

THOMAS PUTTFARKEN, *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven und London, Yale University Press 1985. 144 Seiten, 24 Abbildungen auf Tafeln.

Die Erforschung der Epochenschwelle zwischen Klassizismus/Barock und Geniezeit/Romantik gehört zu den faszinierendsten Aufgaben der neueren Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte. Global im ausgehenden 18. Jahrhundert angesetzt, so ist doch spätestens seit H. R. Jauss' wegweisendem Vorwort zu Charles Perraults *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (München 1964) die Frage virulent geworden, ob nicht entscheidende Voraussetzungen für diesen geistesgeschichtlichen Strukturwandel schon sehr viel früher gegeben waren: ausschlaggebendes Kriterium ist für Jauss die Entdeckung der Geschichtlichkeit und die Überwindung der Nachahmungslehre im Rahmen der „querelle des anciens et des modernes“. Tatsächlich bietet das späte 17. und frühe 18. Jahrhundert mit seiner Überwindung des ahistorischen Rationalismus (Leibniz, Pascal) und dem Siegeszug des Empirismus (Locke) ein Szenarium, aus dem die fundamentale Neuorientierung abgeleitet werden kann. Für den Bereich der Kunstgeschichte hat Norman Bryson (*Word and Image. French Painting of the*

*Ancien Regime*, London, New York 1981) sich zuletzt noch auf der Grundlage eines poststrukturalistisch inspirierten Zeichen- und Geschichtsbegriffs vehement für eine Aufwertung der Schwelle um 1700 eingesetzt und dies an dem Gegensatzpaar Le Brun – Watteau zu verdeutlichen versucht.

Thomas Puttfarken reiht sich mit seinem Buch über *Roger de Piles' Theory of Art* in diese Diskussion ein und interpretiert de Piles als einen Theoretiker, der viele der zentralen romantischen Positionen nicht nur andeutet, sondern explizit vertritt. Im Gegensatz zu Bernard Teysseïdre, dem es in seinem voluminösen Buch über Roger de Piles aus dem Jahre 1957 (*Roger de Piles et le débat sur le coloris au siècle de Louis XIV*) hauptsächlich um eine historische Rekonstruktion des säkularen Streites zwischen Anhängern des *dessin* auf der einen Seite, Verteidigern des *coloris* auf der anderen Seite geht, versucht Puttfarken auf wenig mehr als 100 Textseiten, die Schlüsselbegriffe dieser Kunsttheorie in einem mehr systematischen Ansatz zu erläutern.

Hauptsächlich anhand von Bemerkungen Félibiens und Poussins führt Puttfarken in einem ersten Schritt in die klassizistische französische Lehre von der Kunst ein und betont ihre Heteronomie: sie sei von der bis auf Aristoteles zurückgehenden literarischen Theorie dominiert und richte ihre Begriffsbildung vornehmlich am Inhalt des Kunstwerkes aus, wobei der formale Aspekt der – in diesem Zusammenhang spezifisch malerischen – Sinnproduktion vernachlässigt werde. „Subject matter“ und „Form“: hiermit ist eine Dichotomie bezeichnet, die sich wie ein roter Faden durch Puttfarkens Buch zieht, die seinen Reiz wie auch seine Problematik ausmacht.

Die begrifflich-intellektuelle Beherrschung des gegebenen Themas ist also für die klassizistische Vorstellung vom Künstler höher zu bewerten als die rein praktische Ausführung der Konzeption, alles das, was mit dem *métier* des Malers zu tun hat. Die Minderwertigkeit des *coloris* ist hier angelegt. In Anlehnung an Aristoteles ist vornehmste Aufgabe der Malerei die Darstellung von Handlung, der in diesem Sinne ideale Betrachter löst das Bild in Aktionsschritte auf, er liest es im mehr wörtlichen als metaphorischen Sinn und versucht eine rationale Rekonstruktion des Themas.

Mit Puttfarkens Ausführungen werden im wesentlichen zwei aus der bisherigen Diskussion bekannte Einwände in Frage gestellt: zum einen erweist sich die von Rensselaer W. Lee (*Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting, Art Bulletin* 22, 1940) geäußerte Fundamentalkritik an Félibien, die Malerei unterscheide sich wesensmäßig von der Literatur und könne daher nicht, wie dort postuliert, mit Handlungskriterien beurteilt werden, als unhistorisch, da von einer nacharistotelischen, letztlich romantisch-autonomen Ästhetik ausgehend; zum anderen werden die Konstrukte einer gewissen Hermeneutik widerlegt, die, von einer im Grunde genommen genauso unhistorischen Warte aus, den bei Poussin geäußerten Begriff des Lesens bagatellisiert und die Anschauung von der radikalen Unreduzierbarkeit des Bildkunstwerkes zu einer klassizistischen Fundamenteinsicht (Bellori) (!) hypostasiert (vgl. z. B. O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, S. 45 f. und S. 50 f.).

Im zweiten Kapitel wendet sich Puttfarken de Piles' eigener Definition der Malerei zu. Es geht de Piles demnach im wesentlichen um eine Emanzipation des bildlichen Erscheinungscharakters, der seine rein dienende Funktion ablegt. Hauptziel ist nicht mehr

die Unterweisung des Betrachters, sondern dessen unmittelbare visuelle Vereinnahmung. Das Dekorum, Leitkriterium klassizistischer Theorie, verliert seine überragende Bedeutung, weil die Abstimmung von Form und Inhalt durch eine Harmonisierung innerhalb der Formebene abgelöst wird. Hiermit einher geht eine durchgreifende Umwertung des gesamten durch die Rhetorik bestimmten künstlerischen Entwurfsprozesses. Der *dessin* wird seines intellektualistischen Charakters beraubt und zum reinen Stilbegriff, anders gesagt entledigt er sich seiner Affinität zur Ebene der *invention* und siedelt sich in der *expression/elocutio* an. Im gleichen Zusammenhang erhält auch die *disposition* eine abgewandelte Bedeutung: sie ist nicht mehr rationale Ordnung des Inhalts, sondern Reflexion über die angemessene und visuell befriedigende Verteilung von farbigen Flächen und deren zeichnerische Begrenzung.

Die wichtigste Folge dieser tiefgreifenden Transformation betrifft das Verhältnis des Bildes zum Betrachter. Erstens wird seine rein sinnliche Dimension nicht mehr in der *instruction* rationalisiert und damit aufgehoben; zweitens erscheint nun die *expression*, anders als in den früheren Theorien seit Alberti, die sie mit außerkünstlerischen, objektiven Gestaltqualitäten der Außenwelt (Geste, Mimik etc.) korrelierte, an das visuelle Arrangement des Kunstwerkes, an seinen emphatisch artifiziellen Charakter gebunden. Das Ausdrucksgeschehen des Bildes als Bild unterscheidet sich aber in seiner Qualität von demjenigen der einzelnen inhaltlichen Gegebenheiten, es wird nicht mehr abgelesen, sondern in einem Augenblick innerlich aufgenommen. Es wäre zu fragen, ob nicht an diesem historischen und systematischen Ort auch die rhetorisch formalisierte Art der Darstellung und Wirkungsweise von Gemütszuständen im Sinne der *expression des passions* durch eine moderne, psychologisch begründete, auf individuelle Authentizität bezogene Einfühlungstheorie abgelöst wird.

Diese Bemerkungen werfen schon im voraus ein Licht auf die Problematik des dritten, den Beziehungen zwischen Malerei und Rhetorik gewidmeten Kapitels. Puttfarken begründet de Piles' Interesse an den malerischen Ausdrucksformen, die er vom reinen Inhalt absetzt, mit einer am Ende des 17. Jahrhunderts neu erwachten Aktualität der Rhetorik, durch welche der rationalistisch orientierte Klassizismus überwunden wird. Die Stilmittel des *ordo artificialis* der traditionellen Rhetorik hätten ihm einen Fundus an die Hand gegeben, der es ermöglichte, die Artifizialität und Automomie des künstlerischen Gebildes zu bestimmen. An dieser Stelle ist Vorsicht geboten. Schon die an der Präponderanz des Bildthemas orientierte Félibiensche Auffassung ist eine *Dekorantheorie* und damit von der Rhetorik geprägt. Dies zeigt, daß eine Rückbindung an die inhaltlich-thematische Ebene gerade auch im Wesen der Rhetorik liegt, welche die durch Kunstfiguren erzeugte *delectatio* immer schon im Sinne des *prodesse* instrumentalisiert. Zwar sind diese Stilfiguren mehr als einfacher Schmuck, sie sind aber andererseits auch nicht Schöpfer von Bedeutung, sondern eher Explikation eines vorgegebenen Themas.

Wenn de Piles die Unterscheidung von natürlicher und künstlicher Ebene betreibt, dann geht er über den rhetorischen Gegensatz von *ordo naturalis* und *artificialis* deutlich hinaus. Er weist nach Puttfarkens eigener Aussage die Bedeutung der *instructio* für das Kunstwerk zurück und sagt, es solle „*persuader les yeux*“: unmißverständlich ist hier darauf hingewiesen, daß die „Überredung“ auf die Vordergrundebene des Augenein-

drucks begrenzt bleibt und auf eine rein sinnliche Wirkung zielt, welche das Kriterium des *Dekorum* tendenziell ausschließt.

Der bildnerische *coloris* im Gegensatz zur objektweltlichen *couleur*, das *clair-obscur* und die Harmonie des Bildganzen sind die Instanzen der angedeuteten malerischen Autonomie, wobei speziell der *coloris*-Begriff die Sprengung der herkömmlichen rhetorischen Systematik verdeutlicht; in ihm sieht de Piles die *differentia specifica* der Malerei gegenüber den anderen künstlerischen Gattungen, womit er ihn aus seiner traditionellen Sinntransportfunktion in der Sphäre der *elocutio* befreit und zum eigentlichen ästhetischen Wert macht. Die Harmonie des Bildganzen besitze eine ähnliche Bedeutung; auch in ihr gehe es um eine Bestimmung der spezifisch malerischen, innerbildlichen Kohärenz unter virtueller Ausblendung des Außenweltbezuges, obwohl erkennbare Gegenstände als Träger von Bildwerten weiterhin gebraucht werden. Die Wirkung, die in dieser Weise auf den Betrachter ausgeübt wird („*grace*“, „*force*“), unterscheidet sich von der Abgeschlossenheit der inhaltlich vermittelten *affetti* Félibienscher Prägung durch eine spezifische Unbestimmtheit, die der Betrachterimagination einen größeren Spielraum überlasse. Konkret formuliert de Piles das Problem der innerbildlichen Harmonie in höchst modern anmutenden, wahrnehmungspsychologischen Begriffen.

Damit ist der Diskussionsgegenstand des vierten Kapitels von Puttfarkens Buch bezeichnet, das hier einen Grad an Komplexität erreicht, welcher durch die vielschichtigen historischen Ableitungen noch erhöht wird. Um die möglichst unmittelbare Ansprache des Betrachters zu erreichen, soll sich das de Piles'sche Idealbild die Tatsache zunutze machen, daß das menschliche Auge „hierarchisch“ wahrnimmt, d. h. nur im Zentrum des Blickfeldes scharf sieht, während zum Rand hin die Gegenstände zu verschwimmen beginnen. Entsprechend komponierte Bilder — viele von Rubens Werken sind hier geradezu Schulbeispiele — ermöglichen es speziell auch einer nicht gebildeten breiten Öffentlichkeit, die bei de Piles zum ersten Male ins Blickfeld des Interesses rückt, sich in eher emotionaler als diskursiver Gebärde auf das Kunstgebilde einzulassen. Artifizialität und Illusionswirkung sind dabei von de Piles zusammengedacht, weil er die Bildelemente in ihrer Doppelfunktion bewertet, gleichzeitig Bildraum zu schaffen und Oberfläche visuell wirksam zu ordnen. Auch methodisch bedeutsam sind hier Puttfarkens Bemerkungen über de Piles' Verhältnis zu Leonardo (S. 102 ff.), der zwar die plötzliche, offenbarende Wirkung des Bildganzen auch beschreibt, sie aber mit der traditionellen Mikro/Makrokosmos-Analogie begründet und damit über die psychologisch-sensualistische Erklärung des Franzosen hinausgeht. Man kann hier an einem besonders handfesten Beispiel feststellen, daß scheinbare theoretische Ähnlichkeiten auf ganz verschiedenen Ausgangsvoraussetzungen beruhen können, die sie letztlich unvergleichbar machen.

Bei de Piles' Versuch, die wesentliche künstlerische Wirkung auf den Betrachter an die Bildflächenorganisation, also den formalen Aspekt zu binden, sie aus ihrem traditionell klassizistischen Zusammenhang mit dem affektischen Gehalt der dargestellten Objekte herauszunehmen, ergibt sich jedoch eine nur mit großem Aufwand zu behebbende Schwierigkeit, für deren Lösung im letzten Hauptkapitel ein Vorschlag gemacht wird. Da die autonome Gestalt des Werkes sich schon der für de Piles so wichtigen Instanz des *premier coup d'oeil* offenbaren soll, ist auch seine über den bloßen Augeneindruck

hinausgehende psychische Wirkung zuerst einmal vergleichsweise gering angesetzt. Es mußte nun darauf ankommen, aus dem rein ästhetischen visuellen Eindruck einen mehr emotionalen zu extrapolieren, der neben dem inhaltlichen bestehen konnte. De Piles findet ihn im Boileauschen *enthousiasme*, einer Qualität, die sowohl den künstlerischen Entwurfsprozeß als auch seinen *effet* auf den Rezipienten charakterisiert. Entscheidend ist aber, daß der *enthousiasme* sich auf die Bildorganisation bezieht und keine inhaltliche Kategorie ist. Es sei aber gegen Puttfarken hinzugefügt, daß es de Piles letztlich nicht gelingt, materische und inhaltliche Wirkung klar zu verzahnen; sie bleiben disparate Sphären, allein schon deshalb, weil er am klassischen Historienbild im wesentlichen festhält und damit auch seine präzisen affektischen Konnotationen mitschleppt.

Kritischere Fragen sind allerdings an das letzte Kapitel des hier besprochenen Buches zu stellen, in dem es in der Form eines kurzen Ausblicks um die Nachwirkungen von de Piles' Theorie im 18. Jahrhundert geht. Puttfarken behauptet ein durchgängiges Zurückfallen hinter die spekulativen Positionen de Piles' und eine Rückkehr zum klassizistischen Primat des Inhaltes. Diese Phase der Dekadenz sei erst durch Delacroix' Gedanken zur Malerei beendet worden. Einmal abgesehen von der auffälligen Kuriosität der historischen Rekonstruktion, die in de Piles nur einen kaum erklärbaren genialen Solitär erblicken kann, lassen sich doch wohl auch Argumente dafür finden, daß dieser pauschale Vorwurf an die Theorie des 18. Jahrhunderts auf einer eher einseitigen Sicht der Dinge beruht.

Die Gegenrechnung kann schon beim ersten bedeutenden französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts, dem Abbé du Bos, aufgemacht werden. Er hält die Kunstwirkung eben gerade nicht für vergleichbar mit der Naturwirkung (um damit nach Puttfarken die Errungenschaft ästhetischer Autonomie wieder zurückzunehmen). Zwar ist jene an einen materialen Anlaß gebunden, sie funktioniert nur mit Hilfe emotionaler Qualitäten des Inhaltes, entscheidend ist aber, daß sie bei du Bos der Einbettung in einen Wirklichkeitszusammenhang entbehrt und sich dadurch im Rezipienten rein ausprägt. Außerdem sind bei diesem Autor sehr wohl Tendenzen festzustellen, die künstlerischen Gattungen je nach ihren Mitteilungsmöglichkeiten zu trennen, um damit den überkommenen *ut pictura poesis*-Topos zu sprengen. (Vgl. hierzu Enrico Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*, Turin 1965, vor allem S. 24 ff.) Batteux mit seiner „*réduction des beaux arts à un même principe*“ ist ein konservativer Theoretiker, der zumindest mit diesem Anliegen für das 18. Jahrhundert nicht repräsentativ ist, von Diderot in seiner *Lettre sur les sourds et muets* auch deutlich kritisiert wird.

Es lassen sich viele Fragen an Puttfarkens Exkurs im siebten Kapitel anschließen. Wenn Coypel z. B. de Piles' *effet au premier coup d'oeil* zu einem einfachen *exordium* für den Bildinhalt abqualifiziert — kehrt er damit wirklich zum Félibienschen Inhaltsprimat zurück, oder setzt er nicht eher die vom Betrachter zu leistende psychische Aufladung dieses Inhaltes frei, der damit nicht mehr gelesen und gleichzeitig mit seiner psychologischen Qualität im Sinne der *instruction* instrumentalisiert wird, sondern sich als nicht-rationaler emanzipiert? Man sieht spätestens an dieser Stelle, daß der Inhalt nicht von vorne herein fest definiert ist, sondern so umgedeutet werden kann, daß er sich der von Puttfarken bei de Piles überzeugend nachgewiesenen Gefühlskomponente der ästhetischen Gestalt annähert. Man könnte fast so weit gehen zu behaupten, daß das



18. Jahrhundert den Versuch unternommen hat, die bei de Piles noch nicht befriedigend aufgelöste Dichotomie von Form und Inhalt durch wechselseitige Annäherung zu überwinden.

Diderot z. B. wirkte dem klassischen Inhaltsbegriff, in dem für die einzig wirklich würdige Historienmalerei die Erzählung einer Geschichte, die Präsentation eines Handlungsverlaufes vorgesehen war, entgegen, indem er die *action* nicht mehr als Kategorie des äußeren Verlaufes der Erzählung benutzte, sondern mit ihr den inneren Gefühlsaufbruch eines im Extremfall einfigurigen „Historienbildes“ — hier fällt Handlung im üblichen Sinn schon definitionsgemäß weg — bestimmte. Die Emanzipierung der reinen innerlichen Energie zeigt sich weiterhin darin, daß Diderot die Darstellung einer äußerst schlechten Handlung auf die gleiche Stufe stellt wie die einer sehr guten. Wichtig ist dabei, daß er nicht auf moralische Wirkung im Sinne der Vermittlung von guten und schlechten Beispielen abzielt, sondern alles Interesse auf die Erregung des Betrachters verlagert. Diese Erregung wird nicht im Sinne des rationalen Gehaltes ausgenutzt, sondern bleibt frei und zudem eigentümlich undefinierbar: häufig steht Diderot sprachlos vor dem jeweiligen Kunstwerk, fühlt dessen überwältigende Kraft, kann sie aber nicht in Worte fassen. Genau das gleiche passiert ihm aber auch vor Bildern, die niedrigeren Gattungen angehören. Wenn er von der Magie Chardinscher Stilleben spricht, so grenzt er nicht, wie Puttfarken vermutet, einen Bereich der Technik aus, den er *per se* für unbedeutend oder zumindest rein handwerklich hält, sondern er verspürt im Gegenteil deren auch gefühlsmäßige Macht, ohne daß er sie konkret auszudrücken in der Lage wäre. Für die Beschreibung dieses Zustandes eignet sich ihm der de Piles'sche *enthousiasme* hervorragend; er wird dadurch noch enger an die Erscheinungsweise des Kunstwerkes gekoppelt, so daß die Gattungshierarchie ihre fundamentale Bedeutung verliert.

Auch in anderen Bereichen wird de Piles' Gedanke der Autonomie noch forciert. Im Gegensatz zu ihm, der in Affinität zur rhetorischen Tradition die möglichst schrankenlose Kontinuität zwischen Bildraum und Betrachter verlangt, besitzen die Kritiker in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein klares Bewußtsein von der Eigenständigkeit des Werkes, wenn sie dessen hermetische Abgeschlossenheit gegenüber dem Zugriff des Betrachters feststellen, die erst durch ein gesteigertes Einfühlungsvermögen und ein im Gefolge davon um so intensiveres Erlebnis überwunden werden kann (nach Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles 1980). Hier wird zumindest indirekt schon auf die emphatisch autonomen Historienkompositionen des reifen David verwiesen.

Die ausführliche Kritik an einem Kapitel von 15 Seiten, das immerhin nur Exkurscharakter hat, könnte ein insgesamt schiefes Bild entstehen lassen. Es ist festzuhalten, daß Puttfarkens Analyse der Theorie Roger de Piles' von einer dermaßen komplexen und subtilen Begrifflichkeit geprägt ist, daß eine kurze Besprechung über Gebühr verflachen muß. Es gelingt dem Autor, die vielen Ungereimtheiten eines insgesamt sehr disparaten Oeuvres als systemimmanente Aporien bzw. als taktische Zugeständnisse an ein noch sehr stark vom Klassizismus geprägtes Umfeld zu erklären. Einer weiteren Beschäftigung mit der nachbarocken Kunsttheorie wird es vorbehalten bleiben, de Piles aus der von Puttfarken pointierten Isolierung zu befreien und die Kontinuitäten/Weiterentwicklungen seiner Lehre im 18. Jahrhundert aufzudecken. Dies wird meines Erachtens nur

527

dann gelingen, wenn man die zentralen Kategorien von Inhalt und Form nicht als getrennte, sondern als dialektisch vermittelte behandelt. Schwierig bleibt die Aufgabe in jedem Fall, da über wichtige Autoren der Aufklärung — nehmen wir nur die beiden schon angesprochenen Du Bos und Diderot — in der Wissenschaft dermaßen große, scheinbar unüberwindliche Meinungsverschiedenheiten bestehen, daß eine umfassende Darstellung der Entwicklung vom Klassizismus zur Romantik, die sich auf Puttfarkens Reflexionsniveau bewegt, wohl noch lange utopisch bleiben wird.

Hubertus Kohle