

Die neoklassizistische Aufhebung des Erzählerischen

WERNER BUSCH



1 Antonio Canova, Theseus und Minotaurus, 1781–1783. London, Victoria and Albert Museum

Als Antonio Canova Ende 1779 mit Unterstützung Cavaliere Girolamo Zulians, des Botschafters der Serenissima beim Heiligen Stuhl, nach Rom kam und dort im Palast des Botschafters wohnen konnte, ließ er bald eine Gipskopie seiner ersten großen Figurengruppe „Dädalus und Ikarus“ von Venedig nach Rom transportieren und führte sie dortigen Künstlern und Kunstinteressierten vor, um sich bekanntzumachen. Am 4. Juni 1780 kamen auch Gavin Hamilton und der Stecherspezialist Giovanni Volpato.¹

Noch am selben Tag ging Canova mit Pietro Vitali, einem Schüler von Domenico Cunego, der wiederum Gavin Hamil-

tons Werke graphisch reproduziert hatte, zu Francesco Milizia, dem Kunsttheoretiker und Haupt der sogenannten Rigoristi, der besonders seit 1768, dem Publikationsjahr seiner „Vite“, zu einem Mittelpunkt der römischen Kunstszene geworden war. In diesem Traktat begriff Milizia in der Nachfolge Padre Lodolis Architektur als Sprache, forderte von ihr, sie müsse ihre jeweilige Funktion veranschaulichen. Milizia wohnte im Palast des spanischen Gesandten Azara und zeigte seinen Besuchern zahlreiche Zeichnungen und Gemälde von Anton Raphael Mengs. Kaum in Rom, hatte Canova also Kontakt zu den wichtigsten bildenden Künstlern,

Theoretikern und Förderern des Neoklassizismus.

Gavin Hamilton, so überliefern es die Quellen, hat an Canovas „Dädalus und Ikarus“-Gruppe, besonders den „sorgfältigen Ausdruck der Natur“ gelobt, Canova aber angeraten, dem Studium der Natur das der Antike zuzugesellen.² Zulian, Canovas Gönner, schenkte ihm 1781 einen großen Marmorblock, und der Künstler machte sich daran, eine „Theseus und Minotaurus“-Gruppe zu entwerfen, um damit dem neuen Stilideal in verschiedener Hinsicht gerecht zu werden (Abb. 1).³ Zum einen wollte er den von Gavin Hamilton vorsichtig kritisierten venezianischen Naturalismus hinter sich lassen. Wichtiger jedoch ist die ungewöhnliche Wahl des dargestellten Momentes bei dieser Gruppe. Canovas Biograph Melchior Missirini berichtet: „Dieses Thema ist schon von anderen guten Künstlern ausgeführt worden, aber sie hielten sich an den Augenblick des Kampfes, während Canova auf den Rat Hamiltons hin die zu Ende geführte Aktion gestaltete“.⁴ In dieser entscheidenden Frage war also Hamilton der Gewährsmann, doch hat Canova auch seinen früheren Rat beherzigt: Er hat an Pompejanischer Wandmalerei und klassischer Skulptur die Antike studiert und die literarischen Quellen zu Rate gezogen. Darüber hinaus reagierte er auf die Analyse zeitgenössischer Werke. Die Forschung hat dies im einzelnen nachgewiesen.⁵

Nun gibt es fraglos auch Beispiele aus der Geschichte der Kunst vor Canova, in denen das Ende einer Handlung dargestellt ist. Aber dort wird es verstanden als Erfüllung, als Erreichen eines Zieles, als Triumph oder Klage, als Gewinn oder Verlust. Hier dagegen ist das Ende der Handlung zugleich ein Nachsinnen darüber, was nun ist, kein Triumph, keine Klage, sondern ein Schwebezustand. Herausgelöst aus allem Handlungsablauf hebt der dargestellte Moment alle Zeit auf. Das Vorher ist gewesen, das Nachher unausdenkbar.

Bei Canova, und das unterscheidet seine Figur von allen vorhergehenden, ist die Reflexion alleiniges Thema, und vor allem wird dieses Thema nicht nur motivisch zum Ausdruck gebracht, sondern gerade in der besonderen formalen Verschränkung der Gruppe anschaulich. Das ist leicht nachzuvollziehen. Der Körper des mächtigen ausgestreckten Minotaurus gibt die Grundachse der Figur an, ihr folgen Kopfhaltung, Blickrichtung und Oberkörperachse des Theseus. Aufgestellte Keule, aufgestellter rechter Arm und aufgestelltes rechtes Bein geben die gegenläufige Achse an, der gedrehte Körper des Theseus führt von der einen

Bewegungsachse in der Drehung zur anderen. So verkörpern aufgestellter Arm, aufgestelltes Bein und Keule die zu Ende gebrachte Handlung, die Unterwerfung des Minotauros, während aus der Körperdrehung heraus die mit dem Körper des Minotauros korrespondierende Bewegungsrichtung mit dem ausgestreckten linken Bein den Blick des Theseus sacht herabführt über den abgewandten Kopf des Minotauros hinaus in die Ortlosigkeit. Damit haben wir eine dualistische Struktur: Fläche gegen Raum, Anspannung gegen Entspannung, und in eben dieser Dualität ist das Nachsinnen des Theseus aufgehoben. Dabei ist die ganze Figuration ohne jede ausgreifende Geste, was mit dem passiv-reflexiven Gesamteindruck korrespondiert; ein siegreicher Held ist dies nicht, vielmehr eine Reflexionsfigur, die Handlung aufhebt, Zeit stillstellt.

Nun handelt es sich bei Canovas Theseus-Gruppe um eine Skulptur; ihre notwendige Isolierung aus einem denkbaren weiteren Erzählzusammenhang mag sie als geeignet erscheinen lassen, eine mit sich beschäftigte Reflexionsfigur darzustellen. Doch bedenkt man die Konsequenzen dieses neuen Typus, der nicht nur Handlungslosigkeit, sondern mehr noch Handlungsunfähigkeit verkörpert, der das durch die Handlungsunfähigkeit ausgelöste Nachsinnen veranschaulichen will, zum eigentlichen Thema erhebt, der, um noch einmal Gavin Hamilton zu zitieren, die zu Ende geführte Aktion zeigt, aber eben nicht eine, die damit zur Erfüllung käme, sondern eine, die das Vorher und Nachher in sich aufhebt, ohne von sich auf etwas auszustrahlen, dann bekommt man eine Ahnung davon, warum die Reflexionsfigur geradezu zur Signatur des Neoklassizismus werden konnte. Eine allein auf sich konzentrierte Figur nimmt keinen Kontakt auf, markiert im Bilde eine Kommunikationsstörung, stellt, im Bildzusammenhang gesehen, eben diesen in Frage, sprengt ein Kontinuum, fordert isolierte Wahrnehmung. In der isolierten Betrachtung fordert der Betrachter ihr Sinn ab. Da der Sinn ihr nicht von außen beigelegt ist, sie ihn auch nicht durch Außenwendung einholt, projiziert der Betrachter ihn auf die Figur, reagierend auf die in ihrer Figuration aufgehobene Ausdrucksdimension.

Offenbar ist das künstlerische Potential dieses wahrnehmungspsychologischen Vorganges zuerst in der Karikatur geradezu experimentell erfaßt worden. Tiepolos Rückenfigur (Abb.2) mag eine bestimmte Person meinen, was aus bestimmten Gründen allerdings nicht sehr wahrscheinlich ist, sie mag auch durch den Habit sozial zuzuordnen sein, doch ist dies beides letztlich irrelevant gegenüber



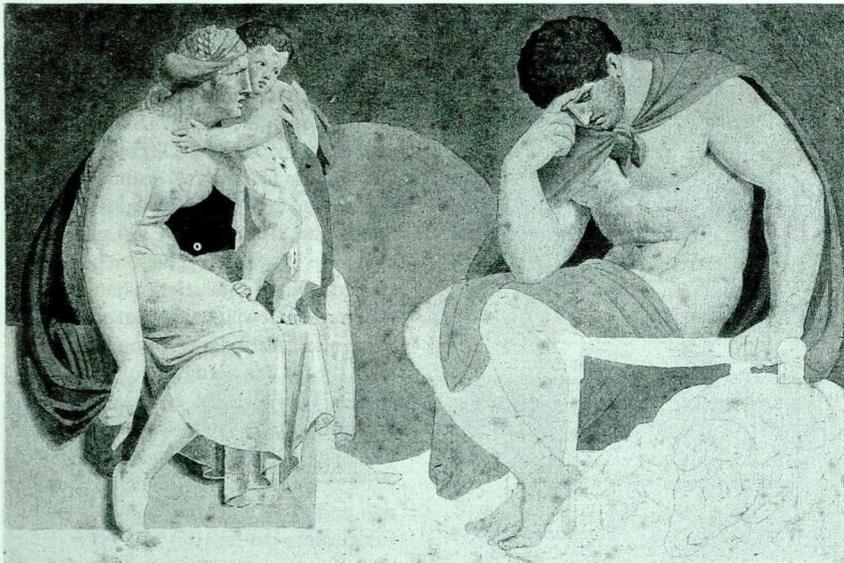
2 Giovanni Battista Tiepolo, Karikatur einer Figur in Rückansicht, Verbleib unbekannt (Kat. Paul Wallraf 875)

der Wirkungsintention der künstlerisch bewußt gestifteten Figuration, die geradezu auf Achsensymmetrie angelegt ist.⁶ Diese Figuration lebt von der Gegenüberstellung von großer, runder, breiter, halsloser, gichtbeiniger, rockspannender, korpulenter Person und ihrer gleichzeitigen extremen Langfingrigkeit, ihrem langen spitzen Degen und fadendünnen Perückenzopf. Diese forcierte Spannung von dick und dünn, spitz und rund nötigt uns, mittels Projektionsleistung der Person zwar keine Physiognomie, dafür aber eine Pathognomie zu geben. Kein Wunder, daß Lichtenberg Lavaters Physiognomik pathognomisch kritisierte mit Hilfe seines Fragmentes von den Schwänzen, gemeint waren eben Perückenschwänze.⁷ Diese aufgrund ihrer Formerscheinung ausdruckshaltigen Figuren von Giovanni Battista Tiepolo versucht sein Sohn Domenico zumeist in den 1790er Jahren in umfassendere soziale Zusammenhänge einzubinden, z. B. in seiner Zeichnung „Der Putzmacherladen“.⁸ Es erscheint wichtig, an diesem Punkt festzuhalten, daß er damit nicht wirklich szenischen, erzählerischen Zusammenhang stiftet, sondern dem sozialen Bild „Putzmacherladen“ die eine oder andere Dimension hinzufügt, den einen oder anderen Aspekt, Zuständliches, nicht Vorgängiges fixiert. Es ist erstaunlich, in welchem Ausmaß Künstler aus allen europäischen Ländern in den achtziger und vor allem den 1790er Jahren auf die besondere und offenbar als gänzlich neu empfundene Ausdrucksmacht dieser doch Handlung aufhebenden Figurinen stoßen. Wenige Beispiele, eher im Vorübergehen, seien betrachtet. Danach wird auch zu benennen sein, welche besonderen Ausdrucksbereiche die Künstler sich damit erobern

und daß diese Ausdrucksbereiche zuvor nicht zur Darstellung kommen konnten.

Schon 1789, also noch in seiner Berliner Zeit, hat Asmus Jakob Carstens mit der aquarellierten Zeichnung „Der schwermütige Ajax und Tekmessa“ (Abb. 3) ein in diesem Zusammenhang bezeichnendes Thema gewählt.⁹ Es folgt Sophokles' „Rasendem Ajax“, gibt aber nicht, wie es gerade bei diesem gewalttätigen Helden nahegelegen hätte, dessen wütigen Wahn wieder, der ihn erfaßt hatte, als er nicht die Rüstung Achills erhielt, die für den verdienstvollsten Heros vor Troja ausgesetzt war. Im Wahnsinn fiel er nicht über die Feinde, sondern über eine Schafherde her. Zu sich gekommen, verfiel er wegen der Schmach in Schwermut und gab sich, von Tekmessa vergeblich zurückgehalten, den Tod. Auch den Selbstmord zeigt Carstens nicht wie etwa als klassischer Künstler Polidoro da Carravaggio, vielmehr die Schwermut, in der das Schicksal den Helden herabdrückt. Tekmessa spricht zwar auf Ajax ein, kann den in sich Versunkenen jedoch absolut nicht erreichen. Wohl niemals zuvor sind Handlungslosigkeit und Kommunikationsstörung zugleich zum Thema gemacht worden. Für beides wird ein Formäquivalent gesucht. Die Figuren sind bildparallel angeordnet, dennoch ohne jeden wirklichen Kontakt, in ihre jeweilige Form eingebunden und autark. Der große Schild des Ajax scheint zwischen ihnen zu vermitteln, doch ist er gänzlich abstrakt gezeichnet, gibt so etwas wie das Grundmodul aller Formen an. Die Bildeinheit wird auf diese Weise allein abstrakt gestiftet, auf der Fläche des Papiers. So stark der Körper des Ajax gebildet zu sein scheint – Reste von Modellierung sind vorhanden – so sehr ist er zugleich in seinen Formen in die Fläche gebreitet; Fläche- und Raumwerte durchdringen sich. Der Bogenform des Schildes folgen linker, respektive rechter Seitenkontur der sitzenden Figuren. Ihre nicht gestörte Form spannt einen zweiten Bogen über das ganze Blatt. Aber die rechte Seitenkontur des Ajax wird auch in seiner Figur selbst über den aufgestützten Arm fortgeführt. Die gebeugte Figur wird so in sich zusammengeschlossen und zu einer Paraphe drückender Trauer. Die Linien gewinnen – wahrnehmbar – Doppelfunktion, sie sind gegenstandsbezeichnend und formales Abstrakt zugleich.¹⁰

Die Betonung der Ausdrucksdimensionen geht bei Carstens nicht selten auf Kosten anatomischer oder perspektivischer Richtigkeit. An Carstens' Form der Charakterisierung ist entscheidend, daß sie sich bewußt nicht im Nachahmungsakt vollzieht, sondern in der Imagination bildet und sodann sich primär abstrakten Bilderfordernissen fügt. So haben wir



3 Asmus Jakob Carstens, Der schwermütige Ajax und Tekmessa, 1789. Weimar, Kunstsammlungen

nicht nur Handlungsstörung, sondern auch einen Angriff auf einen verbindlichen Raum- und Körperbegriff zu konstatieren. Man kann von einer fortschreitenden Dissoziation von Figur und Raum sprechen bis hin zu einer anschaulichen Zerstörung der sozialen und psychischen Identität der Dargestellten. Füllbi etwa verkörpert Wahn und Verzweiflung beinahe durchgehend durch derartige, aus dem Bildzusammenhang herausfallende Ausdrucksfigurinen, handele es sich um den wahnsinnigen, im Hungerturm eingesperrten Ugolino, um Shakespeares Lady Constanze oder die wahnsinnige Kate.¹¹ Ihre Frontalität fixiert den Betrachtenden vor dem Bild, das sonstige Szenische im Bild ist unverbunden attributiv, fordert vom Betrachtenden eigene, gesonderte Zuwendung, nachdem er sich gewaltsam von der ihn fixierenden Figur, die in ihrem Wahn jedoch nicht kommunizieren kann, gelöst hat.

Liest man Flaxmans Darstellung „Die Nacht, den Schlaf vor dem Zorne des Zeus bergend“ (Abb. 4) zum 14. Buch der „Ilias“ als Handlungsschilderung – wozu sie als Illustration zum Homerischen Text immerhin auffordert –, so zeigt sich im Zentrum die riesige Figur der Nacht, die ihre Flügel breitet und sich zwischen den mit den Blitzbündeln drohenden Zeus und den von Furcht gepeinigten Schlaf schiebt, um ihn aus dem Blickfeld des Göttervaters auszublenden. Dargestellt ist nicht eigentlich ein Handlungsablauf. Körper- und Raumverhältnisse folgen nicht einem nachvollziehbaren Maßstab. Mit Mühe können wir Zeus als oben hinten, den Schlaf als vorne unten und die Nacht als dazwischen befindlich lesen. Daß Zeus den Schlaf verfolgt, erfahren wir nicht aufgrund räumlicher Inbezug-

setzung, sondern fast ausschließlich über abstrakte Bildflächenbezüge. Die Richtung des Blitzbündels bezeichnet die Bilddiagonale von links oben nach rechts unten, sie führt über den Kopf der Nacht, der sich im genauen Zentrum des Blattes befindet. Mittelpunkt der Diagonale ist die Mitte des Nasenrückens des gänzlich frontalen Kopfes, der dennoch durch die Augenstellung den diagonalen Bewegungsimpuls weitergibt. Die Augenstellung vermittelt den Eindruck, als spüre die Nacht Zeus im Nacken und als wende sie die Augen zugleich besorgt zum entsetzt nach rechts sich duckenden Schlaf. Für sich gesehen sind Zeus, Nacht und Schlaf autarke Figurationen, sie leben nicht von der Existenz des jeweils anderen. Zeus und Nacht sind frontal, der Schlaf ist bildparallel angeordnet. Räumliche Verschränkungen gibt es so nicht wirklich. Mit der abstrakten Stiftung der Bezüge korrespondiert die fast völlige Reduktion auf den figürlichen Umriß. Das führt uns auch hier zu der Beobachtung, daß die einzelne Linie Doppelfunktion gewinnt, sie ist zum einen gegenstandsbezeichnend und zum anderen autonomer Bildflächenwert. In seiner Autonomie ist der Bildflächenwert sinnstiftend – das ist entscheidend. Damit unterscheidet er sich grundsätzlich von klassischen sinnunterstützenden Kompositionslinien, die mit der gegenständlichen Sinnstiftung nicht nur harmonisieren, sondern durch sie bedingt sind.

Dauids „Brutus“ (Abb. 5) führt das Problem von Kommunikationsstörung und unaufhebbarer Interessenkonflikt zu seinem logischen Ende¹², und wiederum nutzt der Künstler seine Darstellung, um der Zerrissenheit eines handlungsunfähigen Helden Ausdruck zu geben. David hat sein Bild im Revolutionsjahr 1789 im

Salon ausgestellt. Brutus, der Held, der in seiner Verkrampfung keiner mehr sein kann, ist aus dem Bildzentrum ganz nach links vorn, gleichsam an die Bühnenrampe gerückt. Er ist aus dumpfem Brüten hochgeschreckt, als seine toten Söhne hereingetragen werden, die er aus Staatsräson zum Tode hat verurteilen lassen. Für den Betrachter ist er eine ganz offensichtliche Projektionsfigur, in der er den unaufhebbaren Konflikt zwischen väterlicher Liebe und eingeforderter Vaterlandsliebe gespiegelt sieht. Die Bildordnung scheint vor der absurden Logik der Geschichte zu Bruch gegangen zu sein.

So haben wir nicht nur, wie bei den „Horatiern“, in denen David zuerst Prinzipien einer neuen Bildordnung auslotete, eine Gegenüberstellung von Männer- und Frauenseite, nicht nur die Demonstration ihrer Ungleichgewichtigkeit, sondern auch eine anschauliche Offenlegung ihrer Unüberbrückbarkeit. Am Betrachter ist es, in der Vertiefung in Brutus' Schicksal die nicht zum Ausgleich zu bringende Spaltung in privates Interesse und öffentliche Erfordernisse auszuhalten. Wir hatten im Falle von Füllbi davon gesprochen, daß das übrige Geschehen im Verhältnis zur Hauptperson unverbunden attributiv erscheine. Das kann nun zu der Beobachtung führen, daß am Ende des 18. Jahrhunderts in der Tat die Attribute selbst und damit die klassische Ikonographie und die allegorische Zeichensprache in die Krise geraten. Goethes und Meyers Aufsatz über die Gegenstände der bildenden Kunst von 1799 mit seinem Generalangriff auf die barocke Zeichensprache und der Betonung der Sinnlosigkeit der, wie es heißt, „beyelegten Zeichen“¹³ stellt nur einen von vielen Belegen vom Bewußtsein dieser Krise dar. Seltsamerweise ist diesem Phänomen so gut wie keine Aufmerksamkeit gewidmet worden. Zwei Beispiele seien analysiert.

Canovas Grabmal für Clemens XIV. in Santi Apostoli (Abb. 6) von 1783–87 kann als betont antibarockes Monument gelesen werden. Alle Papstgräber bis zum letzten von Canova ausgeführten Grabmal in der Mitte des 18. Jahrhunderts gehen von Berninis klassischen Lösungen aus: von seinen Monumenten für Urban VIII. und für Alexander VII.¹⁴ Diese nutzen die vorgegebenen farbigen Inkrustationen der architektonischen Nischen in St. Peter zur dramatischen Steigerung des Effektes. Alle Monumente bis zu dem von Pietro Bracci für Benedikt XIV. von 1759 arbeiten ebenfalls mit der Wirkung des flackerigen bunten Marmors und mit einer Fülle dekorativer Details zur Erzielung des einen großen Effektes: der Entwicklung eines durchgehenden, vom Sockel aus sich entfaltenden Bewegungszuges bis hin zum zumeist segnenden,



4 Tommaso Piroli nach John Flaxman, Die Nacht, den Schlaf vor dem Zorne des Zeus bergend, 1805. London, British Museum

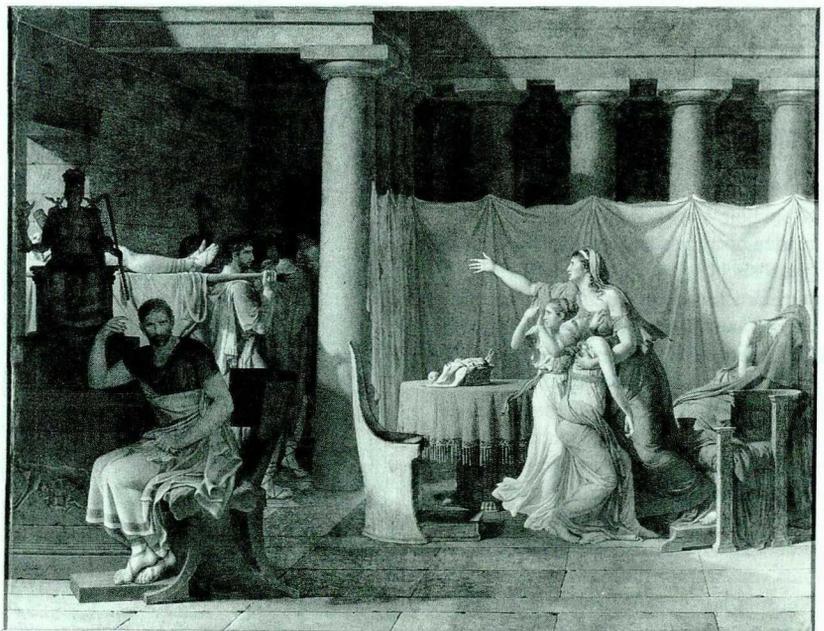
seltener knienden Papst. Die Figuren sind von reichen Faltenbahnen umgeben, die nicht allein der Verlebendigung der Einzelfigur dienen, sondern mehr noch der Überleitung zum nächst höheren Motiv, das den angebotenen Schwung aufnimmt, um ihn zum Gipfel zu führen – alle Bewegung steht letztlich im Dienste der Aufgipfelung. Diese Bewegungen fassen nicht nur die Gesamtform des jeweiligen Monumentes zusammen, sondern lassen vor allem auch den Umraum als von Bewegungsimpulsen durchwogt erfahren. Es sind die Tugenden des Papstes, die sich neben seinem Sarkophag eingefunden haben, auf den der Tod die letzten Lettern schreibt, um anzuzeigen, daß die Lebensbahn des Papstes noch nicht vollendet ist. Zugleich aber macht das Hineinragen des Papstes in die Halbkugel darüber, die ihn mit ihrem Reichtum aufnimmt, unmittelbar anschaulich, daß er der irdischen Sphäre enthoben wird. Der immerwährende Segensgestus, der durch die leichte Achsenverschiebung des Papstkörpers auf den Papstaltar im Zentrum der Vierung hin ausgerichtet ist, gibt der Figur etwas Schwebendes, enthebt sie der irdischen Zone.

Bei aller Übereinstimmung im Gesamtaufbau: Es läßt sich von einem solchen Monument aus gesehen kein größerer Unterschied zu Canovas Grabmalern denken. Während Berninis Nachfolger seine Lösungsvorgaben mit verwandter Aussageabsicht nur variieren, durchbricht Canova die Syntax vollständig, selbst wenn er die Vokabeln weiter verwendet. Er behält den klassischen Aufbau im Prinzip bei: Sockelzone, Sarkophagzone mit Tugenden, dahinter Sockel der Papstfigur, darüber thronender Papst selbst. Doch wenn es zuvor darum ging, bei aller Verdeutlichung ihrer architektonischen oder gegenständlichen Funktion

diese Grundbestandteile auseinander hervorgehen zu lassen oder untereinander in Beziehung zu setzen, so wirkt das Monument für Clemens XIV. wie aus dem Baukasten möbliert. Das Monument ist zudem auf frontale Sicht hin konzipiert. Jede noch so minimale Abweichung des Betrachters von dieser Mittelachse verzerrt die Perspektive – damit ist das Grabmal nur als Bild zu rezipieren, in dem alle Teile ihren fixierten Ort haben. Es hört auf, im Raum erfahrbare Skulptur zu sein. Alle Bewegung ist stillgelegt. Die dreidimensionalen Figuren und Körper schaffen so paradoxerweise nicht Raum, sondern sind sinnvoll, bezogen auf die Erscheinung der Gesamtfiguration, nur in ihrer Flächenbindung. Diese wiederum hat Anteil daran, daß die Figuren für sich erfahren werden. Allerdings entsteht der Eindruck von Isolierung in erster Linie dadurch, daß die Figuren nicht über sich hinausweisen, sie sind in ihrem Kontur befangen. Die Trauerfiguren etwa haben keine Entfaltungsmöglichkeit, auch sind sie nur frontal wahrzunehmen, und zudem weichen sie so gut wie nicht aus der Profil- beziehungsweise en face-Sicht ab.

Wirklich tragfähig ist eine allegorische Figur nur in bezug auf einen anschaulich werdenden Gesamtsinn. Da die Figuren jedoch hermetisch konzipiert sind, droht auch der Sinn dunkel zu werden – allerdings nicht in der ursprünglichen Bedeutung allegorischer Bildersprache, bei der die Hermetik des Gesamtsinnes auf das Unaussprechliche der absoluten Wahrheit, auf das Göttliche verweist. Vielmehr sind die einzelnen Teile auch in ihrem Sinn autark gegenüber den anderen Teilen des Monumentes.

Im barocken Grabmal sind die allegorischen Figuren gemeinhin Verkörperungen der Tugenden des Dargestellten. Bei Canova sind es Temperantia und Mansuetudo, Mäßigkeit und Sanftmut – das scheint konventionell ikonographisch gedacht. Mansuetudo ist auch, wie es sich gehört, durch ihr Attribut, das Lamm, ausgezeichnet. Nur hat sie mit ihrem Attribut überhaupt nichts zu tun. Im Barock wäre es notwendig Teil der Figuration, hier könnte man das völlig unverbunden daneben gesetzte Lamm wegnehmen und die Figuration wäre in sich so geschlossen wie zuvor, sie würde den Verlust gar nicht bemerken. Bezeichnenderweise ist es in dem noch hermetischeren Bozzetto auch überhaupt nicht vorgesehen. Eine barocke Figur, der man ihr Attribut nähme, wäre verstümmelt, der Bewegungsfluß wäre unterbrochen, würde auf ein Loch stoßen. Doch damit nicht genug. Betrachtet man die Funktion der Tugenden bei Canova, so ist es in der Tat ganz unwichtig, ob sie ein Attribut tragen oder nicht, denn auf ihre tradierte Funktion, die Tugenden des Verewigten zu bezeichnen, kommt es überhaupt nicht an. Beide Figuren sind primär Trauerfiguren, in ihrer Trauer unterschiedlich charakterisiert, aber beide mit ihrer Trauer allein. Sie sind nicht mehr Verkörperungen von Eigenschaften des Papstes, sondern Sentimentangebote an den Betrachter. Mansuetudo ist der Inbegriff versunkener Trauer, nicht einmal mehr fähig, sich dem Gegenstand der Trauer zuzuwenden. Dem Beschauer werden Formen zu trauern angeboten, nicht hingegen Tugenden des Papstes vorgeführt. Auf das Gesamtmonument bezogen ist dieser Tatbestand unlogisch, denn was soll der oben agierende Papst, wenn er



5 Jacques-Louis David, Brutus, 1789. Paris, Louvre



6 Antonio Canova, Grabmal für Clemens XIV, 1783–1787. Rom, SS. Apostoli

unteren als Verstorbener von Hinterbliebenen betrauert wird. Es ist somit ein erinnertes, nicht ein verewigter Papst. Nicht ein Vorgang ist verbildlicht, sondern ein Zustand.

Nun müssen Zeichen nicht unbedingt beigegeben sein, um auf konventionelle Weise zur Wirkung zu kommen. Gesten können ihre Funktion übernehmen, sie halten sich über Jahrhunderte, ihre Konnotation ist verbindlich, selbst wenn die Ausdeutung dieser Konnotation Verschiebungen unterliegen kann. Ihre Validität erweisen die Zeichen und Gesten gerade dadurch, daß sie eine gewisse Bandbreite markieren können. Ein Blick auf den klassischen Melancholiegustus kann dies lehren. William Hauptmans umfassende Untersuchung über „The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art“¹⁵ hat außer Frage gestellt, daß auch noch das 19. Jahrhundert auf diese Geste als geläufiges Verständigungsmittel absolut nicht verzichtet. Dennoch geraten auch die Gesten in die Krise, weil über das, was sie bezeichnen, keine Einigkeit mehr herrscht. Melancholie als Krankheit verstanden gerät in den sezierenden und klassifizierenden Blick der französischen Irrenärzte.¹⁶ Der Erfahrungsdruck der empirischen Beobachtung bringt sie dazu, das geläufige Konzept von Melancholie in Frage zu stellen. Esquirol, Leiter der Pariser „Salpêtrière“, schafft gar den Begriff ab, „Lypemanie“ tritt bei ihm an die Stelle von Melancholie.¹⁷ Nun läßt Esquirol seine Traktate mit Porträts von Kranken illustrieren, darunter auch zwei Melancholikerinnen. Die Illustrationen von „Du maladies mentales“ stammen von Ambrose Tardieu. Während der Künstler bei der einen, offenbar aufgrund einer gewissen szenisch-räumlichen Einbindung, nicht auf den Melancholiegustus

verzichten kann, der damit wie ein absurdes Relikt einer nicht mehr zuständigen Verständigungsweise erscheint, ist das andere Porträt – übrigens ein Bildnis der berühmten Revolutionärin Théroigne de Méricourt – in der Tat eine Aufnahme für die Kartei.¹⁸ Kontextlos dem medizinischen Blick ausgesetzt, hat sich das konventionelle Zeichen verflüchtigt, womit zugleich auch das Problem hervorgekehrt ist, das in den 1790er Jahren vor allem für Goya zentral ist: Wie denn psychische Zustände zu veranschaulichen sind, wenn konventionelle Zeichen und Gesten offenbar nicht in der Lage sind, diese adäquat zu kennzeichnen. Davids „Brutus“ markiert eine Lösung des Problems. Er zerstört die klassische Kompositionsordnung, indem er den Protagonisten an den Rand rückt, seine Verbindung, auch die Verbindungslinien zum übrigen kappt, das übrige – in Teile, Gesten, Gruppen zerfallen – jedoch durchaus vorführt. Die Negierung klassischer Form auf ihrer Folie – das ist, ohne daß hier darauf eingegangen werden könnte, auch das Goya'sche Verfahren. Nun ist Davids besondere Lösung im „Brutus“ nicht voraussetzungslos, und so seien, da die Genese dieser Lösung wieder in die Geburtsstunde des Neoklassizismus zurückführt, diese Voraussetzungen kurz nachgezeichnet.

Die Forschung hat das nachsinnende Sichversenken einer Figur, das ein Sichversenken des Betrachters ins Bild nach sich zieht, mit dem Begriff der Absorption erfaßt und zu einem typischen Phänomen

der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts erklärt.¹⁹ Zweifellos hat das Phänomen in der Kunst Chardins seine tief-sinnigste Ausprägung gefunden. Allein bei ihm ist Absorption mehr als eine an eine innerbildliche Person gebundene Vorgabe, vielmehr eine Qualität der Malerei selbst.²⁰ Die Genese des Phänomens ist jedoch nicht in Frankreich zu suchen, sondern in der Praxis englischer neoklassizistischer Künstler der späten 1750er und 1760er Jahre in Rom. Dabei orientierten sich die Engländer – und nicht nur die Franzosen, wie Michael Fried in seinem zentralen Buch „Absorption and Theatricality“ meint – an einem Vorbild des 17. Jahrhunderts, einem im 18. Jahrhundert von Dyck zugeschriebenen und in verschiedenen Nachstichen weit verbreiteten Gemälde zum Thema des Belisarius (Abb. 7).²¹ Es schildert die Szene, in der ein Krieger in einem blinden Bettler seinen ehemaligen Feldherrn Belisarius wiedererkennt und über dessen Schicksal nachsinnt. Heute schreibt man das Bild dem Genueser Maler Luciano Borzone zu und datiert es in die 1620er Jahre.²²

1762 berichtet Diderot in einem Brief von einem Streitgespräch vor dem Nachstich des vermeintlichen van Dyck. Dabei wird die Meinung vertreten, der nachsinnende Krieger sei fehl am Platze, gerade weil er das Interesse vom Protagonisten Belisarius abziehe. Diderot dagegen sieht eben darin die besonderen Vorzüge des Bildes. „Ganz gewiß“, schreibt er, „ist es die Figur dieses Solda-

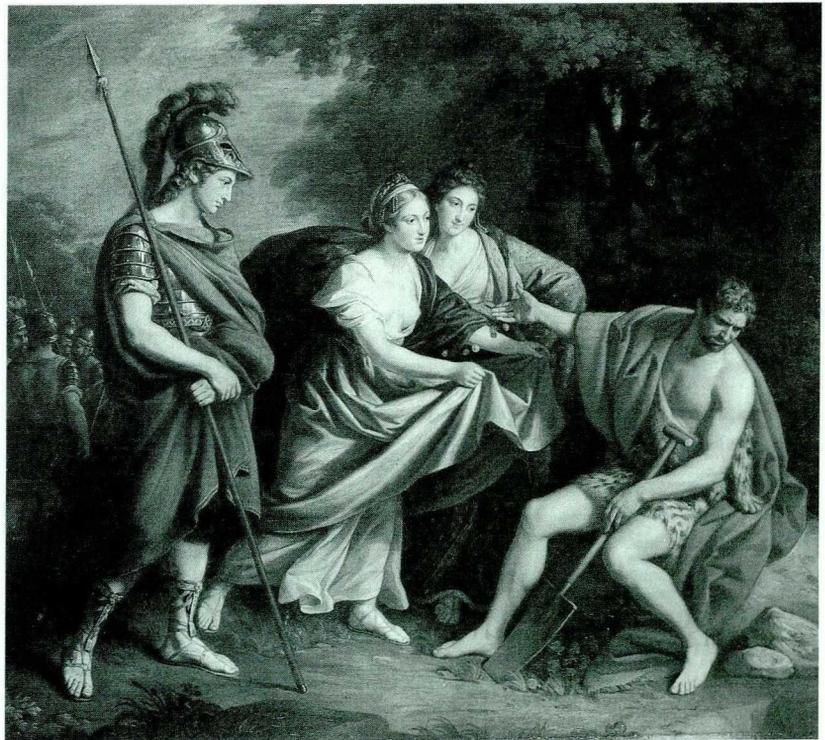


7 Abraham Bosse nach Luciano Borzone, Belisarius empfängt die Almosen, um 1620–30. Paris, Bibliothèque Nationale

ten, die uns gefangen nimmt und alle übrigen vergessen zu machen scheint.“²³ Der Genueser Maler des Bildes dürfte auf naheliegende Weise zur Idee des nachsinnenden Kriegers geführt worden sein. Belisarius ist blind; im Bilde war also eine wechselseitige Kommunikation mittels Leidenschaftsausprägung ausgeschlossen – Diderot kritisiert entsprechend im Salon von 1767 drastisch ein Gemälde zum Thema des Belisarius²⁴, das den erkennenden Krieger mit vor Überraschung erhobenen Armen zeigt. Diderot würde unter diesem Gesichtspunkt im übrigen auch Davids spätere Fassung des Themas abgelehnt haben. Daher bot es sich an, den Krieger über die sich ihm zeigende Szene reflektieren zu lassen, er ist ein von der eigentlichen Bildhandlung – Belisarius bekommt Almosen – getrennter Beobachter. So schwach das sogenannte van Dycksche Gemälde ist, dieses Monument hat das 18. Jahrhundert fasziniert und Nachfolge herausgefordert.

Die erste sehr weitgehende Adaption fand das Bild in Nathaniel Dances „Timon von Athen“ (Abb. 8), das wohl noch in Rom 1765 entstanden ist und zuerst 1767 in der Ausstellung der Society of Artists in London zu sehen war.²⁵ Dances Bild, so detailliert es in allem und jedem dem vermeintlichen van Dyck folgt, dürfte auch auf Gavin Hamiltons Helena der „Beweiung der Andromache“ rekurrieren, vielleicht aber geht schon Hamilton mit diesem Motiv direkt auf das gepriesene Gemälde zum Thema des Belisarius zurück.²⁶ Es scheint im 18. Jahrhundert so etwas wie ein Identifikationsbild gewesen zu sein.

In Dances Gemälde wird deutlich, welchen Vorrang das Absorptionsmotiv gehabt hat. Dance, der Shakespeares „Timon“ wie eine antike Quelle behandelt, zeigt die dritte Szene des vierten Aktes, in der der verbitterte Athener Timon sich in eine Höhle im Wald zurückgezogen hat, dort unversehens Gold ausgräbt und dieses, als er aus Mitleid von General Alkibiades mit zweien seiner Konkubinen besucht wird, voller Verachtung den begierigen Damen entgegenwirft und seinen Besuchern prophezeit, daß es nur Unheil bringen werde. Thema war somit eigentlich das Tugendexempel des Timon, doch wie im Falle des van Dyckschen „Belisarius“ zieht der Sinnende links alles Interesse auf sich und damit vom Helden ab. Nicht dessen Tat, nicht sein Verhalten ist das Thema, sondern das in Alkibiades anschaulich werdende Nachsinnen über das, was vorgeht. Dieses zeitaufhebende Vertieftsein des Alkibiades ist so stark, daß es den Betrachter, wie Diderot sagt, alle übrigen Personen des Bildes vergessen läßt. Wir haben also nicht nur eine innerbildliche



8 Nathaniel Dance, Timon von Athen, um 1765. London, H. M. Queen Elizabeth II.

Thematisierung der Betrachterperspektive vor uns, sondern eine Aufhebung des Themas in der Reflexionsfigur. Anders formuliert: Die vorherrschende Ausdrucksdimension des Bildes löst sich – und uns – schließlich vom dargestellten Thema. Damit hört das Tugendexempel auf, Handlungsanweisung zu sein. Das Sentiment der Reflexionsfigur ist so stark, aber auch so unbestimmt, daß es vom Betrachter, läßt er sich auf das Angebot ein, selbst besetzt werden muß.

Das in der Tat ist etwas Neues; nur handlungslose, nur durch Mimik und Gestik nicht eindeutig bestimmte Figuren ermöglichen Absorption, einen Schwebestand. Den Zerfall der klassischen Bildordnung, so können wir unsere bisherigen Beobachtungen in einem Satz zusammenfassen, kompensieren die Künstler des Neoklassizismus einerseits durch eine abstrakte, das heißt tendenziell gegenstandsunabhängige, aber wirksame Bildflächenordnung, andererseits durch eine Involvierung des Betrachters, der das Seine zur Sinnstiftung zu leisten hat. Das Bild erfüllt sich nicht mehr selbst, auch nicht idealisierter.

Im folgenden sei anhand eines Themas in Varianten das bildsprachliche Problem des Neoklassizismus noch einmal grundsätzlich verdeutlicht, sein, wenn man so will, Verfahren des ziellosen Erzählens. Gewählt sei dazu das Thema der Prozession. John Hamilton Mortimers Karikatur von 1776 ist betitelt „Iphigeniens jüngste Prozession von Kingston nach Bristol“ (Abb.9).²⁷ Diese Iphigenienprozession

von Kingston über Bristol nach London zeigt die Duchess of Kingston auf ihrem dornenreichen Weg zum Prozeß, der ihr im Oberhaus wegen Bigamie gemacht wurde und der zu ihrer Verurteilung führte. Man wußte, daß sie in ihrer Jugend auf einem Maskenball als Iphigenie aufgetreten war, als keusche Priesterin der Artemis. Der Witz der Karikatur bestand in der Offenlegung der Diskrepanz von Keuschheit in der Rolle und Unkeuschheit im Leben. Literarische Verkleidung war, so wird uns bedeutet, nur noch in der Maskerade möglich. Die antikische Verbrämung funktioniert nicht mehr, sie wird als Mode durchschaubar.

Mit der Feststellung, die Karikatur zeige als öffentliches Medium, daß die Mythenadaption in der Personalallegorese nicht mehr in der Lage sei, positiv Sinn zu setzen, könnte man sich zufriedengeben. Doch lohnt es sich, die an sich harmlose Karikatur noch etwas genauer zu betrachten, denn sie ist auch in ihrer Formerscheinung komplex aufgeladen. Die Duchess of Kingston wird von ihrem Kaplan, ihrem Arzt, ihrem Apotheker und drei Ehrenjungfrauen begleitet. Eine von ihnen trägt bei dem feierlichen Marsch zu unfeierlichem Anlaß ein Gefäß mit einem Herzstärkungsmittel mit sich, die Angeklagte wird es brauchen. Dieses Gefäß und die Tatsache, daß es gehalten wird, als enthalte es etwas höchst Wertvolles, machen darauf aufmerksam, daß die Bildformel auf zu dieser Zeit berühmte und neuartige Vorbilder zurückgeht: auf Benjamin Wests (Abb. 10) und Gavin



9 John Hamilton Mortimer, Iphigenies jüngste Prozession von Kingston nach Bristol, 1776. London, British Museum

Hamiltons auch miteinander konkurrierende Darstellungen der Agrippina, die in einem ostentativen Akt die Asche ihres ermordeten Gatten Germanicus in einer Urne von Brindisi zu Fuß nach Rom trägt, begleitet von ihren Kindern und Gefolge.²⁸ Diese Prozession, Exempel für eheliche Treue und Mut zur Wahrheit, vollzieht sich bei West und Hamilton in bildparalleler Form. Damit gehören die Gemälde, beide Mitte der sechziger Jahre in Auftrag gegeben, in zweierlei Hinsicht zu den Gründungsbildern des Neoklassizismus. Zum einen läßt die Bildparallelität des Zuges das gesamte Personal absorbiert, beschäftigt mit sich selbst, erscheinen. Diese Trennung vom Betrachter, auf den nicht in Form barocker Deklamation hin agiert wird, ermöglicht diesem das Eintauchen in das angebotene, alles durchwaltende Sentiment. Er wird nicht zum rationalen, schrittweisen Nachvollzug von Handlung eingeladen und durch Gestenzeichen durchs Bild geleitet, sondern kann dem angeschlagenen und anhaltenden Ton nachspüren. Zum anderen läßt die Bildparallelität das Geschehen unabgeschlossen, im Vollzug erscheinen. Die Prozession selbst mit ihrer Ausdrucksdimension von pathetischer Trauer ist das Thema und markiert den angebotenen Wert, um den es geht. Nicht also die Demonstration Agrippinas vor Kaiser Tiberius, der im Verdacht stand, Germanicus' Tod veranlaßt zu haben, macht das Moralexempel aus, sondern die Reinheit und Tiefe der Trauer selbst. Die Reinheit von Agrip-

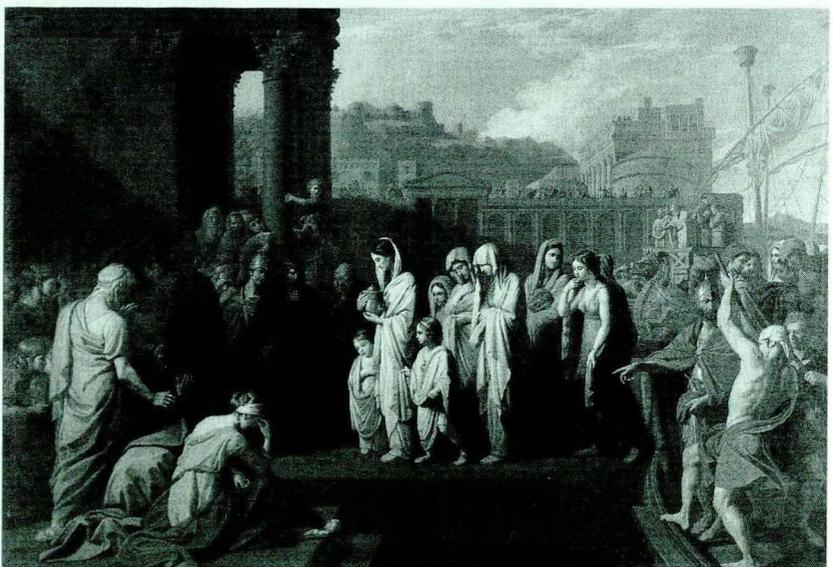
pinas Gefühl steht für die Wahrheit des unausgesprochenen Schuldvorwurfes.

Man kann bereits ahnen, wohin Wests und Hamiltons Bilderfindung führen wird: zu Flaxmans „Prozession der Trojanischen Frauen“ (Abb. 11), einer Darstellung, die den Vollzugscharakter in Reinkultur demonstriert, ihn formal in allen Konsequenzen vorführt und dabei keinen Rest an klassischer Erzählhaltung übrig läßt. Bei dieser Prozession, einer von Flaxmans Aischylos-Illustrationen von 1795, ist der Friescharakter noch deutlicher.

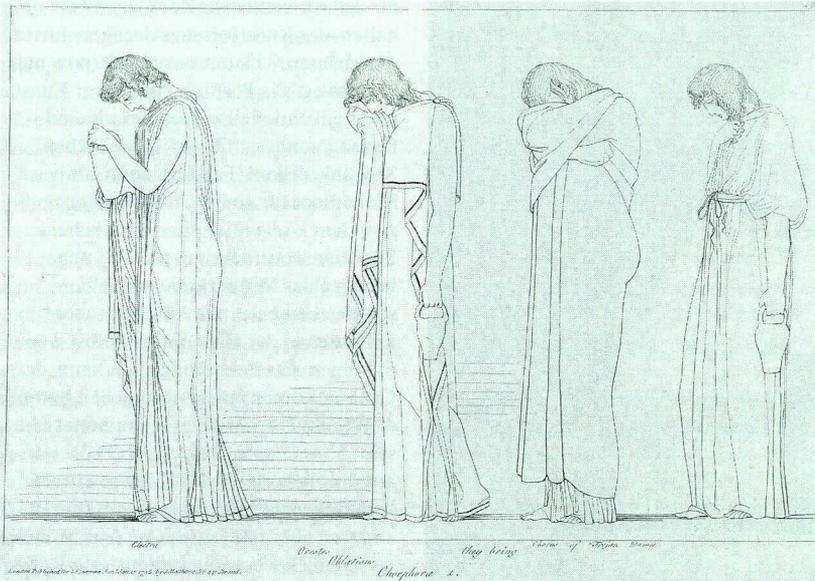
Das zugrunde liegende Ordnungsprinzip ist als rhythmische Reihung zu be-

schreiben. Da hier weder der Ausgangspunkt noch das Ziel der Prozession verbildlicht sind, ist das Thema die Prozession als solche. Tendenziell ist die Reihe hinten und vorne unabgeschlossen. Für Goethe etwa wäre es noch ganz unerlässlich gewesen, das Grab als Ziel der Handlung im kompositorischen Zentrum des Bildes zu zeigen und den Zug der Frauen hierzu in ein sinnvolles räumlich-bedeutsames Verhältnis zu setzen. Goethes Flaxman-Kritik macht dies deutlich.²⁹ Flaxman dagegen zeigt nur vier extrem stilisierte Frauen, geneigten Hauptes nach links schreitend, ohne jede räumliche Entfaltung. Goethes Thema wäre die bestimmte Agamemnon-Geschichte gewesen; Flaxmans Thema ist trauerndes Schreiten an sich – insofern ist auch der Bildgegenstand „autonom“, die sinnliche Wirkung des Liniengebildes soll ihn veranschaulichen.

Nun mag man argumentieren – und Goethe hat dies getan – bei Flaxman handele es sich nur um Illustration, nicht um den Versuch, vollgültige Historie zu schaffen, die Darstellung von rhythmischer Reihung, ohne Zentrum, ohne Ziel, könne nicht eigentlich eine künstlerische Aufgabe darstellen. Doch sollte man vorsichtig sein. Es sei noch einmal zur Überprüfung ein Werk von Canova allein unter dem Aspekt seines Erzählcharakters, oder besser, seiner Wirkstrategien analysiert, das ebenfalls eine Prozession darstellt: Canovas Christinengrabmal (Abb. 12). Die Kenntnis der historischen Zusammenhänge, der Rekurs auf Habsburger Begräbnistraditionen, die Auftragsumstände und anderes – wie die Genese aus einem geplanten Tizianmonument, die Debatte über die Aufstellung – müssen hier als bekannt vorausgesetzt werden. Selma Krassa in den Albertina Studien 1967/68 und Angelika Gause-



10 Benjamin West, Agrippina mit der Asche des Germanicus, 1770. Philadelphia, Museum of Art



11 Tommaso Piroli nach John Flaxman, Die Prozession der Trojanischen Frauen, 1795. London, British Museum

Reinhold in ihrer Bochumer Dissertation 1980 haben hier hinreichend für Aufklärung gesorgt.³⁰ Einiges Wenige allerdings von der Programmdebatte ist zu berichten.

Ein erster Bozzetto Canovas zum Christinenmonument langte Ende März 1799 bei Erzherzog Albert an, er war von einer ersten Programmformulierung begleitet.³¹ Es hat den Anschein, als reagiere Canova damit bereits auf sehr weitgehende Wünsche Alberts, andererseits bot er seinen Entwurf wie eine Hohlform an, die relativ beliebig mit Sinn zu besetzen war. Vier allegorische Fixpunkte schlug er vor. Auf der Pyramide sollte das Medaillonbildnis Maria Christinas von der Figur der Glückseligkeit getragen werden. Canova vermerkte ausdrücklich, daß es sich bei dieser neuen Idee um eine besonders glückliche Erfindung Alberts handele. Der Trauerzug besteht aus zwei Gruppen. Die erste Figur für das neue Monument zeigt eine weibliche Verkörperung der Tugend, sie trägt eine Urne und wird von zwei fackeltragenden Mädchen begleitet. Die Rechtfertigung für die sehr allgemeine Benennung als Tugend findet sich in einer antiken Quelle für eine Begräbnisszene. Die zweite Gruppe wird beherrscht von einer Figur der Barmherzigkeit: Die hervorstechende Tugend der Erzherzogin soll damit verewigt werden. Sie trägt in den ersten Entwürfen als einzige ein Attribut, ein brennendes Flämmchen auf dem Kopf, sie führt einen alten Mann und wird von einem Kind begleitet. Die Gruppen werden jeweils durch Blumengirlanden zusammengehalten, es fehlt nicht der Hinweis, daß dies antikem jüdischem Grabritus entspreche. Die Gruppen nähern sich von links dem

Pyramidentor, rechts erscheint als vierter sinngebender Bestandteil ein Genius in, wie es ausdrücklich heißt, apollinischer Gestalt mit dem Wappen der Habsburger und des sächsischen Hauses.

Albert drang auf eine Reihe ikonographischer Änderungen des Entwurfs.³² Er wünschte eine Figur des Mitleids oder der Wohltätigkeit, die seine Gattin zur himmlischen Glückseligkeit führen solle. Statt des Genius schlug er eine Personifikation der Stärke vor, die auf die Wappen gestützt zum Tor weist. Diese Verkörperung lag ihm offenbar besonders am Herzen. Canova antwortete diplomatisch auf diese und andere Vorschläge.³³ Eine Figur der Wohltätigkeit auf der Pyramide scheint ihm nicht recht passend; er schlägt vor, die Glückseligkeit durch eine Verkörperung der Pietà zu ersetzen. Zwei weibliche Gestalten, die das Medaillon tragen, möchte er gerne vermeiden. Die Wohltätigkeit der Erzherzogin wolle er durch die Personifikation der „Güte“ ausdrücken, die den Unglücklichen zum Grabmal führe. Die Stärke, „fortezza“, der Erzherzogin will er nun durch einen Löwen rechts vom Tor verkörpert wissen, der Genius, der sich auf ihn stütze, könne Albert charakterisieren – besser sei die eheliche Zärtlichkeit nicht zum Ausdruck zu bringen. Die Programmdebatte beginnt schon hier absurd zu werden. Canovas Ziel ist eindeutig: Er will seinen Entwurf nicht grundsätzlich verändern, andererseits will er dem Erzherzog entgegenkommen, seine Programmwünsche in gewisser Weise berücksichtigen.

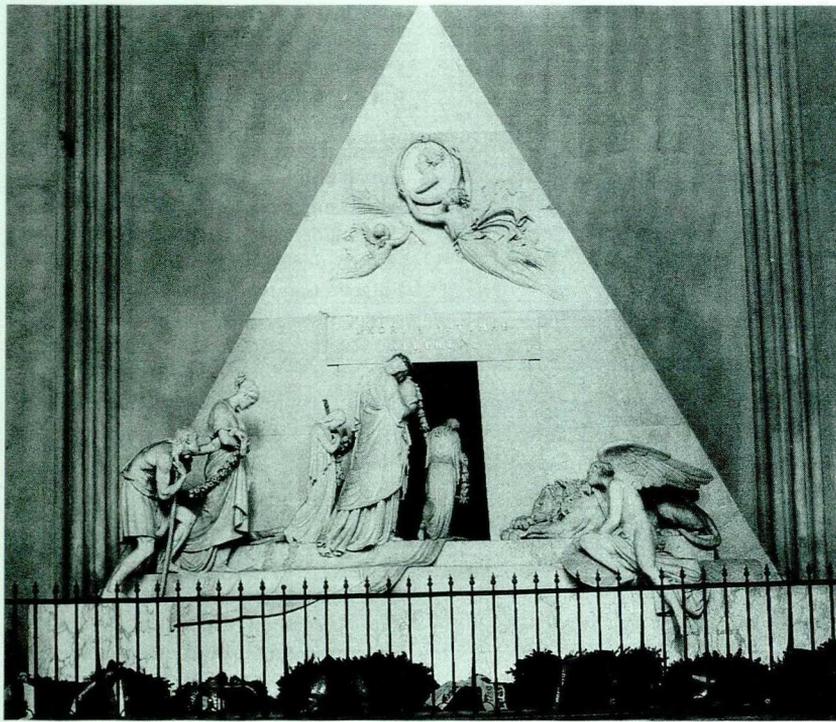
Der endgültige Bozzetto von 1800 reduziert die ikonographischen Verweise noch stärker. Das einzige wirkliche Attribut einer Personifikation, das Flämmchen

auf dem Haupte der Barmherzigkeit oder Güte, entfällt. Auch seine Existenz war sonderbar genug, ein klassisches Attribut war es weder für die eine noch für die andere Tugend, allenfalls hätte es Maria Christinas Inspiriertheit bei der Barmherzigkeit anzeigen können. Manches stellt Albert nun immer noch nicht ganz zufrieden, auf den Löwen würde er lieber verzichten, den Genius hätte er gern ohne Flügel³⁴; Canova bringt, so muß man wohl salopp sagen, auch diese Diskussion über die Runden, appelliert an Alberts Kunstsinigkeit.

1805, im Jahre der Vollendung des Monumentes, erschien in Rom in französischer, in Wien in deutscher Fassung von Egide-Charles-Joseph van de Vivere eine kleine Abhandlung über das Christinenmonument, als eine Art Einleitung zum richtigen Verständnis.

Die auch gedankliche Einheit des Christinenmonumentes sieht von de Vivere „in der christlichen Apotheose der Erzherzogin Mariä Christinā“³⁵ gestiftet. Nach diesem Verständnis gibt es auch keine Schwierigkeiten, die Trauerfiguren allegorisch als Tugenden der Verstorbenen zu benennen. Jedes barocke Grabmonument hätte so gelesen werden können. Der Schrecken des Todes wird in dieser Tradition durch den Verweis auf die Aufnahme der Seele der verstorbenen Person in die Ewigkeit überwunden, ihre anschaulich vorgeführten Tugenden prädestinieren sie dafür, ihr hoher Rang erlaubt es, diesen Übergang in die Unendlichkeit als Apotheose darzustellen. Es ist nicht abzustreiten: Canovas Monument läßt eine entsprechende Lektüre zu. Doch die Zeitgenossen waren damit nicht durchgehend einverstanden.

August Wilhelm Schlegel, der im Frühjahr 1805 mit Mme de Stael beim Einpacken der Figuren in Rom zugegen war, monierte die „unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen“.³⁶ Carl Ludwig Fernow erhob in seiner frühen Canova-Monographie, offenbar als Reaktion auf die Lektüre von van de Vivere Text, den er zitiert und für inkompetent erklärt, deutliche Einwände gegen die verwendete Form der Allegorisierung, er sah die Figuren damit überfrachtet.³⁷ Fernows Bemerkungen haben Canova offenbar nicht ruhen lassen. Melchior Missirinis Biographie Canovas, die allerdings erst 1824 veröffentlicht wurde, läßt den Künstler zu diesem Problem in wörtlicher Rede bemerken: „[Ich hätte] bei meinem Mausoleum der Christina sicher nicht eine allegorische Darstellung gewählt, wenn nicht der Herzog selber, ein großer Kenner der Kultur der Antike, mir die symbolischen Figuren vorgeschrieben hätte. Ich habe versucht, sie in einer Weise zu gruppieren,



12 Antonio Canova, Grabmal der Erzherzogin Maria Christina, 1789–1805. Wien, Augustinerkirche

so daß es mehr eine Handlung als eine Allegorie ergibt. Ich wiederhole, daß ich zugeben muß, daß die Allegorie immer etwas Metaphysisches enthält; aber es sollte zu sehen sein, ob ich meine Figuren in einer solchen Darstellung zusammenschließen könne und ob der entsprechende Charakter von jeder sich genügend aus sich selbst manifestieren würde, um eine Interpretation unnötig zu machen.³⁸ Mehr eine Handlung als eine Allegorie: Das hatte seine Konsequenzen. Die ursprünglich als Mildtätigkeit bezeichnete Figur, die in den ersten Entwürfen eine Flamme der Inspiration auf dem Haupt trug, wird bei Missirini „Pietà“ genannt, in Canovas späterem Programm hieß sie „Carità“, nach Alberts Wunsch schließlich „Bontà“.³⁹ Missirini merkt zu ihr an: Canova habe ihre Bedeutung ohne Erklärung oder Beischrift klarmachen wollen; die junge Frau, die einen armen alten Blinden und eine kleine Waise führe, sei aus sich heraus verständlich. Sollten noch Zweifel herrschen, so müßten die trauernde Haltung oder auch die verbindende Blumengirlande doch die Gewißheit liefern, daß es sich um eine Pietà, Beneficenza, Gratitudine, Amore oder ähnliches handle.⁴⁰ Die paradoxe Bemerkung kann keinen Zweifel lassen: Nicht die ikonographische Konnotation ist in dem Sinne eindeutig, daß sie mit Hilfe traditioneller ikonologischer Festschreibungen verifizierbar wäre, sondern die Ausdrucksdimension der Figur ist eindeutig insofern, als sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln die genannten Konnotationen

erlaubt; sie beschreiben ein Feld an Möglichkeiten, das die Erscheinung der Figur eröffnet. Canovas abschließende Folgerung, die Missirini ihm wohl zu Recht in den Mund legt, bestätigt dies: „Aber lassen wir die Allegorie. Ich habe versucht, aus meiner Komposition den größten Nutzen zu ziehen, sie vorteilhaft und ausdrucksvoll zu machen. Das war mein wichtigstes Anliegen. Alle diese oder ähnliche Betrachtungen sind gut und schön für die Gelehrten, welche durch ihre Lust, vieles zu rühmen und alles zu kritisieren, sich selbst der Mittel berauben, das Schöne in den Werken der bildenden Kunst zu genießen, wie es der nicht-gelehrte Betrachter tut, der unkritisch ist, vom Herzen aus überzeugt und bewegt sein will, ohne Überlegungen anzustellen und gedankliche Deutungen vorzunehmen. Zu diesen Menschen muß der Künstler in einer klaren Sprache reden, die reich ist an Ausdruck und Gefühl. Die Hauptaufgabe des Künstlers sollte es sein, dem Auge die Handlung seiner Figuren und Gruppen klarzumachen, so daß sie das Gemüt erfassen kann.“⁴¹

Diese faszinierende Passage, die auf ein neues, breiteres, nicht humanistisch gebildetes Kunstpublikum reflektiert, stellt eine direkte Antwort an Fernow dar, der geschrieben hatte, man müsse streng zwischen Kenner und Liebhaber im herkömmlichen Sinne und dem eigentlichen Kunstforscher unterscheiden, dessen kritisches Urteil auf philosophischer Geisteshaltung beruhe. Der bloße Kenner und Liebhaber werde Canovas Werk sicher

für das vortrefflichste der Gegenwart halten, der Kunstforscher dagegen müsse es ablehnen.⁴² Damit bezieht Fernow nun keineswegs die Position klassischer Kunst- und konventioneller Ikonographieauffassung, sondern die des neuzeitlichen Kunsthistorikers. Fernow hielt Canovas Monument für einen faulen Kompromiß zwischen konventioneller christlicher Funktionsverpflichtung, die sich ungebrochen der Mittel tradierter Bildersprache bediente, und künstlerischer Erfüllung in der Einzelform. Selbst wenn es keinen Zweifel daran geben kann, daß Canova Kompromisse einzugehen hatte, so tut ihm Fernow doch in doppelter Hinsicht Unrecht. Zum einen ist der Rekurs auf die allegorische Tradition so zurückhaltend wie nur irgend möglich, zum anderen aber stellt auch Canovas Monument eine hochgradig ästhetisierte Reflexionsform dar. Seine Ausdrucksdimension ist nur scheinbar naiv. In gewisser Weise reflektiert es die gesamte Geschichte künstlerischer Bewältigung der Grabes- und Todesproblematik, und zwar vor der Folie neuzeitlicher, den Gläubigen verunsichernder Todeserfahrung. Diese Form ästhetischer Reflexion ist abschließend kurz am Gegenstand selbst aufzuzeigen.

Wie ist der Trauerzug zu verstehen? Als Bild eines antiken Trauerzuges in der Habsburger Exequientradition, als allegorische Einkleidung der Tugenden der Verstorbenen oder als ein real zu denkender Trauerzug? Diese Unbestimmtheit des Realitätscharakters scheint August Wilhelm Schlegel gemeint zu haben, wenn er von einer „unstatthaften Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen“ sprach. Man kann in dieser Offenheit aber auch die besondere Qualität von Canovas Monument sehen, denn fraglos ist der Zug und mit ihm das ganze Monument auf besonders suggestive Wirkung hin angelegt. Es spielt auf zumindest für die Plastik gänzlich ungewöhnliche Art und Weise mit der extremen Einbeziehung des Betrachters und zugleich mit seiner vollständigen Ausschließung. Wir sehen einen klassischen Trauerzug, ähnlich wie der Trauergenius ihn sieht. Wie er – der selbst von den Teilnehmern des Zuges nicht wahrgenommen wird –, so können auch wir in die Trauergefühle eintauchen, welche die Prozession mit ihrer sanften Sogwirkung, ihren gleichförmigen, eindringlichen Trauergesten in uns auslöst. Wir werden den Zug gar mit einer gewissen Scheu betrachten, ihn nicht stören wollen, da er, abgewandt von uns, von unserer Existenz nichts weiß, von seiner Trauer vollständig absorbiert ist.

Doch wir werden uns auf die Dauer auch einer zweiten Seherfahrung nicht verschließen können, vertiefen wir uns in den Alten und schließlich in das schwarze

undurchdringliche Tor, bei dem die eine Begleiterin der Urnenträgerin gerade angelangt ist. Ihre deutliche Schrittstellung zeigt sie im Begriff, die Schwelle zu überschreiten. Sie ist als einzige fast völlig in Rückenansicht gegeben, die übrigen Teilnehmer des Zuges werden ihr ruhig, aber unaufhaltsam folgen. Der Alte scheint dies wahrzunehmen, er wird sich dem leichten Sog am Arm seiner Begleiterin nicht entziehen können, selbst wenn er realisieren mag, daß dies auch sein letzter Gang sein kann. Geradezu zwangsläufig werden wir uns aufgefordert sehen, uns dem Zug anzuschließen. Wie mit sanfter Magie werden auch wir zum Tor geleitet werden und uns schließlich mit dem undefinierbaren Dunkel konfrontiert sehen, das wir durchdringen wollen, aber nicht können. Zwar scheint ein Ziel des Zuges vorgegeben, dennoch ist eine Erfüllung der Handlung nicht vorstellbar. Der Betrachter kann sich nicht der Illusion hingeben, der Zug begäbe sich in die Grabkammer, stellte die Urne ab und käme wieder heraus, und er hat auch nicht die Möglichkeit, Urnenverehrung und die auf der Pyramide dargestellte Apotheose zusammenzudenken. Die „unstatthafte Vermischung“ von Dargestelltem und Wirklichkeitsillusion verhindert eine derartige Einheitsstiftung.

Paradoxerweise verkörpert der Zug fortdauerndes Schreiten und erweckt zugleich die Illusion momentanen Vollzuges, das schwarze Tor ist damit Ziel und ist es auch wieder nicht. Wäre die Schwärze für die Erfahrung gegenständlich definierbar, so hätten wir eine Erzählhandlung vor uns. Da das Dunkel sich einer eindeutigen Benennung nicht fügt, die Suggestivkraft des Monumentes uns aber bis unmittelbar vor das Tor führt, sind wir mit dem Undefinierbaren, Unfaßbaren konfrontiert. Zwischen dem wirkmächtigen Zug und der Apotheose klafft eine Lücke, die wir, um eine klassische Sinneinheit stiften zu können, gerne überwinden möchten. Wir vermögen es nicht, weil die verunsichernde Erfahrung des undurchdringlichen Dunkels uns auf Dauer bannt. Selbst wenn wir uns abwenden, wird dieses Unerfüllte in uns nachwirken.

Ganz offensichtlich gibt Canova, so sehr er ein überzeugter Katholik gewesen sein mag, mit seinem Christinnenmonument der Todeserfahrung seiner Zeit Ausdruck, die den Tod als Schwelle zum Nichts sah, zu einer Unendlichkeit, die als unendliche Leere, als Abgrund erfahren wurde, zu einem Jenseits, das keinen Trost parat hatte, vor dem der einzelne ohne Schlüssel stand.⁴³

Insofern ist die Prozession auch hier ohne Ziel, das Erfüllung bedeuten würde. Thema ist also wieder das trauernde Schreiten an sich, es ist, wenn man so will,

immerwährend vorgestellt und zugleich im Moment sich vollziehend. Es ist das, was die Engländer in der Zeitenfolge der Verben „continuous“ oder „progressive form“ nennen. Diese „continuous“ oder „progressive form“ ist die Antwort des Neoklassizismus auf den als endgültig erkannten Verlust von idealer Einheit oder Ganzheitsvorstellung, sei es nun die Einheit von Mensch und Natur, von Innen und Außen, von Individuum und Gesellschaft oder diejenige des Kunstwerkes als subjektiver Äußerung und objektiver Feststellung. Um die Antwort erträglich zu machen, tritt sie in ästhetisierter, extrem stilisierter Form auf. Erzählen, um zu belehren, kann diese Kunst nicht mehr. Doch das Ende der klassischen Erzählhaltung eröffnet neue Möglichkeiten der Kunst und Selbsterfahrung.

Anmerkungen

¹ Zu diesen Zusammenhängen: Hugh Honour, *Canova's Thesaurus and the Minotaur*, Reprint aus: *Victoria and Albert-Museum Yearbook 1*, 1969, S. 1–4; Fred Licht, *Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur*, München 1983.

² Honour, op. cit. (Anm. 1), S. 4 f.

³ Ebd., S. 4; Kat. Ausst. *The Age of Neoclassicism, The Royal Academy – Victoria and Albert-Museum*, London 1972, Kat. Nr. 307; Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia*, Stockholm 1954, S. 76–81; Licht, op. cit. (Anm. 1), S. 159–162.

⁴ Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824, Bd. 1, S. 48 f.; siehe auch schon Fausto Taddini 1795, zitiert bei Honour, op. cit. (Anm. 1), S. 6 f.

⁵ Besonders Honour, op. cit. (Anm. 1), S. 7 f.

⁶ Die Literatur zu Tiepolos Karikaturen ist unzureichend, einzige Ausnahme immer noch: Max Kotzloff, *The Caricatures of Giambattista Tiepolo*, in: *Marsyas 10*, 1960–61, S. 13–33.

⁷ Georg Christoph Lichtenberg, *Fragment von Schwänzen*, in: ders., *Schriften und Briefe*, hrsg. von Wolfgang Promies, 5 Bde., München 1967–1974, Bd. 3, S. 533–538.

⁸ Boston Museum of Fine Arts, siehe Kat. Ausst. *Tiepolo, A Bicentenary Exhibition*, Fogg Art Museum Harvard University 1970, Kat. Nr. 102, analysiert in: Werner Busch, *Piranesis „Carceri“ und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 39*, 1979, S. 218 f.

⁹ Alfred Kamphausen, *Asmus Jakob Carstens*, Neumünster 1941, Nr. 72, Taf. 9.

¹⁰ Den Gedanken der Doppelfunktionslinie habe ich mehrfach verfolgt; Werner Busch, *Akademie und Autonomie*. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: *Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848, Facetten einer Epoche*, Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 88–90; ders., *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdisziplin. Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gerard (Hrsg.), *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert* (= *Frankfurter Forschungen zur Kunst*, Bd. 11), Berlin 1984, S. 190–192; ders., *Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*, in: Regine Timm (Hrsg.), *Buchillustration im 19. Jahrhundert* (= *Wolfenbüttler Schriften zur*

Geschichte des Buchwesens, Bd. 15), Wiesbaden 1988, S. 120–129.

¹¹ Die frontale, den Bildzusammenhang sprengende Figur, eine Signatur des Zeitalters, habe ich als „Typus Ugolino“ beschrieben in: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 210–227.

¹² Nur um die Konsequenzen der Kompositionsform soll es hier gehen. Die in diesem Zusammenhang wichtigste Literatur: Oskar Bätschmann, *Das Historienbild als „Tableau“ des Konflikts*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 39*, 1986, S. 145–162; Stefan Germer und Hubertus Kohle, *From the Theatrical to the Aesthetical Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's „Brutus“*, and „Sabines“, in: *Art History 9*, 1986, S. 168–184; sonstige Literatur referiert in: Jacques-Louis David, *Paris, Musee du Louvre – Versailles*, Musee national du Chateau 1989/90, Paris 1989, Kat. Nr. 85–91.

¹³ Johann Heinrich Meyer / Johann Wolfgang Goethe, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst (1798/99)*, in: *Propyläen. Eine periodische Schrift*. Herausgegeben von Johann Wolfgang Goethe, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt 1965, Ersten Bandes Zweites Stück (Tübingen 1799), S. 264 [78].

¹⁴ Hier genügt der Hinweis auf Hans Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, S. 109–135, 312–327; Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750* (= *The Pelican History of Art*), Harmondsworth³ 1973, S. 157, 164, 269 f., 440–446; Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1981, S. 198 f.

¹⁵ William Hauptman, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif*, *The Pennsylvania State University Ph.D. 1975*.

¹⁶ Siehe mit Literatur: Busch, op. cit. (Anm. 11), S. 30–39.

¹⁷ Jean Etienne Esquirol, *Von den Geisteskrankheiten*, hrsg. und eingeleitet von Erwin A. Ackerknecht (= *Hubers Klassiker der Medizin und der Naturwissenschaften*, Bd. XI), Bern und Stuttgart 1968, S. 9.

¹⁸ Ebd., Abb. S. 21 und 26 und Busch, op. cit. (Anm. 11), S. 34 und 35.

¹⁹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980.

²⁰ Max Im Dahl, *Farbe. Kunststheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 77–86.

²¹ Fried, op. cit. (Anm. 19), S. 145–160;

Albert Boime, *Marmontel's Belisair and the Pre-Revolutionary Progressivism of David*, in: *Art History 3*, 1980, S. 81–101.

²² Fried, op. cit. (Anm. 19), S. 145 und 235 f., Anm. 82.

²³ Denis Diderot, *Correspondance*, hrsg. von Georges Roth und Jean Varloot, 16 Bde., Paris 1955–1970, Bd. 4, S. 57 (Brief vom 18. Juli 1762 an Sophie Volland).

²⁴ Denis Diderot, *Salons*, hrsg. von Jean Seznec und Jean Adhemar, 4 Bde., Oxford 1957–67, Bd. 3, S. 285 f. (Nr. 153 Nicolas Renee Jollain „Belisarius“, *Salons* von 1767).

²⁵ Kat. Ausst. *Nathaniel Dance 1735–1811*, Greater London Council, *The Iveagh Bequest Kenwood*, London 1977, Kat. Nr. 16.

²⁶ Ausführliche Analyse zu Hamiltons Bild: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 141–148.

²⁷ Frederick George Stevens und Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires, Preserved in the Department*

Narrative Strukturen

of Prints and Drawings in the British Museum, to 1832, 12 Bde., London 1978 (zuerst 11 Bde., London 1870–1954), Bd. 5, BM 5362 (15. April 1776).

²⁸ Zur Ikonographie des Themas: Klaus Parlascat Agrippina mit der Aschenurne des Germanicus, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa*, Mainz 1990, S. 24–41; Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton ³¹1970, S. 42 f. (zu West Bild); David Irwin, Gavin Hamilton. *Archaeologist, Painter and Dealer*, in: *The Art Bulletin* 44, 1962, S. 96 (zu Hamilton Bild).

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, Über die Flaxmanischen Werke, in: ders., *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Schriften zur Bildenden Kunst I* (= Berliner Ausgabe, Bd. 19), Berlin/Weimar ²1985, S. 285 f.

³⁰ Selma Krasa, Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine, in: *Albertina Studien* 5/6, 1967/68, S. 67–134; Angelika Gause-Reinhold, Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesfassung um 1800 (= *Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 15), Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1990.

³¹ Krasa, op. cit. (Anm. 30), S. 70; Gause-Reinhold, op. cit. (Anm. 30), S. 32 f.

³² Krasa, op. cit. (Anm. 30), S. 75.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 83.

³⁵ Egide-Charles-Joseph Van de Vivere, *Mausoleum, oder Grabmahl Mariä Christinä Erzherzogin von Oesterreich*, ausgeführt durch Antonio Canova. Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt, Wien 1805, S. 78.

³⁶ August Wilhelm Schlegels sämtliche Werke, hrsg. von Eduard Böcking, Bd. 9, Leipzig 1846, S. 231 ff.; Krasa op. cit. (Anm. 30), S. 88 f.

³⁷ Carl Ludwig Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich 1806, S. 152, 163 f.

³⁸ Missirini, op. cit. (Anm. 4), S. 205 f., nach der Übersetzung bei Krasa, op. cit. (Anm. 30), S. 90.

³⁹ Missirini, op. cit. (Anm. 4), S. 206; Krasa, op. cit. (Anm. 30), S. 90.

⁴⁰ Missirini, op. cit. (Anm. 4), S. 207.

⁴¹ Ebd., S. 209, nach der Übersetzung bei Krasa, op. cit. (Anm. 30), S. 90 f.

⁴² Fernow, op. cit. (Anm. 37), S. 27, 181.

⁴³ Siehe vor allem John McManners, *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*, Oxford/New York 1981.