

Thomas Kirchner

»...le chef d'œuvre d'un muet...« –

der Blick der bildenden Kunst auf die Affekte

Den Affekten und ihrer Wiedergabe schenkte die Kunst seit dem 15. Jahrhundert zunehmende Aufmerksamkeit. Kein anspruchsvolles Kunstwerk und kein kunsttheoretischer Text konnten ohne einen entsprechenden Verweis auskommen. Einen Höhepunkt erfuhr die künstlerische Auseinandersetzung mit der menschlichen Psyche im 18. Jahrhundert in Frankreich. Dem als immer komplexer erfahrenen menschlichen Seelenleben glaubte man nun vor allem durch die Formulierung der Verbindung gleichzeitig in einem Menschen wirkender, möglichst sogar einander widersprechender Affekte gerecht werden zu können. Eine vorbildliche Lösung für den Ausdruck einer derartigen Empfindung fand man bei Peter Paul Rubens' *Geburt des Dauphins*, entstanden 1622-1625 als Teil der für das Palais du Luxembourg bestimmten Medici-Galerie (Abb. 1). Das Gemälde sollte bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts immer wieder herangezogen werden, wenn es um die Lösung dieser schwierigen Aufgabe ging.¹ Gleichlautend wurde von den Autoren die Verbindung von Freude und Schmerz im Gesicht der Königin betont. Als erster scheint André Félibien in seinem siebten *Entretien* (1685) diese Qualität bemerkt zu haben, ohne die Bedeutung seiner Beobachtung indes besonders hervorzuheben.² Wie auch bei dem nächsten Autor, der sich der Medici-Galerie annahm, Philibert-Bernard Moreau de Mautour in seiner *Description de la galerie du palais de Luxembourg* von 1704,³ ist die Bemerkung recht kurz. Man näherte sich tastend dem Phänomen, dessen volle Tragweite erst vom Abbé Du Bos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) beschrieben wurde. »Telle est l'expression qui arrête les yeux de tout le monde sur le visage de Marie de Médicis qui vient d'accoucher. On y aperçoit distinctement la joie d'avoir mis au monde un Dauphin, à travers les marques sensibles de la douleur à laquelle Eve fut condamnée.«⁴ Auf diese Bemerkung bezog sich das 18. Jahrhundert, wenn es um die Thematisierung von gemischten Leidenschaften ging.



Abb. 1: Peter Paul Rubens, *Die Geburt des Dauphin*, 1622-1625, Öl/Lwd., 394 x 295 cm
Paris, Musée du Louvre, Département des peintures

Die Ausdifferenzierung der Wiedergabe menschlicher Emotionen reflektierte deren klassischen Aufgaben der Vermittlung einer innerbildlichen Narration und der Betrachteransprache,⁵ viel mehr reagierte sie jedoch auf ein verändertes Verständnis der Affekte. Und sie reagierte ebenfalls auf eine Veränderung des Beobachtungsgegenstandes. Die Affekte wurden

nicht nur auf Grund einer wachsenden Sensibilisierung als immer komplexer erfahren, sie wurden selbst immer komplexer. Das 18. Jahrhundert erkannte, dass sie keine anthropologische Konstante darstellten, sondern dass sie sich im Prozess der Zivilisation veränderten.

Die Systematisierung der Affekte

Die folgenden Ausführungen nehmen ihren Ausgang von ersten, noch eher unbeholfenen Schritten des Gründungsvaters neuzeitlicher Kunsttheorie, Leon Battista Alberti. Er näherte sich, obwohl er den Leidenschaften eine zentrale Bedeutung für die Kunst zuwies, nur an wenigen Stellen seines Malereitraktates (1435/36) den Affekten selbst.⁶ Bei deren Systematisierung bewegte er sich in den traditionellen Bahnen, wenn er sich auf die Temperamentenlehre⁷ und die Lehre der Stoa mit ihrer Unterteilung in vier Hauptleidenschaften, Schmerz, Furcht, Freude und Sehnsucht, stützte.⁸ Darüber hinaus legte er lediglich dar, dass der Ausdruck auch vom Alter und Geschlecht der Menschen abhänge und das Erscheinungsbild von Weinen und Lachen nur schwer zu unterscheiden sei.⁹ In diesem Zusammenhang benannte er die Gesichtsteile, die sich bei einem Affekt verändern: Mund, Kinn, Augen, Wangen, Stirn.¹⁰

Die menschlichen Affekte waren für Alberti ein vornehmlich künstlerisches Problem, das er nicht im Zusammenhang mit der menschlichen Psyche reflektierte, sondern das für ihn von Bedeutung war, um den Betrachter zu involvieren und besonders um die für sein Konzept der Historienmalerei grundlegende Narration zu entwickeln. Sie interessierten ihn vor allem, soweit sie sich in Körperbewegungen niederschlagen. Sie sind das Agens einer Komposition, als Ausdruck einer psychischen Befindlichkeit behandelte er sie hingegen nicht. Dies ist durchaus bemerkenswert, denn in seinem unmittelbar im Anschluss an das Malereitragat entstandenen Werk *Della famiglia* (1437-1441) schenkte er dem menschlichen Emotionsleben eine große Aufmerksamkeit. Zur Verbindung entsprechender Überlegungen mit der bildenden Kunst konnte es zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch nicht kommen.

Der deutsche Gelehrte Gualterus Hermenius Rivius (Walter Hermann Ryff) folgte in seiner Schrift *Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eygentlicher Bericht* (1547) weitgehend den Ausführungen Albertis. Auch er ging von der Einteilung der Stoa aus, bemerkte aber bereits deren enge Grenzen

und öffnete das System unter anderem durch die Hinzufügung des Zorns.¹¹ Wie Alberti verstand er den Ausdruck einer Leidenschaft als das Zusammenspiel einzelner Gesichtsteile.¹² Rivius, der sich in seiner Aufzählung der Schrift des Pomponius Gauricus *De scultura* (1504) anschloss,¹³ konkretisierte die Bewegungen der Gesichtspartien und deren Zusammenspiel nicht, besprach auch keine einzelnen Affekte, aber er scheint doch mehr als Alberti die Notwendigkeit einer Systematik gespürt zu haben, wie sie Charles Le Brun über hundert Jahre später entwickeln sollte.

Nicht nur die Kunsttheoretiker, auch die Künstler tasteten sich an das Problem heran, vorerst scheinen ihre Annäherungen an das Problem sogar überzeugender gewesen zu sein. So wandte sich Raffael in der *Transfiguration* (1520) ebenfalls den pathologischen Ausdrucksformen von Affekten zu.¹⁴ Und Leonardo da Vincis malerischem und zeichnerischem Werk ist zu entnehmen, dass er sich ernsthaft mit der menschlichen Psyche beschäftigte. Ähnlich wie Alberti erachtete er die Kenntnis der Affekte als Voraussetzung für das Gelingen eines Kunstwerkes, insbesondere zur Versinnbildlichung einer Narration. Er ging über Alberti hinaus, wenn er nicht die Einteilung der Stoa übernahm, sondern von zehn ›ersten‹ Affekten sprach.¹⁵ Einer systematischen Erfassung des menschlichen Seelenlebens näherte er sich in seinen Schriften hingegen nur zögernd, wenn er von der Notwendigkeit sprach, die menschlichen Bewegungen, zu denen er auch die gestischen und mimischen Veränderungen zählte, in der Wirklichkeit zu studieren.¹⁶ Konkret wandte er sich dieser Aufgabe eher beiläufig in Passagen zur Darstellung eines zornigen Mannes¹⁷ und zu den Unterschieden des Ausdrucks von Lachen und Weinen zu, womit er das von Alberti benannte Darstellungsproblem zu lösen versuchte.¹⁸ Und auch bei der Frage der Wirkung der Leidenschaften auf den Betrachter vertiefte er lediglich Überlegungen, die bereits Alberti angestrengt hatte.¹⁹ Diesseits der Alpen sah die Situation nicht viel anders aus. Albrecht Dürer verfolgte mit Akribie die Vermessung des Körpers; dem menschlichen Seelenleben, das dem Betrachter etwa in seinen Porträts doch unmittelbar greifbar scheint, widmete er hingegen keine systematischen Überlegungen. Einen schriftlichen Niederschlag fanden die auf künstlerischem Wege erzielten Ergebnisse noch nicht. Selbst die theoretisch interessierten Künstler besaßen noch keine sprachliche Form für das, was sie beobachteten. Die Kunst

eilte hier der rational erfassten Erkenntnis voraus. Für eine systematische Erschließung der Affekte und ihres Ausdrucks von Seiten der Kunst haben wir noch bis zum Ende des Jahrhunderts zu warten.

Giovanni Paolo Lomazzo scheint der erste gewesen zu sein, der sich in seinem 1584 erschienenen *Trattato dell'arte de la pittura* mit dem Charakter und der Systematisierung der Leidenschaften beschäftigt hat. Nahezu der gesamte zweite Teil des sieben Teile umfassenden Werkes ist diesem Thema gewidmet. Darin machte er wesentliche Schritte über die bis dahin erschienenen kunsttheoretischen Texte hinaus. Zwar hielt er noch an der Temperamentelehre fest,²⁰ auch an der klassischen Einteilung in ›irascibile‹ (zornig) und ›concupiscibile‹ (begehrlich),²¹ ordnete dann aber diesen beiden zentralen Kategorien elf Affekte zu und erweiterte damit die klassische Einteilung beträchtlich.²² Lomazzo verstand die Affekte als Bewegungen der Seele. Und diese Bewegungen der Seele stünden mit solchen des Körpers in Zusammenhang: bei Heiterkeit erweitere sich das Herz, bei Missfallen, Zorn und Angst ziehe es sich zusammen; Zorn, der von Rachlust begleitet wird, versetze den Körper in Hitze und Röte, er bewirke einen bitteren Geschmack und beeinflusse den Bauch; Angst hingegen werde begleitet von Kälte, heftigem Herzschlagen, Versagen der Stimme und Blässe; Traurigkeit führe zu Schwitzen und einer himmelblauen Weiße etc.²³

Nun bleiben die Ausführungen Lomazzos recht allgemein, sie zeugen jedoch von dem Wunsch, Entsprechungen zwischen seelischen und körperlichen Bewegungen zu benennen. In den folgenden Kapiteln, in denen der Autor jeweils in Gruppen zusammengefasst eine größere Anzahl von Affekten und begleitenden seelischen Erscheinungen vorstellt, beschreibt er die einzelnen Affekte mittels Situationen, in denen sie entstehen; er schildert, wie sie sich in den Handlungen des Menschen äußern und in unterschiedlichen Körperhaltungen abzeichnen, welchen Charakter die Bewegungen haben. Auch führt er in der Kunst bekannte Themen an, in denen die entsprechenden Affekte im Zentrum stehen. Jedoch wird an keiner Stelle ein Affekt wirklich analysiert, ebenso wenig beschreibt der Autor die Ausdrucksmerkmale der Affekte auf dem Gesicht, was mit seiner Erblindung zu erklären sein mag. In den langen Ausführungen bleibt Lomazzo konventionell und nähert sich nicht wirklich den Emotionen. Dann schließt er jedoch seine Erläuterungen mit einem überraschenden Kapitel, in dem er die Affekte auf mögliche und nicht mögliche Verbindungen untereinander hin befragt und damit über eine weitere Differenzierung nachdenkt. Und

schließlich räumt der Autor sogar die Möglichkeit einer Verbindung einander widersprechender Emotionen ein.²⁴ Dem Künstler, der in der Lage ist, eine solche Verbindung unterschiedlicher Affekte darzustellen, stehe nicht nur die Möglichkeit offen, alle gewünschten Themen wiederzugeben, sondern er werde auch besonders geschätzt. Selbst wenn Lomazzo noch nicht wirklich einen psychologisch geschulten Blick entwickelte, so öffnete er damit doch die Tür für ein tiefgreifendes Verständnis der Emotionen in der bildenden Kunst.

In den Niederlanden nahm sich Karel van Mander in seinem dem *Schilderboek* (1604) vorangestellten Lehrgedicht *Den grondt der edel vry schilderconst* der Emotionen und deren künstlerischer Wiedergabe an. In einem mit »Wtbeeldinghe der Affecten / passien / begeerlijkheden / en lijdens der Menschen« überschriebenen Kapitel²⁵ benannte er wie Lomazzo, ohne vermutlich dessen Schrift gekannt zu haben, Ereignisse, in denen einzelne Affekte zum Tragen kommen. Er schenkte der Einteilung der Stoa keine Beachtung und benannte neun Affekte, mit dem Hinweis, dass weitere hinzukommen könnten;²⁶ darüber hinaus führte er die bekannten Verweisstellen der antiken Autoren auf gelungene künstlerische Wiedergaben von Affekten an. An einer Stelle ging er jedoch über Lomazzo hinaus, wenn er – vermutlich durch die Lektüre von Plinius, Alberti und Rivius angeregt – die Teile des Gesichts beschrieb, die bei einem Affekt in Bewegung sind.²⁷ Aber auch er machte sich wie die meisten seiner Vorläufer über die Struktur der Leidenschaften, ihren Aufbau und ihre Verbindungen untereinander keine Gedanken.

Im Jahre 1668 wurden diese Überlegungen von Charles Le Brun, dem ersten Hofmaler Ludwigs XIV. und Rektor der Pariser Kunstakademie, zusammengetragen und weiterentwickelt. Sein Vortrag über die künstlerische Wiedergabe der Leidenschaften war damit nicht die erste Untersuchung des Problemfeldes, aber er hat als erster eine umfassend neue Systematik der Leidenschaften in die kunsttheoretische Diskussion eingeführt.²⁸ Wie bereits seine Zeitgenossen feststellten, bezog er sich auf René Descartes' Studie *Les passions de l'âme* (1649), die unter den gerade in dieser Zeit zahlreichen Versuchen von Seiten der Philosophie und der Medizin, den Affekten Herr zu werden, am meisten überzeugte. Als Philosoph näherte er sich den Emotionen nicht empirisch, die Natur beobachtend, sondern er ging – wie er selbst bemerkte – von einem Gedankenmodell aus, das sich ihm allein durch die Vernunft erschlossen habe. Dieses Modell sieht sechs einfache oder ursprüngliche Leidenschaften vor (Bewunderung, Liebe, Hass, Begehren, Freude und Trauer), aus denen sich alle anderen Leidenschaften zu-

sammensetzen beziehungsweise von denen diese Unterarten sind.²⁹ Damit war die Einteilung der Stoa, an der sich die Autoren bis dahin immer noch orientiert hatten, endgültig überwunden. Auch gab Descartes die klassische Unterteilung in ›begehrlich‹ (concupiscible) und ›zornig‹ (irascible) auf und stellte die Systematisierung auf eine neue Basis. Insbesondere sah er in den Leidenschaften nicht mehr etwas per se Negatives, ja sie waren in seinen Augen gut, nur müsse man den schlechten Gebrauch und das Übermaß vermeiden.³⁰ Das Raster überzeugte in seiner Einfachheit, auch in seiner Flexibilität, jederzeit erweitert werden zu können. Descartes beschrieb die Unterarten der Grundleidenschaften und ebenfalls die zusammengesetzten Leidenschaften und vermittelte den Eindruck, das gesamte Spektrum abzudecken. Was die Studie für die bildende Kunst besonders interessant erscheinen lassen musste, war darüber hinaus Descartes' Überzeugung, dass die Gemütsbewegungen einen unmittelbaren und eindeutigen Bezug zu Körperbewegungen, insbesondere zu Bewegungen des Gesichts haben.³¹ Und so unternahm es Descartes, nicht nur die Entstehung der Leidenschaften, ihren Charakter und ihre Verbindungen, sondern ebenfalls die von ihnen provozierten körperlichen Veränderungen zu beschreiben.

Auch Le Brun unterschied in seiner Studie zwischen den einfachen und zusammengesetzten Leidenschaften, auch er lokalisierte die Leidenschaften in der Zirbeldrüse und auch seine Untersuchung war nicht das Ergebnis von Naturbeobachtung (wie sie Alberti oder Leonardo da Vinci gefordert hatten), sondern entsprang einem von der Vernunft geleiteten Systematisierungswunsch. Und – um noch eine weitere Gemeinsamkeit zu nennen – auch er unterschied nicht zwischen habituellen emotionalen Befindlichkeiten und spontan auftretenden Leidenschaften (wie es im übrigen Lomazzo und van Mander auch nicht getan hatten). Le Brun entwickelte ausgehend von Descartes' Beschreibungen eine Art Baukastensystem, bestehend aus Stim, Augenbrauen, Augen, Nase, Mund, Wangen etc., das ihm die Möglichkeit bot, jeden gewünschten mimischen Leidenschaftsausdruck zusammenzusetzen (Abb. 2). Auf diesem Weg war auch eine Verbindung zu den anderen Emotionsausdrücken ein leichtes, es mussten lediglich einzelne Partien des Gesichtes ausgetauscht werden, »[...] pour exprimer une passion simple, le mouvement est simple, et si elle est composée, le mouvement est composé.«³² Und so beschrieb Le Brun die Ausdrucksformen der einzelnen Affekte jeweils in deren Verbindung zu benachbarten Leidenschaften: Jeder Affekt birgt bereits den Übergang zu einem benachbarten Affekt.

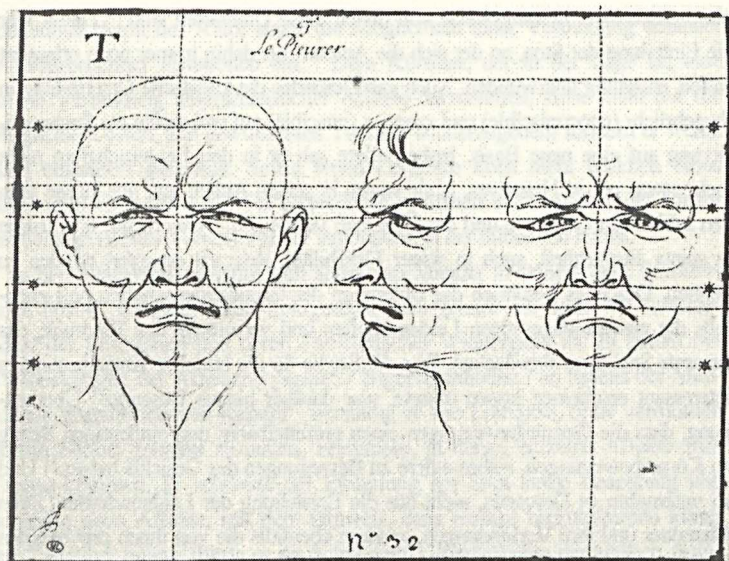


Abb. 2: Charles Le Brun, *Weinen*, 1668, Bleistift und Tinte auf Papier, 19,7 x 24,9 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques.

Ein nicht weiter hervorgetretener Jean Boinard griff das System Le Bruns auf, wenn er in einem ungewöhnlichen, 1683 entstandenen Bild die Augen- und Mundpartien aussparte und Einsätze schuf, die die Partien in unterschiedlichen affektiven Bewegungen zeigen (Abb. 3).³³ So konnte er mit demselben Gesicht unterschiedliche Ausdrucksformen kreieren. In einem Einsatz verband er Le Bruns Vorlagen von Freude und Lachen, in einem zweiten Entsetzen und Missachtung. Zwar sind nur die beiden Einsätze bekannt, das System ist jedoch erweiterbar. Der Künstler hielt es auf jeden Fall für so erfolgversprechend, dass er es patentieren ließ. 1698, im selben Jahr, als auch Le Bruns Traktat erstmals veröffentlicht wurde, erhielt er von Ludwig XIV. ein Brevet für seine »tableaux changeants«. Das Bild Boinards ist kaum der Hochkunst zuzurechnen, für die Le Brun sein Konzept entwickelt hatte; es dürfte wohl eher für ein Jahrmarktpublikum bestimmt gewesen sein. Die Popularisierung zeigt aber, dass das Konzept mit seiner Verbindung einzelner Affekte und der steten Erweiterungsmöglichkeit von mimischen Ausdrucksformen auch in anderen Kontexten überzeugte.

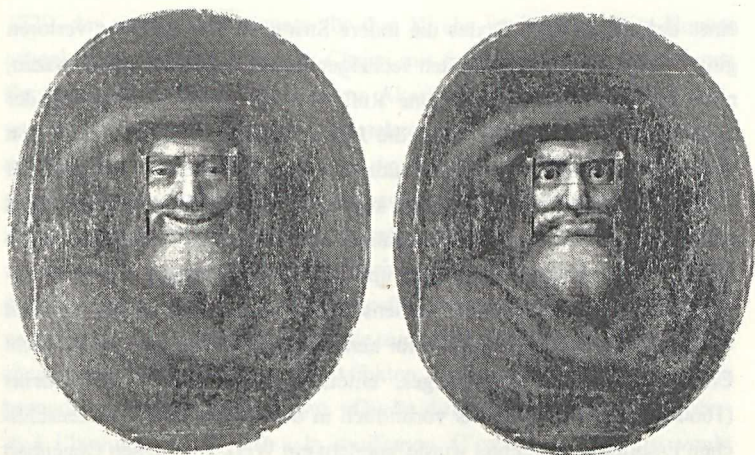


Abb. 3: Jean Boinard, *Kopf mit auswechselbarer Augen- und Mundpartie*, 1683, Öl auf Lwd. und Holz, 65,5 x 55,5 cm, Le Mans, Musée de Tessé.

Gemischte Gefühle

Nun stand bei Descartes' und Le Bruns Systematisierung die Unterscheidung in einfache und zusammengesetzte Leidenschaften im Vordergrund, wobei zu den zusammengesetzten Leidenschaften etwa Furcht, Enttäuschung, Zorn und Hoffnung gehören. Der Philosoph und der Künstler dachten aber auch über eine weitere Differenzierung des Systems nach. So beschrieb Descartes, dass sich eine Leidenschaft je nach dem Gegenstand unterscheiden könne, der sie auslöse,³⁴ eine Überlegung, die Le Brun ebenfalls aufgriff. An einem Punkt ging indes der Künstler – wenn auch nur ansatzweise – über den Philosophen hinaus, wenn er – vielleicht ange-regt durch Lomazzos Traktat – die Verbindung unterschiedlicher, auch bereits zusammengesetzter Affekte in Erwägung zog. Zwar beschrieb er an keiner Stelle eine solche Verbindung, aber in einer Reihe von Zeichnungen näherte er sich dem Phänomen: *Zorn gemischt mit Angst*, *Erstaunen mit Schrecken* und zwei allgemein als zusammengesetzte Bewegung bezeichnete Ausdrucksformen. Auch hier scheint die bildliche Erfassung einer sprachlichen Erfassung vorausgegangen zu sein. Der Herausgeber des erstmals posthum 1698 erschienenen Vortrags legte offensichtlich großen Wert auf die gemischten Leidenschaften, auch wenn durch das Fehlen

eines dazugehörenden Textes die innere Stringenz des Traktates verloren ging.³⁵ Stellten sie in den späten sechziger Jahren, wie auch bei Lomazzo, noch eher eine Anmerkung, eine Reflexion zur Weiterentwicklung der Systematik dar, so waren sie um die Jahrhundertwende offensichtlich von derartiger Bedeutung, dass ein Traktat zur künstlerischen Wiedergabe der Leidenschaften sie nicht übergehen konnte. Der Herausgeber scheint damit auf eine Entwicklung reagiert zu haben, die sich seit den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts abzeichnete und die die Verbindung unterschiedlicher, insbesondere konträrer Leidenschaften als eine besondere Qualität beschrieb. Das Beispiel, das hierfür herangezogen wurde, war jedoch nicht Charles Le Brun's vielfiguriges, emotionsgeladenes *Zelt des Darius* (1660/61), das bis dahin als vorbildlich in der Wiedergabe der menschlichen Emotionen betrachtet wurde, sondern ein Werk von dessen Gegenpart in der Frage der Bedeutung von Farbe und Linie an der Pariser Kunstakademie, Peter Paul Rubens' *Die Geburt des Dauphin* (Abb. 1). Le Brun wurde nun immer wieder Rubens entgegengehalten, der den notwendigen nächsten Schritt der Systematisierung der Affekte vollzogen habe. Der Akademiker Le Brun war auf seinem eigenen Feld geschlagen, was bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts Roger de Piles in seiner dem *Cours de peinture par principes* angehängten *Balance des peintres* von 1708 bemerkte, wenn er Le Brun nicht nur im Kolorit, sondern auch im Ausdruck niedriger als Rubens einstufte.³⁶ Der Herausgeber von Le Brun's Traktat scheint mit der Aufnahme der Darstellungen gemischter Affekte auf die Situation reagiert und eine Ehrenrettung Le Brun's vorgenommen zu haben, selbst wenn bei genauerem Hinsehen dieser lediglich benachbarte Affekte miteinander verband, nicht aber – wie Rubens – konträre Leidenschaften.

Wie die akademische Kunst auf diesen Angriff antwortete, zeigt das Beispiel von Charles-Antoine Coypel, dem Charles Le Brun äußerst verbundenen späteren Akademiedirektor und ersten Hofmaler Ludwigs XV. Es belegt, dass in den akademischen Kreisen nicht nur eine Verbindung von Bildakteuren in unterschiedlichen emotionalen Zuständen zur Steigerung der Dramatik einer Komposition diskutiert, sondern zunehmend Wert auf eine Verbindung verschiedener, möglichst konträrer Leidenschaften insbesondere in einer Person gelegt wurde. So kontrastierte Coypel in einem während der Französischen Revolution zerstörten *Ecce homo* von

1729, das er den Oratorianern für ihre Kirche in der Rue Saint-Honoré schenkte, den milden Ausdruck Christi mit dem Zorn der ihn umgebenden Personen. Dem Künstler war an dem Altarbild äußerst gelegen. Er begleitete es durch einen Brief an den Vorsteher des Konvents, den er im *Mercur de France* veröffentlichte und in dem er den Affekten eine besonders große Aufmerksamkeit schenkte. Er beschrieb darin, wie er die Affektdarstellungen aufeinander abgestimmt hatte, wenn er etwa herausarbeitete, wie das Volk sich vom Zorn der Pharisäer aufwiegelte ließ. Bei der Figur des Christus ging er nach seinen Ausführungen aber noch einen Schritt weiter, indem er diese zeigte, wie sie zur gleichen Zeit von unterschiedlichen, einander kontrastierenden Affekten erfasst war. Hierin liege seine besondere künstlerische Leistung. »Quelle difficulté pour réunir la noblesse à l'humilité, la divinité à la souffrance. C'est ce que j'aurois voulu exprimer, c'est ce dont je n'ose me flatter de m'être bien acquitté. Je lui fais lever les yeux vers le ciel, comme étant à la fois prêtre et victime.«³⁷

Offensichtlich kannte Coypel den Text von Du Bos. Dass er an Rubens' *Geburt des Dauphins* dachte, als er seine Figur des Christus anlegte, bestätigt ein Vortrag, den er zwanzig Jahre nach dem *Ecce homo* im Jahre 1749 vor der Kunstakademie hielt: *Réflexions sur l'art de peindre en le comparant à l'art de bien-dire*.³⁸ Darin verwies er erneut darauf, dass die Fähigkeit, konträre Leidenschaften wiederzugeben, einen Künstler ganz besonders auszeichne. Ein Literat könne die Affekte nacheinander schildern, anders ein Maler: »[...] ce seroit le chef-d'œuvre d'un muet, que de pouvoir en pareil cas nous mettre au fait des mouvemens opposés qui l'agitent.«³⁹ Vorbildlich sei diese Aufgabe von Rubens in der *Geburt des Dauphin* gelöst worden. Nicht anders beschrieb etwa auch Voltaire 1765 in seinen *Nouveaux mélanges philosophiques* die Vermischung der Leidenschaften in einer Person als eine Qualität, die die Kunst besonders auszeichne, und führte in diesem Zusammenhang ebenfalls die *Geburt des Dauphin* an.⁴⁰

Der Enzyklopädist und Kunstkritiker Denis Diderot verfolgte wohl diese Überlegungen am intensivsten weiter. Auch er forderte eine Dramatisierung des Kunstwerkes durch die Verbindung unterschiedlicher, möglichst konträrer Leidenschaften. Immer wieder entwarf er in Kritik an ausgestellten Werken Szenarien, die nicht nur eine Vielzahl von Affekten im Sinne der Albertischen »variété« beschreiben, sondern im Kontrast unterschiedlicher, einander wider-

sprechender Leidenschaften gipfeln. So kritisierte er 1767 an Joseph-Marie Viens *Predigt des heiligen Dionysius*, dass alle Figuren denselben gedämpften Ausdruck zeigten, wenn auch in unterschiedlichen Nuancen. Stattdessen schlug er eine äußerst bewegte Szene mit möglichst extremen, miteinander kontrastierenden Affekten vor, die in der Lage seien, den Betrachter des Werkes zu fesseln.⁴¹ Ihren Höhepunkt erfuhr diese Bildstrategie in den Augen Diderots in der Verbindung konträrer Affekte in einer Person. Eine vorbildliche Lösung fand auch der Kritiker in Rubens' *Geburt des Dauphin*.⁴²

Diderot führte die Lösung von Rubens noch ein weiteres Mal an, und zwar im Zusammenhang mit einer auf dem Salon von 1765 ausgestellten, heute verschollenen Porträtzeichnung der Ehefrau von Jean-Baptiste Greuze.⁴³ Und es ist nicht auszuschließen, dass sich auch Greuze an der Komposition von Rubens orientierte.⁴⁴ Das Porträt diente als Studie zur *Vielgeliebten Mutter* (Abb. 4), von der ebenfalls 1765 eine Vorzeichnung ausgestellt war. Und wieder beobachtete Diderot auf dem Gesicht der Mutter eine Mischung von Freude und Zärtlichkeit und durch die heftigen Liebkosungen der Kinder verursachtem Schmerz, was dem Kopf einen ganz besonderen Charakter verleihe.⁴⁵



Abb. 4: Jean-Baptiste Greuze, *Die vielgeliebte Mutter*, 1765, Öl/Lwd., 99 x 131 cm, Madrid, Sammlung Comte de la Viñaza



Abb. 5: Jean-Baptiste Greuze, *Der väterliche Fluch*, 1777, Öl/Lwd., 130 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des peintures

Greuze versuchte sich in den gemischten Gefühlen jedoch nicht nur in dem von Rubens vorgezeichneten Rahmen. Auch für die heftigen, extremen Affekte suchte er nach Lösungen. Und er probierte, ob eine Bilderzählung ebenfalls mit zwei in gemischten Gefühlen gezeigten Akteuren funktioniert. Als Beispiel mag hier der *Väterliche Fluch* dienen (1777, Abb. 5), ein Bild, in dem der Maler nach seinem Zerwürfnis mit der Akademie seine künstlerische Position geradezu programmatisch darlegte.⁴⁶ Darin sind die beiden Protagonisten jeweils in einer Verbindung konträrer Affekte gezeigt. Der Vater verstößt aufgebracht seinen Sohn, der sich zum Militär hat anwerben lassen. Wutentbrannt springt er auf, sein Gesichtsausdruck ist Le Bruns Leidenschaftstraktat entlehnt. Dass dies nicht ohne inneren Widerstand geschieht, zeigt seine Gestik. Die eine Hand scheint den Sohn wegstoßen zu wollen, während die andere ihm entgegenstrebt, ihn an sich ziehen möchte. Ähnlich uneinheitlich ist der emotionale Zustand des Sohnes: Er ist erschrocken über die Reaktion seines Vaters, seine zusammengeballte linke Hand zeigt indes seine Entschlossenheit. Und doch ist der Darstellung eine Zuneigung zu entnehmen, die der Sohn für seinen Vater empfindet. Wenn

Greuze hier auch eine Verbindung von Mimik und Gestik bemühte und sich nicht – wie in der *Vielgeliebten Mutter* – auf das Gesicht als Ausdrucksträger beschränkte, so ist der Wunsch doch deutlich, mit Hilfe einer Verbindung unterschiedlicher, einander widersprechender Affekte eine vielschichtige Erzählstruktur zu entwickeln, die einerseits eine innerbildliche Dramatik aufweist, andererseits dem Leben nachempfunden ist.

Greuze war Diderots langjähriger Favorit. Seine Kompositionen waren voll von Gefühlen, und sie waren – so der Kritiker – wahr.⁴⁷ Diderot kam immer wieder auf diesen Punkt zurück, er war für ihn von zentraler Bedeutung. Für ihn stand außer Frage, dass die konträren, in einer Person wirkenden Affekte nicht nur auf Grund von künstlerischen Überlegungen, die bis dahin die Diskussion bestimmt hatten, zur Ausdruckssteigerung einer Komposition und zur Betrachteransprache äußerst wichtig, sondern zudem einzig in der Lage sind, die Wirklichkeit zu beschreiben. Diese für Diderot zentrale Aufgabe konnten die in den emotionalen Verstrickungen vergleichsweise unkomplizierten Affektbeschreibungen eines Le Brun nicht erfüllen.

Die Veränderung des menschlichen Gefühlslebens

Wenden wir uns noch einmal Rubens' *Geburt des Dauphin* zu. Zwar sind die Beschreibungen der Medici-Galerie vor dem späten 17. Jahrhundert nicht sehr zahlreich, es fällt indes auf, dass das, was seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts als die zentrale Qualität des Bildes hervorgehoben wurde, die Zeitgenossen des Künstlers und die Autoren des 17. Jahrhunderts bis zum Erscheinen von Félibiens *Entretiens* nicht bemerkten. Der Autor einer zeitgenössischen Beschreibung, Mathieu de Morgues, äußerte sich zwar zum Ausdruck der Maria de Medici, beschrieb diese aber lediglich als aufgeheitert, als »exhilarata«,⁴⁸ und Giovanni Pietro Bellori, der 1672 die erste posthume Würdigung des lange Zeit kaum beachteten Zyklus verfasste, beschränkte sich auf die Benennung der Figuren und die Auflösung der Allegorien.⁴⁹ Wie erklärt sich dieses erstaunliche Phänomen, wieso bemerkten die Autoren des 17. Jahrhunderts nicht, was den Autoren des 18. Jahrhunderts so offensichtlich war? Und wieso erfassten Félibien und Moreau de Mautour die Tragweite ihrer Beobachtung nur zögernd?

Die Verbindung miteinander verwandter Affekte wurde von Descartes und Le Brun durchaus angedacht. Die Einsicht in die Möglichkeit gleichzeitig in einer Person wirkender, einander widersprechender Affekte scheint sich

hingegen dem 17. Jahrhundert noch weitgehend verschlossen zu haben. Descartes sah sie nicht vor, auch Le Brun erwähnte sie nicht. Und die zeitgenössischen Kritiker warfen Le Bruns Traktat zwar einen Schematismus vor, der verhinderte, den Gemütsausdruck entsprechend individueller Merkmale wie Geschlecht, Alter, sozialer Stand oder auch Charakter zu gestalten. Dass die von Le Brun thematisierten Affekte aber nicht mit der Wirklichkeit in Einklang standen, eine solche Kritik konnte man nicht vernehmen. Erst langsam setzte sich die Erkenntnis durch, dass sich mehrere unterschiedliche Affekte miteinander verbinden können, ja dass dies der emotionale Normalfall sei. Der Grund für diesen Erkenntniswandel, für diese neue Sensibilität, die mit Le Bruns erwähnten Zeichnungen angedeutet, aber mit Félibiens Bemerkung zur *Geburt des Dauphin* zum ersten Mal fassbar wird, scheint in einer Veränderung des menschlichen Gefühlslebens gelegen zu haben.

Zuerst zeichneten sich in Frankreich die Veränderungen am Hofe ab. Der Prozess der Zivilisation stellte sich dort als die Zähmung des Adligen dar.⁵⁰ Ehemals nicht durch eine ihm übergeordnete Gewalt kontrolliert, hatte er seine Emotionen vergleichsweise ungezwungen ausleben können. Deutlichster Ausdruck war das Duell. Mit der Anbindung an den Hof verlor der Adelige nicht nur seine politische Freiheit, sondern er musste sich auch in ein kompliziertes Netz sozialer und politischer Kontrolle fügen. Er musste sein Verhalten nun der alles dominierenden Kontrollinstanz des Königs unterwerfen. So wurde ihm bei Androhung drastischer Strafen verboten, sich zu duellieren. Die Verordnung hatte zwar nur begrenzten Erfolg, sie machte dem Adligen aber deutlich, dass er sich nun einem ihm übergeordneten System zu fügen hatte. Zur Fremdkontrolle kam die Selbstkontrolle. Denn der Adlige musste seine Emotionen, denen er früher hatte freien Lauf lassen können, nun daraufhin überprüfen, ob sie seine Position am Hofe nicht beschädigen könnten. Hier scheint auch Descartes' Traktat eine Bedeutung besessen zu haben, denn der Philosoph untersuchte die Leidenschaften nicht aus reinem wissenschaftlichen Erkenntnisdrang, vielmehr sollte das von ihm erarbeitete Wissen um die Emotionen den Menschen in die Lage versetzen, diese zu kontrollieren. Und genau diese Fähigkeit brauchte der Höfling. Auch wenn der Prozess zuerst den Adel erfasste, so prägten die Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Verhaltenskodexe und die zunehmende Kontrolle des Individuums durch gesellschaftliche Mechanismen doch bald auch das Seelenleben der niederen Stände.

Die Entwicklung wurde von der Kunst aufmerksam beobachtet, wenn sie danach fragte, wo der Maler das wahre Leben, den wahren Menschen studieren könne.⁵¹ Immer deutlicher zeichnete sich ab, dass sich der Mensch von seinem ursprünglichen Zustand entfernt hatte, was dem Künstler das Studium insbesondere der Leidenschaften erschwerte. Ging der Vater von Charles-Antoine Coypel, Antoine Coypel, zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch davon aus, dass die Leidenschaften in Reinkultur am Hofe zu finden seien, so widersprach ihm um die Jahrhundertmitte François Riccoboni. Der Schauspieler und Theaterautor beobachtete den Prozess einer Ausdifferenzierung der Affekte am Hofe, der dazu führte, dass dort die ungetrübten starken Affekte nicht mehr zu finden seien, zu sehr habe sich der Höfling von seinem »natürlichen« Zustand entfernt. Die eigentlichen, ursprünglichen, unvermischten Leidenschaften hätten sich hingegen beim niederen Volke erhalten, da dieses nicht derart von den gesellschaftlichen Prozessen erfasst worden sei, wie die am Hofe lebenden Personen.

Die Diskussion, an der sich ebenfalls Diderot beteiligte, wurde durch Claude-Henri Watelet 1760 zu einem gewissen Abschluss gebracht. Auch er war der Überzeugung, dass der Höfling dem Künstler nicht mehr als Vorlage für die Leidenschaften dienen könne, aber er gab zu bedenken, dass das einfache Volk genauso wenig mehr in einem natürlichen Zustand lebe. Es sei gleichermaßen von dem Prozess der Zivilisation erfasst worden und habe sich entsprechend verändert, veranlasst etwa durch den Druck, der von dem wachsamen Auge der Polizei ausgehe.⁵² Watelet betrachtete – anders als gleichzeitig Jean-Jacques Rousseau – den Zivilisationsprozess durchaus mit Wohlwollen, der zivilisierte Mensch gebe einen Teil seiner Freiheit und seiner Rechte auf, um diese durch Verhaltensweisen einzutauschen, die dem Wohl einer Gesellschaft zu gute kommen. Was jedoch für die Gesellschaft begrüßenswert und notwendig sei, stelle sich für die Kunst als ein Problem dar, ja Watelet sah in dem Zivilisationsprozess den Grund für den Niedergang der Kunst, der seit der Jahrhundertmitte immer heftiger beklagt wurde: »[...] comment faire des observations sur l'Expression des Passions, dans une Capitale, par exemple, où tous les hommes conviennent de paroître n'en ressentir aucune? Ou trouver parmi nous aujourd'hui, non des hommes coleres, mais des hommes qui permettent à la colere de se peindre d'une façon absolument libre dans leurs attitudes, dans leurs gestes, dans leurs mouvemens, et dans leurs traits?«⁵³

Der Prozess hatte noch eine zweite Folge, für die Ausbildung der menschlichen Emotionen und für deren künstlerische Wiedergabe. Der Affekt erfährt durch seine Unterdrückung eine Veränderung, er wird begleitet, auch überlagert von anderen Emotionen, die sein Erscheinungsbild notwendigerweise verändern. Watelet legt dies am Beispiel des Zorns dar. Er beschreibt diesen erst in seiner ursprünglichen, reinen Form, um dann zu erläutern, wie eben dieser Zorn bei einem kultivierten Menschen zum Ausdruck komme. Dieser versuche den Affekt zu verstecken, wohl wissend, dass er seine Rache nur befriedigen könne, wenn er sie zurückstelle. Gleichwohl könne er das starke Gefühl nicht ungeschehen machen. So bewirke die Selbstkontrolle nicht, dass der Zorn verschwindet, sondern lediglich, dass er überdeckt oder ersetzt wird, etwa durch den Ausdruck des Stolzes. Ein vornehmer Mensch zeige damit nicht einen edlen Zorn, wie es die Theoretiker bis dahin behauptet hatten, sondern ersetze diesen durch einen abweichenden Ausdruck.⁵⁴

Daraus ergibt sich für den Künstler das Problem, dass er nicht nur das Erscheinungsbild dieses kultivierten Menschen, der den Ausdruck seiner Emotion zu kontrollieren sucht, zeigen müsse, sondern auch das, was dieser zu verbergen suche, was aber in Wirklichkeit im Untergrund weiter wirkt, nämlich der Affekt, von dem der komplizierte Prozess seinen Ausgang genommen hat. Den Menschen in der ursprünglichen und einfachen Leidenschaft zu zeigen, entspreche nicht der Wirklichkeit, schließlich versuche er gerade die Leidenschaft zu verdecken. Ihn jedoch lediglich zu zeigen, wie er nach außen hin erscheine, sei auch nicht möglich, würden sich dem Betrachter doch auf diesem Wege die eigentlichen Antriebsfedern seines Verhaltens verschließen. Konsequenz war, dass beides in der Darstellung miteinander verbunden werden musste, dass der Künstler den durch die sozio-kulturellen Mechanismen verkomplizierten Affekt in seiner ganzen Komplexität zu zeigen hatte. Der einfache, unvermischte, klar konturierte Affekt, wie er bei Descartes und bei Le Brun im Vordergrund stand, existierte damit nicht mehr, er war ein Konstrukt und taugte allenfalls zur Erklärung, nicht aber zur Beschreibung von in der Wirklichkeit durchlebten emotionalen Bewegungen; der eigentliche, weil der in der Wirklichkeit einzig existierende Affekt bestand in der Verbindung mehrerer Emotionen, in den gemischten Gefühlen.

Die bildende Kunst, die sich im 18. Jahrhundert zunehmend einer Anlehnung an die Wirklichkeit verschrieb, beobachtete somit aufmerksam die Veränderungen, die sich durch den Prozess der Zivilisation ergaben, ja durch die skizzierten Schwierigkeiten war sie vielleicht sensibler als andere Disziplinen, diese Veränderungen wahrzunehmen und zu verarbeiten. Die anfangs völlig unauffällige Beobachtung der Verbindung unterschiedlicher Leidenschaften in Rubens' *Geburt des Dauphin* war somit nicht ein rein künstlerisches Phänomen, verbunden mit dem Wunsch, die Ausdrucksfähigkeit der Kunst zu steigern, sondern Teil eines übergreifenden Prozesses, der die durch die Entwicklung der modernen Gesellschaft provozierten Veränderungen menschlichen Empfindens und Verhaltens sich bewusst machte, und auch hier ging die Kunst der schriftlichen Erfassung des Phänomens voran.

¹ Zur Rezeption von Rubens in Frankreich siehe Alexis Merle du Bourg, *Rubens au Grand Siècle. Sa réception en France 1640-1715*, Rennes 2004. Die hier verfolgte Frage wie auch die meisten der hier zitierten Autoren finden in der Studie hingegen keine Berücksichtigung. Nicht analysiert werden kann hier Rubens' eigene Position in dem beschriebenen Prozess, siehe dazu Peter Paul Rubens, *Barocke Leidenschaften*, hg. von Nils Büttner/Ulrich Heinen, Kat. Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), München 2004.

² Er nennt lediglich »la belle expression de joye et de douleur qu'on voit sur le visage de la Reine qui regarde le Dauphin nouveau-né« (den schönen Ausdruck von Freude und Schmerz auf dem Gesicht der Königin, die den neugeborenen Dauphin anschaut). André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* IV, Paris 1685, VII^e entretien, 104.

³ »La reine assise sur le pied de son lit, regarde le Dauphin avec un air mêlé de joye et de douleur que l'on voit exprimé sur son visage.« (Die Königin sitzt am Fuße ihres Bettes und betrachtet den Thronfolger mit einem Ausdruck gemischt aus Freude und Schmerz, die man auf ihrem Gesicht sieht.) Philibert-Bernard Moreau de Mautour, *Description de la galerie du palais du Luxembourg*, Paris 1704, 8.

⁴ »Derart ist der Ausdruck gestaltet, der die Augen der ganzen Welt auf das Gesicht der Maria de' Medici zieht, die soeben niedergekommen ist. Man bemerkt darin deutlich die Freude, einen Thronfolger zur Welt gebracht zu haben, in Verbindung mit den Zeichen des Schmerzes, zu dem Eva verurteilt wurde.« Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719, 214, zur Kritik an den Allegorien in eben diesem Werk siehe ebd., 196f. Jean-Baptiste Du Bos stand der Kunst von Peter Paul Rubens, insbesondere der Medici-Galerie, durchaus kritisch gegenüber. Er warf dem Künstler vor, durch den exzessiven Gebrauch der Allegorien das unmittelbare Verständnis der Bilder zu erschweren und damit den spontanen, für die Qualitätsbemessung wichtigen emotionalen Eindruck beim Betrachter zu behindern. Die Verlagerung emotionaler Befindlichkeiten in allegorische Gestalten schien ihm ungeeignet, den Zustand der Heldin wirklich einzufangen. Den Gesichtsausdruck der Maria de' Medici in der *Geburt des Dauphins* bewertete er hingegen äußerst positiv, dieser leistete in seinen Augen genau das, was die Allegorien nicht schaffen.

⁵ Zu den unterschiedlichen Aufgaben, die den Affekten innerhalb der bildenden Kunst zugewiesen wurden, siehe Thomas Kirchner, »De l'usage des passions«. *Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. von Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus, Berlin/New York 2004, 357-377.

⁶ Einen ersten zusammenfassenden Überblick zur Beschäftigung mit den Affekten in der italienischen Kunsttheorie, der indes die hier behandelten Fragen nicht aufgreift, bei Moshe Barasch, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11/1 (1967), 33-69.

⁷ Alberti benennt drei der vier Temperamente; den Phlegmatiker lässt er vermutlich aus, da dessen emotionale Ausdrucksformen sich nicht in Bewegungen niederschlagen, siehe Leon Battista Alberti, *Drei Bücher über die Malerei*, in: ders., *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. und übers. von Hubert Janitschek, Wien 1887 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hg. von R. Eitelberger von Edelberg), 127/129, 121.

⁸ Ebd., 125.

⁹ Ebd., 121.

¹⁰ Ebd., 121/123.

¹¹ Gualtherus Hermenius Rivius, *Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eygentlicher Bericht und verständliche Unterrichtung. Zu rechtem verstandt der lehr Vitruvij, in drey furneme Bücher abgetheilet*, Nürnberg 1547, S. ccc v.-ccc2 r.

¹² »Wie wirt es auch on grossen fleiß und sonderlichen verstandt müglich sein, ein angesicht dermassen herfür zu bringen, oder exprimieren durch ein gemehl, in welchem nit allein der mundt, sonder das kyn, augen, backen, stirn unnd augbraen, dermassen sich gegen einander halten, das man aus jn allen zu gleich, trauren oder frölichkeit, eins solchen angesichts vernemen mög.« Ebd., S. ccc r.-v. Und an anderer Stelle heißt es: »[Es] komen die augen am ersten für, als die fürnemsten, dergleichen angehörigen theil so denselbigem am nechsten sind, als das augsternlein, die augbroen, stirn, wangen, auglyder unnd broen, die naß, die lefftzen, der mundt, die backen, har, ohren, und das gantz haubt selber.« Ebd., S. hhhh2 r.

¹³ Pomponius Gauricus, *De scultura*, hg. und übers. von André Chastel/Robert Klein, Genf 1969 (= *Hautes études médiévales et modernes*, Bd. 5), S. 135. Siehe auch die Notiz von Hessel Miedema, in: Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, hg. von Hessel Miedema, II, Utrecht 1973, 496.

¹⁴ Plinius berichtet bereits von Nicearchus (oder Nearchus), der einen Herkules darstellte, der seinen Wahnsinn bereut. Plinius, *Naturalis historiae. Naturkunde. Lateinisch – deutsch*, Buch 35, *Farben. Malerei. Plastik*, München 1978, 102, § 141.

¹⁵ »[...] li primi [accidenti mentali] sono, Riso, Pianto, gridare, cantare, indiverse voci acute o'gravi, admiratione, ira letitia malinconia paura, doglia di martiro, e'simili [...].« ([...] die ersten [Gemütsbewegungen] sind Lachen, Weinen, Schreien, Singen in unschiedlichen hohen und tiefen Stimmen, Bewunderung, Zorn, Heiterkeit, Trübsinn, Angst, Schmerzen des Martyriums und andere [...]). Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting (Codex Urbinus Latinus 1270)* II, hg. und übers. von Philip McMahon, Princeton, NJ 1956, fol. 107v.

¹⁶ Ebd., fol. 60r.-v.

¹⁷ Ebd., fol. 126v.

¹⁸ Ebd., fol. 127r., vgl. oben Anm. 5.

¹⁹ Leonardo [Anm. 15], fol. 13v.-14r., vgl. Alberti [Anm. 7], 121.

²⁰ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Mailand 1584, Buch 2, Kap. 5, S. 115. Zu Lomazzos Auseinandersetzung mit den Affekten siehe auch Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, 94ff., und Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven/London 1994, 66f.

²¹ Ebd., Buch 2, Kap. 3, S. 113.

²² »[...] si trovano undici passioni, ò vogliamdir affetti nell'animo nominati, amore, odio, desiderio, orrore, allegrezza, dolore, speranza, disperatione, audacia, timore, et ira. Dallequali per ordine nascono quanti moti per tutta l'arte nostra si possono introdurre ne i corpi.« ([...] es gibt elf Leidenschaften oder ich möchte sagen Affekte der Seele: Liebe, Hass, Begierde, Entsetzen, Heiterkeit, Schmerz, Hoffnung Verzweiflung, Kühnheit, Furcht und Zorn. Von diesen entspringen viele Bewegungen in unserer Kunst, die in den Körpern Eingang finden.) Lomazzo [Anm. 20], Buch 2, Kap. 3, S. 113.

²³ Ebd., Buch 2, Kap. 4, S. 114.

²⁴ »[...] sono alcuni moti che trà lorò sono inimicissimi, e non dimeno ambi sono amici di un'altro, e per questa ragione si convengono insieme.« ([...] einige Affekte sind unter sich äußerst feindlich und dennoch sind sie beide Freunde eines anderen Affektes und aus diesem Grunde kommen sie zusammen.) Ebd., Buch 2, Kap. 18, S. 170.

²⁵ »Ausbildung der Affekte, Leidenschaften, Verlangen und Leiden der Menschen«, van Mander [Anm. 13], I, 156. Für die Übersetzung der Zitate van Manders danke ich Fiona Healy, Mainz.

²⁶ »Liefde / begerlijckheyt / vzeucht / smert en toozen / Commer en dzoeft / die t'herte bespinghen / Clepnmoedicheyt / vzeese quaet om beddwinghen / Oock opgeblasenthey / en nijdich veerten / Dees en dergljelijck / al Affecten heeten.« (Liebe / Verlangen / Freude / Schmerz und Zorn / Kummer und Trauer / die das Herz zerbrechen / Verzagtheit / schwer zu überwindende Angst / auch ein eingebildetes / und neidvolles Herz / dieses und dergleichen werden Affekte genannt.) Ebd., 156, 159. Van Mander scheint sich auf die oben, Anm. 7, angeführte Passage des Rivius bezogen zu haben, siehe den Kommentar von Miedema, ebd., II, 495.

²⁷ Ebd., I, 159, siehe dazu auch den Kommentar von Miedema, ebd., II, 496.

²⁸ Zu Le Brun's Text siehe Montagu [Anm. 20] und Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, 29-50.

²⁹ René Descartes, *Les passions de l'âme*, in: ders., *Œuvres*, hg. von Charles Adam/Paul Tannery, XI, Paris 1967, 380, Artikel 69.

³⁰ Ebd., 485f., Artikel 211.

³¹ Ebd., 411, Artikel 112.

³² »[...] bei dem Ausdruck einer einfachen Leidenschaft ist die Bewegung einfach, und wenn die Leidenschaft zusammengesetzt ist, so ist die Bewegung zusammengesetzt.« Charles Le Brun, *Sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam/Paris 1698, 21f. Die Stelle auch in der zweiten Auflage des Textes: Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam 1702 (Repr. Hildesheim/Zürich/New York 1982), 14.

³³ Zu dem Werk siehe Georges Wildenstein, *Une »tête changeante« de Boinard (1683) au Musée du Mans*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 52 (1958), 305-308, und *Le Mans – Musée de Tesse – Peintures françaises du XVII^e siècle. Inventaire des collections publiques françaises XXVI*, hg. von Elisabeth Foucart-Walter, Paris 1982, 36f.

³⁴ Descartes [Anm. 29], siehe etwa zur Liebe, 388f., Artikel 82.

³⁵ »Il y en a aussi d'autres qui sont composez de plusieurs passions comme l'étonnement avec frayeur, la colere mêlée de crainte etc. Ces sortes de figures sont sans discours particulier, et servent simplement d'exemple pour faire voir de quelle maniere ces passions se mêlent ensemble et se doivent exprimer.« (Es gibt auch andere Leidenschaften, die sich aus mehreren Leidenschaften zusammensetzen, wie das Erstaunen mit Schrecken, der mit Furcht vermischte Zorn etc. Diese Art von Darstellungen wird nicht durch einen eigenen Text begleitet und dient lediglich als Beispiel dafür, in welcher Art sich diese Leidenschaften untereinander vermischen und sich ausdrücken.) Le Brun 1698 [Anm. 32], *Le libraire au lecteur* [S. II], siehe auch Le Brun 1702 [Anm. 32], *Préface*, [S. III].

³⁶ Le Brun erhielt für die »Expression« 16 Punkte, Rubens 17. In der Rubrik »Coloris« wurde Le Brun mit 8 bewertet, Rubens hingegen mit 17. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, nach 493.

³⁷ »Wie schwierig ist es, die Erhabenheit mit der Demut, die Göttlichkeit mit dem Schmerz verbinden. Das habe ich ausdrücken wollen; ich wage nicht, mir zu schmeicheln, dieses Ziel erreicht zu haben. Ich lasse ihn die Augen gen Himmel heben, als sei er zur gleichen Zeit Priester und Opfer.« Charles-Antoine Coyvel, *Lettre de M. Ch. Coyvel, de l'Académie royale de peinture et sculpture, au Reverend Pere de la Tour, Supérieur General de la Congrégation de l'Oratoire, au sujet d'un tableau de 40 pieds de haut sur 32 de large, nouvellement placé*, in: *Mercure de France*, Juni 1729, 1294. Zu dem Altarbild und den nach ihm gefertigten graphischen Reproduktionen siehe auch Kirchner [Anm. 28], 144-149.

³⁸ Charles-Antoine Coyvel veröffentlichte den Text im Mai 1751 unter dem Titel *Parallèle de l'éloquence et de la peinture* im *Mercure de France*, 8-38.

³⁹ »[...] es wäre das Meisterwerk eines Stummen, wenn er uns in einem vergleichbaren Fall [in der Malerei] über die konträren Bewegungen in Kenntnis zu setzen vermag, die ihn erregen.« Ebd., 33f.

⁴⁰ »[...] Rubens a eu l'art de peindre dans les regards et dans l'attitude de Marie de Médicis, la douleure de l'enfantement, la joye d'avoir un fils, et la complaisance dont elle envisage cet enfant.« (...) Rubens hatte die Kunst der Malerei im Blick und in dem Ausdruck der Maria de' Medici den Schmerz der Niederkunft, die Freude, einen Sohn zu haben, und die Zufriedenheit, mit der sie das Kind anschaut.) Zuvor kritisierte er an der in der Kunstdliteratur immer wieder als vorbildlich angeführten Figur des Agamemnon, der angesichts der vermeintlichen Opferung

seiner Tochter Iphigenie sein Gesicht verhüllt, der Künstler Timanthes sei seiner Aufgabe, die unterschiedlichen Gefühle auf dem Gesicht zu zeigen, aus dem Weg gegangen: »On cite surtout cet artifice avec lequel un Peintre mit un voile sur la tête d'Agamemnon dans le sacrifice d'Iphigénie; artifice cependant bien moins beau que si le Peintre avait eu le secret de faire voir sur le visage d'Agamemnon le combat de la douleur d'un père, de l'autorité d'un Monarque, et du respect pour ses Dieux.« (Man führt vor allem das Kunstwerk an, in dem der Maler in einer Opferung der Iphigenie ein Tuch über das Haupt des Agamemnon legte. Dieses Kunstwerk ist indessen viel weniger schön als wenn der Maler das Geheimnis gehabt hätte, den Kampf des Schmerzes eines Vaters, die Macht eines Herrschers und die Verehrung seiner Götter auf dem Antlitz des Agamemnon zu zeigen.) Voltaire, *De l'imagination*, in: ders., *Nouveaux mélanges philosophiques* III, Paris 1765, 362f. Im *Dictionnaire philosophiques* heißt es ganz ähnlich: »Voyez le chef d'œuvre de Rubens, qui a su exprimer sur le visage de Marie de Médicis la douleur d'enfantement, l'abattement, la joie, le sourire, et la tendresse, non avec quatre couleurs, mais avec toutes les teintes de la nature.« (Sehen Sie dieses Meisterwerk von Rubens, der es verstanden hat, auf dem Gesicht der Maria de' Medici den Schmerz der Geburt auszudrücken, Niedergeschlagenheit, Freude, Lächeln, Zärtlichkeit, nicht mit Hilfe von vier Farben, sondern mit allen Schattierungen der Natur.) Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, in: ders., *Œuvres complètes* XVII, Paris 1878, 235, Stichwort: Anciens et modernes.

⁴¹ Denis Diderot, *Salons*, hg. von Jean Seznec/Jean Adhémar, III, Oxford 1963, 77.

⁴² »Un peintre habile saisit un visage dans l'instant du passage de l'âme d'une passion à l'autre, et fait un chef-d'œuvre. Telle est Marie de Médicis, dans la galerie du Luxembourg; Rubens l'a peinte de manière que la joie d'avoir mis au monde un fils n'a point effacé l'impression des douleurs de l'enfantement. De ces deux passions contraires, l'une est présente, et l'autre n'est pas absente.« (Ein tüchtiger Maler erfasst ein Gesicht im Augenblick des Übergangs der Seele von einer Leidenschaft zu einer anderen – und er schafft ein Meisterwerk. Dies gilt für Maria de' Medici in der Luxembourg-Galerie. Rubens hat sie in dem Augenblick gemalt, in dem die Freude, einen Sohn zur Welt gebracht zu haben, noch nicht den Eindruck der Geburtswehen ausgelöscht hatte. Von diesen zwei konträren Leidenschaften ist die eine zugegen und die andere fern.) Denis Diderot, *Composition (en peinture)*, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Jean Assézat/Maurice Tourneux, XIV, Paris 1876, 199f. (zuerst in: *Encycopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* III, Paris 1753, 773; übers. nach: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, I, Berlin/Weimar, 1967, 151).

⁴³ »Cette bouche entr'ouverte, ces yeux nageants, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine et de plaisir [...]. Cela est tout-à-fait beau, vrai et savant. Jamais vous n'avez vu la présence de deux expressions contraires aussi nettement caractérisées. Ce tour de force, Rubens ne l'a pas mieux fait à la galerie du Luxembourg, où le peintre a montré sur le visage de la reine et le plaisir d'avoir mis au monde un fils, et les traces du douloureux état qui a précédé.« (Dieser halbgeöffnete Mund, diese verschwimmenden Augen, diese verkrampfte Kopfhaltung, dieser angeschwollene Hals, diese wollüstige Mischung von Schmerz und Freude [...]. Dies ist ganz und gar schön, wahr und kunstvoll. Niemals haben Sie zwei konträre Leidenschaften so dicht beisammen und so makellos charakterisiert gesehen. Dieses Meisterstück hat Rubens in der Luxemburg-Galerie nicht besser vollbracht. Da zeigt der Maler auf dem Gesicht der Königin sowohl die Freude darüber, einen Sohn zur Welt gebracht zu haben, als auch die Spuren des schmerzlichen Zustandes, der vorausgegangen ist.) Denis Diderot, *Salons*, hg. von Jean Seznec/Jean Adhémar, II, Oxford 1960, 151 (Übers. Diderot 1967 [Anm. 42], 575).

⁴⁴ Zwar liegen uns darüber keine konkreten Aussagen vor, aber Johann Georg Wille berichtet zumindest von einem mit dem Maler gemeinsam unternommenen eingehenden Besuch der Medici-Galerie im Palais du Luxembourg. Jean-Georges Wille, *Mémoires et journal* I, hg. von Georges Duplessis, Paris 1857, 139, Eintragung vom 22. Juli 1760.

⁴⁵ Diderot 1963 [Anm. 41], II, 154f.

⁴⁶ Siehe hierzu Kirchner [Anm. 28], 269-278.

⁴⁷ So heißt es zur *Vieligeliebten Mutter*: »Il y a au front, et du front sur les joues, et des joues vers la gorge, des passages de tons incroyable; cela vous apprend à voir la nature, et vous la rappelle.« (Da finden sich auf der Stirn, zwischen der Stirn und den Wangen, zwischen den Wangen und dem Brustansatz unglaubliche Farbübergänge. Das lehrt Sie, die Natur zu betrachten, und ruft sie ihnen in Erinnerung.) Diderot 1963 [Anm. 41], II, 151 (Übers. Diderot 1967 [Anm. 42], I, 575).

⁴⁸ Die Verse zu dem Bild lauten vollständig: »Mater amans proliis, regni regina, / mariti Sponsa, o quam partu est exhilarata sacro« (Die Mutter voller Liebe für ihr Kind, die Königin des Reiches, / die Angetraute ihres Gemahls, o wie ist sie erheitert über die heilige Geburt.) Mathieu de Morgues, *Vers latin sur les tableaux qui sont en la gallerie du Palais de la Roynne mère du Roy*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* VIII, 1881, 150. Für die Übersetzung des Distychons danke ich Ludwig Braun, Frankfurt a. M. Der offensichtlich zur Publikation vorgesehene Text entstand 1626, blieb jedoch bis ins 19. Jahrhundert unveröffentlicht.

⁴⁹ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Rom 1672, 231f. Selbst Roger de Piles, der sich seit den siebziger Jahren intensiv mit dem Werk von Rubens auseinandersetzte und es sicherlich nicht versäumt hätte, eine Qualität des von ihm hochverehrten Malers zu erwähnen, insbesondere wenn sie Rubens in einem klassisch akademischen Bereich auswies, scheint die im 18. Jahrhundert so hervorgehobene Leistung nicht bemerkt zu haben.

⁵⁰ Siehe hierzu immer noch Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*, Frankfurt a. M. 1983.

⁵¹ Zu dem Folgenden siehe auch Thomas Kirchner, »*Observons le monde*«. *La réalité sociale dans la peinture française du XVIII^e siècle*, in: *L'art et les normes au XVIII^e siècle*, hg. von Thomas W. Gaetgens u. a., Paris 2001 (= Passages/Passagen II), 367-381.

⁵² Claude-Henri Watelet, *L'art de peindre*, Paris 1760, 128.

⁵³ »[...] wie kann man zum Beispiel in einer Hauptstadt Beobachtungen über den Ausdruck der Leidenschaften machen, in der alle Menschen übereingekommen sind, keine zu empfinden. Wo kann man heute unter uns Männer finden, nicht Männer, die wütend sind, sondern Männer, die es zulassen, dass die Zorn sich völlig frei in ihren Haltungen, Gesten und Bewegungen und Gesichtszügen abzeichnet?« Ebd., 127.

⁵⁴ Ebd., 130.