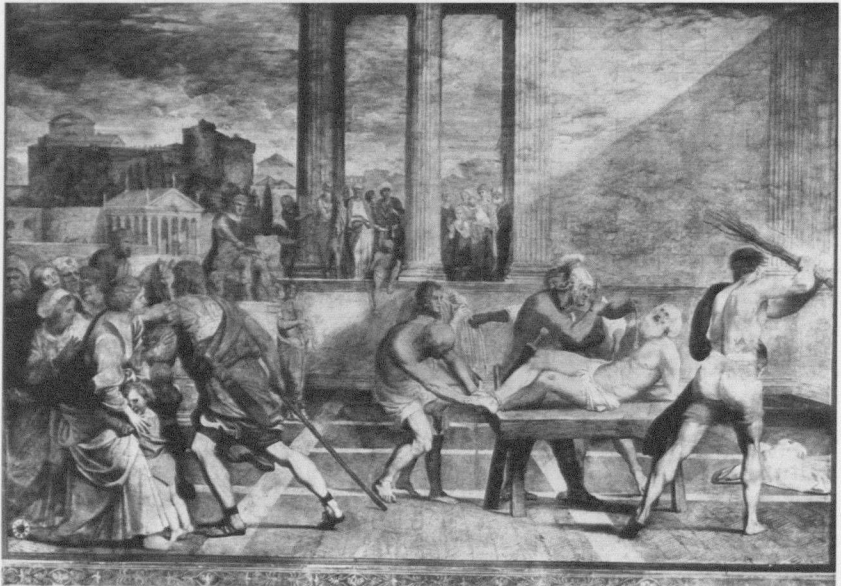


Abb. 2: Domenichino, Geißelung des hl. Andreas, Fresko, 1609, Rom, S. Gregorio Magno

Der Betrachter sollte auf das Kunstwerk nicht rational reagieren, sondern von diesem emotional eingenommen werden. Dermaßen in den Bann gezogen und der Möglichkeit einer rationalen Kontrolle seiner Reaktion beraubt, sollte er zu den gewünschten religiösen Empfindungen geführt werden. In Domenichinos *Geißelung des hl. Andreas* (1609, Abb. 2) wird diese Vorgehensweise thematisiert. Die Betrachterfiguren links im Vordergrund sind in eben dem emotionalen Zustand gezeigt, der auch beim Rezipienten des Bildes erzielt werden soll. Und in der Tat berichtet die ‚vecchiarella‘-Anekdote, dass dies mit Erfolg geschah, zumindest die italienischen Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts den Anspruch eingelöst sahen.¹¹ Die lebhaftere Reaktion einer alten Frau bei Betrachtung von Domenichinos Bild galt ihnen als Beleg. Die Theoreti-

ker und die Künstler waren sich mit Paleotti einig, dass vor allem die Wiedergabe von Grausamkeiten und möglichst extremen Affekten in der Lage war, den Betrachter aufzurütteln und in den gewünschten Zustand zu versetzen. Das Modell funktionierte aber nicht nur bei lauten und effekthascherischen Themen, es erlaubte auch leise Töne. So sollten die zahlreichen Bilder einer in sich gekehrten Religiosität, einer religiösen Inspiration den Betrachter zu einer eben solchen verinnerlichten religiösen Empfindung verleiten.

Die Überlegungen der Kirche, die den Anstoß zu der Forderung nach einer emotionalisierten Betrachtersprache gegeben hatten, sollten bald keine vorrangige Rolle mehr spielen, die Emotionalisierung des Betrachters wurde zunehmend zu einer Leistung, die von einem Kunstwerk unabhängig von dessen funktionaler Einbindung erwartet wurde, ja sie wurde zu einem wichtigen Kriterium, an dem die Qualität eines Kunstwerkes zu messen war. So formulierte der französische Akademiker Antoine Coypel in seiner *Esthétique du peintre*:

„Le grand peintre ne doit pas seulement plaire, mais il doit émouvoir et ravir, comme les grands poètes et les grands orateurs. Il doit, semblable à ces musiciens si vantés par l'antiquité, tantôt inspirer la tristesse jusqu'à tirer les larmes, tantôt exciter les ris, enflammer de colère, et forcer les spectateurs de témoigner leur admiration et leur étonnement, en exprimant non seulement les passions, mais encore en les excitant.“¹²

Die Kunstkritik – das neu entstandene Sprachrohr eines künstlerisch nicht vorgebildeten Publikums – sollte bald ganz ähnlich argumentieren. So forderte Denis Diderot in seinem *Essai sur la peinture* (1765) vom Künstler:

„Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux après si tu peux.“¹³

Bei all diesen Überlegungen zur Emotionalisierung des Betrachters stand aber lange Zeit außer Frage, dass der Künstler nicht den Pfad einer rationalen Durchdringung seines Gegenstandes verlassen durfte.

Das diesen Ideen zugrundeliegende Konzept ist der Rhetorik entlehnt: Der Redner zielt mit rationalen Mitteln auf eine Emotionalisierung des Zuhörers, damit er diesen in seinem Sinne dirigieren kann. Das Modell, das besonders nachhaltig von den Jesuiten vertreten wurde¹⁴, sollte bald von der politischen Theorie, etwa in den Schriften zur Prinzen-erziehung, aufgegriffen und weiter ausgearbeitet werden. Diese wurden nicht müde zu verlangen, dass ein Herrscher sich nicht von seinen Affekten leiten lassen dürfe. Befolge er diese zentrale Regel nicht, so riskiere er, von seinen Leidenschaften korrumpiert zu werden

und die für die Ausübung einer Regierung fundamentale Handlungsfreiheit zu verlieren.¹⁵ Ungeachtet der Gefahren, die von den Leidenschaften ausgingen, müsse der Regent die Affekte aber intensiv studieren. Zum einen könne er diese nur bezwingen, wenn er sie genau kenne, zum anderen sei die detaillierte Kenntnis der Emotionen die Voraussetzung dafür, diese – ähnlich der gegenreformatorischen Strategien – bei den Untertanen hervorzurufen, um auf diesem Wege die Menschen besser regieren zu können. Diesen Aspekt thematisiert Jean-François Senault in seiner Schrift *De l'usage des passions* (1641). In der Dedikation an Richelieu heißt es etwa:

„Mais ce que j'admire davantage en votre conduite, et ce qui la rend plus semblable à celle de Dieu, c'est que prenant les hommes par leurs Passions, vous les faites servir à vos desseins, sans leur en donner la connoissance.“¹⁶

Die Aussage ist eindeutig, auch war sich der Autor offensichtlich darüber im Klaren, dass die Politik sich hier eines Konzeptes der Kirche bediente. Und der spanische Jesuit Baltasar Gracián schreibt in seiner Schrift *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647, hier zitiert nach der 1684 erstmals erschienenen französischen Übersetzung) unter der Überschrift *Trouver le faible de chacun*:

„C'est l'art de manier les volontés et de faire venir les hommes à son but. [...] Il faut premièrement connaître le vrai caractère de la personne, et puis lui tâter le pouls, et l'attaquer par sa plus forte passion; et l'on est assuré par là de gagner la partie.“¹⁷

Die Suche nach einer Lösung für den künstlerischen Umgang mit den menschlichen Emotionen fügte sich damit bruchlos in das durch Rhetorik und politische Theorie vorgezeichnete System, es war ein Teil davon. Der Maler hatte den Betrachter unter Einbeziehung von dessen Emotionen zu dirigieren, so wie der Redner oder der Prediger seinen Zuhörer leiten und der Herrscher die Gefühle seiner Untertanen instrumentalisieren sollten. Die Argumentationsmuster sind identisch: Redner, Prediger, Herrscher und Künstler nehmen jeweils in ihrem Bereich denselben Platz ein, ebenso wie der Zuhörer einer Rede, der Gläubige in der Kirche, der Untertan und der Bildbetrachter ein und dieselbe Position beschreiben. Und selbst bei einer wesentlichen Beschränkung konnte sich die bildende Kunst einig insbesondere mit der politischen Theorie wissen. Denn es bestand kein Zweifel, dass die Emotionen des Künstlers keinen Eingang in die künstlerische Arbeit finden durften. Der Künstler hatte rational vorzugehen; auch wenn er die Emotionen des Betrachters provozieren oder Affekte darstellen wollte, durfte er sich ihnen auf keinen Fall selbst hingeben. Ein Künstler, der während seiner Arbeit von

Affekten geleitet wird, kann – so war man überzeugt – nicht mehr seiner Aufgabe nachkommen und die Regeln der Kunst beachten.

„N'agir jamais durant la passion. Autrement on gâtera tout. Que celui qui n'est pas à soi se garde bien de rien faire par soi, car la passion bannit toujours la raison; qu'il substitue pour lors un médiateur prudent, lequel sera tel, s'il est sans passion. Ceux qui voient jouer les autres, jugent mieux que ceux qui jouent, parce qu'ils ne se passionnent pas.“¹⁸

Dieses Konzept sollte nicht unwidersprochen bleiben. In einem dritten Entwicklungsschritt zeichnete sich im 17. Jahrhundert erstmals ab, dass auch dem Künstler Emotionen zugestanden wurden. Grund für diese Umorientierung war die sich besonders im 18. Jahrhundert immer deutlicher abzeichnende Überzeugung, dass die klassischen künstlerischen Strategien für eine zufriedenstellende Darstellung der Affekte nicht taugten. Leonardos Vorschlag des Naturstudiums war zu wenig konkret, Charles Le Bruns Regelsystem der Leidenschaftsdarstellungen schien hingegen zu starr und wirklichkeitsfern. So verfiel man auf die Idee, der Künstler solle die Leidenschaften nicht nur rational erfassen, sondern selbst erleben. Auch hier konnte die Antike, insbesondere die antike Rhetorik einen ersten Anstoß geben. So formulierte Cicero in seiner Schrift *De oratore*:

„Neque fieri potest ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut invidet, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. [...] non me hercule umquam apud iudices aut dolorem aut misericordiam aut invidiam aut odium dicendo excitare volui quin ipse in commovendis iudicibus eis ipsis sensibus, ad quos illos adducere vellem, permoverer.“¹⁹

Quintilian griff diesen Gedanken Ciceros in seiner Schrift *Institutionis oratoriae* auf und widmete ihm ein eigenes umfangreiches Kapitel:

„Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodamus. [...] quare in his, quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum, qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio, qualem facere iudici volet. an ille dolebit, qui audiet me, qui in hoc dicam, non dolentem? [...] fieri non potest. [...] primum est igitur, ut apud nos valeant ea, quae valere apud iudicem volumus, adficiamurque antequam adficere conemur.“²⁰

Als erster Kunsttheoretiker scheint Franciscus Junius in seiner Schrift *De pictura veterum libri tres* (1637) diese Überlegung Quintilians aufgegriffen zu haben.

„Praecipua in exprimendis iis virtus haec est, ut fluere omnia ex natura rerum hominumque videantur: quod tum demum assequetur artifex, si praecipuam movendorum affec-

tuum vim in eo ponat, ut moveatur ipse. [...] ex hoc certe provenit imperiosissima illa vis affectuum, cui repugnare spectantis animus nulla ratione potest.“²¹

Junius konnte sich durch die zeitgenössische Kunst durchaus darin bestärkt sehen, die Strategie der Rhetorik auf die bildende Kunst zu übertragen. Die frühen Selbstbildnisse seines Landsmannes Rembrandt (Abb. 3), in denen der Künstler am eigenen Gesicht emotional bewegte Figuren ausprobierte, die dann nicht selten in seine Historiengemälde Eingang fanden²², lassen eine vergleichbare Vorgehensweise vermuten



Abb. 3: Rembrandt, Selbstbildnis mit offenem Mund, Radierung, 1630

wie auch die Geschichten, die über Domenichinos Arbeitsweise kursierten. Domenichino galt als ein Künstler, der in die Rollen seiner Bildakteure schlüpfte und deren Emotionen regelrecht durchlebte. So berichtet etwa Pietro Bellori, dass Annibale Carracci seinen Schüler überrascht hat, als dieser bei der Anfertigung der *Geißelung des hl. Andreas* eben in dieser Form vorgegangen sei:

„[...] essendo andato Annibale a trovarlo a San Gregorio in tempo che dipingeva il Martirio di Santo Andrea, e trovando aperto, lo vidde all'improvviso adirato e minciante con parole di sdegno; Annibale si ritirò indietro ed aspettò fintanto si accorse che Domenico intendeva a quel soldato che minaccia il Santo col dito.“²³

Und im Zusammenhang mit der Ausmalung der Apsiskalotte von S. Andrea della Valle mit Szenen aus dem Leben des hl. Andreas heißt es,

„[Domenichino] aggiungeva che nelle azzioni della pittura bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso, fare e patire le medesime cose che si rappresentano; onde alle volte udivasi ragionare da sé solo e mandar voci di duolo e d'allegrezza, secondo l'affezioni espresse.“²⁴

So prominent Rembrandt und Domenichino auch waren, ihre künstlerische Vorgehensweise scheint im 17. Jahrhundert eher eine Ausnahme dargestellt zu haben. Im 18. Jahrhundert finden wir hingegen zunehmend Hinweise, dass der Künstler und sein Emotionsleben in den Entstehungsprozess eines Kunstwerkes einbezogen werden sollten. Zu Beginn des Jahrhunderts legte etwa Roger de Piles dem Künstler nahe:

„Il faut prendre la place de la personne passionnée, s'échauffer l'imagination, ou la moderer selon le degré de vivacité, ou de douceur qu'exige la passion, après y être bien entré et l'avoir bien senti. [...] Ces mouvemens s'exprimeront bien mieux et seront bien plus naturels, si l'on entre dans les mêmes sentimens, et que l'on s' imagine être dans le même état que l'on veut représenter.“²⁵

Äußerungen mit ähnlichem Tenor häuften sich nun. So schlug etwa Jean-Bernard Le Blanc in seiner Salonbesprechung von 1747 auf der Suche nach einer Lösung des Darstellungsproblems von Affekten vor, dass der Künstler die Leidenschaften, die er darstellen wollte, selber erfahren haben müsse²⁶, und auch der Maler Jean Restout meinte 1755, der Künstler solle sich gezielt in die darzustellenden Leidenschaften hineinversetzen.²⁷

Die Emotionalisierung des Künstlers wurde – ähnlich wie diejenige des Betrachters – zuerst in Verbindung mit der Wiedergabe von Leidenschaften diskutiert, ja sie schien notwendig, um dieses schwierige Darstellungsproblem zu lösen, und wurde damit zu einem wichtigen Instrument der künstlerischen Arbeit. Erst in einem zweiten Schritt wurden die Überlegungen von Cicero und Quintilian in ihrer Gänze aufgegriffen, als man in der Strategie auch ein besonders geeignetes Mittel sah, den Betrachter emotional anzusprechen. Neben der Rhetorik konnte für diesen Gedanken insbesondere die Schauspieltheorie wichtige Anregungen liefern. Die Frage der emotionalen Durchdringung des Akteurs beschäftigte die gesamte theatertheoretische Literatur des 18. Jahrhunderts.²⁸ So formulierte der Abbé Jean-Baptiste Du Bos in seiner zentralen Schrift *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) im Zusammenhang mit dem Theater:

„De tous les talens qui donnent de l'empire sur les autres hommes, le talent le plus puissant n'est pas la supériorité d'esprit et de lumières: c'est le talent de les émouvoir à son gré, ce qui se fait principalement en paroissant soi-même ému et pénétré des sentimens qu'on veut leur inspirer [...]. C'est que l'émotion des autres nous émeut nous-mêmes [...].“²⁹

Es bestand für Du Bos und seine Zeitgenossen kein Zweifel, dass diese Überlegungen auch für die bildende Kunst gültig waren. So führte etwa Antoine Coppel aus:

„[...] celui qui entre le mieux dans la passion sera toujours le plus persuasif; et une preuve de cela, c'est que celui qui est véritablement agité de même ceux qui l'écoutent et que celui qui est véritablement en colère ne manque jamais d'exciter les mêmes mouvemens dans le cœur des spectateurs.“³⁰

Der Künstler kann also, ja er muss sogar genauso emotional bewegt sein, wie er es von dem Rezipienten seiner Werke erwartet. Deutlich steht hinter diesen Ausführungen von Du Bos und Coppel die klassische Stelle bei Horaz, die bereits Franciscus Junius zitiert hatte: „Ut ridetibus adrident, ita flentibus adflent / humani voltus. Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi.“³¹ So sehr die Vorgehensweise einer Durchdringung des Künstlers von den Affekten seiner Bildakteure in der praktischen Umsetzung auch mit Problemen behaftet gewesen sein mag, erlaubte sie es doch in einer überzeugenden Weise, Künstler, Kunstwerk und Betrachter eindeutig aufeinander zu beziehen. Hatte man bis dahin vor allem eine Verbindung von Kunstwerk und Betrachter gesucht, so trat nun der Künstler hinzu. Die Verbindung der drei Faktoren bildeten die Affekte. Das neue Konzept sah vor, dass sich der Künstler in die Leidenschaften begibt, um diese besser darstellen zu können und auf diesem Wege eine entsprechende emotionale Reaktion des Betrachters zu erreichen.

Die Bezugnahme auf die Rhetorik sollte bald aufgegeben werden. Das von ihr abgeleitete Konzept war zu starr, um wirklich Antworten auf die anstehenden Fragen zu liefern, besonders erlaubte es nicht, dem ständig anwachsenden Wissen über die menschliche Psyche gerecht zu werden. Jean-Baptiste Du Bos unternahm den notwendigen nächsten Schritt. Für ihn war die Emotionalisierung des Betrachters Teil eines ästhetischen Konzeptes, das auf eine erhöhte Wirksamkeit eines Kunstwerkes abzielte. Je stärker ein Kunstwerk den Betrachter bewege, desto höher sei seine Qualität einzuschätzen, selbst wenn das Werk gegen die Regeln verstößt.³² Damit wurde der Rezeptionsprozess in einem starken Maße aufgewertet, zugleich wurde er von einer Äußerlichkeit, ja Theatralität befreit, die er noch bei Coppel besessen

hatte, und in das Gefühlsleben des Betrachters verlagert. Eine religiöse oder politische Instrumentalisierung der Emotionen des Betrachters lag Du Bos fern.

Das neue Konzept bedeutete zweierlei. Zum einen konnte derselbe Gegenstand, dasselbe Kunstwerk beim Betrachter völlig unterschiedliche Reaktionen hervorrufen. Für die Reaktion waren damit nicht nur der Bildgegenstand, etwa die wiedergegebenen Affekte, und die Darstellungsweise von Bedeutung, sondern auch der Charakter des Betrachters. So zeigt Daniel Chodowieckis Frontispiz des vierten Bandes von Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (Abb. 4), wie vier Personen je nach ihrem Temperament völlig unterschiedlich auf dasselbe Kunstwerk, Chodowieckis *Les adieux de Calas à sa famille*, reagieren (1778).



Abb. 4: Johann H. Lips nach Daniel Chodowiecki, Les effets de la sensibilité sur les quatre différens tempéramens, Radierung, 1778

Zum anderen bedeuteten die Überlegungen Du Bos', dass die Emotionalisierung des Betrachters nicht mehr allein von einer affektgeladenen Darstellung geleistet werden konnte, wie es eine der Rhetorik verpflichtete Kunst und Kunsttheorie meinten, sondern auch von vergleichsweise unspektakulären Darstellungen wie Landschaftsbildern. Die moderne Erfahrung, dass die Gefühle des Betrachters unabhängig von einer bestimmten Gegenstandswelt ausgelöst werden können, findet hier ihren Ursprung. Und ebenfalls wurde der Künstler aus der engen Umklammerung entlassen. Seine Gefühle waren für Du Bos nicht mehr ausschließlich – wie noch wenige Jahre zuvor bei Coypel – auf die Wiedergabe von Affekten ausgerichtet, sondern sie waren als Teil seiner ‚imagination‘ Grundlage jeglichen künstlerischen Schaffens. Der Künstler konnte seine Gefühle in jeden Gegenstand einbringen, so wie der Betrachter auch von jedem Gegenstand gefühlsmäßig angesprochen werden konnte. Die damit einhergehende Entwertung des Bildgegenstandes sollte einschneidende Konsequenzen für die weitere Entwicklung der Kunst haben. Sie führte dazu, dass die klassische Historienmalerei – und damit auch die Affektwiedergabe – ihre herausragende Position einbüßte und das Interesse der Künstler und der Betrachter an den niederen Gattungen, insbesondere an der Landschaftsmalerei, stieg.

Jetzt schließt sich der Kreis. Es begann damit, dass im Kunstwerk Affekte thematisiert wurden, es folgte der Versuch, das Werk mit dem Betrachter und dessen Affekten während des Rezeptionsprozesses zu verknüpfen. In einem dritten Schritt wurde der Künstler mit Hilfe der Emotionen mit dem Kunstwerk verbunden. Die Emotionen des Betrachters entsprachen weitgehend denjenigen des Künstlers, wie auch die Emotionen von Künstler und Betrachter geradlinig mit den im Kunstwerk unmittelbar thematisierten Affekten verquickt waren. Die Grundlage für dieses Konzept lieferte die Rhetorik. Einmal realisiert, stieß das Modell an seine Grenzen. Das Konzept war zu statisch. Die Erkenntnis von der Subjektivität der menschlichen Empfindungen, die Du Bos' Überlegungen zugrunde lag, veränderte die Vorstellungen von künstlerischer Arbeit und Rezeptionsprozess. Das moderne Kunstwerk war aus einem religiösen oder politischen Funktionszusammenhang entlassen. Es definierte sich nicht mehr vorrangig über den Inhalt, sondern stellte sich als eine emotionale Einheit von Künstler, Kunstwerk und Betrachter dar; Künstler und Betrachter traten mittels des Kunstwerkes in eine Verbindung, die nicht mehr einem Konzept der rationalen Vermittlung oder der rhetorischen Vereinnahmung folgte, sondern dem Kunstwerk einen Emotionshaushalt zugestand, zu dem

auch der Künstler und der Rezipient gehörten. Und laute Töne waren in diesem Zusammenhang eher störend.

Daniel Chodowiecki zeigt in der zweiten Folge der für Georg Christoph Lichtenberg angefertigten Serie *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, wie eine solche Verbindung aussehen kann. Blatt sieben und acht zur *Kunstkenntnis* (1780, Abb. 5) stellen zwei unter-



Abb. 5: Daniel Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, 2. Folge, Blatt 7 und 8: *Kunstkenntnis*, Radierungen, 1780

schiedliche Formen des Kunstgenusses einander gegenüber.³³ Zur Präzisierung seiner Vorstellungen bediente sich Chodowiecki der klassischen Betrachterfiguren. Deren Funktion ist nun indes eine andere als bei Domenichinos *Geißelung des hl. Andreas* (Abb. 2). Chodowiecki beabsichtigte nicht, dem Bildbetrachter eine Hilfestellung zu geben, wie er sich angesichts der weiblichen Statue zu verhalten hat, sondern er wollte zwei unterschiedliche Reaktionsmöglichkeiten auf ein Kunstwerk diskutieren. Der Gegenstand, der die beiden Reaktionen hervor-

ruft, ist derselbe, er kann also nicht die Wahl einer „affectirten“ oder einer „natürlichen“ Betrachtungsweise erklären. In dem einen Blatt diskutieren zwei Männer in einem offensichtlich erregten Zustand über das Kunstwerk, sie gestikulieren und haben einen bewegten Gesichtsausdruck, ganz so wie es bei dem rhetorischen Konzept der Betrachteransprache beobachtet werden konnte. Die Reaktion bleibt dem Kunstwerk aber äußerlich, sie kann ihm nicht gerecht werden und wird von Chodowiecki als affektiert gebrandmarkt.³⁴ Auch bei der Alternative, der natürlichen Form des Kunstgenusses, zeigen sich die Betrachter sichtlich bewegt, ihre Gefühle sind indes verinnerlicht. Auf diesem Wege gehen die Betrachter mit dem Kunstwerk eine Einheit ein. Das Lächeln auf dem Gesicht der Statue zeigt, dass sie die richtige Form der Kunstbetrachtung gefunden haben.



Abb. 6: Caspar David Friedrich, Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm, Bleistift und Feder, um 1802, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Nicht nur der Betrachter, auch der Künstler findet eine neue Form, sich in ein Kunstwerk einzubringen. Seine Emotionen während des Schaffensprozesses sind nicht mehr ausgerichtet auf die Lösung eines Darstellungsproblems. Auch er verinnerlicht seine Gefühle und erfährt auf diesem Wege eine Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten. So hat Caspar David Friedrich in seinem *Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm* (um 1802, Abb. 6) seine Arbeit unterbrochen, um in die Ferne schauend zu sinnieren. Die Arbeit an einer Zeichnung scheint für den

Künstler Ausgangspunkt einer Verinnerlichung der Eindrücke der äußeren Welt zu sein, der Blick in die äußere Welt verbindet sich mit Empfindungen, die von eben dieser Welt hervorgerufen worden sind. Und es besteht kein Zweifel, dass der Künstler, wenn er sich wieder seiner Arbeit zuwenden wird, die Empfindungen, denen er soeben noch nachgegangen ist, in sein Werk einbringen wird. Das Thema des Werkes wird eine Landschaft sein.

Die Darstellung von Affekten, von der die Entwicklung ihren Ausgang genommen hatte, tritt damit immer mehr in den Hintergrund, sie ist nicht mehr notwendig, um Künstler und Kunstbetrachter emotional an ein Kunstwerk zu binden. Beide können sich nun in ein Kunstwerk einbringen, ohne dass es dazu der Anregung durch die Wiedergabe eines Affektes bedarf. Die Verinnerlichung des Kunstgenusses wie auch des Herstellungsprozesses eines Kunstwerkes führt zu einer Verschiebung dessen, was man unter einem Kunstwerk versteht. Erst jetzt geht dieses wirklich eine untrennbare Einheit mit dem Künstler und dem Betrachter ein, erst jetzt kann man von einem modernen Kunstwerk sprechen, das dem Künstler und dem Betrachter eine nicht durch Regeln kontrollierte, dafür aber eine mit ihrem Wesen, mit ihren Gefühlen verbundene Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk erlaubt.

Anmerkungen

1. Es seien hier lediglich genannt: David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Responses*, Chicago/London 1989, und Hans Belting, *Bild und Kult. Die Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1993.
2. Zu dem Motiv s. *La 'Mort de Germanicus' de Poussin du Musée de Minneapolis*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 1973.
3. Anggeführt sei hier die bis ins 19. Jahrhundert gültige Ausgabe von Leonardos kunsth theoretischen Ausführungen: Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, übers. von Roland Fréart de Chambray, Paris 1651, Kap. 58, S. 15, Kap. 98, S. 30, Kap. 218, S. 71 f. S. hierzu auch Thomas Kirchner, *Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, 200 f.
4. Leon Battista Alberti, *Drei Bücher über die Malerei*, in: ders., *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. v. Hubert Janitschek, Wien 1877 (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 11), 105.
5. Zu dem Bild: s. Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels 'Transfiguration'*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), 89–115.
6. Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck wa er in voor eerst de leerlustighe Jueght den grondt der Edel vry Schilder const in verscheyden deelen wort voorghedraghen*, Haar-

- lem 1604, Kap. 6: Utbeeldinghe der affecten / passien / begeerlijckheden / en lijdens der menschen, fol. 22v. – 29r.
7. S. Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven/London 1994.
 8. S. hierzu auch Kirchner [Anm. 3], 73–79.
 9. Aristoteles, *Poetik*, übers. von Olof Gigon, Stuttgart 1978, 40.
 10. „[...] wir sehen täglich die schrecklichsten Torturen der Heiligen abgebildet. Bis ins kleinste sind die Räder dargestellt, die Rasiermesser, die eisernen Marterroste, die Scheiterhaufen, die Bratroste, die Folterbänke, die Kreuze und unzählige andere grausamste Arten der Marter. Die katholische Kirche heißt deren Darstellung vor den Augen des christlichen Volkes gut als heroisches Zeichen der Duldsamkeit und des Großmuts der heiligen Märtyrer, als Trophäe des unbesiegbaren Glaubens und den Märtyrern zum Ruhm. Denn unsere eifrige Mutter möchte, dass ihre Kinder sich durch diese Beispiele ein Herz fassen [...].“ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, et in ogni altro luogi*, Bologna 1582, fol. 216r.-v. S. hierzu auch Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988; zur Bedeutung der emotionsgeladenen Betrachtersprache in einem religiösen Kontext s. zuletzt Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, besonders 169 ff.
 11. Hierzu und zum konkurrierenden Konzept von Guido Reni s. Felix Thürlemann, *Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der ‚vecchiarella‘-Anekdote*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21 (1986), 136–155.
 12. „Der große Maler darf nicht nur gefallen, sondern er muss bewegen und entzücken, so wie die großen Poeten und die großen Redner. Er muss ähnlich wie die von der Antike so gepriesenen Musiker bald die Trauer bis hin zu den Tränen wachrufen, bald zum Lachen anstacheln, Wut entflammen und die Betrachter zwingen, ihre Bewunderung und ihr Erstaunen zu bekunden, nicht indem er die Leidenschaften einfach ausdrückt, sondern indem er sie erregt.“ Antoine Coypel, *L'esthétique du peintre*, in: Henry Jouin (Hg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris 1883, 365. Coypel formulierte seine Überlegungen zuerst in einem Gedicht, das er 1708 unter dem Titel *Épître en vers d'un père à son fils, sur la peinture* veröffentlichte und in den Jahren 1712–1719 in einzelnen in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture gehaltenen Vorträgen erläuterte. 1721 erschien Gedicht und Abhandlungen unter dem Titel *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*.
 13. „Erst ergreife mich, setze mich in Erstaunen, zerreiße mir das Herz, lass mich erschauern, weinen, beben und aufbegehren, nachher wirst du, wenn du kannst, meine Augen zu neuem Leben erwecken.“ Denis Diderot, *Essai sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, in: ders., *Œuvres complètes* X, hg. v. Jules Assézat und Maurice Tournoux, Paris 1876, 499 (Übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, zit. nach Denis Diderot, *Ästhetische Schriften* I, Berlin/Weimar 1967, 673).
 14. Zur jesuitischen Rhetorik s. Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et ‚res literaria‘ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980, 233–423.

15. So etwa der Berater des Kardinals Richelieu Jean-Louis Guez de Balzac in seinem zentralen Werk *Le prince*, Paris 1631, 36.
16. „Aber das, was ich besonders an Ihrem [gemeint ist Richelieu] Verhalten bewundere und was dieses dem Verhalten Gottes ähnlich erscheinen lässt, ist, dass Sie die Menschen Ihren Zielen gefügig machen, ohne dass diese es merken, indem Sie die Menschen bei ihren Leidenschaften packen.“ Jean-François Senault, *De l'usage des passions*, Paris 1987, 8.
17. „Die Schwäche von jedem finden: Es ist die Kunst, den Willen [der Menschen] zu handhaben und die Menschen seinen Absichten zu gefügig zu machen. [...] Zuerst muss man den wahren Charakter der Person kennen und dann ihren Puls fühlen und sie bei ihrer heftigsten Leidenschaft packen; und man ist sicher, auf diesem Wege die Partie zu gewinnen.“ Baltasar Gracián, *L'art de la prudence*, übers. von Abraham-Nicolas Amelot de la Houssaie, Paris 1994, 47 f.
18. „Handele niemals, während du eine Leidenschaft empfindest. Andernfalls verdirbst du alles. Derjenige, der nicht bei sich ist, hüte sich wohl, dass er nichts aus sich heraus macht, da die Leidenschaft immer die Vernunft verbannt; er ersetze ihn durch einen umsichtigen Vermittler, der ohne Leidenschaft ist. Diejenigen, die die anderen spielen sehen, urteilen besser als diejenigen, die selbst spielen, da sie nicht leidenschaftlich erregt sind.“ Ebd., 213.
19. „Es ist auch gar nicht möglich, dass der Zuhörer Schmerz oder Hass, Neid oder Furcht empfindet, dass er sich zu Tränen und Mitleid bewegen lässt, wenn alle die Gefühle, zu denen der Redner den Richter bringen will, dem Redner selbst nicht eingebrannt und eingepägt erscheinen. [...] Ich hätte bei Gott niemals vor Gericht mit meiner Rede Schmerz und Mitleid, Neid und Hass erregen mögen, ohne selbst bei der Beeinflussung der Richter von den Empfindungen bewegt zu werden, zu denen ich sie bringen wollte.“ Cicero, *De oratore*. Über den Redner. Lateinisch/deutsch, hg. und übers. v. Harald Merklin, Stuttgart 2001, 324 (Übers., ebd., 325)
20. „Das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich, wenigstens nach meinem Empfinden, darin, sich selbst der Erregung hinzugeben. Denn es kann doch zuweilen sogar lächerlich wirken, Trauer, Zorn, Empörung wiederzugeben, wenn wir nur unsere Worte und Miene, nicht aber auch unser Inneres darauf einstellen. [...] Deshalb sollten wir bei dem, was der Wahrheit gleichen soll, auch selbst in unseren Leidenschaften denen gleichen, die wirkliche Leidenschaften durchmachen, und unsere Rede sollte aus einer Gemütsstimmung hervorgehen, wie wir sie auch bei dem Richter zu erzeugen wünschen. Oder wird etwa der Richter Schmerz empfinden, der mir, während ich zu diesem Zweck rede, keinen Schmerz anhört? [...] Ganz unmöglich! [...] Das erste ist es also, dass bei uns selbst die Regungen stark sind, die bei dem Richter stark sein sollen, und wir uns selbst ergreifen lassen, ehe wir Ergriffenheit zu erregen versuchen.“ Marcus Fabius Quintilian, *Institutionis oratoriae, libri XII*. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1988, Kap. VI, 28–28, I, 708 (Übers. ebd., 709).
21. „Das größte Verdienst an solchen Geschöpfen der Kunst ist, wenn alles aus der Natur der Dinge und Beschaffenheit der Menschen zu fließen scheint; das wird aber der Künstler erst dann erreichen, wenn er die Gabe zu erreichen vornehmlich darin setzt, daß er selber gerührt werde. [...] Daher entspringt ohne Zweifel jene herrschende Gewalt der Affecten, welchen die Seele des Zuschauers im geringsten nicht widerstehen kann.“ Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637, Buch 3, Kap. 4, § 4, S. 184 f. (Übers. zit. n. Franciscus Junius, *Von der Mahlerey*

- der Alten in drey Büchern. Aus dem Lateinischen, Breslau 1770, 485 f.). S. dazu auch Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München/Berlin 2002, 73 f.
22. Insbesondere sind in diesem Zusammenhang auch die Selbstbildnisse Rembrandts in Form von ‚tronien‘ zu nennen; s. Marieke de Winkel, *Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträts*, in: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst.-Kat. London, National Gallery/Den Haag, Mauritshuis 1999/2000, dt. Ausg. Stuttgart 1999, besonders 60–62.
 23. „[...] Annibale war nach S. Gregorio Magno zu Besuch gekommen, als er [Domenichino] dort gerade am Martyrium des heiligen Andreas malte, und da er alles offen fand, sah er ihn plötzlich, aufgebracht und mit Worten der Entrüstung drohend; Annibale zog sich zurück und wartete, bis er bemerkte, dass Domenico jenen Soldaten meinte, der dem Heiligen mit dem Finger droht.“ Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turin 1776, 359 (Übers. zit. n. Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner [Hg.], *Historienmalerei*, Berlin 1996 [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, I], 170). Zu Domenichinos Konzept der ‚affetti‘ s. Tanja Bergemann, *Domenichino. Der Freskenzyklus der hl. Cäcilie in S. Luigi dei Francesi in Rom*, unveröffentlichte Magisterhausarbeit, Heidelberg 2002, besonders S. 93–99.
 24. „[...] er [Domenichino] fügte hinzu, dass es für die Handlung des Bildes nicht allein vonnöten ist, die Affekte zu betrachten und zu erkennen, sondern dass man sie auch in sich selbst fühlen muss, dass man eben die Dinge, die man darstellt, tun und empfinden muss; daher hörte man ihn bisweilen für sich allein Reden führen und Worte des Schmerzes oder der Fröhlichkeit aussprechen, je nach den Gefühlen, die er ausdrückte.“ Bellori [Anm. 23], 359 (Übers. zit. n. Gaehtgens und Fleckner [Anm. 23], 170).
 25. „Man muss den Platz der von einer Leidenschaft ergriffenen Person einnehmen, die eigene Einbildungskraft anfeuern oder mäßigen entsprechend dem Grad der Heftigkeit oder der Milde, die die Leidenschaft verlangt, nachdem man sich in sie ganz und gar hineinbegeben und sie stark empfunden hat. [...] Diese Bewegungen werden besser zum Ausdruck kommen und natürlicher sein, wenn man sich in dieselben Gefühle hineinbegibt und wenn man sich vorstellt, in demselben Zustand zu sein wie diejenigen, die man darstellen will.“ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, 165 f., 173.
 26. Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, Paris 1747, 129.
 27. Jean Restout, *Essais sur les principes de la peinture, sculpture et gravure*, in: *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements (1885)*, 358. Gérard de Lairesse schlug in diesem Zusammenhang vor, der Künstler solle sich in eine Leidenschaft versetzen und vor dem Spiegel eine Zeichnung anfertigen, um diese dann auf Tonköpfe zu übertragen. S. Gérard de Lairesse, *Groot Schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig wird onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verklaard*, Haarlem 1740, Teil 1, 63 f.
 28. S. Kirchner [Anm. 3], 122–136.
 29. „Unter allen Fähigkeiten, die eine Herrschaft über andere Menschen verleihen, ist die mächtigste nicht die Überlegenheit des Verstandes und der Einsicht: Es ist die Fähigkeit, die anderen Menschen nach Belieben zu bewegen; diese kommt hauptsächlich dadurch zustande, dass man selbst von den Gefühlen bewegt und durchdrungen er-

scheint, die man bei ihnen hervorrufen will [...]. Es ist das Gefühl der anderen, das uns selbst bewegt.“ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée I, Paris 1733, Section 4, 40–42.

30. „[...] derjenige, der sich am besten in eine Leidenschaft hineinbegibt, wird immer der Überzeugendste sein. Ein Beweis dafür ist, dass derjenige, der wirklich erregt ist, gleichfalls seine Zuhörer in Erregung versetzt und dass derjenige, der wirklich wütend ist, es niemals verfehlt, dieselben Bewegungen im Herzen der Betrachter anzu-spornen.“ Coypel [Anm. 12], 343.
31. „Mit dem Lachenden lacht, mit dem Weinenden weint das Antlitz des Menschen. Willst du, dass ich weine, so traure erst einmal selbst.“ Horaz, *Ars poetica*. Die Dichtkunst, hg. und übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, 10, V. 101–103 (Übers. ebd., 11).
32. Du Bos [Anm. 29], II, Section 22, 323 f.
33. S. hierzu Werner Busch, Daniel Chodowieckis ‚Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens‘, in: Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, hg. v. Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung XXII), 77–99, hier besonders 96–99.
34. Lichtenberg bemerkt zu dem Blatt: „Sie [die beiden Betrachterfiguren] scheinen sich nicht um die Schönheit und die Bedeutung des Körpers der Bildsäule zu bekümmern [...], sondern vielmehr zu bewundern die Wärme, womit der Künstler gebrochen hat die Falte des leinenen Marmors, zu fühlen die ölichte, Vögeltäuschende Glätte einer Taube oder zu sehen den versteinerten Duft einer Blume, welcher um zu riechen nichts fehlt als der Geruch“, in: *Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen fürs Jahr 1780*. Mit Kupfern von Chodowiecki nebst den neuesten Frauenzimmer-Moden, in Kupfer, S. 138.