

Stilisierung als Stil und Verfahren in der Kunst um 1800

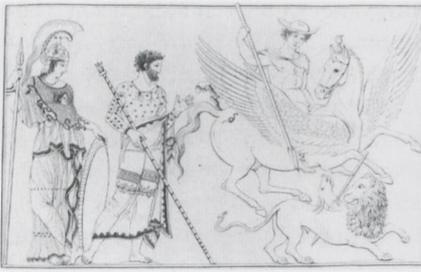
Stilisierung zielt auf erkennbare Angleichung. Geht die Angleichung in Anverwandlung über, kann sie zum Stil werden. Als ein Verfahren ist Stilisierung ein Produkt des historisch zu denken beginnenden 18. Jahrhunderts. Dem korrespondiert die Einsicht, dass auch die Kunst nicht mehr in einem ungebrochenen Verhältnis zur Vergangenheit steht. Erste kunsthistorische Erfassungen, bezeichnenderweise von Künstlern betrieben, führen weit vergangene, vorraffaelische Kunst vor. Das zeugt von dreierlei. Zum einen: Die weit vergangene Kunst wird als von eigenständigem Wert erkannt, selbst wenn sie nicht klassisch-akademischen, idealistischen Normen entspricht. Zum anderen: Das eben Festgestellte raubt dem Klassischen den Alleinvertretungsanspruch, lässt es als relativ erscheinen, mithin als historisch. Und zum dritten: Dies heißt jedoch nicht, dass das Klassische obsolet geworden ist, vielmehr trauert man seinem Verlust nach. Und dieser Verlust wird, wie Schiller das ausdrückt, sentimentalisch berufen. Im Sentimentalischen spiegelt sich wiederum dreierlei: Zuerst die Sehnsucht nach dem Verlorenen. Das hat für die Kunst, die diese Sehnsucht zum Thema macht, einschneidende Konsequenzen, für den Inhalt, wie für die Form. Die Themen verzichten auf den klassischen Helden, der sich handelnd in seinem Heldsein erfüllt, vielmehr bevorzugen sie den handlungslosen Helden, den gebrochenen, den an den Verhältnissen scheiternden, den selbst im Sieg über das Geschehene nachgrübelnden. Kurz: die Kunst schafft Reflexionsfiguren. Dann führt dies zu Kommunikationsstörungen beim Bildpersonal. Themen wie Verzweiflung, Melancholie oder Wahnsinn lassen die Protagonisten in sich verschlossen sein. Weder körpermimisch, noch durch Blickkontakt stellen sie Verbindungen her. Das führt im Bildorganismus zur Vereinzelung. Unter anderem entsteht mit einer gewissen Konsequenz das, was Jennifer Montagu schon 1959 mit Bezug auf Greuze mit dem paradoxen Begriff des «Einfigurenhistorienbildes» gefasst hat. Neben Greuze wäre an Angelika Kauffmann oder Joseph Wright of Derby, aber auch an Manches bei Füßli zu denken. Und schließlich: Wenn Figuren im Bildorganismus als Vereinzelte erscheinen, sie keinen Kontakt zu anderen aufnehmen, wie kann das Bild dann vermeiden, dass es, verkürzt gesagt, auseinander fällt? Antwort: allein durch formale Zusammenbindung, und diese Zusammenbindung ist tendenziell unabhängig von gegenständlicher Bezeichnung. Bezüge können abstrakt, d. h. von der Bildfläche her gedacht werden.

Dies tangiert notwendig wiederum zweierlei: Perspektive und Anatomie. Der Illusionsraum wird, wie man sagen könnte, durch einen Ausdrucksraum abgelöst. Und auch die menschlichen Körper streben nicht ausschließlich nach anatomischer Richtigkeit, sondern ebenfalls nach Ausdrucksschiffren. Diese formale Bezugsstiftung ist eine Form der Stilisierung. Allerdings ist sie damit auch eine

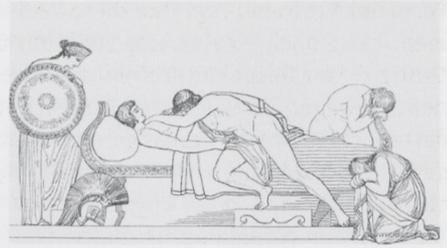
Form der Verfremdung. Und diese Verfremdung, angewendet auf klassische Themen, kann noch eine zweite Funktion übernehmen, die der Historisierung. Auf Grund dieser formalen Verfremdung werden die Figuren uns entrückt. Wir können sie wegen ihrer leichten Abweichung vom Erwarteten und klassisch Geforderten, als Zitat von Vergangenen lesen, das zwar evoziert, aber eben auch ferngerückt wird. Wenn wir das formale Zusammenbinden des gegenständlich Auseinanderstrebenden als eine Form der Stilisierung begreifen, dann müssen wir ihr im Rahmen des sentimentalischen Bildes allerdings noch eine dritte Funktion attestieren, die unserem Begriff des Sentimentalen entspricht, das nach Schiller eine zentrale Dimension des Sentimentalischen ist. Die stilisierte Form dient auch der Übertreibung, sie kann die Figuren, aber auch den generellen Ausdruck pathetisch machen, das Sentiment steigern. Diesem übertriebenen Sentiment können wir uns hingeben und damit das historisch Ferngerückte, nicht mehr Geltende, für den Moment der hingebungsvollen Empfindung aufheben, den Verlust vermeintlich ungeschehen machen. Doch aufgetaucht aus der Absenz werden wir den illusionären Charakter unserer Selbstaufgabe begreifen und zwar auf Grund der durch die Anschauung ausgelösten Reflexionen. Das mag, wieder mit Schiller gedacht, Trauer über das verloren Gegangene auslösen, es kann aber auch zur Einsicht in die Autonomie der künstlerischen Mittel, in die Autonomie der stilisierten Form führen.¹ Insofern ist es kein Wunder, dass ein extremer Stilisierer wie Asmus Jakob Carstens in Berlin Kollege von Karl Philipp Moritz war, der noch vor Kant die Kunst «um sein selbst willen»² da sein lässt und ihren Selbstbezug zu seinem zentralen Thema macht, und auch dass Carl Ludwig Fernow Carstens in Rom mit dem Kantschen Autonomiebegriff aus der «Kritik der Urteilskraft» von 1790 vertraut gemacht hat. Fernow formuliert in seinem Buch über Carstens 1806: «Die frei gewordene Kunst, der Stütze aber auch des Zwanges der Religion enthoben, muss hinfort auf sich selbst ruhen.»³ Und in demselben Text wendet er sich gegen die vermeintlich ungebrochene Wiederanknüpfung an die religiöse Kunst der Vergangenheit in der Gegenwart. Ihre Vertreter, so schreibt er, «[...] bedenken nicht, dass Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und dass es eben so unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kindischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat».⁴ Die vergangene Kunst ist tot, konstatiert Fernow, und dieser Bruch mit der Vergangenheit fordert als Kehrseite der Medaille die Autonomie der gegenwärtigen Kunst heraus. Einsicht in die historische Bedingtheit und Autonomiebewusstsein bedingen einander.

Hier könnte ich meine Ausführungen beenden, denn das Ergebnis meiner Überlegungen ist im Vorangehenden bereits benannt worden. Doch selbstverständlich soll jede einzelne Feststellung im Folgenden an einschlägigen Werken des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eingeholt werden. Ich werde jeweils das genannte Stichwort aufrufen und wenige Beispiele folgen lassen. Dabei darf es nicht verwundern, dass für die Kunst um 1800 verschiedene Künstler mehrfach zu unterschiedlichen Stichworten namhaft gemacht werden.

1. Stilisierung als erkennbare Angleichung. Die Erfindung des reinen Umrissstils zur Reproduktion antiker Vasenmalerei, mit Verblüffung realisiert man es, ist eher ein Produkt des Zufalls. Sir William Hamiltons erste Vasensammlung, die er bereits 1772 ans Britische Museum verkauft hat, wurde aufwendig reprodu-



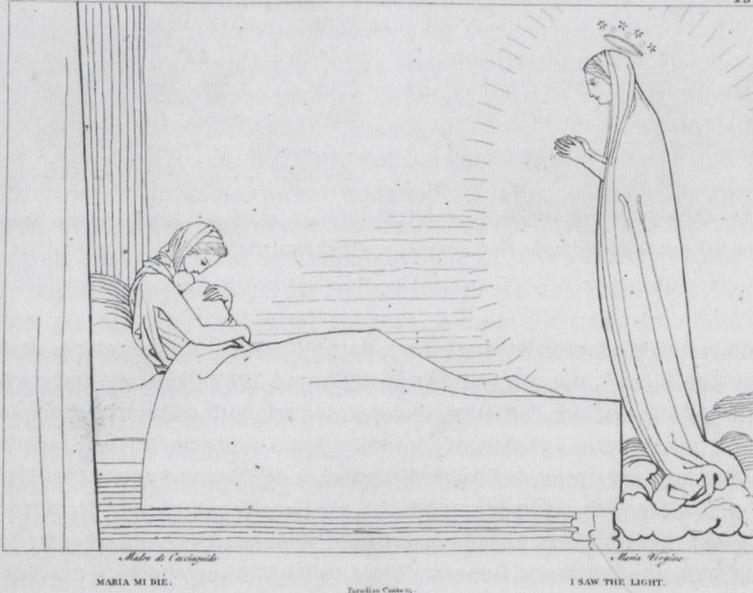
1 Johann Heinrich Tischbein, Bellerophon und die Chimäre.



2 Tommaso Piroli nach John Flaxman, Thetis und Achill, Ilias, 1793.

ziert und von dem wohl selbsternannten Baron d'Hancarville entgegen dem Ausweis der Titelblätter, die die vier Bände 1766 und 1767 datieren, erst zwischen 1767 und 1776 publiziert. Die Umrisse der Vasenzeichnungen wurden abgepaust, gestochen und dann handkoloriert. In dieser Form sollte auch Hamiltons zweite Vasensammlung, nachdem bei Ausgrabungen in der Vesuv-Region 1789/90 noch einmal große Mengen an Vasen ans Licht gekommen waren und Hamilton sich davon große Teile sichern konnte, publiziert werden. Stecher war jetzt Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Der erste Band sollte 1791 erscheinen, das Titelblatt trägt auch diese Datierung, doch kam es zur Publikation erst 1793/Anfang 1794. Die Verhältnisse waren angesichts der revolutionären Unruhen schwieriger geworden, Hamilton zudem in finanziellen Schwierigkeiten, nur wenige *de luxe*-Ausgaben erschienen koloriert. Tischbein jedoch hatte als reine Umrissstiche bereits 1791 einen Großteil der Illustrationen fertig, Hamilton weilte zu Verhandlungen in London, und so begann Tischbein seine Graphiken bereits seit 1790 auf den Markt zu bringen (Abb. 1). Erste Abzüge schickte er Weihnachten 1790 an Anna Amalia nach Weimar, für die er im Jahr zuvor in Rom den Cicerone gespielt hatte. Man konnte die Blätter bei ihm auch in Serie, einzeln gerahmt, in Rom erwerben. Dezember 1792 berichtet Tischbein Anna Amalia, er biete nun 100 Blätter in gerahmter Form, thematisch geordnet, für Sammler an.⁵ In der zweiten Hälfte des Jahres 1792 begann Flaxman mit seinen Illustrationen zu Homers «Ilias» und «Odyssee», und er adaptierte dafür das Tischbeinsche Idiom, das dieser eher aus der Not kreiert hatte, als die Publikation der zweiten Hamiltonschen Vasensammlung ins Stocken geraten war (Abb. 2).

Der Vasenstil wurde zum Illustrationsstil und setzte sich als solcher verblüffend schnell europaweit durch. Die Adaption des Vasenstils hatte Konsequenzen, denn die antiken Vasenbilder kennen keine räumlich-perspektivische Anordnung, sie denken von der Fläche her, sie staffeln über- und hintereinander, ohne damit messbare Verhältnisse zu stiften. Das arbeitet einer gewissen ornamentalen Tendenz zu. Schwarz- und rotfigurige Vasenmalerei verwenden bei den Figurenumrissen und den zurückgenommenen wenigen Binnenzeichnungen zumeist leichte Ritzungen, die mit weißer respektive schwarzer Farbe nachgezogen werden. Das sondert die jeweilige Form für sich aus. Die Illustrationen der antiken Vasenbilder weichen in zwei Punkten vom Vorbild ab, die Forschung unterlässt es zumeist, darauf hinzuweisen: Die Vasenbilder bekommen in der Reproduktion entgegen der Vorlage einen rechteckigen ornamentalen Rahmen, was sie erst eigentlich zum Bild mit bestimmter Erstreckung macht. Und zum anderen: Schon



3 Tommaso Piroli nach John Flaxman, Geburt des Cacciaguida, Dante, Göttliche Komödie, 1793.

bei Tischbein, vor allem aber bei Flaxman gibt es – anders als in der Antike – zwei Strichstärken, einen doppelt gezogenen und einen einfach gezogenen Strich. Die Strichsorten werden eingesetzt, um wenigstens in Ansätzen Vor- und Hintereinander anzudeuten, aber auch, um Wirklichkeit und Vision voneinander zu scheiden. Imaginär Erscheinendes bekommt konsequenterweise den dünneren Strich. Dennoch dominiert im Sinne der antiken Vasenmalerei die bildparallele Anordnung alles Gezeigten. Verkürzungen werden vermieden, Köpfe grundsätzlich nicht frontal positioniert. Sind die Gegenstände in dichter Folge gestaffelt, so ergeben sich Ableseambivalenzen, Bezüge werden verunklärt, damit kann die Vasenmalerei nicht eigentlich Handlungsvollzüge zeigen.

Es scheint mir gerade diese Eigenheit zu sein, die dem reflexiven Modus der Kunst um 1800 entgegen kommt, sie dürfte für die Beliebtheit des Vasenstils entscheidend mitverantwortlich sein. Im weitesten Sinne bleibt die Formensprache Flaxmans bei den «Ilias»- und «Odyssee»-Illustrationen klassisch oder sagen wir besser antikisch, hatte insofern bei aller Formreduktion durchaus noch normative Ansprüche, widersprach generell nicht akademischer Lehre, selbst wenn Goethe die bloß andeutende Dimension dieses Stils kritisierte, worin August Wilhelm Schlegel nun allerdings gerade seinen Vorteil sah, da er die Involvierung und den Anteil an der Sinnfortschreibung durch den Rezipienten forcieren.⁶ Doch Flaxman illustrierte gleichzeitig zur «Ilias» und «Odyssee» auch Dantes «Göttliche Komödie», alle drei Illustrationsfolgen erschienen 1793. Und bei den Dante-Illustrationen wich Flaxman bewusst vom klassischen Figurenideal ab. Tafel 15 der von Tommaso Piroli gestochenen Illustration nach Flaxmans Zeichnung zur Szene der Geburt des Cacciaguida aus dem 16. Gesang des «Paradiso» aus Dantes

«Göttlicher Komödie» mag es zeigen (Abb. 3). Entscheidend ist die ätherische Längung der vor dem Bett erscheinenden Maria. Ganz offensichtlich adaptiert Flaxman hier, wie auch andernorts in den Dante-Illustrationen, die Figurensprache Fra Angelicos, die ihm offenbar als der Inbegriff frühzeitiger, reiner Religiosität vorschwebt. Die Stilisierung ist unverkennbar. Gleich, wenn wir unser drittes Stichwort aufrufen, wird die historistische Dimension dieses Verfahrens zu erläutern sein. Hier kommt es darauf an, den bewussten Verfremdungseffekt zu betonen, den Vorgang der Angleichung an ein längst vergangenes, aber mit bestimmten Vorstellungen verbundenes Idiom, das Assoziationen zur Unschuld reiner religiöser Identität, die der Gegenwart ferngerückt erscheint, auslösen können. Zugleich soll damit ein Dantesker Ton des Mystisch-Visionären erzielt werden.

2. Unser zweites Stichwort ist schneller abzuhandeln: der Übergang von der erkennbaren Angleichung zur Anverwandlung, die das Angeglichene zu Eigenem machen soll. Im Grunde genommen reicht es schon aus, auf Flaxmans Homer-Illustrationen hinzuweisen: Die hier entwickelte Form bleibt auch bei seinen etwas späteren Aischylos-Illustrationen erhalten wie auch bei seinen Entwürfen für Wedgwood, sie wird zu seinem Markenzeichen und findet andernorts breiteste Nachfolge, und zwar bei den Künstlern von Goethes Preisaufgaben, die Goethe ausdrücklich auf das Vorbild Flaxman verpflichtet hat, bei den Riepenhausens und ihren Polygnotschen Gemäldevorschlägen, bei den Franzosen von Girodet bis Ingres, bei Koch und Genelli, ja selbst bei Blake und Goya. In allen genannten Fällen dominiert der Flächenbezug, herrscht eine Reliefanordnung vor, ist eine Tendenz zum Ornamentalen und damit zum Stilisierten nicht zu übersehen.

3. Die Erfahrung des historisch Fernen, die den Historismus hervorbringt, historisches Denken auch für die Kunst fordert und damit zur Kunstgeschichte führt und in der Kunst Formen des Eklektizismus rechtfertigt, ist in Vorformen bereits bei einem berühmten Gemälde Joshua Reynolds von 1760-61 zu greifen, das den Schauspieler Garrick zwischen Komödie und Tragödie zeigt (Abb. 4).⁷ Schon zeitgenössisch hat man erkannt, dass Reynolds das ikonographische Formular des Herkules am Scheidewege zitiert, es jedoch ironisch in sein Gegenteil verkehrt, indem Garrick nicht den Aufforderungen der hoch aufgerichteten Tragödie, die ikonographisch die Tugend vertritt, folgt, sondern lächelnd und schulterzuckend den handgreiflichen Aufforderungen der Komödie nicht widerstehen kann, die den Part des Lasters übernommen hat. Doch nicht dieses soll in unserem Zusammenhang interessieren, sondern allein das die Darstellung bestimmende eklektische Kunstkonzept. Denn die Figur der mit dem Betrachter kokettierenden Komödie ist erkennbar im Stil, aber auch in motivischer Hinsicht an Correggio orientiert und entsprechend die Figur der Tragödie an Guido Reni. Weiche Grazie steht gegen herbe Strenge, zwei extreme Modi stehen einander bis in die differente Pinselführung hinein gegenüber und demonstrieren ostentativ Reynolds' Forderung, sich zugleich an beiden in der klassischen Kunsttheorie gefeierten, thematisch gebundenen Auffassungsweisen zu orientieren: Grazie für die poetischen, Strenge für die heroischen Themen. Nur: Zu einer Synthese der beiden Möglichkeiten kommt es bei Reynolds im Bild nicht. Den Widerspruch muss der Betrachter, muss die Betrachterin, als konzeptuell gewollt selbst aufheben.

Dass ein Bild verschiedene Stilmodi nebeneinander stehen lässt – und mag dies auch noch so sehr dem ironischen Konzept geschuldet sein – wäre früheren



4 Sir Joshua Reynolds, Garrick zwischen Komödie und Tragödie, 1760–61, Rothschild Family Trust.

Jahrhunderten nicht eingefallen. Nun hat England, wie die Künstler im 18. Jahrhundert selbst durchaus realisiert haben, keine wirklich eigenständige Maltradition. Reynolds sucht die europäischen Hochkunsttraditionen nach England zu verpflanzen. Nicht allein, dass dies ein Transfer von bis dato nicht Eingebürgertem ist, wird ihm bewusst, sondern auch, dass diese Erfahrung aus einem eindeutigen historischen Bruch resultiert. Im letzten seiner alle zwei Jahre gelieferten Diskurse, dem 15. von 1790, hat Reynolds diese Einsicht ein wenig resignierend in einer erstaunlich hellsichtigen Passage auf den Punkt gebracht: «In Verfolg dieser großen Kunst (gemeint: der klassischen Kunst eines Michelangelo) muss eingestanden werden, dass wir unter größeren Schwierigkeiten arbeiten als die, die im Zeitalter ihrer Entdeckung (gemeint: der klassischen Hochkunst) geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an diesen Stil gewöhnt war; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache. Sie hatten keinen mäßigen Geschmack, um ihn überhaupt wieder verlernen zu können; sie brauchten keinen überzeugenden Diskurs, der sie zu einer günstigen Aufnahme dieses Stiles überreden sollte (ergänze: wie Reynolds es in seinen Diskursen unternimmt), keine tiefgründigen Nachforschungen nach seinen Prinzipien, um sie von den großen verborgenen Wahrheiten zu überzeugen, auf denen er gegründet ist. Wir (ergänze: dagegen) sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Grammatik oder einem Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wiederzuerlangen. Sie haben ihn (ergänze: den großen Stil) unbewusst, automatisch («by rote» – auch: durch bloße Übung, rein mechanisch) gelernt und so viel besser als aufgrund von Regeln».⁸

Reynolds Kerngedanke, dass die früheren Künstler in einer ungebrochenen Tradition stehen, die für sie selbstverständlich war, wir können auch sagen, für sie den Begriff von Kunst ausmachte und die sie nicht hinterfragten und auch gar nicht auf die Idee kamen, dieses zu tun, ist in Absetzung von der Gegenwartskunst die klarste Formulierung der Geschichtsverfallenheit des Zeitgenössischen, genauso wie seine Einsicht darein, dass dieser Bruch nicht ungeschehen zu machen ist. Goethe kommt nicht viel später in seiner Abhandlung «Über die Gegenstände der bildenden Kunst», die in zwei Teilen 1798 und 1799 in den «Propyläen» erschien, auf anderem Wege zu einem verwandten Urteil: «In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihren Eigenschaften», heißt es dort, «bearbeitet die bildende Kunst ihren höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen.»⁹ Die Alten, gemeint die Griechen, hätten dies vermocht, weil sie für alle Symbole verbindliche Typen geprägt hätten, die einem Gesetz der Bildung verpflichtet seien. Eben dies hätten die Neueren aus Neuerungssucht nicht vermocht; so seien sie auf äußerliche attributive Kennzeichnung verfallen, ihre Prägekraft für Typen, die ihre symbolische Dimension in sich tragen, habe nicht gereicht. Nun freilich, schließt Goethe wörtlich, sei «keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen».¹⁰ Das ist eine ziemlich vernichtende Gegenwartsanalyse. Goethes Vorstellung von Figuren, die ihre symbolische Dimension in sich tragen – das sei vorab, bevor wir zu diesem Punkt kommen, bereits angemerkt – verdankt dem Moritzschen Autonomiebegriff und seiner Rede vom «in sich selbst Vollendeten»¹¹ das meiste.

4. Die durch die Stilisierung bewirkte tendenzielle Handlungslosigkeit führt zur Prägung einer Reflexionsfigur, die im Bilde über das Dargestellte nachsinnt und zumeist die Rolle des Betrachters übernimmt, der aufgrund des fehlenden Handlungsvollzuges ebenso über den Sinn des Dargestellten grübelt. Allenfalls die Forcierung des dargestellten Sentiments kann ihm für seine Sinnbeimessung eine Vorgabe sein. Michael Fried hat in «Absorption and Theatricality» von 1980 den Urtyp dieser Reflexionsfigur im «Belisarius»-Thema ausgemacht und als frühestes Beispiel ein im 18. Jahrhundert van Dyck zugeschriebenes und beispiels-



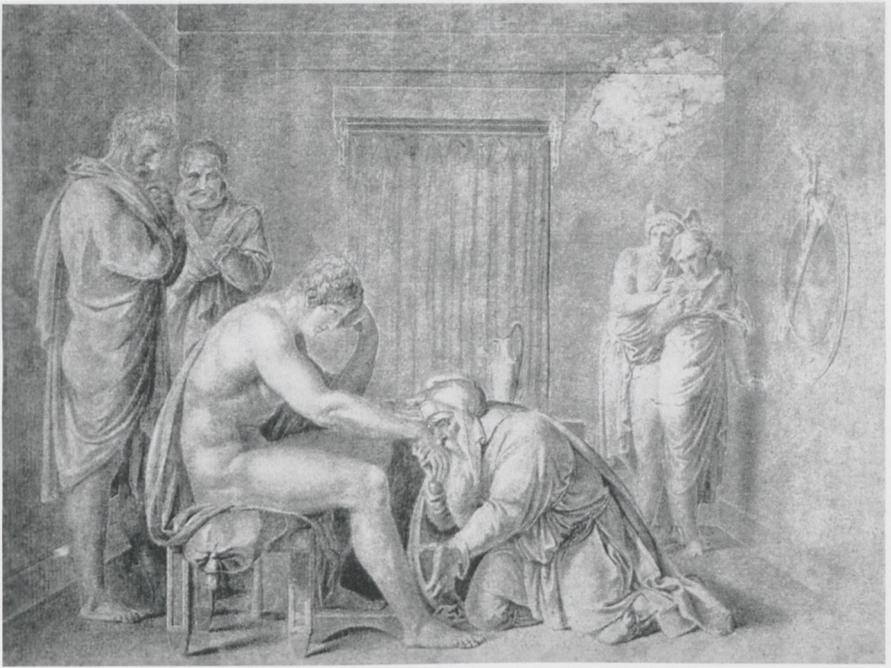
5 Jacques-Louis David, Belisarius 1781, Paris, Louvre.



6 Asmus Jakob Carstens, Der schwermütige Ajax mit Tekmessa und Eurysakes, 1789, Weimar, Kunstsammlung.

weise von Diderot hochgelobtes Bild angeführt, das man heute dem Genueser Luciano Borzone zuschreibt und um 1620/30 datiert.¹² Abraham Bosse hat es gestochen, was für eine verbreitete Kenntnis der Bilderfindung gesorgt hat. Schon Alexander Pope oder auch Horace Walpole hatten an der Autorschaft von Dycks gezweifelt, was den Einfluss des Bildes im 18. Jahrhundert nicht minimiert hat, da es durch die thematische Konstellation das Reflexionsmotiv geradezu hervorreibt. Der blinde Belisarius – Davids Fassung macht es besonders deutlich (Abb. 5) –, ein ehemaliger Feldherr, bettelt um Almosen und wird dabei von einem ehemaligen Soldaten erkannt, der in tiefes Nachdenken ob des Schicksals eines tief Gefallenen versinkt. «Ganz gewiss», schreibt Diderot zum Urtyp, «ist es die Figur dieses Soldaten, die uns gefangen nimmt und alle übrigen vergessen zu machen scheint.»¹³ In der Tat, Ziel der Bilder in dieser Tradition ist es, die Absorption des Betrachters auszulösen, was ja nichts anderes bedeutet, als dass er sich durch die vom Bild ausgelöste Empfindung im Wortsinne wegtragen lässt, auch vom Bild, um eigenen Gedanken nachzuhängen. Insofern ist ein solches Bild, selbst wenn es eine traditionelle Geschichte zum Ausgangspunkt nimmt, nicht in einen Text zu übersetzen, weil der Text nicht seine eigentliche Bedeutung und Funktion fassen kann.

5. Eine Steigerung von dargestellter Handlungslosigkeit ist das Thema der Kommunikationsstörung. Nur ein einschlägiges Beispiel: Asmus Jakob Carstens' «Ajax und Tekmessa» (Abb. 6) von 1789. Ausgelöst ist die Darstellung durch Sophokles' «Rasenden Ajax», der, da er nicht zum verdienstvollsten Heros vor Troja gekürt wurde und nicht die Rüstung Achills erhielt, in Wahn verfiel und nicht die Feinde niedermetzelte, sondern eine Schafherde. Aus dem Wahn erwacht, konnte er die Schmach nicht ertragen und beging Selbstmord. Carstens zeigt nicht den Rasenden, sondern den nach der Wahntat in sich Versunkenen, der durch keine Rede seiner Gattin zu erreichen ist. In der Stilisierung des Körpers von Ajax findet



7 Asmus Jakob Carstens, Priamos bei Achill, 1794, Berlin, Staatliche Museen Nationalgalerie.

Carstens eine Form, den Leidenden völlig in sich abgeschlossen sein zu lassen. Die Rundformen, auch durch den großen Schild zwischen den Figuren, scheinen Verbindungen zu stiften, doch lesen wir sie als abstrakte Bildflächenformen, die eine Bildfigur ermöglichen, jedoch nicht einen kommunikativen Zusammenhang von Personen.¹⁴ Form und Inhalt fallen auseinander. Auch das ist ein Preis für künstlerische Autonomie.

6. Tendenzieller Perspektiv- und Anatomieverzicht als Konsequenz von Stilisierung zugunsten von Ausdrucksstiftung. Zwei Carstens-Belege: Für Carstens ist überliefert, dass er ohne mit Stift und Block bewaffnet zu sein, in Rom in die Sixtina ging, Michelangelos Fresken stundenlang studierte, um dann nach Hause zu gehen, um das Gesehene aus der Erinnerung aufzuzeichnen.¹⁵ Das Resultat war die Forcierung des als michelangelesk Erkannten, die Übertreibung des für Michelangelo Typischen, ein Übercharakterisieren als Inbegriff von Michelangelos Kunst. Das Resultat bei Carstens ist paradox. Einerseits will er voluminöse Körper, andererseits dominiert bei diesen Körpern dennoch der Flächenbezug. Ähnlich paradox ist Carstens' Raumkonstruktion angelegt. Einerseits konstruiert er einen fluchtenden Kastenraum, andererseits ist dieser häufig achsensymmetrisch angelegt, zudem beherbergt er die Figuren nicht wirklich. Ihre Größenverhältnisse im Rahmen der räumlichen Verkürzung sind unlogisch. Man kann fast wieder von einer Bedeutungsperspektive reden. Allentscheidend für den irritierenden Eindruck ist jedoch die Tatsache, dass die Figuren fast durchgehend in *en-face*- oder Frontalansicht gezeigt werden, was räumliche Bezüge und sinnvolle Interaktion negiert bzw. behindert. Dem Thema «Priamos bei Achill» (Abb. 7) in der Zeichnung von 1793/94 entspricht diese Bezugsstörung durchaus. Priamos bittet um die Leiche seines Sohnes Hektor, den Achill aus Rache für die Tötung



8 Johan Tobias Sergel, Klagender Achill, 1774–75, Stockholm, Nationalmuseum.

seines Freundes Patroklos verfolgt, getötet und dessen Leichnam er geschändet hat, indem er ihn an seinen Streitwagen gebunden und um die Mauern Trojas geschleift hat. In Achill, bildparallel angeordnet, sammelt sich im Blick auf Priamos Widerstreitendes: Die Scham vor dem sich erniedrigenden Vater, ausgelöst durch seine heillose Wut, die sich nun, da sie sich erfüllt hat, in Melancholie aufgrund der realisierten Sinnlosigkeit verwandelt hat. Die Gefährten hinter Achill sind erstarrt, und die beiden viel zu klein geratenen Figuren ganz rechts entstammen, wie Carstens selbst berichtet, einer anderen Quelle als der homerischen Vorlage, und zwar Philostrats Dialog «Heroikon», sie macht sie als Merkur und Polyxena entzifferbar – was an dieser Stelle nur über mühsame mythologische Rekonstruktionen Sinn machen kann. Ihre paradoxe Kleinheit siedelt sie geradezu in einer anderen Realitätssphäre an, als würden sie als Schemen hinter der Raumrückwand auftauchen. Messbarkeit ist außer Kraft gesetzt, Bezüge müssen mit einiger Mühe vom Betrachter gestiftet werden. Die Körper wirken, als seien sie aus Kompartimenten zusammengesetzt. Der Eindruck des Konstruierten, aber unlogisch Gebauten arbeitet erneut der Erfahrung von Autonomie zu. Die Dinge werden zu Ausdrucksschiffren, auch dies ein Moment von Stilisierung.¹⁶

7. Das Sentimentale als Form der stilisierenden Übertreibung. Die Generierung dieser bewussten Sentimentübersteigerung im Sergel-Füßli-Kreis in Rom ist in die 1770er Jahre zu datieren, als Antwort auf die Winckelmannsche Forderung nach Beherrschung als schönheitlichem Ethos.¹⁷ Im Sergel-Füßli-Kreis kommt es zu einem Ausbruch unbeherrschter Leidenschaften als einer von Winckelmann unterschlagenen Dimension menschlicher Existenz, und dafür wird nach extrem stilisierten Ausdrucksschiffren gesucht, die ästhetisch mit der Kategorie des Sublimen gerechtfertigt werden. Dabei ist den Künstlern nur zu gut bewusst, dass das Sublime, wie auch Napoleon wusste, ins Lächerliche umschlagen kann.¹⁸ Es



9 Johan Tobias Sergel, Füßli-Karikatur, Stockholm, Nationalmuseum.

kommt auf den Moment des Umschlags an, der bei Themen mit Gegenwartsbezug eher erreicht wird als beim fremd gemachten Fernen. Sergel hat die Möglichkeit des Umschlags in eigenen Werken demonstriert. Sein nach dem Verlust der Briseis in klagende Verzweiflung ausbrechender Achill (Abb. 8), eine Pathosfigur sondergleichen, die das Jämmerliche des Vorgangs – er klagt den Verlust am Gestade des Meeres seiner Mutter Thetis, die zu seinem Trost herbeieilt – nur mit einiger Mühe übertüncht. In einer Karikatur auf seinen Freund Füßli (Abb. 9) nutzt er eben diese Chiffre, um Füßli von seinen aus den Wolken furzenden Hirngespinsten verfolgt sein zu lassen.¹⁹ Kein Wunder, dass der offizielle Hofbildhauer Sergel ein begnadeter Karikaturenzeichner war. Die Form der jeweiligen Übertreibung ist verwandt, beide Male tendiert die Figuration dazu, zur Chiffre zu gefrieren – und als gefrorene gewinnt sie ornamentale Züge. Das heißt auch hier:



10 Francisco Goya, Capriccio 9 – Tantalo, 1799.

Form und Inhalt geraten zumindest in ein nicht aufgelöstes Spannungsverhältnis.

8. Zuletzt eine kurze Bemerkung zur Autonomie, ohne Moritz oder Kant zu bemühen. Insofern ist hier nur von formaler Autonomie die Rede, von für sich wirkenden Figurationen. Dies kann auch gelten für Figurationen, die durchaus ikonographische Konnotationen aufweisen, und daher sei ein in dieser Hinsicht eindeutiges Beispiel gewählt, bei dem die Konnotation nicht zu leugnen ist, aber ihre Transformation zur für sich stehenden Ausdrucksschiffre, die durch anatomische und perspektivische Abweichung ausgezeichnet ist, auch nicht. Gewählt sei Goyas Capriccio 9, betitelt «Tantalo» (Abb. 10).²⁰ Ein vor einer Pyramide sitzender älterer Mann ringt verzweifelt die Hände über einer leblos und stocksteif in seinem Schoß liegenden Schönen. Die zu diesem Capriccio Goyas überlieferten zeitgenössischen Kommentare, von denen zumindest einer von ihm selbst stammen dürfte, sind in der Tendenz gleichlautend, was nicht immer der Fall ist. Derjenige der Madrider Nationalbibliothek lautet: «Ein junges Weib fällt an der Seite eines Alten, der sie nicht befriedigt, in Ohnmacht, und ihm geht es wie dem Durstigen, der am Rande des Wassers steht und nicht trinken kann.»²¹ Demnach sind das Thema die tantalischen Qualen der Impotenz. Dem unbefangenen Betrachter dürfte diese Deutung einen leichten Schock versetzen. Denn er wird auf den ersten Blick die Frau als tot begriffen haben, den Gestus des Mannes als Trauergestus. Denn zumal im katholischen Spanien des späten 18. Jahrhunderts dürfte ein jeder die Figuration als Zitat des Typus der Beweinung Christi begriffen haben, wie er gerade in spätmittelalterlichen Traditionen geläufig ist: mit dem steifen Körper Christi, dem abgeknickten Kopf, dem über Mariens Schoß herunterhängenden Arm. Im christlichen Kontext ist die Steifheit Ausdruck von Leid und Todesstarre des vom Kreuz genommenen Christus. Man braucht nur mit Louis Bréas Pietà in Nizza zu vergleichen, die 1475 datiert ist, aber auch spanische Schnitzgruppen wären zu zitieren. Begreift man, dass die Dargestellte ihre Ohnmacht

nur spielt, der Verzweifelte ihr überforderter Geliebter ist, dann gewinnt die Darstellung ihre bei der Pietà-Assoziation unterdrückte zwiespältige sexuelle Dimension schlagartig zurück, die vor allem durch die freigelegten hervorstechenden Brüste der Schönen eigentlich unübersehbar angelegt ist. Goya arbeitet mit einer Reihe von irritierenden Schrägen. Große Quadersteine der Pyramide scheinen herausgebrochen zu sein und die Gruppe zu bedrohen. Wo der Geplagte sitzen soll, bleibt völlig unklar, ob die Heuchelnde herunterrutschen wird, ebenso. Ihr steifer Leib und die abfallende Pyramidenkante bilden einen schräg ins Bild gesetzten rechten Winkel. Die Brustspitze der hell ausgeleuchteten rechten Brust der Scheintoten stößt an die stärkste Dunkelpartie des Blattes auf der Brust des Leidenden, die hier spitz zuläuft. Der Punkt, an dem sie sich berühren, ist das Konfliktzentrum des Blattes. Es wird mit formalen Mitteln gestiftet, die im Betrachter, lässt er sich auf die Betrachtung ein, autonom zur Wirkung kommen. Die Dimension abstrakter Wirkformen wird dominant und zehrt die ursprüngliche ikonographische Konnotation auf, die als nicht mehr gültig demonstriert wird. Man kann dies auch eine dialektische Aufhebung von Ikonographie nennen, die sich ereignen kann, weil die Geschichte verbindlicher Ikonographie in Frage gestellt oder gar an ihr Ende gekommen ist.

Wenn Stilisierung ein gewähltes Verfahren, Stil eine internalisierte Haltung ist, dann ist für die Kunst um 1800 zu konstatieren, dass Stil als Kategorie grundsätzlich fragwürdig wird. Denn in der Adaption eines vergangenen, historischen Idioms spiegelt sich immer ein reflexives Moment, das zum eigenen Tun Distanz nimmt, da ihm die Selbstverständlichkeit abhanden gekommen ist – mag die stilisierte Form auch noch so internalisiert sein.

Anmerkungen

1 Zum Schillerschen Sentimentalischen: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I: Antike und Moderne in der Kunst der Goethezeit*, Frankfurt a. M. 1974, bes. S. 149–165; in Anwendung auf die Kunst: Werner Busch, «Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli», in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hrsg. von Werner Busch, Reiner Hausscherr und Eduard Trier, Berlin 1978, S. 317–343.

2 Karl Philipp Moritz, «Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten», in: Ders., *Werke*, hrsg. von Horst Günther, 2. Bd., Frankfurt a. M. 1981, S. 543. (Moritz 1981)

3 Carl Ludwig Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, S. 251.

4 Ebd.

5 Kat. Ausst. *Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, hrsg. von Ian Jenkins und Kim Sloan, The British Museum, London 1996, bes. S. 45–64, 103.

6 Johann Wolfgang Goethe, «Über die Flaxmanischen Werke» [1799], in: *Goethes Werke*,

Sophienausgabe, I. Abteilung, Bd. 48, Weimar 1896, S. 43; August Wilhelm Schlegel, «Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse», in: *Athenaeum*. Zweiten Bandes erstes Stück, Berlin 1799, S. 205.

7 Werner Busch, «Hogarth's und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1984, S. 82–99; David Mannings, «Reynolds, Garrick and the Choice of Hercules», in: *Eighteenth Century Studies* 17, 1984, S. 259–283; ders., *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings, with subject paintings catalogued by Martin Postle*, New Haven und London 2000, Bd. 1, S. 209–210; Bd. 2, Taf. 42, Fig. 531; Kat. Ausst. *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, hrsg. von Martin Postle, Tate Britain, London 2005, Kat. Nr. 60.

8 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. von Robert R. Wark, 3. Aufl. New Haven und London 1988, S. 278.

9 Johann Wolfgang Goethe, «Über die Gegenstände der bildenden Kunst», in: *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hrsg. von Johann Wolfgang Goethe, Ausgabe von Wolfgang Frhr. von Löh-

neysen, Darmstadt 1965, Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. 101 (49).

10 Ebenda, S. 106 (54).

11 Moritz 1981 (wie Anm. 2), S. 543.

12 Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, London 1980, S. 145–160. (Fried 1980); Werner Busch, «Rezension von Fried 1980», in: *Kunstchronik* 35, 1982, S. 363–372 und Abb. 3a und b, 4 a und b; ders., *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 148–151. (Busch 1993)

13 Denis Diderot, *Correspondance*, hrsg. von Georges Roth und Jean Verloot, 16 Bde., Paris 1955–1970, Bd. 4, S. 57 (Brief vom 18. Juli 1762 an Sophie Volland).

14 Kat. Ausst. *Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1990, Kat. Nr. 22. (Kat. Berlin 1990)

15 Entsprechende Bemerkungen schon bei Fernow 1806 (wie Anm. 3), S. 306–309.

16 Kat. Berlin 1990 (wie Anm. 14), Kat. Nr. 34, Entwurf: Kat. Nr. 33.

17 Werner Busch, «Freches Feuer. Sergel und sein Kreis in Rom», in: Kat. Ausst. *Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820*, Städel Museum, München 2013, S. 88–97 und Kat. Nr. 18–28, S. 98–119. (Busch 2013)

18 Zitiert etwa bei Heinrich Heine, in: *Ideen. Das Buch le Grand* [1826], s. ders., «Reisebilder», in: ders., *Reisebilder. Erzählerische Prosa, Aufsätze* (= Werke, Bd. 2), hrsg. von Wolfgang Preissendanz, Frankfurt a. M. 1968, S. 211, s. dazu: Carne Bescansa Leirós, «Du sublime au ridicule». Trommel- und Narrenmotiv in «Ideen. Buch le Grand» (Heine, Reisebilder), in: *Revista de Filologia Alemana* 8, 2000, S. 185–199.

19 Busch 2013 (wie Anm. 17), S. 94–96, vgl. auch Kat. Nr. 27; Kat. Ausst. *Johan Tobias Sergel 1740–1814*, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1975, Kat. Nr. 9 (fälschlich als 8 bezeichnet) die Karikatur auf Füßli.

20 Busch 1993 (wie Anm. 12), S. 189–192.

21 Kat. Ausst. *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen*, Hamburger Kunsthalle, München 1980, Kat. Nr. 24; Kat. Ausst. *Goya. Zeichnungen und Druckgraphik*, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1981, Kat. Nr. D 8, dort werden die beiden anderen Kommentare zitiert.