

Werner Busch

# Die Vorgeschichte der Moderne

## Der Generalangriff auf die klassische Historie

*Im 19. Jahrhundert streift die Kunst endgültig den Bezug zu einer vorgängigen absoluten Norm ab und wendet sich in breiter Front gegen die Kunst der jeweiligen Gegenwart, diskreditiert sie als alt, überholt, konventionell, verstößt bewusst und nicht ohne forcierte Aggressivität gegen bisher gültige Verbindlichkeiten und will auf eigenem Wege voranschreiten, Avantgarde sein. Voraussetzung dafür ist das, was wir die Autonomie von Kunst und Künstler nennen. Sie ist nicht ein abstraktes theoretisches Postulat, sondern konsequenter Ausfluss der historischen Situation um 1800.*

### Die Situation der Kunst und des Künstlers am Vorabend der Moderne

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Kunst weitgehend aus den traditionellen Bindungen an Staat und Kirche herausgefallen und macht aus der Not eine Tugend, indem sie jetzt über den Gegenstand, die Behandlung und Veröffentlichung der künstlerischen Hervorbringungen selbst verfügen will. Eine Not ist es wirklich, denn wenn Kunst und Künstler der soziale Ort in der Gesellschaft fehlt, ist die ökonomische Existenz gefährdet. Der selbstbestimmte Kunstproduzent muss seinen Ort neu definieren, sich ein Netz schaffen, das ihn auffängt. Dieses Netz entsteht im 19. Jahrhundert erst langsam und besteht aus einer Reihe von Faktoren. In den 1820er Jahren werden die ersten Kunstvereine gegründet. Damit haben die Künstler ein Forum für eine neue Klientel, das in erster Linie bürgerliche Publikum. Allerdings hat diese Käuferschicht eigene Bedürfnisse, die Format und Gegenstand der Kunst betreffen. Große Historie ist nicht gefragt, die traditionell niedrig eingestuften Gattungen Porträt, Landschaft und Genre in mittlerem und kleinerem Format sind dem bürgerlichen Ambiente angemessen und lassen sich verkaufen. Die Situation ist schizophren, einerseits definiert nach wie vor die ideale Historie aus Geschichte, Mythologie und Poesie den Begriff von Kunst, und die Künstler versuchen sich nach wie vor in dieser höchsten Form der Kunst zu verwirklichen, doch besteht nur geringe Nachfrage. Die Künstler waren beständig gezwungen, Kompromisse zu machen, ihr Anspruch auf Selbstbestimmung, auch auf die eigene Position gegenüber der Geschichte, kollidierte notwendig mit der offiziell geforderten Sprachregelung. Es kam zu einer Spaltung in offizielle und inoffizielle, in öffentliche und private Kunst, man könnte auch sagen, in unei-

### Zum Autor

Geb. 1944 in Prag, Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Freiburg, Wien und London, Promotion 1973 über William Hogarth, 1974–1980 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Habilitation mit einer Arbeit zum deutschen 19. Jahrhundert, 1981–1988 Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum, Leitung des »Funkkolleg Kunst«, ab 1988 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin. Arbeiten zum holländischen 16. und 17. Jahrhundert, vor allem aber zum europäischen 18. und deutschen 19. Jahrhundert.



gentliche Kunst, die aber ihrem in der Öffentlichkeit unangefochtenen Begriff entsprach und eigentliche Kunst, die ihre Gesetze selbst und gegen die Öffentlichkeit zu bilden hatte.

Nun sind die Kunstvereine eine deutsche Eigenart, die sich aus der Tradition der Kleinstaaterei erklären mag, jede Region wollte ihre eigene Kunstvertretung, der Boom der Museumsgründungen korrespondiert dem. Die Entwicklung etwa in Frankreich verlief anders, doch im Endeffekt waren die Ergebnisse ähnlich. Das große französische Ausstellungsinstitut, der Pariser Salon, existierte bereits seit 1737. Der Salon stellte einen Angriff auf den Alleinvertretungsanspruch der Akademie dar, denn erstens durften auch Nicht-Akademiker ausstellen, und zweitens entschieden nicht mehr allein die Akademiker über die Annahme eines eingereichten Bildes. Es entstand Kunstkritik als Beurteilungsinstanz, die durchaus auf eine breitere (Kunst-)Öffentlichkeit zielte, der Urteilkriterien, vor allem in begrifflicher Hinsicht, an die Hand gegeben wurden. Resultat der Kunstkritik wiederum ist die Herausbildung eigener Kunstzeitschriften. Es kam zu einem beständigen Abgleich von Kritikervorgabe und öffentlicher Akzeptanz des Vorgegebenen.

Das Netz wurde zudem dichter durch die Ausweitung und Veränderung des Kunsthandels. Schon im holländischen 17. Jahrhundert, vor allem in Amsterdam, wurde der Einfluss der Gildenregulierung zurückgedrängt. Traditionellerweise befanden die Gilden darüber, wie viele Künstler in einer Stadt tätig sein durften, wie viel Lehrlinge den einzelnen Künstlern zustanden, wie die Ausbildung zu verlaufen hatte, wie die Preise zu gestalten, wie Verkäufe zu regeln waren. Damit war eine Marktkontrolle gewährleistet, die Künstlerexistenz auf einem gewissen Niveau gesichert. Fiel die Gildenkontrolle aus, produzierten die Künstler für einen freien Markt, dann führte das zu Spezialisierung einerseits, um ein Marktsegment zu besetzen, und zu einem Überangebot andererseits. Auf bestimmte Bildtypen spezialisierte Zwischenhändler konnten abschöpfen und die Preise drücken, es entstand das erste Künstlerproletariat der Geschichte. Die Künstler produzierten für das Lager des Händlers. Um dort nicht unterzugehen, mussten sie exemplarisch für einen Bildtypus eintreten, möglichst unverkennbar sein.

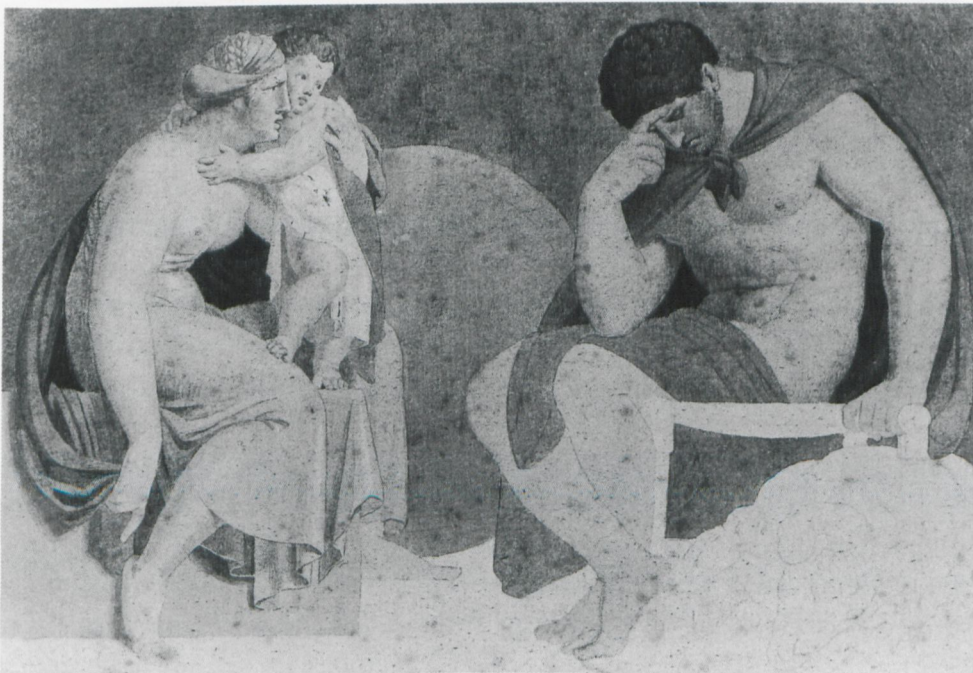
Was hier zum ersten Mal in der Geschichte auftaucht, bleibt grundsätzlich als Problem in der Folgezeit erhalten. Im 19. Jahrhundert hat es Salon-Ausstellungen gegeben mit mehr als zehntausend Exponaten. Die Gefahr für den Künstler, hier unterzugehen, war riesig. Also musste er durch das Ungewöhnliche auffallen. Ein Paradebeispiel für eine derartige Strategie ist Géricaults *Floß der Medusa* (vgl. 7.4.2, KAb 5/2000, dort Abb. 8) von 1819. Géricaults Gemälde war völlig unübersehbar, so gewaltig waren seine Ausmaße. Doch frappierender noch war sein Thema. Die Fregatte »Medusa« war unter fragwürdigen Umständen gesunken, die ein sonderbares Licht auch auf die französische Regierung fallen ließen. Ein Teil der Schiffbrüchigen wurde nach zwölf Tagen auf einem Floß treibend gerettet. Offensichtlich hatte es Kannibalismus an Bord gegeben. Diese Sensationsstory, über die die Presse breit berichtete, zu einem Bildthema zu machen, musste einerseits größte Aufmerksamkeit erregen, andererseits eine Debatte darüber auslösen, was denn Ziel und Funktion der Kunst sei und ob denn überhaupt ein derartiger Gegenstand bildwürdig sein könne – klassischer Auffassung

von Historienmalerei entsprach er absolut nicht. Schon vom Format her erhob er allerdings den Anspruch, als solche verstanden zu werden.

Bevor jedoch die Dekonstruktion der klassischen Historie weiterverfolgt wird, sollen Auszüge aus einer Serie von Primärtexten von Künstlern und Theoretikern herangezogen werden, die über Autonomie, Umwertung der Gattungen, Modernität, Erweiterung des Kunstbegriffes oder formale Probleme auf Kosten naturnachahmender Darstellung reflektieren. Damit soll der Boden bereitet werden für eine Untersuchung an einzelnen Bildern, die Tendenzen von Modernität verkörpern und zur Anschauung bringen, fast immer in die Spannung von privat und öffentlich gestellt.

### Schritte auf dem Weg zur Moderne

Asmus Jakob Carstens (*Abb. 1*) schrieb 1796 an Staatsminister Friedrich von Heinitz, der Kurator der Berliner Akademie war, aus Rom einen Brief, der, von philosophischen Argumenten gestützt, ein erstes Mal den Autonomiegedanken in großer Direktheit formuliert, allerdings indirekt auch das damit verbundene soziale Problem markiert. Carstens war als Lehrer an der Berliner Akademie von seinem Minister 1792 beurlaubt worden für ein Studium in Rom. Nach Ablauf des dreijährigen Stipendiums wollte man Werke von ihm in Berlin sehen, um seine Fortschritte beurteilen zu können. Nach langem Drängen und widerwillig schickte Carstens einiges nach Berlin, was nicht ungünstig aufgenommen wurde. Man forderte ihn nun auf, in sein Lehramt nach Berlin zurückzukommen, Carstens weigerte sich und wollte seine Entlassung. Von Heinitz entsprach seinem Wunsch, teilte ihm allerdings mit, er müsse nun sein Stipendium zurückerstatten, bis zur Bezahlung der Summe werde man seine Bilder als Pfand zurückbehalten. Carstens reagierte empört und argumentierte vor allem damit, dass er schon bei seiner Bestallung an der Akademie auf einen Vertrag gedrungen habe, der ihm größtmögliche Freiheit und Unabhängigkeit von der Akademiestruktur sicherte. Von Heinitz, der ihn schätzte, war darauf eingegangen und hatte ihm eine Art Privatvertrag ermöglicht.



*Abb. 1*  
Asmus Jakob Carstens: Der schwermütige Ajax mit Teressa und Eurysakes, um 1791, Aquarell über Graphit auf Karton. Kunstsammlungen zu Weimar.  
Bild: Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar, Schleswig 1992.

In Carstens' Brief heißt es: »[...] Übrigens muß ich Euer Exzellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden [...] Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Tue Rechnung von Deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertrauet, in Berlin vergraben.«

Der Vorgang ist außerordentlich und aufs engste mit der Autonomiedebatte verflochten. Mehrfach erwähnt Carstens in seinem Brief seinen Akademiekollegen Moritz, dieser habe ihm die Unabhängigkeit vom Direktorium versprochen. Karl Philipp Moritz, der Autor des ›Anton Reiser‹, hatte noch vor Kant den Autonomiegedanken als künstlerisches Credo formuliert, den Wahrheitsanspruch allein im künstlerischen Subjekt und im Werk verankert: »Durch die Macht des Pinsels ist die Idee untergeordnet – sie dient dem Kunstwerke, das Kunstwerk dient nicht ihr.« Damit ist das klassisch-idealistische Kunstkonzept ausgehebelt. Kunstproduktion ist nicht mehr Einlösung eines vorgängigen Konzeptes, Übersetzung, sondern selbstgültige Schöpfung, im Prozess des Kunstmachens geschieht das Wunder der allein vom Subjekt bewirkten Sinngenerierung. Insofern ist das Werk funktionslos, frei von Bindungen, für sich sprechende Gestalt. Moritz formuliert 1788 den Autonomiegedanken explizit bei seiner Definition des Schönen, und er lässt ihn für die Produktion und Rezeption gleichermaßen gültig sein: »Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht seyn.«

Doch Carstens war genauestens auch über das Kantsche Autonomiekonzept unterrichtet, wie es in der ›Kritik der Urteilskraft‹ von 1790 Ausdruck fand. Carstens' Brief folgt dem Ton der ›Kritik der Urteilskraft‹ vollkommen. Er sah sich als Privatmann, als gleichberechtigtes Rechtssubjekt. Durch die bloße Ausstellung seiner Werke, die der Öffentlichkeit Teilhabe an seinen Ideen bot, sah er seine Verpflichtung als abgegolten. Die Werke mussten ihm als sein dauerhaftes Eigentum gelten, durch das er sich überhaupt erst als bürgerlich-autonomes Subjekt konstituierte. Als Künstler konnte er auch nicht ein Abhängigkeitsverhältnis von einer Institution wie der Akademie akzeptieren. Bewusst spricht er deshalb von seinem Gehalt und seinem Stipendium als von einem Geschenk an seinen Genius. So bewundernswert die Selbstbehauptung auch ist, sie ist auch entschieden prekär. Denn so sehr der Künstler sich auch zum Genius stilisieren mochte, der bürgerliche Markt war nicht zum Schenken aufgelegt, er forderte Ware für Geld, und er kaufte die Ware nur, wenn sie ihm gefiel. Der apodiktische und idealistische Autonomieanspruch von Carstens wäre mit diesen Anforderungen notwendig in Konflikt geraten. Die Freiheit im Geiste sichert nicht die Freiheit im Leben. Carstens' früher Tod im Jahre 1798 hat ihn des Arrangements mit der Gesellschaft enthoben.

Den nächsten Schritt, nun bezogen auf die Gattungsfrage, hat Philipp Otto Runge unternommen. 1802 beginnt er die Validität von Historienmalerei grundsätzlich zu überdenken, was schließlich einen radikalen Bruch mit der

klassischen Historie nach sich zog. Runge schrieb im Februar 1802 an seinen Vater: »[...] wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen [...] Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme? [...] bei uns geht wieder etwas zugrunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprungen, die Abstraktionen gehen zugrunde, alles ist luftiger und leichter als das Bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anfangen? Sie greifen falsch wieder zur Historie und verwirren sich.«

Auch dieser Text ist außerordentlich. Er sieht die Tradition der Kunst ein für allemal abgebrochen, weder die griechische noch die katholische des römischen Barock mit ihrer konventionellen allegorischen Bildersprache – das ist mit den Abstraktionen gemeint – haben in der Gegenwart Bestand. Nun will er nicht etwa nur die eine Kunstgattung, die Historie, durch eine andere, die Landschaft, ersetzen, sondern eine Gattung propagieren, die alle anderen Gattungen in sich aufhebt (Abb. 2, vgl. auch 7.4.5, KAb 1/00). Nichts anderes hatte Friedrich Schlegel in der Literatur mit der allumfassenden Gattung des Romans propagiert. Diese Gattungen sind nicht primär durch ihre Gegenstände, die in einer Hierarchie gedacht wurden, bestimmt, sondern durch eine permanente innerbildliche bzw. innertextuelle Reflexion des Kunstmachens, das an den Betrachter appelliert, seine Beteiligung an der Reflexion einfordert. Vor einem derartigen Horizont haben die klassischen Gattungsdefinitionen keine Gültigkeit mehr. Jeder Gegenstand, wie niedrig nach klassischen Vorstellungen auch immer, kann Reflexions- bzw. Kunstgegenstand sein.

Charles Baudelaire, in seinem berühmten Aufsatz ›Über den Heroismus des modernen Lebens‹ von 1846, scheint der erste, der den Begriff ›modern‹ nur noch auf die unmittelbare Gegenwart bezieht und einen Bruch zu aller Vergangenheit konstatiert, auch in der Kunst. Insofern ist für ihn die klassische Gattungshierarchie außer Kraft gesetzt, neue Gegenstände müssen geprägt werden: »Bevor wir nun suchen, worin die epische Seite des modernen Lebens liegt [...] können wir voraussetzen, daß alle Zeiten und Völker ihre eigene Schönheit hatten und wir daher ganz gewiß auch unsere eigene haben [...]. Die meisten Künstler, die sich an moderne Sujets herangewagt haben, haben sich mit öffentlichen und offiziellen Sujets begnügt [...] Doch gibt es private Sujets, und sie sind weitaus heroischer«. Doch wie ist dieser besondere Heroismus der Moderne zu charakterisieren? Am kürzesten und knappsten hat Baudelaire dies in seinem Aufsatz ›Der Maler des modernen Lebens‹ von 1863 definiert: »Die Modernität, das ist das Transitorische, das Flüchtige, das Zufällige.« Das rechtfertigt die Skizze, den bloßen Entwurf



Abb. 2  
Philipp Otto Runge: ›Der Abend‹ aus der Serie der ›Tagzeiten‹, 1805, Kupferstich, 71,2 × 47,5 cm. Dresden, Staatliches Kupferstichkabinett.  
Bild: Ernste Spiele. *Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, Ausst.-Kat. München 1995.*

auf der einen Seite, gar den Impressionismus *avant la lettre*, und die aus dem Leben der Großstadt auftauchenden und wieder verschwindenden Tageshelden, selbst den Verbrecher und die Hure, deren Heldenlied mit großer Kühle Manet gesungen hat.

Dass das Flüchtige als schlagartig wahrgenommenes Erscheinungsphänomen die Bilder der modernen Maler charakterisiert, entwickelt John Ruskin in seinem fünfbandigen Werk ›*Modern Painters*‹, das zwischen 1843 und 1860 erschien, vor allem am Beispiel von William Turner. Man würde Ruskin (und Turner) falsch verstehen, wenn man annähme, es ginge ihm allein um die der wissenschaftlichen Erkenntnis entsprechende objektiv richtige Wiedergabe der Erscheinungsphänomene. Sein Ziel ist vielmehr die Hervorkehrung der Wahrheit dieser Phänomene und das heißt, die Umsetzung des präzise Beobachteten in eine vom Künstler verfügte Ausdrucksdimension, die die Antriebskräfte des Phänomens, und sei es in noch so abstrakter und flüchtiger Weise, zur Anschauung bringt. Anders ausgedrückt: Der Künstler sucht im Wissen um die Natur der Phänomene nach einem Anschauungsäquivalent – wie es die Malerei Turners in unvergleichlicher Weise zu liefern scheint: das Rollen der Wellen, das Ziehen der Wolken, das Rasende und alles Verdrängende der Eisenbahn, des Dampfschiffes, eines Brandes. Nur so ist dem Flüchtigen Dauer zu verleihen. Das Objektive, naturwissenschaftlich fundierte erscheint in gänzlich subjektiver Brechung.

Einen letzten Schritt zur Moderne tut in Theorie und Praxis Paul Cézanne. Cézanne geht es allein um den Werkprozess, den der Künstler vor dem Objekt, erfüllt vom Gesehenen, in einer Art unreflektierter Entäußerung und in dennoch höchst kontrollierter Form realisiert. Diesen Prozess beschreibt Cézanne sehr genau: »Ich nehme rechts, links, hier, dort, überall diese Farbtöne, diese Abstufungen, ich mache sie fest, ich bringe sie zusammen [...] Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen, aber, weiß Gott, ein guter, empfindlicher, komplizierter [...] Aber wenn er dazwischen-

kommt, wenn er es wagt, der Erbärmliche, sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein, das Werk wird minderwertig.« Letzteres meint nichts anderes, als dass der Künstler alles vorher Gewusste, Tradierete, Erlernete hinter sich lassen muss, sich dem Eindruck und der Empfindung hinzugeben hat mit geschärften Sinnesorganen, die jeden gesetzten Flecken (›*tache*‹) sofort auf dem Geviert der Leinwand durch einen weiteren, vielleicht weit entfernten auszuponderieren hat, bis ein Netz über das Bild

Abb. 3

Paul Cézanne: *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1904/05, Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm. Moskau, Puschkin-Museum.

Bild: Cézanne und die Moderne, Ausst.-Kat. Riehen/Basel 1999–2000, Ostfildern-Ruit 1999.



gelegt ist, das den Gegenstand in seiner Erscheinung evoziert und zugleich ein in allen Teilen zum Ausgleich gebrachtes Stück Malerei ist (Abb. 3). Fläche und Raum, Form und Illusion changieren, wir erleben die Entstehung des Bildes. Die Übersetzung des Gegenstandes in Malerei beinhaltet ein Äußerstes an Formbewusstheit, damit ist vom Gegenstand her die Grenze zum Ungegenständlichen markiert.

### Das Moderne im Bild: Beispiele von David bis Seurat

In schnellen Schritten seien einige wenige Werke auf dem Wege zur Moderne charakterisiert, die jeweils eine zentrale Dimension von Modernität aufweisen. So gut wie allen Werken ist eine kritische Stellungnahme zur klassischen Historie zu eigen. Davids *Brutus* (Abb. 4) aus dem Revolutionsjahr 1789, aber vorher konzipiert, ist insofern ein frühes modernes Werk, als in ihm das problematische Verhältnis des Helden in der Gegenwart reflektiert wird. In der Revolution wurde Brutus zu einer Identifikationsfigur. Hatte doch Brutus in heroischer Selbstüberwindung seine eigenen, an einer Verschwörung beteiligten Söhne aus Staatsräson zum Tode verurteilen lassen. David jedoch, trotz seiner späteren Zugehörigkeit zum radikalen Flügel der Revolution, thematisiert den Konflikt, den Brutus' Entscheidung aufwirft, den zwischen Vater- und Vaterlandsliebe, zwischen privat und öffentlich, in radikaler Weise. Gegen alle Regeln der Historienmalerei rückt er den vermeintlichen Helden Brutus aus dem Zentrum und verdrängt ihn an den linken Rand. Dort, im Schatten noch dazu, hat er sich zur Hausgöttin Roma geflüchtet, verkrampt und gänzlich unheldisch sitzt er da, unfähig etwas zu tun. Hinter ihm, ohne dass er Blickkontakt hätte, werden seine toten Söhne hereingetragen, rechts trauert pathetisch seine Frau mit den Töchtern, doch eine wirkliche Verbindung zwischen den Bildteilen gibt es nicht mehr. Verfolgt man das Fußbodenmuster, dann trifft nicht einmal die Pathosgeste der Frau die Bahre der toten Söhne, man agiert, wenn man



Abb. 4  
Jacques-Louis David: *Brutus*,  
1789, Öl auf Leinwand,  
325 × 425 cm. Paris, Musée du  
Louvre.  
Bild: Rolf Toman (Hrsg.),  
*Klassizismus und Romantik*,  
Köln 2000.



Abb. 5  
Francisco Goya: *Capriccio* Nr. 8,  
1799, Radierung und Aquatinta,  
21,7 × 15,2 cm. Frankfurt  
a. M., Graphische Sammlung  
im Städelschen Kunstinstitut.  
Bild: Alfonso E. Pérez San-  
chez/Julían Gállego (Hrsg.),  
Goya. Das druckgraphische  
Werk, München/New York  
1995.

denn noch agiert, aneinander vorbei. Der sterile Raum mit seinen stereometrischen Baukörpern ist zwar das Gehäuse für das Dargestellte, behaust es aber nicht. Im Wortsinn verlieren die Personen ihren Ort – und ebendies scheint adäquater Ausdruck für das Dargestellte und eben unauflösbare Problem zwischen privat und öffentlich: ohne Gewalt gibt es dazwischen keine Vermittlung.

1799 erscheinen Goyas *Capricchos* und werden gleich wieder von staatlicher Seite unterdrückt, ihre aufklärerische Position, die Adel und Kirche kaum verhüllt kritisierte, war nicht zu übersehen. Der aufklärerische Anspruch ist nun nicht die einzige Dimension von Goyas *Capricchos*, vielleicht noch nicht einmal die wichtigste, der eine im weiteren Sinne private korrespondiert. Goya beschäftigt sich mit Gewalt und Sexualität, und er sieht die Abgründe der menschlichen Seele, die er beschreibt, auch bei sich selbst. Insofern ist das aufklärerische Thema der Anlass, die Ausführung transzendiert es jedoch – und bei der Ausführung überprüft Goya die tradierte Bildersprache auf ihre Ausdrucksdimension jenseits der mit dieser Sprache überlieferten Konnotationen.

Ein Beispiel: *Capriccio 8, Und sie schleppten sie davon* (Abb. 5, vgl. auch 7.4.7, KAb 9/00, dort Abb. 14), zeigt zwei verhüllte Männer, die eine schreiende Frau bei den Füßen und am Leib gepackt haben und sie mit Gewalt davontragen. Die Gewalt ist auch deswegen besonders schrecklich, weil sie anonym geschieht: wir sehen die Gesichter der Männer nicht. Der linke zumindest mit seinem langen Gewand und der Kapuze könnte ein Mönch sein, der rechte, der breitbeinig und frontal agiert, trägt zwar auch eine Art Kapuze, doch sein Gesicht müsste wenigstens andeutungsweise zu sehen sein. Stattdessen schauen wir in ein schwarzes Loch, ohne jede Form. Die Beine der Frau sind hoch erhoben, der Kopf mit dem schreiend geöffneten Mund hängt herab, doch nicht ohne einen Rest von Muskelanspannung. Das ist deswegen nicht unwichtig festzuhalten, als die Gesamtfiguration zweifellos dem Typus der Grabtragung Christi entspricht, wie er spätestens seit Raffael kanonisch geworden ist. Goya verwendet beständig christliche Schemata und bringt sie auf Themen zur Anwendung, die, zumindest auf den ersten Blick, dem christlichen Sinn diametral entgegenstehen. Doch ist nicht auch Christus Gewalt geschehen? Dennoch gilt es, eine doppelte Differenz festzuhalten, wenn nicht eine dreifache. Zum einen hat Christus sich für die Menschheit geopfert, hier sträubt sich das Opfer nur. Christus ist tot, als er getragen wird, sein Kopf fällt sanft zur Seite, in diesem lebenden Leib ist Spannung. Wichtiger jedoch: Christus wird erlöst, hier ist keinerlei Hoffnung gegeben, es wird zur Vergewaltigung kommen, das Leben der Frau wird zerstört sein.

Aufklärerisch argumentiert: dies ist Gewalt- und Mönchskritik. Anschaulich allerdings wird der Vorgang, wie so oft bei Goya – und in diesem Punkt ist seine Modernität besonders ausgeprägt – durch den Einsatz abstrakter künstlerischer Mittel. Die schwarze Aquatinta des Hintergrundes, die per se schon das Geschehen undurchdringlich und ängstigend macht und auf ihm lastet, schneidet messerscharf in den Leib der Davongetragenen, trennt ihn geradezu durch, ist Metapher für den Vorgang. So ist die christliche Formel transformiert in gänzlich Unchristliches, zugleich aber wird dies nicht nur kritisiert, sondern einerseits als real vorgeführt, andererseits durch die mög-



liche doppelte Konnotation des Schleppmotives zwischen Mann und Frau – Vergewaltigung und Liebesumarmung – als Goyas und damit auch unsere Lust offengelegt. So ist das Blatt – auch – eine Reflexion über das Verhältnis von Liebe und Gewalt in Zeiten gesellschaftlicher Unsicherheit.

William Turners *Schneesturm – Hannibal und seine Armee überqueren die Alpen* (Abb. 6) von 1812 mag tagespolitisch auf Napoleons Eindringen in Italien gemünzt sein. In beiden Fällen ist die Alpenüberquerung erfolgreich, um im Endeffekt in eine Niederlage zu münden. Der Vorgang wird von Turner als Naturgewalt vorgeführt. Zum Teil wird Hannibals Armee von den tobenden Elementen verschlungen, zum Teil von den Bergvölkern aus dem Hinterhalt angegriffen, getötet und geplündert – was als eine Art Naturstrafe für die Versuchung des Verbotenen, die Alpenüberquerung, gewertet werden kann – doch die Spitze des Heeres scheint die Verheißung Italien im Licht zu erblicken. Noch ist die Sonne verhüllt, doch sie zeichnet sich schon hinter dem Vorhang der Wolken ab.

Doch wo ist das Zentrum, wo ist der Held? Im Zentrum ist er nicht, das wird von der Wirbelspirale eingenommen. Da wo der Wirbelbogen umschlägt, im seitlichen Scheitel, ist exakt die Mittelwaagerechte des Bildes. Derartige Punkte werden von Turner betont, hier weist der dreieckige Fels im Bildvordergrund auf den Wirbelscheitel, während der schrägragende Felsen ganz links auf die Sonne zeigt. So ist ein Rest Bildordnung auszumachen. Hannibal dagegen, wenn er es denn ist, ist winzig klein, stecknadelkopfgroß als sich abzeichnende Silhouette am Horizont auf dem einzigen dort sichtbaren Elefanten auszumachen – zwar damit Italien und seinem Ziel am nächsten, aber doch untergegangen im Krieg der Elemente. Ein klassischer Held ist dies wahrlich nicht.

Ein Blick sei gestattet auf ein Spätwerk von Caspar David Friedrich. Dieser

Abb. 6

William Turner: *Schneesturm – Hannibal und seine Armee überqueren die Alpen*, 1812, Öl auf Leinwand, 146 × 237,5 cm. London, Tate Gallery.

Bild: Michael Bockemühl, J. M. W. Turner 1775–1851. *Die Welt des Lichtes und der Farbe*, Köln 1993.





Abb. 7

Caspar David Friedrich: *Der Abendstern*, um 1830/35, Öl auf Leinwand, 32,2 × 45 cm. Frankfurt a. M., Freies Deutsches Hochstift, Goethemuseum.

Bild: Werner Hofmann, Caspar David Friedrich, München 2000.

Künstler ist ein Anti-Historiker par excellence. Seine Rückenfiguren legen jede Handlung still, sie sind in Betrachtung versunken. Die Landschaft, die sie betrachten, ist schon von daher Reflexionsgegenstand, und Reflexion setzt den Anteil des Betrachters an der Sinnkonstituierung voraus. Das Reflexionsmoment gibt dafür Raum und Zeit. Das Bild *Abendstern* (Abb. 7), entstanden um 1830/1835, ist trotz des fröhlich jubelnden Knaben, der heimkehrend das sich zeigende Dresden begrüßt, keine Ausnahme. Mutter und Tochter sind in Betrachtung versunken. Der sich verklärende Abendhimmel über Dresden ist der Gegenstand, den es sinnend, ohne gedankliches Ziel, aufzunehmen gilt. Überlässt man sich der Betrachtung, so wird man vielleicht bemerken, dass der halbrunden Kuppel der Frauenkirche die Laterne fehlt. Die Frauenkirche, der zu Friedrichs Zeiten größte protestantische Kirchenbau auf dem Kontinent, bewusst verstümmelt?

Der Sinn dieses verblüffenden Motivs ist nicht so schwer zu erschließen. Nach katholischer Vorstellung materialisiert sich durch die Laterne das göttliche Licht und erleuchtet das Kirchengebäude und damit den Gläubigen. Gottes Anwesenheit wird anschaulich. ›Lux‹ wird zu ›lumen‹, wie es schon Thomas von Aquin formuliert hat. Diesen Materialisierungsort des Göttlichen lässt der Erzprotestant Friedrich fort. Für ihn kann das Göttliche nicht anschaulich werden, auf das Göttliche kann nur hoffend verwiesen werden. Doch Friedrich lenkt unseren Blick darauf nicht nur durch das Fehlen der Laterne. Der Punkt nämlich, der dadurch im Bildorganismus markiert wird, ist der ästhetische Brennpunkt, denn in ihm schneiden sich, auf den Millimeter genau, die rechte Senkrechte und die untere Waagerechte des Goldenen Schnittes. In zahllosen klassischen Bildern ist dies der Ort des Bildhelden. Hier ist, anders zwar als bei David oder Turner, aber doch von gleicher Konsequenz, der Held entfernt, um von der Ästhetik selbst ersetzt zu werden, die für Friedrich der einzig denkbare Mittler zu Gott ist. Auch dies ist von größter Modernität und widerspricht aller klassischen Bildersprache.

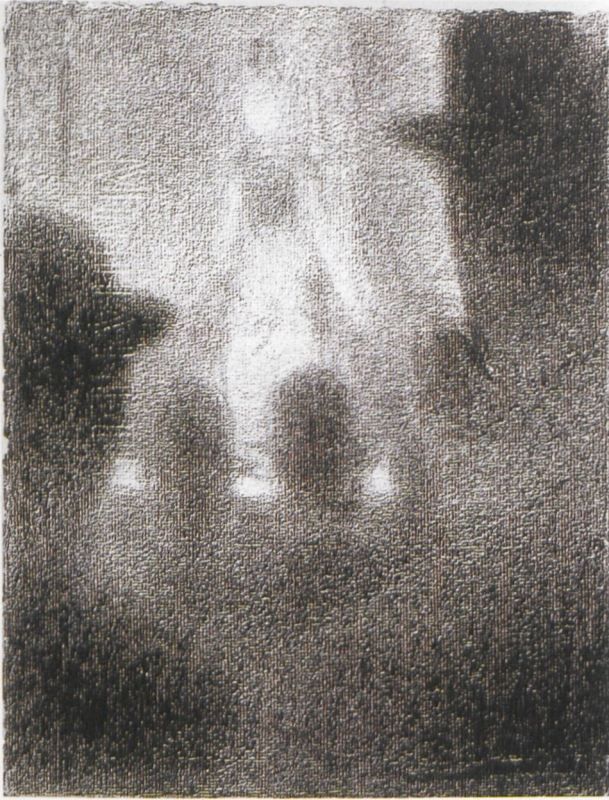
Manets *Déjeuner sur l'herbe* (Abb. 8), 1863, kein Frühstück, sondern ein Picknick im Grünen, wurde im Salon des refusés ausgestellt. Obwohl schon damit als nicht konventionell deklariert, hatte selbst die progressive Kritik mit dem Bild Schwierigkeiten. Sie konnte es nicht verstehen, fand Komposition und Malweise paradox. Bei aller Bemühung, diesem Picknick war keine Geschichte abzugewinnen. Was der rechte Mann der Frau erzählt, die gar nicht zuhört, sondern ausdruckslos auf den Betrachter schaut, erschließt sich nicht. Wie die ausgeleuchtete Nackte gänzlich bildparallel in der Landschaft sitzen soll, bleibt ebenso unklar wie alle Größenverhältnisse des Bildes es bleiben. Riesen sitzen in einer Zwergenlandschaft, aber sie fügen sich ihr nicht ein. Teile für sich scheinen logisch, aber der Bezug zu anderen bleibt unsicher. Eine fortwährende Sehritteration ist die Folge. Flächenbezüge sind vorhanden, doch folgen sie keiner Raumlogik. Die Badende im Hintergrund fügt sich zwar einem gewissen Gruppenbezug zu den Vordergrundfiguren, in der Landschaft hätte sie jedoch, würde sie sich aufrichten, die Größe eines Baumes, sie degradiert das ihr beigegebene Ruderboot zur Nusschale.

Vielleicht kann man es so ausdrücken: die Figuren sind für sich studiert und gemalt, sie scheinen überzeugend, doch legen sie im Bildzusammenhang den Modellcharakter nicht ab. Hält man mit der Hand die Figurengruppe zu, so würde man der Landschaft nicht nur halb so große Figuren inserieren, sie müssten vielmehr in leichter Aufsicht erscheinen. Hält man jedoch mit beiden Händen die Landschaft zu, so würden wir die Szene als Bühnenstreifen fortsetzen wollen. Damit wird für die Gruppe der Zitatcharakter deutlich. Und in der Tat – spät hat man es beobachtet – die Vordergrundgruppe zitiert relativ wörtlich Raimondis Nachstich nach Raffaels *Urteil des Paris*, und zwar die Assistenzgruppe der Flussgötter mit Nymphen. Die Flussgötter werden zu angezogenen Zeitgenossen, die Nymphen bleibt zwar nackt, aber aus



Abb. 8 (links)  
Edouard Manet: *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Öl auf Leinwand, 208 × 264,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.  
Bild: Archiv.

Abb. 9 (Folgeseite)  
Georges Seurat: *Café-Concert*, um 1887/88, Conté crayon gebohrt mit weißer Kreide, 31,4 × 23,6 cm. The Cleveland Museum of Art, Purchase Leonard C. Hanna Jr. Bequest.  
Bild: Michael Zimmermann, Seurat, Weinheim 1991.



dem klassischen Akt wird eine zeitgenössische Entkleidete mit jugendlich straffem, aber gedrungenem Körper. Das Modell ist zu benennen.

Nicht anders verhält es sich mit der Malweise, das eine Mal ist sie wie im Körper der Nackten von klarer geglätteter Faktur, das andere Mal, wie in den Partien der weiteren Landschaft, skizzenhaft verwischt. Einen einheitlichen Fokus mit einer logischen Entwicklung von vorne nach hinten, von klar zu leicht verschwommen – eine Errungenschaft, auf die klassische Kunst seit Leonardos Zeiten so stolz war –, gibt es nicht mehr. Von der Größe her trat das Bild mit Historienanspruch auf, um dann alles zu unternehmen, um die Einlösung klassischer Historienprinzipien zu unterlaufen. Zu verstehen ist es nur vor der Folie einer mehrhundertjährigen Kunsttradition, der es ostentativ den Laufpass gibt.

Ein letzter Blick auf eine Zeichnung von Seurat (Abb. 9), weil an ihr eine weitere Dimension des Abschieds von aller klassischen Überlieferung verfolgt werden kann: die für den Impressionismus und den Neoimpressionismus zentrale Bindung an die neuesten

naturwissenschaftlichen Ergebnisse von Optik und Farbe, die Seurat allerdings auf seine Weise zu transzendieren wusste. Seurat hat Charles Blanc oder den Farbtheoretiker Ogden N. Rood studiert, er wusste alles über Komplementärkontraste, prismatische Farbzerlegung, ihre Zusammensetzung im Auge, über den Simultankontrast etc. Signac, der Seurat theoretisch fortsetzt – aber auch in seiner Systematisierung verengt –, reflektiert auf naturwissenschaftlicher Basis den Zusammenhang von Farbe und Liniengerüst im Bilde. Die Gerichtetheit der Linien wird in ihrer gesetzmäßigen Wirkung untersucht.

Bei Seurat verbinden sich diese Erkenntnisse mit Psychophysik, so dass die Dinge, und sei ihre Erscheinung auch noch so reduziert auf Grundbedingungen der Form, symbolische Wertigkeiten zurückgewinnen. Seurat spielt mit der Grenze von Naturwiedergabe, die in Resten immer noch vorhanden ist, selbst wenn unsere Anstrengung, etwas zu identifizieren, stark gefordert ist, und der Verinnerlichung des Natureindrucks. Und so entsteht der Schwebekarakter von Seurats Zeichnungen, bei denen er mit weicher, so genannter Conté-Kreide auf einem stark strukturierten, gerasterten Papier aus Licht und Schatten Erscheinungen evoziert. Die Figuren sind Schemen, als wäre bei einer Fotografie die Entwicklung auf halbem Wege abgebrochen worden, gerade wollten die Dinge auftauchen, sie sind im Werden verewigt worden. Als Auftauchende haben sie noch nicht endgültig Gestalt gewonnen, so dass wir über ihren Realitätscharakter ebenso wenig sagen können, wie über ihr Wesen, Tun und Handeln. Es ist als könnten sie auch wieder zurückgenommen werden. So schauen wir dem Wunder der Bildentstehung aus Licht und Schatten zu, doch führt es zu nichts definitiv Benennbarem. Mehr kann man das Gegenständliche nicht reduzieren, ohne es aufzugeben. An diesem Punkt wird die eigentliche Moderne um 1910 einsetzen können.

Auswahlbibliografie:

**Georges Seurat. Zeichnungen**, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, München 1983.

**Werner Busch/Peter Schmoock (Hrsg.)**, Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987 (bes. die Beiträge von Busch und Kemp).

**Gottfried Boehm**, Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt a. M. 1988.

**Monika Wagner (Hrsg.)**, Moderne Kunst 1, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991 (bes. die Beiträge von Bättschmann, Busch, Herding und Wagner).

**Werner Busch**, Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993 (Studienausgabe 1997).

**Werner Busch (Hrsg.)**, Landschaftsmalerei, Berlin 1997.

**Werner Busch**, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.

**Michael Lüthy**, Bild und Blick in Manets Malerei, Berlin 2003.