

Thomas Kirchner

## Ausdruckstheorien von der Antike bis zum 18. Jahrhundert

### Die Systematisierung der Affekte

Zwei Aspekte stehen im Vordergrund der folgenden Ausführungen. Zum einen soll gefragt werden, welche Kenntnisse Künstler und vor allem Kunsttheoretiker von den menschlichen Leidenschaften besaßen, um im Anschluss daran die Aufgaben zu betrachten, die den Affekten in einem künstlerischen Kontext zugewiesen wurden.<sup>1</sup> Die ersten Kunsttheoretiker der Frühen Neuzeit wussten nicht viel von den Affekten. Sie kannten die Lehre der Stoa mit ihrer Unterteilung in vier Hauptleidenschaften: Schmerz, Furcht, Freude und Sehnsucht, und die klassische, im 2. Jahrhundert nach Christus formulierte Temperamentenlehre, die die Menschen nach einzelnen Charaktertypen unterschied: sanguinisch, phlegmatisch, melancholisch und cholisch, so auch der Gründungsvater neuzeitlicher Kunsttheorie Leon Battista Alberti. Er näherte sich, obwohl er den Leidenschaften eine zentrale Bedeutung für die Kunst zuwies, nur an wenigen Stellen seines Malertraktates *«Della pittura»* (1435/36) den Affekten selbst und dies auch eher unbeholfen.<sup>2</sup> Deren Systematisierung

bleibt in den Grenzen der antiken Lehren.<sup>3</sup> Darüber hinaus legte der Autor lediglich dar, dass der Ausdruck auch vom Alter und Geschlecht der Menschen abhängt und das Erscheinungsbild von Weinen und Lachen nur schwer zu unterscheiden sei.<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang benannte er die Gesichtsteile, die sich bei einem Affekt verändern: Mund, Kinn, Augen, Wangen, Stirn.<sup>5</sup>

Die menschlichen Affekte waren für Alberti ein vornehmlich künstlerisches Problem, über das er nicht im Zusammenhang mit der menschlichen Psyche reflektierte. Dies ist durchaus bemerkenswert, denn in seinem unmittelbar im Anschluss an das Malertraktat 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 eygent-*

1 Der Artikel greift in Teilen Argumente auf, die an anderer Stelle entwickelt worden sind: Thomas Kirchner, *«De l'usage des passions»*. Zum Verhältnis der Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter, in: Klaus Herding u. Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt und Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin u. New York 2004, S. 357–377. – Ders., *«[...] le chef d'œuvres d'un muet [...]»*. Der Blick der bildenden Kunst auf die Affekte, in: Klaus Herding u. Antje Krause-Wahl (Hg.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen im Nahblick*, Tausenstein 2007, S. 189–210.

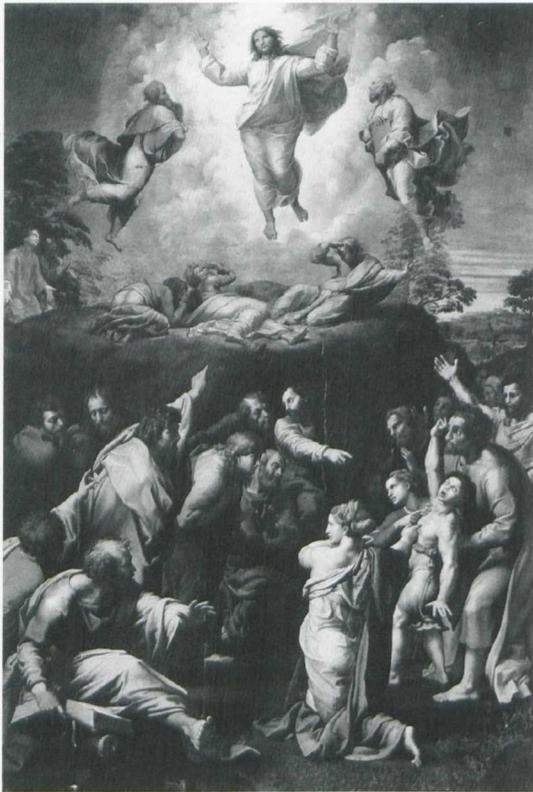
2 Ein erster zusammenfassender Überblick über die Beschäftigung mit den Affekten in der italienischen Kunsttheorie, der indes die hier be-

handelten Fragen nicht aufgreift, bei Moshe Barasch, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11, 1967, S. 33–69.

3 Alberti benennt drei der vier Temperamente; das Phlegma 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. u. übers. v. Hubert Janitschek, Wien 1887, S. 121, 127, 129. – Zur Stoa siehe ebd., S. 125.

4 Ebd., S. 121.

5 Ebd., S. 121–123.



1 Raffaels Transfiguration, 1520, Rom, Pinacoteca Vaticana



2 Leonardo da Vinci, Ausdrucksstudien, um 1485/90, Feder, London, The Royal Collection

licher 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.<sup>6</sup> Wie Alberti verstand er den Ausdruck einer Leidenschaft als das Zusammenspiel einzelner Gesichtsteile.<sup>7</sup> Rivius, der in seiner Aufzählung der Schrift des Pomponius Gauricus «De scultura» (1504) folgte,<sup>8</sup> konkretisierte die Bewegungen der Gesichtspartien und deren Zusammenspiel nicht, besprach auch keine einzelnen Affekte, jedoch

scheint er 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, ebenso 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» (Abb. 1) auch den pathologischen Ausdrucksformen von Affekten zu.<sup>9</sup> Und Leonardo da Vincis malerischem und zeichnerischem Werk ist ebenfalls zu entnehmen,

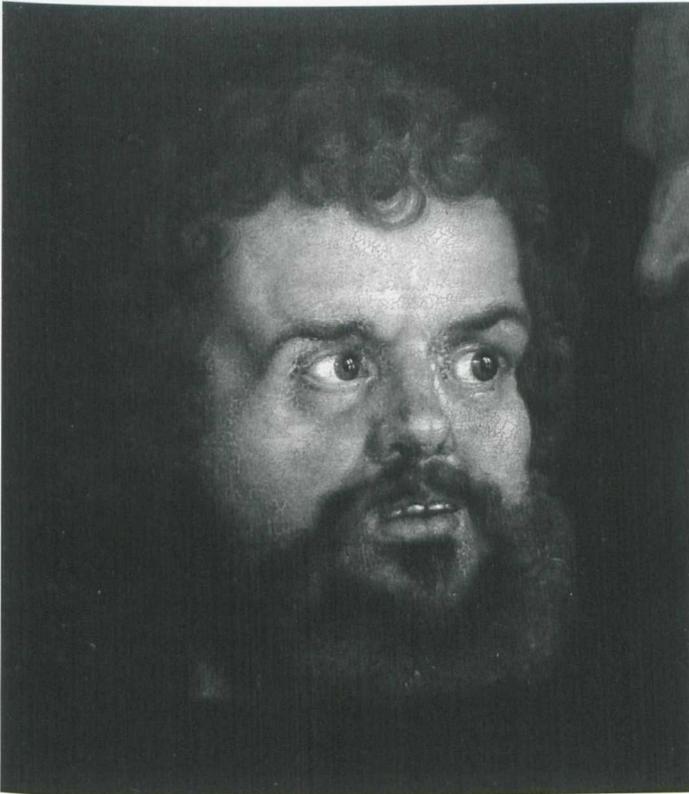
6 Gualtherus Hermenius Rivius, Der furnembsten, notwendigsten, der ganzen Architectur angehörigen mathematischen und mechanischen Künst eygentlicher Bericht und verständliche Unterrichtung. Zu rechtem verstandt der Lehr Vitruvij, in drey furneme Bücher abgetheilet, Nürnberg 1547, fol. cccv-ccc2r.

7 *Wie wirt es auch on grossen fleiß und sonderlichen verstandt möglich sein, ein angesicht dermassen herfur 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., fol. cccc u. v. Und an anderer Stelle heißt es: *[Es] komen die augen am ersten für, als die*

*fürnemsten, dergleichen angehörigen theil so denselbigen 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., fol. hhhh2r.

8 Pomponius Gauricus, *De scultura*, hg. u. übers. v. André Chastel u. Robert Klein, Genf 1969, S. 135. Siehe auch die Notiz von Hessel Miedema, in: Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, hg. v. Hessel Miedema, Utrecht 1973, Bd. 2, S. 496.

9 Plinius berichtet bereits von Nicearchus (oder Nearchus), der Herkules seinen Wahnsinn bereuend darstellte. Plinius, *Naturalis historiae*. Lat./dt., Buch 35, München 1978, S. 102, § 141.



3 Albrecht Dürer, Apostel Markus (Detail), 1526, München, Alte Pinakothek

dass er sich ernsthaft mit der menschlichen Psyche beschäftigte (Abb. 2). Über Alberti ging er in seinen Schriften hinaus, indem er nicht die Einteilung der Stoa übernahm, sondern von zehn «ersten» Affekten sprach.<sup>10</sup> 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 die gestischen und mimischen Veränderungen zählte, in der Wirklichkeit zu studieren.<sup>11</sup> Konkret wandte er sich dieser Aufgabe eher beiläufig in Passagen zur Darstellung eines zornigen Mannes<sup>12</sup> und zu den Unterschieden des Ausdrucks von Lachen und Weinen zu, womit er das von Alberti benannte Darstellungsproblem zu lösen versuchte.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> [...] *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 unterschiedlichen hohen und tiefen Stimmen, Bewunderung, Zorn, Heiterkeit, Trübsinn, Angst, Schmerzen des Martyriums und andere [...]. – Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*. Codex Urbinus Latinus 1270, hg. u. übers.

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, sieht man einmal von den «Vier Aposteln» ab, die gleichzeitig die vier Temperamente darstellen (Abb. 3).

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 ih-

v. Amos Philip McMahon, 2 Bde., Princeton u. New Jersey 1956, Bd. 2 (Faksimile), fol. 107 v. – Siehe hierzu auch zuletzt Frank Zöllner, *Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci*, Leipzig 2010.

<sup>11</sup> Leonardo (wie Anm. 10), fol. 60 r u. v.

<sup>12</sup> Ebd., fol. 126 v.

<sup>13</sup> Ebd., fol. 127 r; vgl. oben Anm. 4.

res Ausdrucks von Seiten der Kunst und Kunsttheorie 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 Temperamentenlehre fest,<sup>14</sup> auch an der klassischen Einteilung in «zornig» (irascibile) und «begehrlich» (concupiscibile),<sup>15</sup> ordnete dann aber diesen beiden zentralen Kategorien elf Affekte zu und erweiterte damit die klassische Einteilung beträchtlich.<sup>16</sup> Lomazzo verstand die Affekte als Bewegungen der Seele. Und diese Bewegungen der Seele ständen 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 Herzschiessen, Versagen der Stimme und Blässe; Traurigkeit führe zu Schwitzen und einer himmelblauen Weiße und so weiter.<sup>17</sup>

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 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.<sup>18</sup> Dem Künstler, der in der Lage ist, Kombinationen unterschiedlicher Emotionen darzustellen, stehe es nicht nur offen, alle gewünschten Themen wiederzugeben, sondern er werde auch besonders geschätzt. Selbst wenn Lomazzo noch nicht einen psychologisch geschulten Blick entwickelte, so öffnete er doch die Tür für ein tiefer greifendes Verständnis der Emotionen in der bildenden Kunst.

In den Niederlanden nahm sich Karel van Mander in seinem dem «Schilder-boek» (1604) vorangestellten Lehrgedicht der Emotionen und deren künstlerischer Wiedergabe an. In einem mit «Wtbeeldinghe der Affecten / passien / begeerlijckheden / en lijdens der Menschen» (Ausbildung der Affekte, Leidenschaften, Verlangen und Leiden der Menschen) überschriebenen Kapitel benannte er wie Lomazzo, ohne vermutlich dessen Schrift gekannt zu haben, Ereignisse, in denen einzelne Affekte zum Tragen kommen.<sup>19</sup> Er schenkte der Einteilung der Stoa keine Beachtung und sprach von neun Affekten, mit dem Hinweis, dass weitere hinzukommen könnten.<sup>20</sup> Darüber hinaus führte er die bekannten Verweisstellen der antiken Autoren auf gelungene künstlerische Wiedergaben von Affek-

14 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, S. 94 ff. – 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 u. London 1994, S. 66 f.

15 Lomazzo (wie Anm. 14), Buch 2, Kap. 3, S. 113.

16 [...] 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 See-

le: 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 (wie Anm. 14), Buch 2, Kap. 3, S. 113.

17 Lomazzo (wie Anm. 14), Buch 2, Kap. 4, S. 114.

18 [...] 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. – Lomazzo (wie Anm. 14), Buch 2, Kap. 18, S. 170.

19 Van Mander (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 156. – Für die Übersetzung der Zitate van Manders danke ich Fiona Healy, Mainz.

20 *Liefde / begeerlijckheyt / vzeucht / smert en toozen / Commer en*

ten 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.<sup>21</sup> Aber auch er machte sich wie die meisten seiner Vorläufer über die Struktur der Leidenschaften und ihre Verbindungen untereinander keine Gedanken.

Im Jahre 1668 wurden diese Überlegungen von Charles Le Brun, dem ersten Hofmaler Ludwigs XIV. und Chef 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Der Philosoph näherte 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 zusammensetzen beziehungsweise von denen diese Unterarten sind.<sup>24</sup> 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 «zornig» (irascible) und «begehrlich» (concupiscible) 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.<sup>25</sup> Das Raster überzeugte in seiner Ein-

fachheit, 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.<sup>26</sup> Und so beschrieb er nicht nur die Entstehung der Leidenschaften, ihren Charakter und ihre Verbindungen, sondern ebenfalls die von ihnen provozierten körperlichen Veränderungen.

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 Stirn, Augenbrauen, Augen, Nase, Mund, Wangen etc., das ihm die Möglichkeit bot, jeden gewünschten mimischen Leidenschaftsausdruck zu konstruieren (Abb. 4).

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.*

*dzoefhept / die 'herte bespzinghen / Clepnoedichept / vzeese quaet om bedwinghen / Oock opgheblasenthey / en nijdich veerten / Dees en dergelijck / 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. – Van Mander (wie Anm. 8), S. 156, 159. – Van Mander scheint sich auf die oben (Anm. 7) angeführte Passage des Rivius bezogen zu haben, siehe den Kommentar von Miedema, ebd., Bd. 2, S. 495.*

21 Van Mander (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 159, siehe dazu auch den Kommentar von Miedema, Bd. 2, S. 496.

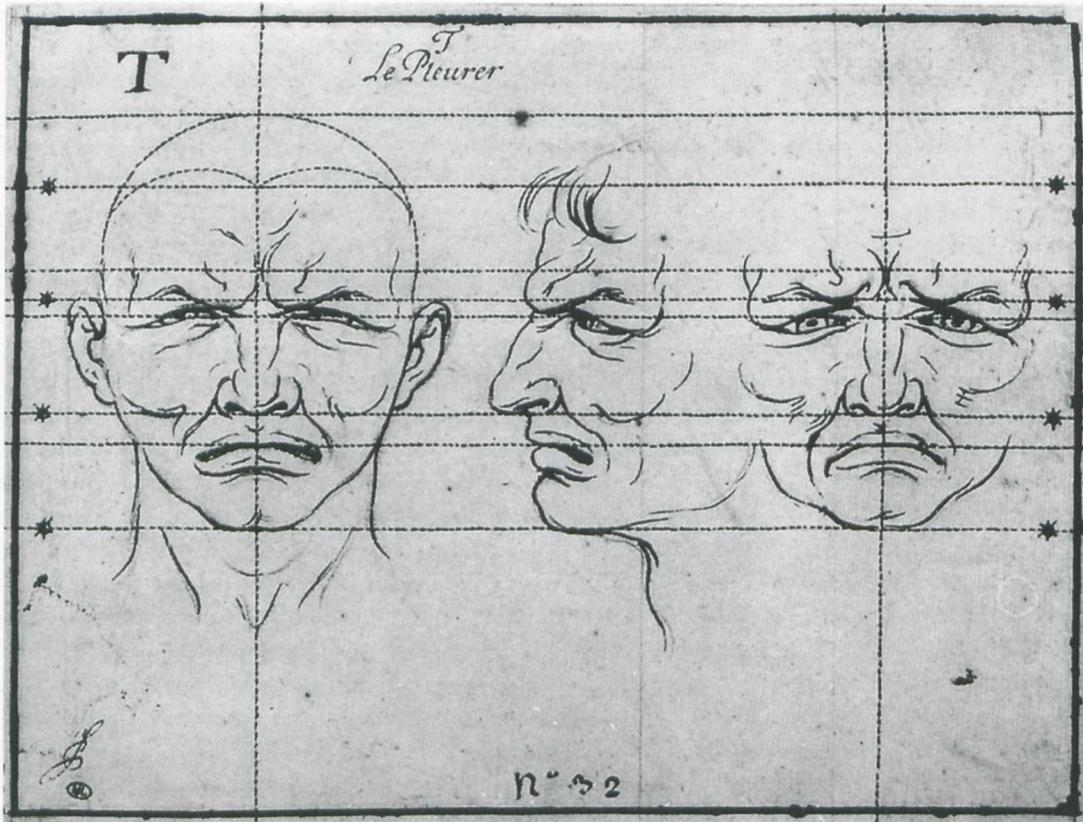
22 Zu Le Bruns Text siehe Montagu (wie Anm. 14) und Thomas Kirchner, *L'expression des passions*. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991, S. 29–50.

23 Zum medizinischen Zugriff siehe Walther Riese, *La théorie des passions à la lumière de la pensée médicale du XVIIe siècle*, in: *Confinia Psychiatrica*. Grenzgebiete der Psychiatrie, Supplement zu Bd. 8, 1965, S. 1–74.

24 René Descartes, *Les passions de l'âme*, in: Ders., *Œuvres*, hg. v. Charles Adam u. P. Tannery, Paris 1967, Bd. 11, S. 380, Artikel 69.

25 Ebd., S. 485 f., Artikel 211.

26 Ebd., S. 411, Artikel 112.



4 Charles Le Brun, *Le pleurer*, 1667/68, Feder, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

[...] bei dem Ausdruck einer einfachen Leidenschaft ist die Bewegung einfach, und wenn die Leidenschaft zusammengesetzt ist, so ist die Bewegung zusammengesetzt.<sup>27</sup>

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. Das 18. Jahrhundert bemühte sich im Anschluss an und in Auseinandersetzung mit dem System Le Bruns um eine weitere Differenzierung der Affekte nach Geschlecht und Alter einer Person. Auch überlegte man, welche Auswirkung die soziale Stel-

lung eines Menschen auf dessen Emotionen und deren Ausdruck besitzt.<sup>28</sup>

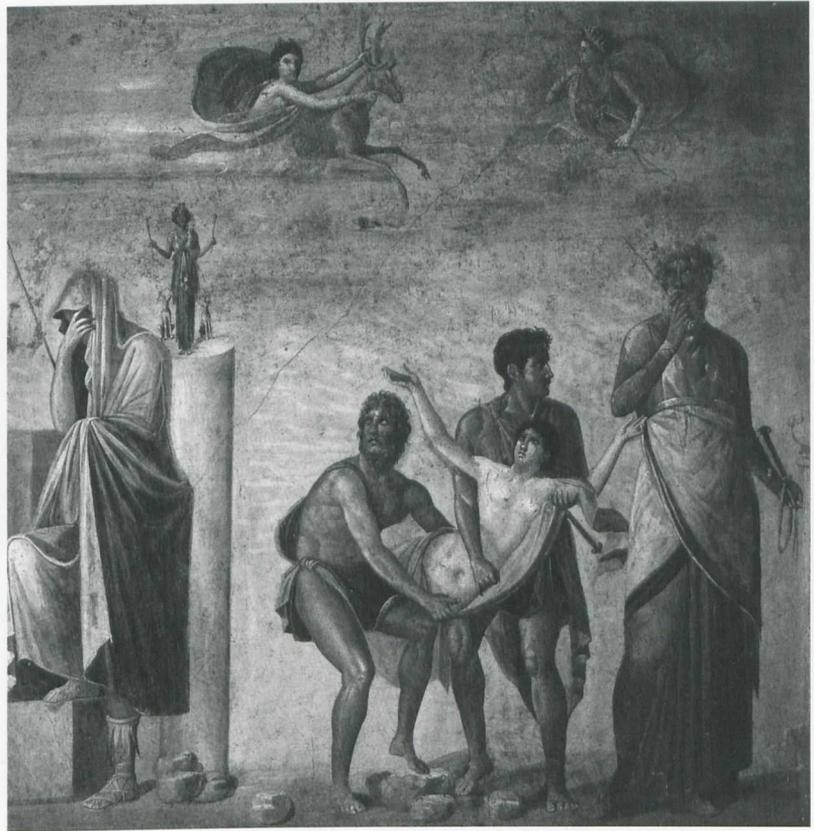
Soweit zum Blick der Kunsttheorie auf die Affekte. Ein neuer Aspekt zeichnete sich im 18. Jahrhundert ab. Bis ins 17. Jahrhundert gingen die Theoretiker – ohne dies eigens hervorzuheben – davon aus, dass die von ihnen beschriebenen Affekte in Reinform in der Wirklichkeit vorzufinden seien und dort studiert werden könnten. Diese Sicherheit besaß insbesondere das fortgeschrittene 18. Jahrhundert nicht mehr. Meinte der auch kunsttheoretisch tätige Maler Antoine Coppel noch zu Beginn des Jahrhunderts, dass die Leidenschaften in Reinkultur am Hofe zu studieren seien,<sup>29</sup> so widersprach ihm um die Jahrhundertmitte

27 Charles Le Brun, *Sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam u. Paris 1698, S. 21f.

28 Siehe hierzu Thomas Kirchner, «Observons le monde». La réalité sociale dans la peinture française du XVIIIe siècle, in: Thomas W. Gaehtgens u.a. (Hg.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001, S. 367–381.

29 Antoine Coppel, *L'esthétique du peintre*, in: Henry Jouin (Hg.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, re-

cueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains, Paris 1883, S. 331f. Coppel formulierte seine Überlegungen zuerst in einem Gedicht, das er 1708 unter dem Titel «Épître en vers d'un père à son fils, sur la peinture» veröffentlichte und in den Jahren 1712–1719 in einzelnen in der Académie Royale de Peinture et de Sculpture gehaltenen Vorträgen erläuterte. 1721 erschien Gedicht und Abhandlungen unter dem Titel «Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture».



5 Iphigenie auf Tauris, 45/79 n. Chr., Wandbild aus der Casa del Poeta tragico in Pompeji, Neapel, Museo Archeologico Nazionale

François Riccoboni, der beobachtete, dass gerade die ungetrübten starken Affekte am Hofe nicht mehr zu finden seien, zu sehr habe sich der Höfling von seinem «natürlichen» Zustand entfernt.<sup>30</sup> Die eigentlichen, ursprünglichen, unvermischten Leidenschaften hätten sich hingegen beim niederen Volke erhalten, da dieses nicht derart von gesellschaftlichen Prozessen erfasst worden sei wie die am Hofe lebenden Personen. Claude-Henri Watelet gab 1760 in seinem «L'art de peindre» demgegenüber zu bedenken, dass das einfache Volk genauso wenig wie der Höfling 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.<sup>31</sup> Der mimische Ausdruck eines Menschen gab damit nur noch in einem eingeschränkten Maße Auskunft über dessen wahre Emotionen.

30 François Riccoboni, *L'art de théâtre*, Paris 1750, S. 42 f.

31 Henri Watelet, *L'art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris 1760, S. 127.

### *Die Funktionen der Affekte in der Malerei*

Kommen wir zum zweiten Teil, zu den von den Kunsttheoretikern diskutierten Funktionen der Affekte in der Malerei. Folgt man den Texten, so können drei Aufgaben unterschieden werden: Sie besitzen eine innerbildliche Aufgabe, sie werden als wichtig für die Betrachteransprache erachtet, und sie können im Schöpfungsprozess des Kunstwerkes eine Rolle spielen.

Beginnen wir mit dem ersten Bereich, dem Kunstwerk. Bereits in der Antike erwiesen sich die Leidenschaften als ein Darstellungsproblem. So wird berichtet, der Maler Timanthes habe das Haupt des Agamemnon angesichts der vermeintlich bevorstehenden Opferung von dessen Tochter Iphigenie verhüllt, da ihm der Schmerz nicht mehr darstellbar schien, ohne hässlich zu wirken (Abb. 5).<sup>32</sup> Die zur Entschlüsselung der Erzählung notwendige Lesbarkeit

32 Zu dem Motiv siehe Pierre Rosenberg, *La «Mort de Germanicus» de Poussin du Musée de Minneapolis*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 1973, passim.



6 Domenichino, Geißelung des hl. Andreas, 1609, Rom, S. Gregorio Magno

der Affektwiedergabe konnte also in Widerspruch zu ästhetischen Vorstellungen treten. Die offensichtlich im Vordergrund stehende Forderung nach Schönheit schien nur erfüllbar, wenn die Darstellung des Affektes durch einen Code ersetzt wurde.

Der Renaissance stellte sich die Aufgabe der Affektwiedergabe noch komplizierter dar. Die künstlerische Darstellung von Leidenschaften musste nun nicht nur ästhetischen Gesichtspunkten genügen, sondern sie musste sich auch an der Wirklichkeit messen lassen. Es war ganz besonders Leonardo da Vinci, der in seinem Fragment gebliebenen Kunsttraktat diese Forderung formulierte. Ein Weiteres kam hinzu. Die Renaissance-Kunst verfolgte nicht lediglich eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe von Leidenschaften, sondern wies diesen auch eine wichtige innerbildliche Funktion zu. Denn es oblag nun vor allem ihnen, eine Narration wahrscheinlich zu machen – eine Aufgabe von grundlegender Bedeutung, nachdem Leon Battista Alberti die «istoria», die Wiedergabe einer Ge-

schichte, zum Höhepunkt jeglicher künstlerischer Tätigkeit bestimmt hatte.<sup>33</sup> Sicherlich waren in diesem Zusammenhang auch andere künstlerische Bereiche wichtig, etwa Bildaufbau und Farbe. Aber mit zunehmender Komplexität und Differenziertheit der wiederzugebenden Erzählung gewann die Darstellung von Affekten an Bedeutung, nur mit ihrer Hilfe glaubte man den neuen Anforderungen genügen zu können.

Der zweite Schritt der Entwicklung ist mit dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert anzusetzen. Er führte dazu, dass in die Überlegungen, die sich bis dahin im Wesentlichen auf die Frage der Darstellung von Affekten konzentriert hatten, nun auch der Betrachter eines Kunstwerkes einbezogen wurde. Zwar war bereits zuvor der Rezipient bei der Gestaltung eines Kunstwerkes berücksichtigt worden, etwa wenn der Künstler ein Gemälde mit Hilfe der Perspektive auf den Betrachter ausrichtete und dieser damit in das Kompositionsgefüge eines Bildes integriert wurde; nun aber hatte der Künstler die Gefühle des Be-

<sup>33</sup> Alberti (wie Anm. 3), S. 105.

trachters anzusprechen, ja er sollte diese geradezu provozieren. Damit wurde der Rezipient erstmals als eine eigenständige Größe mit eigenen Fähigkeiten und Bedürfnissen wahrgenommen. Und an diesen Fähigkeiten und Bedürfnissen sollte sich der Künstler orientieren.

Auch bei diesem Punkt konnten Überlegungen der Antike eine erste Anregung liefern. So hatte es Aristoteles als Aufgabe der Tragödie beschrieben, Furcht und Mitleid zu erregen.<sup>34</sup> Die Idee, die Affekte des Kunstbetrachters anzusprechen, wurde insbesondere von der gegenreformatorischen Kunst und Kunsttheorie aufgegriffen. So stellte der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti in seiner als Umsetzung der Beschlüsse des Tridentiner Konzils gedachten zentralen Schrift «Discorso intorno alle imagini sacre et profane» (1582) die emotionale Einbeziehung des Kunstbetrachters in den Mittelpunkt seiner Ausführungen. Als Mittel schlug er die Darstellung selbst der größten Grausamkeiten der Martyrien vor.<sup>35</sup> Der Betrachter sollte auf das Kunstwerk nicht rational reagieren, sondern von diesem emotional eingenommen werden. Dermaßen in den Bann gezogen und der Möglichkeit einer rationalen Kontrolle seiner Reaktion beraubt, sollte er zu den gewünschten religiösen Empfindungen geführt werden. In Domenichinos «Geißelung des hl. Andreas» (Abb. 6) wird diese Vorgehensweise thematisiert. Die Betrachterfiguren links im Vordergrund sind in eben dem emotionalen Zustand gezeigt, der auch beim Rezipienten des Bildes erzielt werden soll. Und in der Tat berichtet die zuerst 1646 von Giovanni Antonio Massani erzählte «vecchiarella»-Anekdote, dass dies mit Erfolg geschah, zumindest die italienischen Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts den Anspruch eingelöst sahen.<sup>36</sup> Die lebhafteste Reaktion einer alten Frau bei Betrachtung von Domenichinos Bild galt ihnen als Beleg. Die Theoretiker und die Künstler waren sich mit Paleotti einig, dass vor allem die Wiedergabe von Grausamkeiten und möglichst extremen Affekten in der Lage war, den Betrachter aufzurütteln und in den gewünschten Zustand zu versetzen. Das Modell funktionierte aber nicht nur bei lauten und effekthascherischen Themen, es erlaubte auch leise Töne. So sollten die zahlreichen Bilder einer in sich gekehrten Religiosität

den Betrachter zu einer ebensolchen verinnerlichten religiösen Empfindung verleiten.

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

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

Der große Maler darf nicht nur gefallen, sondern er muss bewegen und entzücken, so wie die großen Poeten und die großen Redner. Er muss ähnlich wie die von der Antike so gepriesenen Musiker bald die Trauer bis hin zu den Tränen wachrufen, bald zum Lachen anstacheln, Wut entflammen und die Betrachter zwingen, ihre Bewunderung und ihr Erstaunen zu bekunden, nicht nur indem er die Leidenschaften einfach ausdrückt, sondern indem er sie erregt.<sup>37</sup>

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

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

Erst ergreife mich, setze mich in Erstaunen, zerreiße mir das Herz, lass mich erschauern, weinen, beben

<sup>34</sup> Aristoteles, Poetik, übers. v. Olof Gigon, Stuttgart 1978, S. 40.

<sup>35</sup> Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro, et si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, et in ogni altro luogi, Bologna 1582, fol. 216 r u. v.

<sup>36</sup> Hierzu und zum konkurrierenden Konzept von Guido Reni siehe Felix Thürlemann, Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der «vecchiarella»-Anekdote, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21, 1986, S. 136–155.

<sup>37</sup> Coypel (wie Anm. 29), S. 365.

und aufbegehren, nachher wirst du, wenn du kannst, meine Augen zu neuem Leben erwecken.<sup>38</sup>

Bei all diesen Überlegungen zur Emotionalisierung des Betrachters stand aber lange Zeit außer Frage, dass der Künstler nicht den Pfad einer rationalen Durchdringung seines Gegenstandes verlassen durfte. Das diesen Ideen zugrundeliegende Konzept ist der Rhetorik entlehnt: Der Redner zielt mit rationalen Mitteln auf eine Aktivierung der Gefühle des Zuhörers, damit er diesen in seinem Sinne dirigieren kann.<sup>39</sup> Ähnlich sollte der Maler den Betrachter unter Einbeziehung von dessen Emotionen führen. Dabei bestand kein Zweifel, dass die Empfindungen des Künstlers keinen Eingang in die künstlerische Arbeit finden durften. Der Künstler hatte rational vorzugehen; auch wenn er die Emotionen des Betrachters provozieren oder Affekte darstellen wollte, durfte er sich ihnen auf keinen Fall selbst hingeben. Ein Künstler, der während seiner Arbeit von Affekten geleitet wird, kann – so war man überzeugt – nicht mehr seiner Aufgabe nachkommen und die Regeln der Kunst beachten.

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

Handele niemals, während du eine Leidenschaft empfindest. Andernfalls verdirbst du alles. Derjenige, der nicht bei sich ist, hüte sich wohl, dass er nichts aus sich heraus macht, da die Leidenschaft immer die Vernunft verbannt; er ersetze ihn durch einen umsichtigen Vermittler, der ohne Leidenschaft ist. Diejenigen, die die anderen spielen sehen, urteilen besser als diejenigen, die selbst spielen, da sie nicht leidenschaftlich erregt sind.<sup>40</sup>

– so argumentierte der spanische Jesuit Baltasar Gracián allgemein in seiner Schrift «Oráculo manual y arte de prudencia» (1647), hier zitiert nach der 1684 erstmals erschienenen französischen Übersetzung.

Dieses Konzept sollte nicht unwidersprochen bleiben. In einem dritten Entwicklungsschritt zeichnete sich im 17.

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

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

Es ist auch nicht möglich, dass der Zuhörer Schmerz, dass er Hass, dass er Unwillen empfindet, dass er in heftige Furcht vor etwas gerät, dass er dazu gebracht wird, zu weinen und Mitleid zu fühlen, wenn nicht alle diese Regungen, welche der Redner beim Richter hervorrufen möchte, dem Redner selbst tief ins Herz gebrannt erscheinen. [...] Niemals, beim Herkules, wollte ich bei den Richtern Schmerz oder Mitleid, Unwillen oder Hass durch meine Rede auslösen, ohne dass ich, wenn ich die Richter erregte, auch selbst von den Empfindungen, zu denen ich sie bringen wollte, heftig erregt wurde.<sup>41</sup>

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

*Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non*

38 Denis Diderot, *Essai sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, in: Ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, hg. v. Jules Assézat u. Maurice Tourneux, Paris 1876, S. 499 (Übers. v. Friedrich Bassenge u. Theodor Lücke, zit. n. Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, Berlin u. Weimar 1967, S. 673).

39 So etwa bes. Marcus Tullius Cicero, *De Oratore*. Über den Redner. Lateinisch-deutsch, hg. u. übers. v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007, S. 216.

40 Baltasar Gracián, *L'art de la prudence*, Paris 1994, S. 213.

41 Cicero (wie Anm. 39), S. 216/218 (Übers. ebd., S. 217/219).

*etiam animum accommodarimus. [...] quare in his, quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum, qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio, qualem facere iudici volet. an ille dolebit, qui audiet me, qui in hoc dicam, non dolentem? [...] fieri non potest. [...] primun est igitur, ut apud nos valeant ea, quae valere apud iudicem volumus, adficiamurque antequam adficere conemur.*

Das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich [...] darin, sich selbst der Erregung hinzugeben. Denn es kann doch zuweilen sogar lächerlich wirken, Trauer, Zorn, Empörung wiederzugeben, wenn wir nur unsere Worte und Miene, nicht aber auch unser Inneres darauf einstellen. [...] Deshalb sollten wir bei dem, was der Wahrheit gleichen soll, auch selbst in unseren Leidenschaften denen gleichen, die wirkliche Leidenschaften durchmachen [...]. Das erste ist es also, dass [...] wir uns selbst ergreifen lassen, ehe wir Ergriffenheit zu erregen versuchen.<sup>42</sup>

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

*Praecipua in exprimendis iis virtus haec est, ut fluere omnia ex natura rerum hominumque videantur: quod tum demum assequetur artifex, si praecipuam movendorum affectuum vim in eo ponat, ut moveatur ipse. [...] ex hoc certe provenit imperiosissima illa vis affectuum, cui repugnare spectantis animus nulla ratione potest.*

Das größte Verdienst an solchen Geschöpfen der Kunst ist, wenn alles aus der Natur der Dinge und Beschaffenheit der Menschen zu fließen scheint; das wird aber der Künstler erst dann erreichen, wenn er die Gabe zu erreichen vornehmlich darein setzt, daß er selber gerührt werde. [...] Daher entspringt ohne Zweifel jene herrschende Gewalt der Affecten, welchen die Seele des Zuschauers im Geringsten nicht widerstehen kann.<sup>43</sup>

Junius konnte sich durch die zeitgenössische Kunst durchaus darin bestärkt fühlen, die Strategie der Rhetorik auf die Bildende Kunst zu übertragen. Die frühen Tronies seines Landsmannes Rembrandt, in denen der Künstler am eigenen Gesicht emotional bewegte Figuren ausprobierete, die dann nicht selten in seine Historien Gemälde Eingang fanden (Abb. 7, 8),<sup>44</sup> lassen eine vergleichbare Vorgehensweise vermuten wie auch die Geschichten, die über Domenichinos Arbeitsweise kursierten. Domenichino galt als ein Künstler, der in die Rollen seiner Bildakteure schlüpfte und deren Emotionen regelrecht durchlebte. So berichtet etwa Pietro Bellori, dass Annibale Carracci seinen Schüler überrascht habe, als dieser bei der Anfertigung der «Geißelung des hl. Andreas» (Abb. 6) in eben dieser Form vorgegangen sei:

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

[...] Annibale war nach S. Gregorio Magno zu Besuch gekommen, als er [Domenichino] dort gerade am Martyrium des Heiligen Andreas malte, und da er alles offen fand, sah er ihn plötzlich, aufgebracht und mit Worten der Entrüstung drohend; Annibale zog sich zurück und wartete, bis er bemerkte, dass Domenico jenen Soldaten meinte, der dem Heiligen mit dem Finger droht.<sup>45</sup>

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

*[Domenichino] aggiungeva che nelle azzioni della pittura bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso, fare e patire le medesime cose che si rappresentano; onde alle volte*

<sup>42</sup> Marcus Fabius Quintilian, *Institutionis oratoriae libri XII*. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1988, Kap. 6, 28-28, I, S. 708f.

<sup>43</sup> Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637, Buch 3, Kap. 4, § 4, S. 184f. (Übers. zit. n. ders., *Von der Malerei der Alten in drey Büchern*. Aus dem Lateinischen, Breslau 1770, S. 485f.). - Siehe dazu auch Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München u. Berlin 2002, S. 73f.

<sup>44</sup> Siehe Marieke de Winkel, *Das Kostüm in Rembrandts Selbstpor-*

*träts*, in: Christopher White (Hg.), *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst.-Kat. London, National Gallery; Den Haag, Mauritshuis, Stuttgart 1999, hier bes. S. 60-62.

<sup>45</sup> Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Turin 1976, S. 359. Übers. zit. n. Thomas W. Gaehtgens u. Uwe Fleckner (Hg.), *Historienmalerei*, Berlin 1996, S. 170. - Zu Domenichinos Konzept der «affetti» siehe auch Tanja Bergemann, *Domenichino. Der Freskenzyklus der hl. Cäcilie in S. Luigi dei Francesi in Rom*, unveröffentlichte Magisterhausarbeit, Heidelberg 2002, hier bes. S. 93-99.



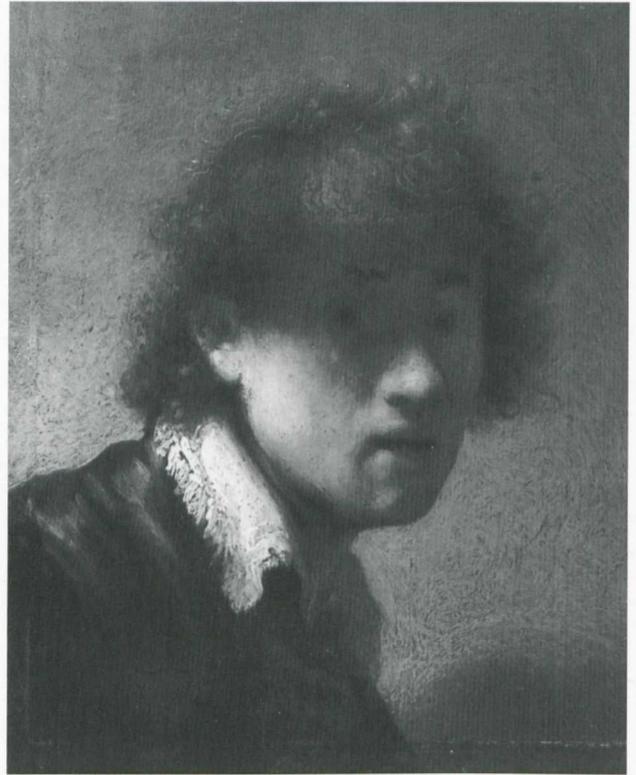
7 Rembrandt, Selbstbildnis mit Halsberge und Barett, um 1629, The Indianapolis Museum of Art

*udivasi ragionare da sé solo e mandar voci di duolo e d'allegrezza, secondo l'affezioni espresse.*

[Domenichino] fügte hinzu, dass es für die Handlung des Bildes nicht allein vonnöten ist, die Affekte zu betrachten und zu erkennen, sondern dass man sie auch in sich selbst fühlen muss, dass man eben die Dinge, die man darstellt, tun und empfinden muss; daher hörte man ihn bisweilen für sich allein Reden führen und Worte des Schmerzes oder der Fröhlichkeit aussprechen, je nach den Gefühlen, die er ausdrückte.<sup>46</sup>

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

46 Bellori (wie Anm. 45), S. 359. Übers. zit. n. Gaehtgens u. Fleckner (wie Anm. 45), S. 170.



8 Rembrandt, Selbstbildnis als junger Mann, 1629, München, Alte Pinakothek

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

Man muss den Platz der von einer Leidenschaft ergriffenen Person einnehmen, die eigene Einbildungskraft anfeuern oder mäßigen entsprechend dem Grad der Heftigkeit oder der Milde, die die Leidenschaft verlangt, nachdem man sich in sie ganz und gar hineinbegeben und sie stark empfunden hat. [...] Diese Bewegungen werden besser zum Ausdruck kommen und natürlicher sein, wenn man sich in dieselben Gefühle hineinbegibt und wenn man sich vorstellt, in demselben Zustand zu sein wie diejenigen, die man darstellen will.<sup>47</sup>

47 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 165 f., 173. Äußerungen mit ähnlichem Tenor häuften sich nun. So schlug

Die Emotionalisierung des Künstlers wurde – ähnlich wie diejenige des Betrachters – zuerst in Verbindung mit der Wiedergabe von Leidenschaften diskutiert, ja sie schien notwendig, um dieses schwierige Darstellungsproblem zu lösen, und wurde damit zu einem wichtigen Instrument der künstlerischen Arbeit. Erst in einem zweiten Schritt wurden die Überlegungen von Cicero und Quintilian in ihrer Gänze aufgegriffen, als man in der Strategie auch ein besonders geeignetes Mittel sah, den Betrachter emotional anzusprechen. Neben der Rhetorik konnte für diesen Gedanken insbesondere die Schauspieltheorie wichtige Anregungen liefern. Daran anknüpfend führte wiederum Antoine Coppel aus:

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

*[...] derjenige, der sich am besten in eine Leidenschaft hineinbegibt, wird immer der Überzeugendste sein. Ein Beweis dafür ist, dass derjenige, der wirklich erregt ist, gleichfalls seine Zuhörer in Erregung versetzt und dass derjenige, der wirklich wütend ist, es niemals verfehlt, dieselben Bewegungen im Herzen der Betrachter anzuspornen.<sup>48</sup>*

Der Künstler kann also, ja er muss sogar genauso emotional bewegt sein, wie er es von dem Rezipienten seiner Werke erwartet. Deutlich steht hinter diesen Ausführungen von de Piles und Coppel die klassische Stelle bei Horaz, die bereits Franciscus Junius zitiert hatte:

*Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent / humani voltus. Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi.*

Mit dem Lachenden lacht, mit dem Weinenden weint das Antlitz des Menschen. Willst du, dass ich weine, so traure erst einmal selbst.<sup>49</sup>

etwa Jean-Bernard Le Blanc in seiner Salonbesprechung von 1747 auf der Suche nach einer Lösung des Darstellungsproblems von Affekten vor, dass der Künstler die Leidenschaften, die er darstellen wollte, selber erfahren haben müsse: Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, Paris 1747, S. 129. Auch der Maler Jean Restout meinte 1755, der Künstler solle sich gezielt in die darzustellenden Leidenschaften hineinversetzen: Jean Restout, *Essais sur les principes de la peinture, sculpture et gravure*, in: *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, Paris 1885, S. 358.

<sup>48</sup> Coppel (wie Anm. 29), S. 343. Anders hingegen Denis Diderot, der

So sehr die Vorgehensweise einer Durchdringung des Künstlers von den Affekten seiner Bildakteure in der praktischen Umsetzung auch mit Problemen behaftet gewesen sein mag, erlaubte sie es doch in einer überzeugenden Weise, Künstler, Kunstwerk und Betrachter eindeutig aufeinander zu beziehen. Hatte man bis dahin vor allem eine Koppelung von Kunstwerk und Betrachter gesucht, so trat nun der Künstler hinzu. Die Verbindung der drei Faktoren bildeten die Affekte. Das neue Konzept sah vor, dass sich der Künstler in die Leidenschaften begab, um diese besser darstellen zu können und auf diesem Wege eine entsprechende emotionale Reaktion des Betrachters zu erreichen.

Jetzt schließt sich der Kreis. Es begann damit, dass im Kunstwerk Affekte thematisiert wurden, es folgte der Versuch, das Werk mit dem Betrachter und dessen Affekten während des Rezeptionsprozesses zu verknüpfen. In einem dritten Schritt wurde der Künstler mit Hilfe der Emotionen mit dem Kunstwerk verbunden. Die Empfindungen des Betrachters entsprachen weitgehend denjenigen des Künstlers, wie auch die Emotionen von Künstler und Betrachter geradlinig mit den im Kunstwerk unmittelbar thematisierten Affekten verquickt waren. Die Grundlage für dieses Konzept lieferte die Rhetorik.

## Tronies

Welche Rolle spielen nun die Tronies in diesem System? Die Tronies sind Gesichts- und Ausdrucksstudien, die seit dem 16. Jahrhundert vornehmlich in den Niederlanden zunächst in Vorbereitung von Historienbildern angefertigt wurden.<sup>50</sup> Sie dienten der Überprüfung der für die Narration eines Bildes zentralen Kategorie, wurden im 17. Jahrhundert aber auch als Sammlerstücke für ein kunstsinniges Publikum geschaffen und erfreuten sich großer Beliebtheit. Rembrandt unternahm den Schritt, die in den Tronies ausprobierten unterschiedlichen Ausdrucksformen an der eigenen Person zu studieren (Abb. 7, 8).

auch für den Schauspieler eine rationale Kontrolle des Spiels verlangte; siehe Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in: *Ders., Œuvres complètes*, hg. v. Jules Assézat u. Marice Tourneux, Bd. 8, Paris 1875, passim. Zu der Diskussion in der Schauspieltheorie siehe Kirchner (wie Anm. 22), S. 122–136.

<sup>49</sup> Horaz, *Ars poetica*. Die Dichtkunst, hg. u. übers. v. Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, S. 10 f., Verse 101–103.

<sup>50</sup> Siehe zuletzt die beiden umfassenden Darstellungen von Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2008. – Franziska Gottwald, *Die Tronie. Muster – Studie – Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt*, Berlin 2011.

Dieses Verfahren wird später Gerard de Lairesse in seinem «Groot Schilderboek» (1707) aufgreifen, wenn er rät, der Künstler solle sich in eine Leidenschaft versetzen und diese vor dem Spiegel studieren. Dieser fertigt dabei eine Zeichnung seines ausdrucksbewegten Gesichts an, die er dann auf einen Tonkopf überträgt. Lairesse hoffte, auf diesem Wege das Problem des Studiums eines Affektausdrucks zu lösen.<sup>51</sup> Die von Rembrandt gewählte Darstellungs-

form, Ergebnis eines intensiven Studiums des eigenen Antlitzes vor dem Spiegel, hat als weitere Konsequenz, dass Dargestellte und Betrachter miteinander kommunizieren. So verdichten Rembrandts Tronies die Ausdruckstheorie der vorangegangenen Jahrhunderte mit ihren unterschiedlichen Aspekten, gleichzeitig weisen sie aber auch auf die zukünftigen Überlegungen zur Bedeutung emotionaler Bewegungen für die künstlerische Praxis voraus.

51 Gérard de Lairesse, *Groot schilderboek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door redeneeringen en prentverbeeldingen verklaard*, Haarlem 1740, Teil 1, S. 63f.