

WERNER BUSCH

## Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert\*

Das in der Themenstellung angesprochene Problem der widersprüchlichen Koexistenz von autonomer Künstlerzeichnung und lehrbarem Handwerksdesign unter dem Dach einer Akademie ist als Problem längst erkannt, spätestens seit Nikolaus Pevsners Klassiker »Academies of Art – Past and Present«, Cambridge 1940. Daß es weiterer Ausdeutung bedarf, ist zu zeigen. Vorab seien Pevsners Ergebnisse kurz zusammengefaßt<sup>1</sup>.

1740 gab es in Europa fünfundzwanzig Akademien, von denen allenfalls zehn den Namen wirklich verdienten, die, zumeist nach Pariser Vorbild, ein von Theorie überwölbt Curriculum anbieten konnten. 1790 waren es über hundert. Zu diesem Zeitpunkt waren auch die wichtigsten vor der Jahrhundertmitte gegründeten und häufig nur noch dahinvegetierenden Akademien reorganisiert: Dresden 1762, Wien, die wohl größte Akademie überhaupt 1770, Berlin 1786. Jeder kleinere deutsche Hof, der etwas auf sich hielt, gründete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Akademie, die zumeist allerdings nichts anderes als eine Zeichenschule war, in der elementares Zeichnen in den drei traditionellen Stufen gelehrt wurde: Kopie nach Vorlagebüchern, Zeichnen nach dem toten Objekt, den Gipsen, und Zeichnen nach dem lebenden Modell, letzteres häufig nur von den potentiellen Künstlern ausgeübt. All diese Neugründungen und reorganisierten Akademien hatten sich einem Ziel verschrieben: Förderung des Handels und der Industrie, um auch auf entfernteren Märkten konkurrieren zu können. Alle Künste und Handwerke, deren Basis die Zeichnung sei, sollten auf akademische Ausbildung verpflichtet werden.

Der Kurator der Berliner Akademie Staatsminister von Heinitz äußerte 1788 in einer Ansprache vor der Akademie: »Wir haben keinen anderen Zweck und keinen anderen Wunsch, als die National-Industrie zu erhöhen – und, so wie England und Frankreich die Künste zur wichtigsten Quelle eines erträglichen Finanz-Zustandes machen, so Berlin und die Preuss. Monarchie zum Depot derselben in den nördlichen Gegenden unseres Welttheils vorzubereiten. Auf diesen wichtigen Zweck zielt alles, was jetzt bey uns zur

---

\* Der vorliegende Beitrag behält die mehr essayhafte Form des Frankfurter Kolloquiumvortrags bei, allein die notwendigsten Anmerkungen wurden hinzugefügt. Er schließt an zwei eigene Aufsätze an und versucht unter anderem deren historische und gedankliche Basis wenigstens teilweise nachzuliefern: 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; ders., *Akademie und Autonomie*, Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: *Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848, Facetten einer Epoche*, Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81–92.

<sup>1</sup> Nikolaus Pevsner, *Academies of Art – Past and Present*, Cambridge 1940, S. 140–197, bes. S. 147, 151–59, 164, 193–97.



Abb. 1 William Hogarth, Hudribas and the Skimmington (P. 79)

Verbesserung der Zeichenschulen und Bildhauerkunst geschieht<sup>2</sup>. Preußen, wie schon zuvor Sachsen, überzog das Land mit Provinzialkunstschulen, die zweckmäßigerweise vor allem in der Nähe florierender Industrien angesiedelt wurden, bei Porzellanmanufakturen, erzverarbeitenden Industrien, Webmanufakturen und dergleichen<sup>3</sup>. Diese Schulen waren Dependancen der zentralen Landesakademie Dresden, resp. Berlin und unterstanden ihrer Aufsicht. Auch den bestehenden Akademien wurden Zeichenschulen angegliedert, die die Handwerksgesellen und Lehrlinge im mechanischen, aber ganz bewußt auch im Freihandzeichnen unterrichteten. Begründung: nur ein im Zeichnen sicherer Lehrling sei auf Dauer in der Lage, die Produktqualität zu heben. Diese Schulen traten ganz notwendig in Konkurrenz zum Ausbildungsmonopol der Zünfte. Der Streit, der in Frankreich hundert Jahre zuvor ausgetragen worden war, wiederholte sich hier. Wie in Frankreich war der mit einem akademischen Diplom versehene Künstler oder Meister zunftunabhängig. Das beinhaltete die Möglichkeit unbeschränkter Berufsausübung im gesamten Landes- oder Reichsgebiet, Überwindung der zünftisch geforderten Festlegung auf die Verarbeitung bestimmter Materialien, Freistellung von der Begrenzung auf bestimmte Lehrlingszahlen usw. Kurz und gut: die Zunftunabhängigkeit förderte das freie Unternehmertum, das sich nicht auf die Erreichung eines zünftisch traditionellen Sozialstatus festlegen ließ, sondern auf Expansion drängte. Im Gegensatz zum französischen 17. Jahrhundert jedoch handelte es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mehr allein um Luxusgüterindustrie, die zwar die Fertigungsmethoden rationali-

<sup>2</sup> Minister von Heinitz aus Anlaß der Aufnahme des Grafen Herzberg in die Akademie, abgedruckt in: Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, 1. Bd., 1788, 4. Stück, S. 149.

<sup>3</sup> s. hierzu H. Müller, Die königliche Akademie der Künste zu Berlin. 1696 bis 1896. 1. Teil, Berlin 1896, bes. Kap. XI–XIV, S. 137–198; Barbara Volkmann, Akademie der Künste, in: Kat. Ausst. op. cit. (Anm. \*), bes. S. 317–319.



Abb. 2 nach Annibale Carracci, Bacchus und Ariadne, Galleria Farnese

sierte<sup>4</sup>, jedoch nach wie vor mit sehr beschränkter Stückzahl rechnete, sondern in erster Linie um eine Konsumgüterindustrie auf breiterer Basis.

Der Standard dieser Industrie sollte akademisch kontrolliert und durch Designneuerungen inspiriert werden. Entwurf und Fertigung wurden von nun an zwei getrennte Arbeitsprozesse<sup>5</sup>. Der Zeichenlehrling sollte allein in den Stand gesetzt werden, anfallende Neuerungen handwerklich umzusetzen.

So sehr allgemeine Erziehungsideale Bestandteile aufklärerischen Denkens sind: bis zum Ende des Jahrhunderts stehen sie eigentlich unter reinen Nützlichkeitsabwägungen. Empirisch gewonnene Erkenntnis ist lehrbar, Lehrbares ist ökonomisch nutzbar zu machen. Erst nach 1800, in Preußen durch die Humboldtschen Reformen unter dem Eindruck des Schillerschen Ideals von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts, tritt die Frage nach der direkten praktischen Umsetzbarkeit von Lehre wenigstens ideologisch hinter die Forderung nach Allgemeinbildung zurück. Das führt zu erneuter Umorganisation der Akademien, zu einer erneuten Trennung von Kunst- und Handwerker- und Arbeiterausbildung; der Prozeß soll hier jedoch nicht mehr interessieren.

Für das fortgeschrittene 18. Jahrhundert gilt es festzuhalten, daß der Staat mit Hilfe der Akademien das Zunftmonopol zu brechen suchte und daß dabei die klassizistische Auffassung von der Linie als der Basis aller Formgestaltung, als dem auch intellektuell hinreichenden Abstrakt aller Gegenstandsbestimmung, die entscheidende Rolle spielte. In der Monatsschrift der Berliner Akademie heißt es in einem Aufsatz des Rektors Frisch

<sup>4</sup> zu den französischen, höfischen und zünftischen Verhältnissen: Michael Stürmer, Höfische Kultur in Alteuropa: ihr Erbe an die Industriegesellschaft, in: Die nützlichen Künste, hrsg. von T. Buddensieg und H. Rogge, Studien und Materialien zur Ausstellung, Berlin 1981, S. 42–46.

<sup>5</sup> zur Bedeutung dieses Phänomens s.u.a.: Wolfgang Kemp, »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«, Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, Ein Handbuch, Frankfurt 1979, S. 150f., 175–188.

mit dem Titel: »Fragment über die Idee, eine Akademie der Künste in Bezug auf Fabriken und Gewerke gemeinnütziger zu machen« aus dem Jahre 1788: »Denn da die eigentlichen Gestalten aller Gegenstände gewissermaßen von Linien umschrieben werden, da diese äußeren Linien auch das am meisten Bezeichnende derselben sind, und in Richtung und Schwingung dieser Linien alles dem Auge Gefällige oder Mißfällige enthalten ist; so wird es sehr begreiflich, wie das Nachzeichnen der Umrisse des menschlichen Körpers, welcher unter allen Gestalten, die die Natur hervorbringt, die mehrste Schönheit und Mannigfaltigkeit enthält, sowohl das Auge als auch die Hand übt, diese schönen, auseinander fließenden, und dennoch contrastierenden Linien darzustellen«<sup>6</sup>. Die Farbe ist, wie schon Dufresnoy in seiner »De arte graphica« von 1667 formuliert hat, nur »complementum graphidis«<sup>7</sup>.

Das ist der Avers der akademischen Medaille. Der Revers jedoch dient, wie bei der Renaissancemedaille, dem ideologischen Überbau. Dieser Überbau, die klassizistische Kunsttheorie, hat den akademischen Künstler in seiner Sonderexistenz zu rechtfertigen. Wieder hat schon Pevsner erkannt, daß alle neoklassizistische Kunsttheorie an deutschen Akademien Winckelmannscher Provenienz ist. Das verrät sich meist schon in den ersten Sätzen in geradezu topischen Formulierungen: so, wenn von einem Berliner Theoretiker die Idee »von edler Simplicität und Einheit in der Mannigfaltigkeit« berufen wird, die sich in den Linien niederschlagen solle<sup>8</sup>. Bei Winckelmann heißt es wörtlich: »Suchet die edle Einfalt in den Umrissen«<sup>9</sup>. Und Pevsner hat auch darauf hingewiesen, daß am Ende des Jahrhunderts, als die Konsequenzen aus der Winckelmannschen Theorie ernsthaft gezogen, als sie bei Kant oder Schiller weitergetrieben wurden, theoretischer Überbau und akademische Praxis nicht mehr zu vermitteln waren. Er schreibt dieses Resultat kurz dem Sturm und Drang und seiner Genielehre zu. Das Genie auf Vorlagebücher verpflichten zu wollen, erscheine zunehmend sinnloser. Grosso modo ist das natürlich nicht falsch, nur erklärt diese Ableitung nicht den Prozeß der Neuformulierung künstlerischen Selbstverständnisses und zeigt nicht seine Antriebskräfte auf.

Hier soll, und damit wären wir bei unserer eigentlichen Fragestellung angelangt, dieser Prozeß einseitig aus der Geschichte der Auffassung der Linie im 18. Jahrhundert zu klären gesucht werden. Dabei wird bewußt auf eine explizit sozial- oder ökonomiegeschichtliche Ableitung verzichtet. Doch soll auch nicht nur ein Stückchen bloßer Theoriegeschichte geliefert werden, sondern es soll, ganz unsystematisch und an Hand weniger Beispiele, ein ungefähres Bild vom sich wandelnden Wahrnehmungsprozeß von Kunst und Realität im 18. Jahrhundert entworfen werden. Es soll der Weg verfolgt werden, auf dem Empirie und Theorie ein gutes Stück zusammengehen, nachdem sie am Anfang des Jahrhunderts geradezu mit einem lauten Knall sich zusammengefunden haben; es soll danach gezeigt werden, wie sie sich schrittweise wieder voneinander entfernen.

Vorab jedoch soll die Spaltung in theoretischen Überbau und praktische Basis am Ende des Jahrhunderts noch durch ein einschlägiges Beispiel belegt werden, damit bei den folgenden Erörterungen das verfolgte Ziel immer vor Augen bleibt. Des Überbaues wird

<sup>6</sup> op. cit. (Anm. 2), 2. Stück, S. 71.

<sup>7</sup> Charles Dufresnoy, *De arte graphica*, Paris 1667, zitiert bei A. Fontaine, *Les Doctrines d'Art en France de Poussin à Diderot*, Paris 1909, S. 19; vgl. Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708, S. 310f., 319f.

<sup>8</sup> op. cit. (Anm. 6), S. 71.

<sup>9</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Briefe, In Verbindung mit Hans Diepolder herausgegeben von Walther Rehm*, 2. Bd., Berlin 1954, S. 140 (Winckelmann an Wiedewelt, Rom, 14. April 1761).

in der 1790 endgültig verabschiedeten Satzung der neuformierten Berliner Akademie erst in § 16 gedacht<sup>10</sup>. Die fortgeschrittenen akademischen Künstler sollen in Theorie der schönen Künste, bzw. Altertumskunde und Mythologie unterwiesen werden. Das war gar nicht so selbstverständlich zu diesem Zeitpunkt, verfolgt man etwa die vergeblichen jahrzehntelangen Bemühungen der Wiener Akademie, den König dazu zu bewegen, Kunsttheorie und Mythologie an der Akademie zu institutionalisieren. Zudem war es gar nicht einfach, geeignete Fachleute zu finden. In Berlin hatte man doppelt Glück; für die Theorie der schönen Künste gewann man Karl Philipp Moritz, für Altertumskunde und Mythologie Alois Hirt, in Deutschland hätte man wohl keine Besseren benennen können, beide aus dem engeren Goethe- bzw. Goethe-Schiller-Kreis, beide literarisch ausgewiesen, Moritz im besonderen. Als Moritz nämlich seine Berliner Professur antrat, waren bereits die größten Teile seines »Anton Reiser« erschienen, die meisten Bände seines »Magazins zur Erfahrungsseelenkunde« und, vor allem hier von Interesse, war 1788 sein unter anderem für Goethe höchst wichtig gewordener Aufsatz »Über die bildende Nachahmung des Schönen« erschienen. 1793, um die Koinzidenz extremer Positionen in einer Person anzudeuten, schrieb er zum einen in der »Deutschen Monatsschrift« einen Aufsatz »Über den Einfluß des Studiums der Schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe« ganz im Sinne staatlicher Akademiepolitik, so wie wir sie oben geschildert haben, zum anderen in einem Freimaurerorgan eine Abhandlung mit dem Titel »Die metaphysische Schönheitslinie«, die die Tendenz seines Aufsatzes »Über die bildende Nachahmung des Schönen« noch potenzierte. Hatte er dort geschrieben, daß der Künstler »zuerst um sein selbst und dann erst um unsretwegen da«<sup>11</sup> sei und auch, wohlgemerkt vor Kant: »Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht seyn«<sup>12</sup> und ferner: »Strömet dann das Maaß der Empfindung (des bildenden Genies, wie es im folgenden Satz heißt) über, und wird zur Bildungskraft, so ahmt es in jedem einzelnen der Natur nicht mehr das Einzelne, und in dem höchsten Kunstwerke, nicht das Kunstwerk, sondern die große Harmonie des mitempfundnen Ganzen nach, das sich in beiden abdrückt«<sup>13</sup>, so heißt es jetzt über die metaphysische Schönheitslinie: »Der Künstler muß suchen (mittels dieser metaphysischen Schönheitslinie), den Zweck, der in der Natur immer außer dem Gegenstande liegt, in den Gegenstand selbst zurückzuwälzen, um ihn dadurch in sich vollendet zu machen«<sup>14</sup>. Wie er sich das vorstellt, beschreibt er folgendermaßen: »Indem wir einen Drang empfinden, das höchste Schöne in der allein in sich selbst vollendeten ganzen Schöpfung nachzuahmen, so geben wir demjenigen was in der Natur gerade Linien, oder bloß abzweckende Mittel zu sein scheinen, eine allmälige Neigung gegen sich selbst, gleichsam als ob wir in dem großen unermeßlichen Zirkel einen kleineren im verjüngten

<sup>10</sup> Müller. op. cit. (Anm. 3), S. 189.

<sup>11</sup> Karl Philipp Moritz, Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, Braunschweig 1788, hier zitiert nach dem Kraus Reprint, Nendeln/Lichtenstein 1968 nach der von Sigmund Auerbach besorgten Ausgabe, Stuttgart 1888 (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 31), S. 19.

<sup>12</sup> ebenda, S. 28, ähnlich S. 10.

<sup>13</sup> ebenda, S. 27.

<sup>14</sup> Karl Philipp Moritz, Die metaphysische Schönheitslinie, in: ders., Schriften zur Ästhetik und Poetik, Kritische Ausgabe, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf (= Neudrucke deutscher Literaturwerke, N. F. 7), Tübingen 1962, S. 153.

Maaßstabe nachbilden wollten«<sup>15</sup>. Das ist nicht mehr ganz leicht zu verstehen. Ohne auf die zweifellos immanente Freimaurermetaphysik eingehen zu wollen, so lassen sich doch Moritz' Bemerkungen etwa in folgender Weise paraphrasieren: Spürt der Künstler den Drang, nicht nur die Natur bloß nachahmen, sondern das im einzelnen zwar nicht unmittelbar wahrnehmbare, in der ganzen Schöpfung jedoch eingeschlossene (und damit dem einzelnen eben auch kohärente) absolut Schöne darstellen zu wollen, so muß er von der bloßen Nachahmung, von der bloßen Wiedergabe des Gesehenen abweichen, und sein Werk und seine Gegenstände mittels der ihm eingeborenen Bildungskraft dem ihm im Schöpfungsakt sich offenbarenden Urbild als dem absolut Schönen anverwandeln. Diese Kraft aber hat nur das bildende Genie. Die metaphysische Schönheitslinie aber unterscheidet sich von den in der Natur bloß aufzufindenden und wahrgenommenen Linien darin, daß das allein über sie verfügende Genie mit ihr all die Urbilder der Dinge aufscheinen lassen kann. Der Liebhaber des Schönen verspürt, allzumal vorm Kunstwerk, zwar auch den Drang sich zu entäußern, er ahnt aber nur dunkel und kann das Schöne nicht selbst entwerfen.

Nun könnte man einwenden, das sei auch nichts anderes als das traditionelle Idea-Konzept platonischer Provenienz. Das stimmt nur zum Teil, idealistisch ist das Konzept schon, wichtiger jedoch ist die wahrnehmungspsychologische Dimension von Moritz' Bemerkungen. Er versucht den Prozeß von Rezeption und Produktion zu beschreiben, nicht nur das Resultat. Daß er der Ästhetik eine metaphysische Erklärung wieder zugesellt, darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Basis seiner Kunstbetrachtung zuallererst wahrnehmungspsychologischer Natur ist. Ihrer Herkunft wollen wir uns jetzt zuwenden.

Man kann überspitzt sagen, das 18. Jahrhundert oder genauer die Ästhetik des 18. Jahrhunderts beginnt mit dem Diktum von Addison im »Spectator«, Nr. 29 von Dienstag, den 3. April 1711: »Musik, Architektur und Malerei, wie auch Dichtung und Rede, haben ihre Gesetze und Regeln aus dem allgemeinen Verstand (general sense) und Geschmack der Menschheit abzuleiten und nicht aus Prinzipien, die diesen Künsten selbst etwa eigen sind; oder, in anderen Worten, der Geschmack ist nicht den Künsten anzupassen, sondern die Künste haben sich dem Geschmack zu fügen«<sup>16</sup>. Das war starker Tobak. Entgegen aller klassischen Kunstregel verfügt Addison die Suprematie des gesunden Menschenverstandes über alle normative idealistische ästhetische Setzung. So platt Addisons Ansatz auch ist, er hat die Ästhetik revolutioniert. Denn denkt man ihn weiter, so kommt man mit Konsequenz dahin, dreierlei nun analysieren bzw. konstatieren zu müssen: a) die individuell verschiedene ästhetische Reaktion auf Kunst, b) den sich zwischen Bild und Betrachter abspielenden Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozeß, c) die Wirkung auch abstrakter Formgebilde auf den Rezipienten. Daß die Bindung der Schönheitsgesetze an den common sense zugleich ihre Bindung an die Moral bedeutet, soll uns hier nicht interessieren, da wir uns nicht mit den direkten inhaltlichen Konsequenzen dieser neuen Fixierung beschäftigen wollen. An einem Beispiel jedoch sei deren wahrnehmungs- bzw. wirkungsästhetische Dimension aufgezeigt. Diese vorläufige Trennung in Form und Inhalt scheint nicht nur hermeneutisch legitim, sondern reflektiert auf das Ergebnis des zu schildernden Wandlungsprozesses: das schmerzlich empfundene, aber scheinbar unwiderrufliche Auseinanderbrechen von Form und Inhalt. Erst nach der

<sup>15</sup> ebenda, S. 154f.

<sup>16</sup> The Spectator, London o. J., Bd. 1, S. 121.

Analyse dieses Bruches können wir uns der Befestigungsdimension wieder zuwenden.

Der Künstler, der nachweislich am stärksten von der neuen augusteischen Ästhetik beeinflusst wurde, war William Hogarth. 1725/26 hat Hogarth Samuel Butlers Verssatire »Hudribas« illustriert. Betrachtet werden soll allein »Hudribas and the Skimmington«, »Hudribas und die Spottprozession« (*Abb. 1*). Hudribas, der puritanische Don Quichotte, gerät in eine Prozession, die er, in der Annahme, es handle sich um eine ernst gemeinte, in seinen puritanischen Augen jedoch blasphemische religiöse Prozession, mit Gewalt auseinanderzutreiben sucht. In Wahrheit folgt man in dieser Szene einem bäuerlichen Brauch, bei dem ein gehörnter Ehemann, mit dem Rücken an seine Frau gebunden, zu Pferde von den Bauern, die dazu auf Kücheninstrumenten Musik machen, in einer Spottprozession durchs Dorf getrieben wird, wobei als Standarte ein Weiberunterrock vorangetragen wird. Links im Fenster werden die Ergebnisse gedoppelt: eine Frau setzt ihrem sich noch amüsierenden Ehemann ebenfalls Hörner auf. Das Ganze strotzt vor volkstümlicher, drastischer Lebensfreude. Zudem jedoch handelt es sich bei diesem Blatt um eine komplexe Auseinandersetzung mit der klassischen Hochkunsttradition. Das zeitgenössische Thema wird mit seinem klassischen Typus unterlegt, und zwar formal *und* inhaltlich. Hogarth adaptiert den bacchantischen Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne von Annibale Carracci<sup>17</sup> (*Abb. 2*). Doch geschieht die Adaption nicht bruchlos. Die bäurischen Bacchanten leben nicht in einem paradiesischen Urzustand, vor der Geschichte, sondern sind belastet mit all ihren sozialen und geschichtlichen Hypotheken. Mit den Tieren lebt man nicht, wie im klassischen Bacchantenzug, in natürlicher Eintracht, sondern man quält sie auf die eine oder andere Art und Weise, und nicht Bacchus, der Gott, vermählt sich mit der damit allem irdischen Kummer enthobenen Ariadne, die ja bekanntlich von Theseus so schmachlich auf Naxos zurückgelassen, also betrogen worden war, sondern der Ehebetrug wird an die Öffentlichkeit gezerrt und dem gesellschaftlichen Verdikt auf brutale Weise überantwortet.

Wir haben also die Abschaffung des klassischen Mythos vor uns, da er der Nachprüfbarkeit in der Realität nicht standhält. Das sahen schon die Augusteer so (»Spectator« 142, 172, auch »Tatler« 209) und bezeichnenderweise wählten auch sie Bacchanal und Ariadnehochzeit als Beispiele, und das sah auch Daumier noch so, der die aus der Façon geratene Ariadne frustriert an den Gestaden von Naxos an den Nägeln knabbern läßt (D. 948), zwar auch noch auf Bacchus hoffend, jedoch nur im übertragenen Sinne: sie will den Trost im Trunk suchen.

Was bei Hogarth vom Mythos bleibt, ist, um den Bialostockischen Begriff zu wählen, sein Rahmenthema; hier, verkürzt gesagt, also Lebensfreude. Was jedoch eignet sich Hogarth vom historischen, als vergangen und damit inhaltlich als inadäquat erkannten rahmenthematischen Vorbild an? Seine Form, seine Gestalt. Und zwar in den Fällen, in denen eine Figuration auf Grund ihrer Ausdrucksqualität als überzeugendes Zeichen, nun nicht eines an eine bestimmte Geschichte gebundenen Inhaltes, sondern einer übergeschichtlichen menschlichen Grundbefindlichkeit gesehen wird. D.h., erst in dem Moment, in dem man die historische Bedingtheit der Kunst begreift, kunstgeschichtlich sieht, fragt man nach der Herkunft, dem Urgrund der geschichtlich aufgehobenen

<sup>17</sup> die Beziehung ist gesehen, jedoch nur im Sinne eines bloßen traditionellen Kunstzitates interpretiert worden, s. Ronald Paulson, Hogarth: His Life, Art, and Times, New Haven and London 1971, Bd. 1, S. 149.



Abb. 3 William Hogarth, Cruelty in Perfection (P. 189)

Kunstsprache, nach den natürlichen, ursprünglichen Zeichen<sup>18</sup>. Sprach- und Zeichentheorien entstehen, und sie entstehen zuerst auf wahrnehmungspsychologischer, empirischer Basis.

Daß die praktische Kunstsprache auf unterschiedliche Adressatenkreise zwar mit denselben Zeichenvokabeln, aber, um im Sprachbild zu bleiben, in unterschiedlicher Dialektfärbung zu reagieren hat, ist wiederum von niemandem so genau begriffen worden wie von Hogarth. Als er 1750/51 seine »Four Stages of Cruelty« (P. 187–190) herausgab, zielte er damit in erster Linie auf verrohte, niedere Volksschichten (Abb. 3).

<sup>18</sup> Hogarths gesamtes Werk lebt von derartigen Adaptionen der klassischen Tradition, s. Werner Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim–New York 1977; dem höchst komplexen Prozeß der Anverwandlung kann hier nicht im einzelnen nachgegangen werden. Allein verwiesen sei noch, um die »Skimmington«-Szene im Frühwerk Hogarths nicht



Abb. 4 John Bell nach Hogarth, Cruelty in Perfection, Holzschnitt

Zu diesem Zweck stach er seine Serie in bewußt einfacher Anlage, legte nur besonderen Wert auf die sorgfältige Wiedergabe der Physiognomien. Doch dies reichte ihm noch nicht: von dem Holzschneider Bell ließ er sich zwei Szenen in wirklich grobschlächter Manier fertigen<sup>19</sup> (Abb. 4), um zum einen den Preis drücken zu können, zum anderen aber, um dem Adressaten in dessen eigener Sprache entgegenzukommen. Entsprechend hatte Hogarth schon 1745 »Marriage à la Mode« (P. 228–233), eine Serie, die auf Adels- und gehobene Bürgerkreise zielte, von eigens aus Paris verpflichteten Feinstechern umsetzen lassen. Der Modus wird also nicht mehr allein vom Gegenstand bestimmt, sondern von der Zielgruppe, und er schlägt sich in der Formerscheinung nieder.

vereinzelt dastehen zu lassen, auf »The Committee« (P. 82) aus derselben Hudribas-Serie. Hogarth setzt sich hier, wie bisher übersehen wurde, ganz bewußt mit Raffaels und nicht mit Leonardos »Abendmahl« auseinander.

<sup>19</sup> Paulson, op. cit. (Anm. 17), Bd. 2, S. 103–110.



Abb. 5 Hendrik Goltzius, Gefangennahme Christi (B. 29)

Es braucht uns nicht mehr zu verwundern, daß »Cruelty in Perfection« (P. 189), die dritte Stufe der Grausamkeit, bis ins letzte Detail einer »Gefangennahme Christi« folgt<sup>20</sup> (Abb. 5), das Rahmenthema »Gefangennahme durch aufgebrachtes Volk« bleibt gewahrt. Der christliche Sinn ist »out of date«, an seine Stelle tritt bürgerliche Moral, das ikonographische Schema, das Form- und Linienabstrakt jedoch erweist seine fortdauernde Validität. Zudem muß man allerdings sagen – und das ist für das Folgende, für die metaphysische Wendung der Theorie, von größter Wichtigkeit –, daß bei Hogarth ein und derselbe Gegenstand nicht nur von unterschiedlichen Rezipientenkreisen verschieden gelesen werden kann, sondern auch von ein und demselben Rezipienten auf unterschiedlichen Ebenen<sup>21</sup>. Das zeigt die Einsicht darein, daß Linien, Formgebilde, Gegen-

<sup>20</sup> s. Busch, op. cit. (Anm. 18), S. 11 f.

<sup>21</sup> so etwa sein Porträt des Schauspielers Garrick mit seiner Frau. Die Mehrdimensionalität dieses Bildes soll an anderem Ort ausführlich dargestellt werden.

stände keine eindeutige Konnotation mehr besitzen. In dieses Vakuum wird mit Notwendigkeit die Metaphysik stoßen, um die Identität von Zeichen und Bezeichnetem auf höherer Ebene neu zu stiften.

Kein Wunder also auch, daß Hogarth der erste Künstler ist, der in seiner »Analysis of Beauty«, London 1753 eine Form- oder Linientheorie vorlegt, so unsystematisch sie sein mag und so sehr man sich ihren Sinn aus seinen sonstigen Äußerungen, insbesondere in seinen »Autobiographical Notes« zusammenreimen muß. Der Untertitel der »Analysis« lautet: »Written with a view of the fluctuating Ideas of Taste«, nicht etwa »of Art«. Es handelt sich also um eine Rezeptionsästhetik, die eine »line of beauty« zu bestimmen sucht. Spitzen wir es auf unsere Fragestellung zu, so entwirft Hogarth zweierlei. Zum einen eine Theorie des künstlerischen Formfindungsprozesses, die am Ende des Jahrhunderts in Deutschland überraschende praktische Anwendung finden sollte. Hogarth spricht von seinen in Anschauung der Realität gewonnenen »visual mnemonics« seinen visuellen Erinnerungen<sup>22</sup>. Er meint damit nicht etwa Ereignisse, Geschichten, die er erinnert, sondern plötzlich ihm im Bewegungsablauf einer Handlung oder Person sich offenbarende typische Momente, die sich ihm als schlagartig wahrgenommene, das Ereignis unverwechselbar charakterisierende Figurationen zeigen und seinem Gedächtnis unvergeßlich einprägen, als Formen. Es sind dies, so kann man folgern, die Zeichen einer absoluten Kunstsprache, die er unter dem Flor des Geschichtlichen auch bei den klassischen Vorbildern wahrnimmt – und nur deswegen sind sie für ihn noch vorbildhaft, nicht weil sie einer absoluten Norm folgen. Diese Zeichen sind für ihn bei der Kunstproduktion abrufbar und schlagen sich im fertigen Bild als wiederum zeitbedingte Konkretionen des abstrakten Urbildes nieder.

Zum anderen entwirft Hogarth nun ganz praktisch empirisch eine Linie, die deswegen die Schönheitslinie zu nennen ist, weil sie den höchsten und angenehmsten Reiz auslöst. Hogarth möchte sie mathematisch als das Mittel zwischen Formextremen begreifen<sup>23</sup>. Es kommt die sanft, nicht zu viel und nicht zu wenig geschwungene, sich dreidimensional entfaltende Linie dabei heraus. Das Dilemma dieser in sich schlüssigen Konzeption ist es, und Hogarth realisiert dies bereits auf den Illustrationstafeln zur »Analysis«, daß sie in der Praxis mit dem höfischen Ideal der Eleganz zusammenfällt<sup>24</sup>, das wiederum die von Hogarth mit Notwendigkeit in ihrer bestehenden Verfassung abgelehnte klassische Historienmalerei prägt. Nur so ist es im übrigen zu erklären, daß Hogarth während der Abfassung der »Analysis« sich noch einmal praktisch auf das Malen klassischer Historie einläßt, seine eigene Historie »Paul vor Felix« jedoch gleich wieder mit einer »Paul vor Felix«-Burleske konterkarieren muß<sup>25</sup>.

Mit seiner »Analysis«, so unorthodox sie ist, traf Hogarth den Nerv der Zeit. Ihrer Wirkung auf Winckelmann, Lessing, Moses Mendelssohn, Hagedorn, Sulzer, Lavater, Lichtenberg, Herder, Goethe, Schiller oder Moritz auf der einen, Künstler wie Mengs, Carstens, Koch, Genelli, den gesamten Nazarenerkreis oder etwa Kaulbach auf der

<sup>22</sup> William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), ed. Joseph Burke, Oxford 1955, S. XXXVII–XLI, 184f., 206–212; ferner mit dem Hinweis auf weitere Sekundärliteratur: Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2, 1750–1790, Bern 1975, S. 660.

<sup>23</sup> s. Johannes Dobai, *William Hogarth and Antoine Parent*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 336–382

<sup>24</sup> s. Paulsen, op. cit. (Anm. 17), Bd. 2, S. 174.

<sup>25</sup> s. Busch, op. cit. (Anm. 18), S. 82–96, 123f.

anderen Seite kann hier nicht nachgegangen werden<sup>26</sup>. Ihre Wirkung ist auch nicht etwa isoliert zu betrachten, sondern nur im Rahmen einer sich weiterentwickelnden Wirkungsästhetik, etwa von Burkes empirischer Wahrnehmungs- bis zu Alisons Assoziationsästhetik. Das Interessante ist nun, daß es in diesem Rahmen eine Reihe von Linientheorien oder linientheoretischen Ansätzen gibt, die allerdings immer stärker metaphysischen Charakter annehmen. Dies scheint, das sei in aller Vorsicht formuliert, eine dem Künstler und über Kunst Theoretisierenden verstärkt ins Bewußtsein dringende Entfremdung der Kunst und des Künstlers von der gesellschaftlichen Praxis zu reflektieren. Derartige Theorien scheinen unter anderem kompensatorische Funktion zu haben. Linientheorien haben am Ende des 16. Jahrhunderts schon einmal diese Rolle übernommen, können wir Wolfgang Kemp's »disegno«-Geschichte folgen<sup>27</sup>.

Wir müssen hier noch einen Begriff einführen, mit dem die Wahrnehmungsästhetiker den Austausch zwischen Bild und Betrachter, Gegenstand und Rezipienten zu fassen suchen: Energie. Damit soll die Kraft bezeichnet werden, die der wirkmächtige Gegenstand auf den Betrachter ausübt. Sie löst in ihm Gegenkräfte, Antworten aus, die für die Benennung des Gegenstandes sorgen. Im Laufe dieses Prozesses jedoch sind die Kräfte transformiert worden, Impuls und Reflex sind nicht identisch. Die Antwort ist, wie Hegel später sagen würde, hochgradig subjektiv. Diese Energie hat in verschiedenen Zusammenhängen verschiedene Namen gefunden: Meß- und Ausmessungskraft und Kunstkraft bei Pestalozzi<sup>28</sup>, Denk- und Einbildungskraft bei Moritz<sup>29</sup>, über die nach seiner Vorstellung jeder Rezipient verfügt, die jedoch nur vom Genie zur Tatkraft, oder spezifischer zur Bildungskraft oder zum Bildungstrieb geläutert werden kann<sup>30</sup>. Schiller, um nur noch ein Beispiel zu nennen, leitet von hier seinen Begriff des Formtriebes ab<sup>31</sup>.

Zu Beginn suchte man ganz empirisch den Sitz dieser Vermögen im Gehirn, unter anderem per Sezierung, ausfindig zu machen. In diesem Zusammenhang ist es kein Wunder, daß sich zeichentheoretische Ansätze mit Vorliebe in Physiognomietraktaten finden, sie suchen die zeichenhafte Entäußerung einer inneren Rührung in der Physiognomie. Zuerst wird davon ausgegangen, ganz in Cartesianischer Tradition, daß Innen und Außen bruchlos eins sind, daß jede innere Bewegung ihren zugehörigen, unverwechselbaren äußeren, physiognomischen Reflex zeitigt. Folglich begreift man physiognomische Reaktion als reines Muskelproblem. Hogarths Freund James Parsons schreibt noch 1747 ein Traktat mit dem Titel »Human Physiognomy Explain'd, in the Crounian Lectures on Muscular Motion«. Immerhin lehnt er jedoch bereits Lebruns in strenger Descartes-Tradition stehende Physiognomietypen teilweise als unwissenschaftlich und

<sup>26</sup> auf die Hogarth-Nachfolge bei den deutschen Theoretikern ist zumindest mehrfach hingewiesen worden: Frederick Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*, Dresden 1966 (zuerst London 1962), S. 243–245; Dobai, op. cit. (Anm. 22), S. 686–692; die Wirkung auf deutsche Künstler ist weitestgehend unberücksichtigt geblieben.

<sup>27</sup> Wolfgang Kemp, *Disegno, Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19, 1974, S. 236f.

<sup>28</sup> Johann Heinrich Pestalozzi, *Sämtliche Werke*, hrsg. von A. Buchenau, E. Spranger, H. Stettbacher, Berlin–Leipzig 1927ff., Bd. 13, S. 283, s. Kemp, op. cit. (Anm. 5), S. 154.

<sup>29</sup> Moritz, op. cit. (Anm. 11), bes. S. 14, 16.

<sup>30</sup> ebenda, bes. S. 16–18, 21–24, 26–28.

<sup>31</sup> Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung der Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Schillers Werke, Nationalausgabe*, 20. Bd., *Philosophische Schriften, Erster Teil*, Weimar 1962, 12. Brief, S. 344–347 und in den folgenden Briefen.

literarisierend ab<sup>32</sup>. Parsons beschreibt ausführlich jede einzelne Muskelbewegung im Gesicht, doch das Problem des Verhältnisses von Innen und Außen stellt sich auch für ihn noch nicht.

Moses Mendelssohn in seinen »Hauptgrundsätzen der Schönen Wissenschaften und Künste«, 1757, vertagt das Problem nur, wenn er zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen in der Kunst unterscheidet<sup>33</sup>, wie lange vor ihm etwa schon Addison im »Spectator« 416<sup>34</sup>. Natürliche Zeichen sind Zeichen, in denen das Charakteristische der Sache selbst, die sie bezeichnen, sichtbar wird, spätere Sprachtheorie wird als Prototyp dafür die Hieroglyphen sehen. Willkürliche Zeichen dagegen sind konventionelle, gesetzte. Damit bleibt, wie man sagen könnte, das Problem der Zeichen gegenstandsinnant. Im folgenden verlagern sich Versuche der Problemlösung auf die Analyse der Psyche. Plötzlich heißt eine an sich traditionelle Malanleitung für die Darstellung von Physiognomien, die sogar noch Lebruns Illustrationen benutzt, »Handwörterbuch der Seelenmalerei«<sup>35</sup>, gibt Moritz sein »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde«, heraus, um die Signaturen der Psyche aus Fallstudien, d. h. aus der Geschichte des Individuums zu erhellen.

Ebenso suchte man die Geschichte der Zeichen zu klären, man sah sie allein noch im Mythos aufgehoben. In ihm vermeinte man, einen Abglanz unentfremdeter Naturzeiten zu entdecken – so etwa formuliert in Humbert de Superville's Physiognomietraktat von 1827, das jedoch seine Genese in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Rom hatte. Er meinte, daß die Urzeiten aller Völker und Kulturen den bloßen Linien und Formen metaphysische Bedeutung, d. h. Verweischarakter zugesprochen hätten, die Linienzeichnung schon von daher per se der symbolischen Bedeutung am nächsten sei<sup>36</sup>. Doch alle Ableitung half nicht, letztlich war die einmal erfahrene Diskrepanz zwischen Innen und Außen eben nur metaphysisch aufzuheben. Allein Hegel stellte fest, daß die absolute Subjektivität des Innen zum mindesten in der Kunst keinen adäquaten objektiven äußeren Ausdruck finden könne und daß dies das Schicksal des romantischen, also gegenwärtigen Zeitalters sei. Andere, wie Moritz oder Schiller, bemühten an dieser Stelle das Genie, das allein das Erfahrene, also subjektiv Gewendete, wieder verobjektivieren kann – durch, bzw. in Kunst und, wie man am Ende des Jahrhunderts glaubte, nur durch bzw. in der reinen Linienzeichnung.

Schiller sah angesichts der Bilder der Dresdener Galerie allein im Umriß die Wahrheit und hielt die farbige Materialisierung für Betrug<sup>37</sup>. Diesen Gedanken bezog er direkt von

<sup>32</sup> James Parsons, *Human Physiognomy Explain'd*, in the *Crounian Lectures on Muscular Motion*, *Royal Society Philosophical Transactions*, XLIV, Part I, for the Year 1746, London 1747, S. III; s. ferner Busch, op. cit. (Anm. 18), S. 173 f.

<sup>33</sup> Moses Mendelssohn, *Ueber die Hauptgrundsätze der Schönen Künste und Wissenschaften*, in: *Sämtliche Werke*, <sup>2</sup>Osen 1819, Bd. 2, S. 104.

<sup>34</sup> op. cit. (Anm. 16), Bd. 6, S. 86 (27. Juni 1712).

<sup>35</sup> anon., *Handwörterbuch der Seelenmalerei. Zum gemeinnützigen Gebrauch, besonders für Zeichner, Mahler und Liebhaber charakteristischer und allegorischer Darstellungen, Nebst zwei und fünfzig gestochenen Köpfen, die vorzüglichsten Gemüthsbewegungen und Leidenschaften betreffend*, von Le Brun, Leipzig 1802. Text und Illustrationen klaffen im Grunde genommen auseinander, für die Darstellung differenzierter seelischer Zustände werden hier und auch später noch die traditionellen physiognomischen Typen angeboten.

<sup>36</sup> Barbara Stafford, *Symbol and Myth*, Humbert de Superville's *Essay on Absolute Signs in Art*, London 1979, S. 23, 73, 84–87, 124.

<sup>37</sup> Schiller im Gespräch mit Tieck, Dresden, erste Septemberhälfte 1801, in: op. cit. (Anm. 31), 42. Bd., *Schillers Gespräche*, Weimar 1967, Nr. 762<sup>1</sup>, S. 328.



Abb. 6 Asmus Jacob Carstens, Der schwermütige Ajax, Aquarell, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen

Kant, Kritik der Urteilskraft § 14, der schreibt, daß »die Farben, welche den Abriß illuminieren«, zum bloßen Reiz gehören; »den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen«, das kann nur die schöne Form, der Umriß, ja er macht letztlich auch den Reiz der Farben erst möglich<sup>38</sup>. Hier und an anderen Stellen der Kritik der Urteilskraft – wir haben an anderem Ort versucht, das ausführlicher darzustellen<sup>39</sup> – konstatiert Kant die Autonomie der Linie, sie ist für sich Schönheitsträger. Das impliziert in der Praxis ihre Doppelfunktion, denn sie gibt ja ihre Aufgabe, den Gegenstand erkennbar zu bezeichnen, nicht auf. Asmus Jakob Carstens, der Anfang der neunziger Jahre mit Fernow in Rom Kant studierte, machte diese Theorie zur Basis seiner gesamten Kunst, und wir haben hier so etwas wie die Geburtsstunde der Moderne vor uns, denn erst jetzt ist es möglich, ein Bild als Fläche wahrzunehmen, auf der Linien und Formen Schönheit autonom erzeugen, und es zugleich als Abbild, als Illusion von Gegenständen zu lesen.

Zum Schluß sei in wenigen Sätzen angedeutet, wie diese Doppelfunktion denn in der Praxis anschaulich werden sollte: durch das, was man die charakteristische Linie nennen könnte. Goethe und Schiller gaben Mitte der neunziger Jahre dem Archäologen Alois Hirt, Moritz' Berliner Kollegen, den Auftrag, für die Horen einen Aufsatz über das »Charakteristische« zu schreiben, waren aber von seiner 1797 erschienenen Abhandlung enttäuscht, sie blieb auf der Linie klassisch akademischer Auffassung. Was ihnen vor-

<sup>38</sup> Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Darmstadt 1957, § 14, S. 305, vgl. auch § 52, S. 428.

<sup>39</sup> s. Busch, op. cit. (Anm.\*), bes. S. 88.



Abb. 7 Francisco de Goya, Capricho 32, Por que fue sensible

schwebte, war eben eine Bestimmung des Charakteristischen, die es sowohl gegenstandsbezeichnend, als auch als ästhetischen Selbstwert deutete. Absolut gleichzeitig, Mitte der neunziger Jahre, sind zwei Künstler, die ansonsten Welten trennten, zu im Prinzip identischen Lösungen dieses Problems in der Kunstpraxis gekommen: der genannte Carstens und Goya. Nach ihnen hat es sich zahlreichen Künstlern auf verwandte Art und Weise gestellt. Beide geben ein für allemal die Basis aller idealistischen Kunstauffassung auf, die Forderung nach *imitatio naturae*. Sie verzichteten bewußt auf Naturrechtigkeit zugunsten eines ihnen, wie auch immer, innewohnenden Bildes vom Charakteristischen einer Sache und der Kunst. Sie zeichneten falsch und damit auf einer höheren Ebene richtig.

Carstens gewann dieses Bild, wie er schreibt, aus der Anschauung, z. B. durch das Studium Michelangelos, den er in seinem Eigentlichen durch bloßes Anschauen, ohne Stift und Papier, begreifen wollte. Das, was er etwa in der Sixtina gesehen hat, wird in ihm

zum Charakteristischen geläutert und für das eigene Kunstwerk konstitutiv<sup>40</sup> (Abb. 6). Es hebt das Auszeichnende einer Figur unverwechselbar hervor; diese Hervorhebungen werden begleitet von autonomen Linien-Flächen-Korrespondenzen, die sie schönheitlich einbinden und in ihrer Doppelfunktion anschaulich werden lassen.

Goya schreibt im Zusammenhang mit seinen Caprichos 1799: »Und wenn die Nachahmung der Natur schon schwierig genug ist und bewundernswert, wenn sie gelingt, so wird doch auch derjenige einige Achtung verdienen, der, völlig von ihr abgekehrt, Formen und Gebärden vorzuführen genötigt war, die bisher nur im menschlichen Geist existierten ...«<sup>41</sup> (Abb. 7). Goya entdeckt hier die Wahrheit und Realität des Inneren und gibt ihr notwendig in gänzlich neuen Formen Ausdruck. Er schaut hinter die Empirie; was er dort sieht, droht ihn zu überwältigen; in neuen Zeichen entäußert er sich des im eigenen Inneren Gesehenen. Hinter einer bloßen Geste sieht Goya die zu ihr führenden Triebkräfte und sieht damit die Geste neu. Diese Dimension darzustellen, dazu taugen die herkömmlichen Kunstmittel, praktisch wie theoretisch, nicht. Die neuen Zeichen jedoch haben ihren Urgrund nicht allein, wie die der Geniezeit so dankbare Kunstgeschichte gemeinhin annimmt, im schöpferischen Geiste des Künstlers, sondern in einem für Goya noch nicht einmal annähernd erkannten Maße in der Geschichte der Kunst. Dort sind sie aufgehoben, häufig umhüllt vom Mantel des Klassischen. Vom Künstler als wahr erkannt, werden sie ihrer klassischen Bedingtheit entkleidet und erst damit wieder aktivierbar. Noch einmal: wie bei Hogarth, so hat diese Art der Traditionsaneignung auch bei Goya nichts zu tun mit der akademischen Praxis des Formzitates aus den klassischen Vorbildern. Es handelt sich bei beiden nicht um den Einstieg in eine Normentradition, sondern um die Anknüpfung an den in der Kulturtradition aufgehobenen Vorrat an sozialen Zeichen oder Gebärden, ganz in Warburgs Sinn. Diese Zeichen finden im Werke ihren individuell verdichteten, nichtsdestotrotz historisch adäquaten Niederschlag.

Derartige Formen und Zeichen sind nicht mehr konventionell akademisch lehrbar. Und an diesem Punkt der theoretischen und praktischen Erkenntnis angelangt, können autonome Zeichnung und Handwerksdesign nicht mehr unter dem Dach der Akademie koexistieren, so sehr sie beide, verkürzt gesagt, wahrnehmungsästhetische Voraussetzungen haben. Die praktische Zeichenausbildung wanderte im 19. Jahrhundert in die Elementarschulen, die Berufsausbildung in die Berufs- und Gewerbefachschulen, die Künstler wurden notwendig antiakademisch – die Abneigung gegen die Akademie wurde dutzendfach laut –, und die Akademie selbst wurde zu einem Hort der Mittelmäßigkeit, weil sie fortschreiben wollte, was ihre eigenen Mitglieder bereits ein für allemal überwunden hatten.

<sup>40</sup> ebenda, S. 88–90.

<sup>41</sup> Goyas Annonce am 6. 2. 1799 im »Diario de Madrid«, s. Jutta Held, Goya, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 67–71; Kat. Ausst. Goya, Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830, Hamburger Kunsthalle 1980–81, München 1980, S. 52–54 (Werner Hofmann).