

## Der Betrachter im Schein des Bildes Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert

»Am gaffenden Publikum, ob das, wenn's ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum's gaffte oder nicht, was liegt an dem?« So fragte Goethe 1772 polemisch in seiner Rezension einer Schrift von Johann Georg Sulzer über »Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung«. <sup>1</sup> Goethe warf Sulzer vor, er habe eine Theorie für Liebhaber und »Kennerchens« geschrieben und nicht für Künstler. Während Sulzer immer wieder zuerst nach Zweck und Wirkung der Kunst fragte, forderte Goethe eine Theorie, in der das Genie und die künstlerische Schöpfung im Mittelpunkt stehen. Er zeigte sich in seiner Ablehnung Sulzers so heftig, weil ihm sehr wohl bewußt war, daß dieser mit der Wirkungsästhetik seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« Positionen vertrat, die innerhalb der deutschen und sogar der europäischen Aufklärung fast allgemein akzeptiert waren. <sup>2</sup>

Die Auffassung des Verhältnisses von Kunstwerk und Betrachter war seit der Renaissance entscheidend geprägt durch Vorstellungen, die aus der antiken Rhetorik übernommen waren. <sup>3</sup> In der Theorie der Rhetorik, wie sie Aristoteles, Cicero oder Quintilian ausgearbeitet hatten, war gelehrt worden, daß es das oberste Ziel des Redners ist, sein Publikum zu überzeugen. Das kann er auf dreierlei Weise erreichen. Seine Rede muß belehren (*docere*), das heißt beim Zuhörer den Prozeß rationaler Erkenntnis in Gang setzen, sie muß ihn erfreuen (*delectare*), also positiv einstimmen, und schließlich emotional anrühren, bewegen (*movere*). Nachdem Leon Battista Alberti als erster eine Theorie der Kunst nach dem Modell der antiken Rhetorik aufgestellt und diese drei Wirkungsfunktionen auch dem Kunstwerk zugeschrieben hatte, wurde zwar über deren Reihung und Gewichtung viel diskutiert, doch das grundlegende Axiom, daß das Kunstwerk erst zu seinem Ziele kommt, wenn es seine Wirkung im Betrachter entfaltet, wurde bis weit in das 18. Jahrhundert hinein kaum ernsthaft in Zweifel gezogen.

Spannungen und Widersprüche ergaben sich aus einem anderen zentralen Element des Systems der Rhetorik, aus der Forderung nach Angemessenheit. Die innere Angemessenheit forderte, daß sich die Stillage eines Werkes nach seinem Gegenstand zu richten habe. Die äußere Angemessenheit verlangte eine Berücksichtigung von Ort und Publikum des Werkes. In der Sakraldekoration war vom Gegenstand wie vom Ort her die höchste Stillage gefordert, während im Hinblick auf den Adressaten, das einfache Kirchenvolk, die niedrige Stillage angemessen war. Während des Barock gab es in der katholischen Kirche kaum Zweifel, wie in diesem Konflikt zu entscheiden sei. Die Kritik der Aufklärung an

Lehre und Institution der Kirche provozierte einen Umschwung, denn die Kirche reagierte mit einer stärkeren Berücksichtigung der Bedürfnisse der Gläubigen, was schließlich dazu führte, daß sich Predigt und Kirchendekoration an deren Horizont ausrichteten. <sup>4</sup>

Rhetorik war ihrem Wesen nach auf die öffentliche Rede bezogen. Ihre Adressaten waren klar abgrenzbare Gruppen. Die wichtigsten Foren der Öffentlichkeit stellten im Barock die kirchliche Gemeinde und die höfische Gesellschaft dar. Mit dem Strukturwandel der Öffentlichkeit, mit der Emanzipation des Privaten im 18. Jahrhundert, begannen die festen Konturen der Adressatenkreise der Kunst zu verschwimmen. Eine Rede, die ihren Adressatenkreis verfehlt, klingt falsch. Die private und bürgerliche Rezeption der Kunst, die mit der Aufklärung immer größere Bedeutung erlangte, wurde von der öffentlichen Rhetorik der Kunst nicht mehr erreicht. Der Wandel der weltlichen wie kirchlichen Öffentlichkeit drängte auf eine Entrhetorisierung der Kunst, auf eine Neuordnung des Verhältnisses zwischen Bildwerk und Betrachter.

Eine analoge Krise ist auch in der Geschichte der Perspektive zu registrieren. Zugleich mit der Rezeption der Rhetorik wurde in der Frührenaissance die Perspektivkonstruktion erfunden als ein Instrument von wissenschaftlicher Genauigkeit, das gleichermaßen der Ordnung der formalen Elemente im Bild wie der Regelung des Verhältnisses von Bild und Betrachter diene. <sup>5</sup> Indem sich die Bildwelt in ihrer Konstruktion nach einem fest angenommenen Augenpunkt ausrichtet, weist sie dem Betrachter einen bestimmten Standort zu und wendet sich unmittelbar an den, der diesen Standpunkt eingenommen hat. Die perspektivische Konstruktion wird so zu einer Strategie, die wie die Rhetorik und im Verbund mit ihr auf den Betrachter einwirkt. Im späten Barock, auf dem Höhepunkt der Erfolgsgeschichte der künstlerischen Perspektive, begann man an ihrer Bedeutung für die Kunst zu zweifeln. Ein Grund lag in der Doppelnatur der Perspektive als künstlerisches und geometrisches Verfahren. Je präziser man ihre mathematischen Grundlagen durchschaute, desto deutlicher wurde es, daß sie in der Kunst nie mit der an sich geforderten wissenschaftlichen Exaktheit zu realisieren sei. Nachdem Girard Desargues die Perspektive als Verfahren der projektiven Geometrie erläutert und bewiesen hatte, versuchte Abraham Bosse diese Erkenntnisse für die Künstler nutzbar zu machen – und scheiterte. <sup>6</sup> Seine Gegner in der Pariser Akademie, allen voran Charles Le Brun, wiesen den Anspruch, daß Perspektive die Grundwissenschaft der Kunst schlechthin sei, zurück. <sup>7</sup> Nicht die Konstruktion, sondern

der Augeneindruck sei entscheidend. Bei einem vielfürigen Bild gebe es niemals nur einen Fluchtpunkt. Dahinter steht die Tendenz, das Bild aus seinem starren Bezug zu dem einzig gültigen Betrachterpunkt zu lösen.

Gleiches geschah durch die »veduta per angolo«, die über Eck gestellte Bühnenperspektive, die Ferdinando Galli Bibiena erfand und 1711 in seinem Architekturtraktat publizierte.<sup>8</sup> Mit der Ausrichtung auf einen zentral gelegenen Fluchtpunkt war die Kulissenbühne des Barock unmittelbar auf den Zuschauerraum bezogen gewesen als seine perspektivische Fortsetzung. In der »veduta per angolo« mit ihren seitlichen Fluchtpunkten wird nun die Bühne aus diesem Bezug gelöst und steht eigenständig dem Betrachter gegenüber. Die Anwendung dieses Konstruktionsprinzips in der Bildkunst, beispielsweise in den »Carceri« Piranesis, zeigt, daß die Aufgabe eines klar definierten, zentral vor der Darstellung gelegenen Blickpunktes als Strategie zur Distanzierung und Irritation des Betrachters genutzt werden kann. Das Bild löste sich aus seinem in der Konstruktion reglementierten Bezug zum Betrachter. Letztlich war dies ein weiterer Schritt in dem Entwicklungsprozeß, der zur Autonomie des Bildes führen sollte, doch der Weg dahin war noch lang. Für das frühe 18. Jahrhundert folgte auch aus den Zweifeln an der Perspektive die Forderung nach einer Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Bild und Betrachter.

In der Tat wurde die Vorstellung vom Verhältnis von Bild und Betrachter im Kunstdiskurs um 1700 auf eine neue Grundlage gestellt. Dies geschah vor dem Hintergrund der engen Verknüpfung der Erkenntnistheorie mit der Psychologie, die für den Empirismus kennzeichnend ist. Der Wandel ist am Begriff des Geschmacks abzulesen, der sich seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert zu einem Schlüsselbegriff der Kunsttheorie entwickelt hatte.<sup>9</sup> Ursprünglich wurde dieser Begriff (französisch *goût*, englisch *taste*) in enger Verbindung mit dem Begriff der Vernunft (*raison, bon sens*) verwendet. Geschmack zu haben hieß für den Künstler, mit dem Wissen um die gültigen Regeln zu schaffen, für den Kenner, auf der Grundlage dieser Regeln zu urteilen. Geschmack war das Resultat von Erfahrung und Erziehung. Darin schwingt noch die Herkunft des Begriffes aus dem Kontext des höfischen Verhaltens mit. Im Begriff war jedoch stets eine irrationale Komponente enthalten, denn Geschmack war das Erfassen des »gewissen Etwas«, des »je ne sais quoi« des Kunstwerkes, das sich der logischen Analyse entzog. Im Streit darüber, ob die »Modernen« Vorrang vor der Antike errungen haben, der *Querelle des Anciens et des Modernes*, kam es zu einer historischen Relativierung des Begriffes.<sup>10</sup> Neben dem absolut Schönen wurde die Existenz eines relativ Schönen anerkannt und damit die Berechtigung eines zeitspezifischen Geschmacks. Dieser Schritt war insofern wichtig, als er künstlerischen Fortschritt, eine Überwindung des Klassizismus erst denkbar machte.

Mit dieser Relativierung war die weitere Individualisierung des Geschmacksbegriffes angebahnt. Der Begriff des Geschmacks war, seiner Herkunft aus dem Bereich der Sinneswahrnehmungen entsprechend, mit dem Begriff der Empfindung (*sentiment*) verknüpft. Ursprünglich der Vernunft untergeordnet, wurde der Empfindung als der primären Instanz der Verarbeitung sinnlicher Wahrnehmungen zunehmend größere Bedeutung zugewiesen. Das wichtigste Dokument für diesen Emanzipationsprozeß in der Kunsttheorie sind die »Reflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture« des Abbé Dubos von 1719.<sup>11</sup> Der Wert eines Kunstwerkes läßt sich nach Dubos durch die Empfindung (*sentiment*) besser und sicherer bestimmen als durch lange Diskussionen.<sup>12</sup> Dubos leitete diese These aus dem – letztlich noch rhetorischen – Axiom ab, daß es der »erste Endzweck« der Kunst sei, zu gefallen und zu rühren. Ihre tiefere Begründung findet sie in der Theorie der ästhetischen Illusion, die Dubos zu Beginn seines Werkes ausführlich erläutert. Die Kunstwerke erwecken die Leidenschaften (*passions*) des Betrachters, die jedoch von den Leidenschaften zu unterscheiden sind, die durch tatsächliche Erlebnisse und Eindrücke hervorgerufen werden. »Die Maler und Dichter erregen diese künstlichen Leidenschaften dadurch, daß sie uns Nachahmungen solcher Gegenstände darstellen, welche fähig sind, wahrhafte Leidenschaften in uns zu erwecken.«<sup>13</sup> Diese »passions artificielles« bleiben jedoch an der Oberfläche der Seele. »Das Vergnügen, das man empfindet, wenn man die Nachahmungen sieht, so die Maler und Dichter von Gegenständen zu machen wissen, welche Leidenschaften in uns erregt haben würden, deren Wirklichkeit uns zur Last gewesen wäre, ist ein reines Vergnügen.« Die Seele bleibt allezeit Herr über diese Empfindungen.

Die Wirkung eines Bildes auf die Betrachter ist nach Dubos intensiver als die Wirkung eines Gedichtes auf seine Hörer, und zwar deswegen, weil sich die Sprache willkürlicher Zeichen bedient, die bildende Kunst hingegen natürlicher Zeichen, die ihre Wirkung unmittelbarer entfalten können. Das Bild darf aber, wenn es seine Wirkung erreichen soll, nicht im Widerspruch zur Natur stehen. Von ihm ist Wahrscheinlichkeit gefordert. Hingegen ist Sinnestäuschung, die auf perspektivischer Illusion beruht, keine notwendige Voraussetzung für die ästhetische Illusion. Der Bildgegenstand jedoch hat besonderes Gewicht. »Pathetische« Themen wie die Opferung der Iphigenie oder Sterbeszenen sind besonders geeignet, die Betrachter zu bewegen. Andererseits wird ihre Bedeutung auch wieder untergraben. Die Empfindung, so stellt Dubos fest, kann nicht beurteilen, ob in einem Historienbild die »Wahrheit der Geschichte« beachtet ist, doch das betrifft für ihn das »außerwesentliche Verdienst« (*mérite étranger*) des Kunstwerkes, mithin nicht das, was seinen eigentlichen Wert ausmacht, der eben in der Wirkung auf den Betrachter liegt. Dieser Relativierung des »objektiven« Inhalts des Kunstwerkes steht eine entschiedene

Aufwertung des individuellen Betrachters gegenüber, dessen subjektive Empfindung zur entscheidenden Instanz des Urteils wird.

Natürlich steht die Wirkungsästhetik, wie Dubos sie konzipierte, letztlich in der Tradition der Rhetorik und der aristotelischen Tragödientheorie.<sup>14</sup> Sie weist jedoch darüber hinaus. Die Erregung der Affekte, wie sie seit der Antike angestrebt wurde, ist in ihrer Wirkung kurzfristig. Mit der Empfindung war eine Instanz ins Spiel gebracht worden, die als eine Brücke vom Kunstwerk zur Persönlichkeit des Betrachters fungieren konnte. Das Kunstwerk konnte über die Empfindung auch auf das Wesen des Rezipienten einwirken. Der Gedanke einer Erziehung durch Kunst war schon durch den Geschmacksbegriff nahegelegt worden. Charles Batteux hatte in seine Abhandlung von 1746 über die Naturnachahmung als Grundprinzip aller Künste Gedanken über die Geschmacksbildung von Kindern eingeflochten, die dann von seinem deutschen Übersetzer Johann Adolf Schlegel zu einem pädagogischen Programm ausgebaut wurden.<sup>15</sup> Die Indienstahmung der Kunst für die Erziehung war ein besonderes Anliegen der Aufklärung. Philosophen wie Rousseau und Kritiker wie La Font des Saint-Yenne warfen den Künstlern ihrer Zeit vor, diese wichtigste Aufgabe der Kunst völlig zu vernachlässigen.<sup>16</sup>

Am Ende dieser von Dubos ausgehenden Entwicklungslinie der Wirkungsästhetik steht Sulzers »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, die als eine Summe der Ästhetik der Aufklärung anzusehen ist.<sup>17</sup> Wie bei Dubos lautet auch bei Sulzer die Ausgangsthese, »das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist, Empfindungen zu wecken.«<sup>18</sup> Entschiedener als in der klassizistischen Ästhetik werden das Ethische und Ästhetische zusammengebracht. Geschmack, sittliches Gefühl und Vernunft sind letztlich ein und dasselbe Vermögen: »Der Geschmack ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet.«<sup>19</sup> So kann der Kunst eine umfassende Bedeutung für die Erziehung des Menschen zugewiesen werden. »Der wichtigste Dienst, den die schönen Künste den Menschen leisten können, besteht ohne Zweifel darin, daß sie wolgeordnete, herrschende Meinungen, die den sittlichen Charakter des Menschen und seinen moralischen Wert bestimmen, einpflanzen können.«<sup>20</sup> Vom Erziehungsziel her ergab sich, daß der Inhalt des Werkes nicht zweitrangig sein konnte. »Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden.«<sup>21</sup> Die traditionelle Hierarchie der Bildgattungen wurde damit bestätigt. Landschafts- oder Genrebilder können zwar belehren, doch wirklich tiefe Eindrücke wird nur die Historienmalerei mit den Exempeln heroischer Taten vermitteln können.

Sulzer hat, ähnlich wie es zuvor Gottsched mit seiner Poetik getan hatte, der wirkungsästhetischen Kunsttheorie eine

stark rationalistische und utilitaristische Ausrichtung gegeben. Daß er damit auf breite Zustimmung bei den Aufklärungsphilosophen traf, zeigt sich daran, daß seine Argumentation in dem Artikel über die Schönen Künste übernommen wurde, der 1777 in den Ergänzungsbänden der »Encyclopédie« erschien.<sup>22</sup> Ein anderes Beispiel bietet Louis-Sébastien Mercier 1771 in seinem utopischen Roman »L'an 2440«, wo im 32. Kapitel das Ideal einer aufgeklärten Malerakademie geschildert wird. Den ausübenden Künstlern jedoch stand die Theorie Sulzers und seiner Nachfolger fern. Zwar wird man das Werk eines Künstlers wie Bernhard Rode als Realisierung dieser Ideen interpretieren können,<sup>23</sup> und auch die Propagandakunst der Französischen Revolution steht in dieser Traditionslinie, doch blieb Sulzers Wirkung begrenzt, weil er wesentliche Aspekte der kunstgeschichtlichen Entwicklung seiner Zeit nicht berücksichtigte.

Sulzer modifizierte zwar von seinem wirkungsästhetischen Ansatz her die Ausrichtung der traditionellen Leitbegriffe Geschmack, Schönheit und Naturnachahmung, doch er ging nicht über sie hinaus. Hinzu kommt, daß er die Ansätze zur Emanzipation der Empfindung nicht weiterführte, sondern die Empfindung letztlich doch wieder der Vernunft unterordnete. Damit verstellte er sich den Blick für einen Prozeß, der ganz erheblich zur Aufwertung der Kunst beitragen und die Entwicklung zur Autonomie vorantreiben sollte. Alexander Gottlieb Baumgarten hatte 1750 in seiner Ästhetik eine Aufwertung der sinnlichen Erkenntnis betrieben.<sup>24</sup> Der Vernunftkenntnis, die in Cartesianischer Tradition mit den Prädikaten »klar« und »deutlich« beziehungsweise »distinkt« charakterisiert wurde, setzte Baumgarten die sinnliche Erkenntnis (*cognitio sensitiva*) entgegen. Die Vernunft bemächtigt sich der Wirklichkeit mit Begriffen und muß sie dafür diesen Begriffen entsprechend zergliedern. Die sinnliche Erkenntnis dagegen, die zwar klar, also von anderen unterscheidbar, aber nicht distinkt, sondern »unordentlich« (*confusa*) ist, vermag die Wirklichkeit auf einmal in ihrer Totalität zu erfassen. Die Anschauung, die den unteren Seelenkräften zugerechnet wird, hat eine eigene Leistungsfähigkeit und Legitimität. Sie ist ein Analogon der Vernunft, das in Bereiche vordringen kann, die der Vernunft nicht zugänglich sind, weswegen in bezug auf die höchste, die metaphysische Wahrheit beide aufeinander angewiesen sind. Die sinnliche Erkenntnis, die der Künstler in seinem Werk niederlegt und die der Betrachter des Werkes sich aneignen kann, hatte sich damit aus der Bevormundung durch die Vernunft befreit. Das Erbe der Rhetorik war endgültig abgestreift. Der Kunst war ein Weg gewiesen, der über die traditionellen Formeln der Naturnachahmung hinausführen konnte.

Auch die Kunstrezeption konnte sich fortan darauf berufen, daß sie ein Erkenntnisakt eigenen Rechts sei. Wie weit und wie tief Kunstbetrachtung vorzudringen vermag, demonstrierte Winckelmann mit seiner 1759 veröffentlichten

Beschreibung des Torsos vom Belvedere. »Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen verunstalteten Stein entdecken; vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdann wird dir Herkules mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.«<sup>25</sup> Im Blick auf dieses Kunstwerk, für Winckelmann eines der bedeutendsten Werke der Bildhauerkunst überhaupt, offenbart sich augenblicklich und total der Mythos, das ganze Wesen dieses Heroen.

Das Leistungsvermögen sinnlicher Erkenntnis wurde der Zeit nirgendwo so deutlich gemacht, wie in der Diskussion über das Erhabene. Im ausgehenden 17. Jahrhundert war die Schrift des Pseudo-Longinus über das Erhabene neu entdeckt und mit Begeisterung rezipiert worden. Das Erhabene oder Sublime wurde zunächst allerdings nur innerhalb des Rahmens der Rhetorik aufgefaßt und als höchstmögliche Steigerung des Schönen verstanden. In diesem Sinne hat auch Winckelmann den Begriff noch verwendet. Der Apoll vom Belvedere war für ihn »über alle Begriffe menschlicher Schönheit erhaben« und in seiner »Geschichte der Kunst des Alterthums« erklärt er, daß alle Schönheit »durch Einheit und Einfalt« erhaben wird.<sup>26</sup> Edmund Burke hat dem Begriff des Erhabenen 1757 mit seiner Schrift »A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful« eine entscheidende neue Wendung gegeben.<sup>27</sup> Das Erhabene und das Schöne sind für ihn entgegengesetzte Grundkategorien der Ästhetik. Schönheit gibt dem Betrachter die Empfindung freudigen Vergnügens (*pleasure*). Das Erhabene der Natur bewirkt beim Menschen Erschrecken und Erschauern, da es immer bedrohlich scheint, die Ideen von Schmerz und Gefahr erregt und zugleich den Selbsterhaltungstrieb mobilisiert. In der Betrachtung der Darstellung des Erhabenen in einem Kunstwerk wird die peinvolle Wirkung aufgehoben, weil sich der Betrachter in Sicherheit weiß, und er reagiert mit einer Freude (*delight*), in der die Unlustgefühle von Schmerz und Schrecken noch mitschwingen. Das Erhabene ist zunächst ein wirkungsästhetisches Konzept, es ist aber noch mehr. Im Erhabenen vermittelt sich dem Betrachter als Leistung seiner »cognitio sensitiva« spontan etwas, was seine Verstandesbegriffe übersteigt, was sich die Vernunft nur in mühsamer Reflexion näherungsweise erarbeiten kann. »Das Sublime beeindruckt den Geist sofort mit einer großen Idee«, stellte Reynolds 1771 in seinem vierten »Discourse« fest. Michelangelos Fresken der Sixtinischen Kapelle waren für ihn ein einzigartiges Beispiel des Erhabenen in der Kunst.<sup>28</sup>

In Deutschland stieß die Schrift von Burke auf besonders reges Interesse. Die Linie der Auseinandersetzung führt über Moses Mendelssohn und Herder zu Kant und Schiller. Dabei wurde der metaphysische Inhalt des Erhabenen

immer deutlicher herausgearbeitet. »Das Erhabene schafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte«, schrieb Schiller.<sup>29</sup> Kant bezeichnete das Erhabene als ein »übersinnliches Substrat« der Natur, das an sich unserer Einsicht unzugänglich ist, das aber von der ästhetischen Urteilskraft in der Beziehung auf die Vernunft und ihre Ideen beurteilt werden kann: »Man sieht hieraus auch, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden.«<sup>30</sup> Die transzendentalphilosophisch begründete Beurteilung des Erhabenen berührt sich hier mit der früheren psychologischen und wirkungsästhetischen Definition.

Die Kunsttheorie der Aufklärung, wie Sulzer sie kodifizierte, blieb nicht nur hinter ihrer Zeit zurück, weil sie die Bedeutung der Kunst als Medium sinnlicher Erkenntnis unterschätzte. Nicht weniger gravierend ist, daß Sulzer, auf die unbegrenzte Gültigkeit der auf Menschennatur und Vernunft gegründeten Regeln vertrauend, nicht erkannte, daß von jüngeren Philosophen, Literaten und Künstlern der Individualität und Subjektivität zunehmend größeres Gewicht gegeben wurde.

Die Affektenlehre des 17. Jahrhunderts ging von der grundsätzlichen Gleichheit der Menschen und ihrer Affekte aus. Für die Künstler des späten 18. Jahrhunderts waren solche Schematisierungen angesichts der Komplexität der menschlichen Psyche und der Ungleichheit der Individuen fragwürdig.<sup>31</sup> Chodowiecki hat mit seinem Gemälde »Der Abschied des Jean Calas von seiner Familie« aus dem Jahre 1767, das er auch als Stich publizierte, ein Werk geschaffen, das ganz in Übereinstimmung mit der Kunstauffassung eines Sulzer, darauf angelegt ist, den Betrachter zu rühren und ihn so empfänglich zu machen für den Appell an sein Mitleid und aufzustacheln zum Protest gegen die Justizwillkür.<sup>32</sup> Im genauen Studium des Ortes und der Kostüme zeigt sich das Bemühen um eine über die bloße Wahrscheinlichkeit noch hinausgehende Authentizität. Die Charakterisierung der Figuren hält sich genau an die Tradition der physiognomischen Ausdrucklehre, wie sie von Le Brun kodifiziert worden war, und dokumentiert so ein Bemühen um Allgemeinverständlichkeit und Objektivität. Zehn Jahre später erschien ein Stich von Johann Heinrich Lips nach einer Zeichnung Chodowieckis, der die Vertreter der vier Temperamente in Betrachtung des Bildes des Calas darstellt (Kat.-Nr. 134).<sup>33</sup> Auf jeden von ihnen wirkt das Bild, doch die Wirkung zeigt sich je nach Temperament ganz verschieden. »Nicht alle erschrecken in gleicher Weise über so großes Unglück«, stellt die lateinische Unterschrift fest. Die Bildwahrnehmung wird, wenn auch hier noch im Rahmen der herkömmlichen Temperamentenlehre, individualisiert. Wo man die Temperamentenlehre bereits verabschiedet hatte, mußte die Differenzierung noch weiter gehen. Im »Salon von 1767« konstatierte Diderot: »Die Philosophen sagen,

daß zwei verschiedene Ursachen keine identische Wirkung hervorbringen können, und wenn es in der Wissenschaft überhaupt ein wahres Axiom gibt, dann dieses. Zwei verschiedene Ursachen in der Natur sind aber zum Beispiel zwei Menschen.«<sup>34</sup>

Die Individualisierung der Wahrnehmung stand in einem dialektischen Verhältnis zur Aufhebung traditioneller Beziehungen zwischen Betrachter und Objekt, und dies nicht nur in der Kunst. Im Theater war, wie bereits erwähnt, mit der Erfindung der »veduta per angolo« die bis dahin übliche perspektivische Einheit von Zuschauer- und Bühnenraum aufgegeben worden. Diderot hat in seinem Traktat »De la poésie dramatique« von 1758 diese Trennung noch radikalisiert.<sup>35</sup> Die Bühne soll als eine in sich begrenzte Welt erscheinen. Die Schauspieler sollen agieren, als ob sie sich in einem allseits geschlossenen Raum befänden. Das Theater, dessen Schauspieler sich mit ihrer Aktion und ihrem Text nicht mehr an den Zuschauer wenden, hat die rhetorische Tradition verabschiedet. An die Stelle der perspektivischen Illusion sollte nach Diderot nun nicht eine perfekte Wirklichkeitswiedergabe treten, wie der Naturalismus sie rund hundert Jahre später fordern wird. Der Kunstcharakter verlangt, wie Diderot in seinem Enzyklopädie-Artikel über das Schöne dargelegt hatte, einen stimmigen Zusammenhang sämtlicher Elemente innerhalb des Werkes.<sup>36</sup> Nicht die Wahrheit in der Übereinstimmung mit dem Naturvorbild wird beurteilt, sondern die Wahrheit der Theateraufführung als Kunstwerk. Die Qualität der ästhetischen Illusion folgt aus der inneren Vollkommenheit des Kunstwerkes. Diese Illusion schließt den Betrachter nicht ein, sondern er muß von sich aus über seine Empfindung einen Zugang in die für sich bestehende Kunstwelt finden. Die Parallelen zwischen Theater und Bild waren traditionell sehr eng. Seit der Renaissance war das Bild nicht nur in der Perspektive auf den Betrachter bezogen, sondern Theoretiker wie Alberti haben ausdrücklich den Einsatz von Figuren postuliert, die zwischen Betrachter und Bildwelt vermitteln, eine Forderung, die besonders im katholischen Altarbild beachtet wurde, weil sie mit der Auffassung von der heilsgeschichtlichen Rolle der Heiligen zusammenpaßte. Gegenüber dieser Tradition gewann im Laufe des 18. Jahrhunderts eine Darstellungsweise an Boden, die ihre Figuren wie auf der Diderotschen Bühne ganz auf sich bezogen präsentiert. Michael Fried hat für Erscheinung und Verhalten dieser ganz mit sich selbst beschäftigten Figuren den Begriff der Absorption geprägt.<sup>37</sup> Die Genrebilder Chardins, seine Küchenszenen mit ihren ganz alltäglichen Handlungen, seine Darstellungen von Kindern, die ganz an ihr Spiel hingegeben sind, aber auch die figurenreicheren Szenen von Greuze sind bezeichnende Verwirklichungen dieser neuen Bildauffassung. Diese Bilder kommunizieren nicht mehr unmittelbar und von sich aus mit dem Betrachter. Das Konzept der Wirkungsästhetik hat sich hier in entscheidender Weise geändert. Bei Dubos, wie schon in der Tradition

der Rhetorik, wird der Betrachter oder Zuhörer gedacht als ein passiv empfangender, dessen Affekte und Empfindungen durch die vom Werk ausgehenden Wirkungen stimuliert werden. Jetzt geht der Impuls im Grunde nicht mehr einseitig vom Werk aus, sondern der Betrachter muß diesem entgegenkommen, seine Empfindungen aktivieren und sich in seine Betrachtung hineinversenken. Die Stärkung der Seite des Rezipienten führt notwendig zu einer stärkeren Individualisierung der Betrachtung.

Das beredteste und reichste Zeugnis für die dieser neuen Bildform angemessene Rezeptionsweise sind die Salonberichte Diderots. Dieser wußte um die Schwierigkeit, die darin lag, daß eine rein gegenstandsbezogene Beschreibung dem vom Werk geforderten subjektiven Bildzugang nicht gerecht werden kann. So ist nicht das Kunstwerk Gegenstand seiner Beschreibungen, sondern sie artikulieren sozusagen seine Antwort auf die von dem Werk ausgehenden Wirkungen, nämlich die in ihm, dem Autor, hervorgerufenen Empfindungen, die er so mitteilt, daß sie beim Leser wiederum Empfindungen evozieren können, die der Bildwirkung entsprechen. Dabei ist er sich wohl dessen bewußt, daß zwischen Objekt und Empfindung kein mechanischer Zusammenhang besteht. Die Empfindungen sind so unterschiedlich wie die Individuen, nur die Armut der Sprache, in der wir über die Empfindungen berichten, verursacht den Anschein ihrer Identität.<sup>38</sup> Trotz der Zweifel an der Kommunizierbarkeit zeigt die Zeit ein gesteigertes Interesse an einer differenzierten Ausdruckslehre und an der Physiognomie. Diderot widmete dem Problem des Ausdrucks einen langen Abschnitt in seinem »Essay de peinture« von 1765.<sup>39</sup>

Ein überaus bezeichnendes und deswegen immer wieder zu zitierendes Beispiel für Diderots bewußt subjektive Herangehensweise ist seine Besprechung des »Jungen Mädchens, das sein totes Vögelchen beweint« (Abb. S. 346) von Greuze im »Salon von 1765«. Die Beschreibung des Bildes geht nach wenigen Zeilen über in ein fiktives Zwiegespräch mit dem weinenden Mädchen. Der Autor versucht das Mädchen zu trösten und deckt dabei den in der emblematischen Tradition wurzelnden erotischen Gehalt des Bildes, den Verlust der Unschuld, auf, um sich dann wieder an den Leser zu wenden: »Sie machen sich lustig darüber, daß sich eine gewichtige Persönlichkeit bemüht, ein Kind auf einem Gemälde über den Verlust seines Vögelchens – und was es sonst noch sein mag – zu trösten? Sehen sie doch, wie schön, wie interessant sie ist! Ich mache nur ungern andere traurig. Trotzdem würde es mir nicht besonders leid tun, die Ursache ihres Kummers zu sein.«<sup>40</sup> Auf den Vorwurf, daß er das Bild nur zum Anlaß für ein anspielungsreiches, frivoles Spiel genommen habe, hätte Diderot wohl geantwortet, daß das Bild selbst zu einer solchen Willkür herausfordere. Das in sich geschlossene Bild des ganz in seinen Kummer versunkenen Mädchens, ein Paradebeispiel der Absorption im Sinne Michael Frieds, zeigt eine Offenheit in



Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), Junges Mädchen, das sein totes Vögelchen beweint, Öl auf Leinwand, 53,3 x 46 cm; Edinburgh, The National Gallery of Scotland, Bequest of Lady Murray of Henderland 1861

seinem Sinngefüge, die dazu herausfordert, vom Betrachter wahrgenommen zu werden.<sup>41</sup> Diderot bemüht sich nicht um eine objektive Auslegung, weil er sie ohnehin für unerreichbar erachtet. Das Bild erhält seinen eigentlichen Sinn erst, wenn der Betrachter den Bildeindruck mit seiner eigenen Subjektivität auffüllt. Bildbetrachtung ist die Spiegelung des eigenen Sentiments im Kunstobjekt.

Mit dieser Zugangsweise wird einmal mehr die Gültigkeit der akademischen Hierarchie der Gattungen untergraben. Das Urteil über ein Kunstwerk wird nicht mit dem Rang des Themas begründet, sondern daran gemessen, wie intensiv die Empfindungen sind, die es zu wecken vermag. Dies können Landschaften und Genreszenen genauso wie Historien oder vielleicht sogar noch besser. So nehmen denn auch in den Salonkritiken Diderots die Beschreibungen von Landschaftsgemälden einen besonders großen Raum ein. Die

Landschaftsmalerei hat dann den höchsten Punkt ihrer Wirkungsmöglichkeiten erreicht, wenn sie die Empfindungen des Betrachters in einer Weise erregt, daß er sich in das Bild hineinversetzt fühlt. Wiederholt greift Diderot zum literarischen Mittel der Fiktion und wandelt in den Gegenden, die ihm Landschaftsgemälde schildern, umher. In Betrachtung der Folge von acht Landschaften, die Claude-Joseph Vernet im Salon von 1767 ausstellte, wird daraus eine mehrtägige Reise, die der Autor nutzt, um im Gespräch mit einem fiktiven Begleiter seine Vorstellungen von der Naturnachahmung und der Kunst im allgemeinen darzulegen.<sup>42</sup> Es wäre falsch, daraus schließen zu wollen, daß Diderot für eine photographisch genaue Naturnachahmung plädieren würde. Der Künstler muß den Natureindruck in sein Werk übertragen, muß im Hinblick auf den Effekt auswählen und anordnen und dabei die Zusammenstimmung aller Einzelheiten und die innere Einheit herausarbeiten. Das Werk ist Schöpfung wie die Natur. »Es geht also nicht mehr um Natur, es geht um Kunst; ich spreche jetzt zu Ihnen nicht mehr von Gott, sondern von Vernet«, schreibt Diderot, nachdem er die Fiktion der Wanderung durch die Land-

schaften des Künstlers aufgehoben hat.<sup>43</sup> Das Landschaftsbild hat eine eigene Wahrheit, mit der es der Natur gegenübersteht und die auch wieder auf die Naturwahrnehmung zurückwirken kann. »Ich setze die Kunst an die Stelle der Natur, um diese besser beurteilen zu können«, heißt es einmal in Diderots Text zu Vernet.<sup>44</sup> Daß der Autor in den Landschaften, in die er sich hineinversetzt fühlt, immer merkwürdig fremd bleibt, deutet daraufhin, daß er sich seiner Entfremdung von der Natur bewußt ist und nun auf eine sentimentalische Rückkehr in das Paradies setzt.

Um das Verhältnis von Kunst und Natur geht es auch in Diderots Besprechungen von Gemälden Chardins. »Wenn es wahr ist, wie die Philosophen behaupten, daß es nichts Wirkliches außer unsern Empfindungen gibt, daß die Leere des Raums und sogar die Festigkeit der Körper vielleicht an sich nichts von alledem ist, was wir empfinden, dann sollen

mich diese Philosophen lehren, welcher Unterschied für sie, bei vier Fuß Abstand von deinen [das heißt Chardins] Gemälden, zwischen dem Schöpfer und dir besteht.«<sup>45</sup> Die Wahrheit der Bilder Chardins ist aber gerade nicht Identität mit der Natur, sondern eine mit höchstem malerischen Können realisierte Umsetzung, wie sich bei Betrachtung seiner Farbgebung zeigt. »Die Technik Chardins ist eigenartig. Sie hat mit der Manier des schroffen Farbauftrags gemeinsam, daß man in der Nähe nicht recht weiß, was das Bild vorstellen soll. Wenn man sich aber nach und nach entfernt, tritt der Gegenstand allmählich hervor und wird schließlich zum Gegenstand der Natur selbst.« Dieser Vorgang, an sich wohlbekannt und vor den späten Gemälden Tizians immer wieder erlebt und beschrieben, bekam im Kontext der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts einen wesentlich neuen Aspekt. Die Genrebilder, die Chardin bevorzugt in der mittleren Phase seines Schaffens malte, zeigen ihre Gestalten völlig versunken in ihre einfachen und stillen Beschäftigungen, sie sind, wie erwähnt, geradezu idealtypische Verwirklichungen der Absorption. Es gibt keinerlei Kommunikation mit dem Betrachter, der sich nur kontemplativ in das Bild hinein fühlen kann. Die Stilleben Chardins sind in vergleichbarer Weise in sich verschlossen. Die Einfachheit ihrer Gegenstände aber scheint wenig geeignet, Empfindungen zu evozieren, und mangels eindeutiger Hinweise wird sich der Betrachter auch nicht zum »Lesen« des Bildes im Sinne einer Entschlüsselung des emblematischen Sinnes aufgefordert fühlen. Gerade in ihrer Stille und vollendeten Geschlossenheit aber können sie für den Betrachter Anlaß zur Absorption werden, Anlaß zur versunkenen Hingabe an das Sehen. Die Tatsache, daß er den für die richtige Wahrnehmung notwendigen Abstand erst finden muß, führt ihn dahin, sich seines Sehens bewußt zu werden. An die Stelle der emotional gefärbten Wahrnehmung, wie sie vor Figurenbildern erlebt werden kann, tritt hier, wie Max Imdahl herausgearbeitet hat, ein um sein Sehen wissendes-Sehen, ein »Aktbewußtsein« des Sehens.<sup>46</sup> Im Rahmen der wirkungsästhetischen Kunstauffassung der Aufklärung durchaus nachvollziehbar, weist diese Auffassung – mit der Selbständigkeit, die sie dem Bild zuweist, wie mit der in ihr enthaltenen Problematisierung der Wahrnehmung – doch über die Epoche hinaus.

Die Individualisierung der Wirkung, die Unterhöhlung des Gattungsgefüges, die Zweifel an den Formeln »imitatio naturae« und »ut pictura poesis«, die zunehmende Autonomisierung, all dies waren Beiträge zur Auflösung der Wirkungsästhetik. Sie konnte gleichwohl bis in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts Überzeugungskraft behalten, weil sie sich nicht nur auf die Rhetorik, sondern auch auf die Psychologie des Empirismus berief. Verdrängt wurde sie von einer Kunstauffassung, die vom Geniegedanken ausging und die zu einer zunehmend größeren Übereinstimmung mit einem anderen Gedanken fand, der zu einem Zentralgedanken der späten Aufklärung werden sollte, nämlich

dem Gedanken der Subjektivität. Um 1700 waren es Charles Perrault in Frankreich und Lord Shaftesbury in England, die die Aufmerksamkeit vom Kunstwerk auf den Künstler als Schöpfer lenkten, ihn mit Prometheus verglichen und als zweiten Gott bezeichneten.<sup>47</sup> Ganz ausführlich ging auch Dubos auf die Frage des Genies ein. Das Genie, dessen Fähigkeiten angeboren sind, beweist sich als Künstler mit seinen Erfindungen. Hier wird ein Gegensatz zwischen »inventio« und »imitatio« aufgebaut, der den Gegensatz zur Regel impliziert. Die rationalistisch begründete Ästhetik von Batteux oder Sulzer hat dies als eine Gefahr erkannt und einen Ausgleich gesucht: Das Genie zeichne sich durch seinen guten Geschmack aus und bediene sich der Regeln zur vernünftigen Kontrolle seiner Werke. Doch das waren Rückzugsgefechte, die um 1760 nur noch wenige ernst nahmen. In dem 1757 publizierten Artikel der »Encyclopédie« wird das Genie charakterisiert als Persönlichkeit von größter geistiger und seelischer Weite, sensibelster Empfänglichkeit für alle Eindrücke und lebhaftester Einbildungskraft. »Die Regeln und Gesetze des Geschmacks würden dem Genie Fesseln anlegen; es sprengt sie, um sich zum Erhabenen, zum Ergreifenden, zum Großartigen aufzuschwingen.«<sup>48</sup> Die Gedanken des Genies und des Erhabenen zeigten eine große Affinität und haben sich wechselseitig gefördert. Das Genie spürt das Erhabene in sich und bringt es zum Ausdruck, auch gegen die Gesetze der Literatur oder Kunst. Seine Subjektivität wurde mit dem in England von William Duff verwendeten Begriff des »Original-Genies« unterstrichen.<sup>49</sup>

Den Gipfel seiner Bedeutung erreichte der Genie-Begriff dann in der Diskussion des »Sturm und Drang« in Deutschland, insbesondere in den Schriften Herders und Goethes.<sup>50</sup> Die Rezension Goethes, aus der eingangs zitiert wurde, war ein Auftakt. Genie wurde endgültig zum Begriff der ursprünglichen, »originalen«, an keinerlei Voraussetzungen und Regeln gebundenen schöpferischen Subjektivität. In einem letzten Schritt der Ausbildung der Kunstanschauung der deutschen Klassik wurde der Akzent dann vom produzierenden Künstler auf das von ihm produzierte Kunstwerk verlagert.

Zu den frühesten und wichtigsten Zeugnissen für die Ausbildung der klassischen Kunsttheorie, mit der die Wirkungsästhetik der Aufklärung endgültig überwunden werden sollte, zählen die Schriften von Karl Philipp Moritz.<sup>51</sup> An ihnen ist der grundlegende Wandel, der sich während der 80er Jahre vollzog, gut aufzuzeigen. Moritz hatte 1785 einen Aufsatz »Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten« veröffentlicht, in dem er darlegt, daß nur das, was in sich selbst vollendet ist und seinen Zweck in sich selbst hat, als schön gelten kann. Dieses Schöne wird stets nur um seiner selbst willen betrachtet und nicht irgendeiner Nützlichkeit und Zweckhaftigkeit wegen.<sup>52</sup> Mit diesem Begriff des Schönen war eine wie auch immer geartete Indienstnahme der Kunst ausgeschlossen. Während seines Aufenthaltes in

Rom hat Moritz dann, auch in Gesprächen mit Goethe, diese Gedanken zu einer Theorie der künstlerischen Schöpfung weiterentwickelt und in dem Aufsatz »Über die bildende Nachahmung des Schönen« von 1788 niedergelegt.<sup>53</sup> Er erweitert hier den Begriff des Schönen um den Begriff des Edlen, mit dem innere Seelenschönheit bezeichnet wird. Mit ihm wird das Schöne »zum Moralischen hinübergezogen« und erhält so erst seine höchste Bedeutung. Der höchste Stil konnte danach nur der edle Stil sein, in dem innere und äußere Schönheit, Ethisches und Ästhetisches zusammenstimmen. Das Innere jedoch kann nicht einfach nachgeahmt, sondern es muß vom Künstler hervorgebracht werden. Der Künstler »muß im Werk seine innere Vollkommenheit gleichsam außer sich vervielfältigen«. Das Verhältnis zur Natur ist kein abbildliches, sondern ein symbolisches. Damit ist die Forderung der Naturnachahmung verabschiedet, das Genie zur entscheidenden Instanz erhoben worden. Die Konzeption Baumgartens aufgreifend, legt Moritz dar, daß der Künstler in seinem Werk etwas sichtbar zu machen vermag, was jenseits aller rationalen Erkenntnis liegt. Dieser Wahrheitsgehalt wird im Schaffen realisiert. Er macht dann, erst in zweiter Instanz, den eigentlichen Wert des Kunstwerkes aus, mit dem dieses ganz unabhängig von der Rezeption durch einen Betrachter Bestand hat. »Allein da unser höchster Genuß der schönen Kunstwerke dennoch das Werden desselben aus unsrer eignen Kraft unmöglich mit in sich fassen kann – so bleibt der einzige höchste Genuß desselben immer dem schaffenden Genie, das es hervorbringt, selber; und das Schöne hat daher seinen höchsten Zweck in seiner Entstehung, in seinem Werden schon erreicht: unser *Nachgenuß* desselben ist nur eine *Folge* seines Daseins – und das bildende Genie ist daher im großen Plane der Natur zuerst *um seiner selbst*, und dann erst um unsertwillen da, weil es nun einmal außer ihm noch Wesen gibt, die selber nicht schaffen und bilden, aber doch das Gebildete, wenn es einmal hervorgebracht ist, mit ihrer Einbildungskraft umfassen können.«<sup>54</sup>

Die Entwicklung zur Autonomie der Kunst hatte damit, zumindest in der Theorie, einen Endpunkt erreicht. Die Wirkungsästhetik war damit endgültig ins Abseits gedrängt. Mit dem hier erhobenen Anspruch war das rein Naturalistische, das bloß dekorativ Schöne, das nur Unterhaltende wie das Didaktisch-Zweckhafte aus dem Bereich »wahrer Kunst« vertrieben. Wie schwer es war, in Deutschland auf dem Gebiet der bildenden Kunst diesem Anspruch gerecht zu werden, belegt das gescheiterte Unternehmen von Goethes Weimarer Preisaufgaben.<sup>55</sup> Doch auch solche Fehlschläge haben die fundamentale Bedeutung der klassischen Produktionsästhetik für den weiteren Gang der Kunstgeschichte nicht relativieren können.

- 1 Goethe, Johann Wolfgang von: Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen (Berliner Ausgabe), 22 Bde., Berlin/Weimar 1960–1978, Bd. XIX, S. 23. Die rezensierte Schrift Sulzers ist ein Separatdruck des Artikels »Künste; Schöne Künste« aus Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, der bedeutendsten Zusammenfassung der Kunstlehre der Aufklärung in Deutschland, deren erste Auflage 1771–1774 in Leipzig erschien.
- 2 Zu Sulzers Kunsttheorie vgl. Dobai, Johannes: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, Winterthur 1978 (308. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur). Zu Sulzers Wirkung in Frankreich vgl. Leith, James A.: The Idea of Art as Propaganda in France 1750–1799. A Study in the History of Ideas, Toronto 1965, S. 55–64.
- 3 Für eine knappe Übersicht vgl. den Artikel: Barock (Malerei), in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 1357–1366, mit weiterer Literatur.
- 4 Dazu vgl. Büttner, Frank: Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. LI, 1997 (1999), S. 125–150.
- 5 Zur allgemeinen Übersicht s. Kemp, Martin: The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat, New Haven/London 1990.
- 6 Kemp 1990 (wie Anm. 5), S. 119–131.
- 7 Zum Perspektivstreit an der Pariser Akademie vgl. Goldstein, Carl: Studies in seventeenth century French art theory and ceiling painting, in: Art Bulletin, Bd. XLVII, 1965, S. 231–256, und Kemp, Martin: »A chaos of intelligence«. Leonardo's »Traité« and the perspective wars in the Académie royale, in: »Il se rendit en Italie«. Études offertes à André Chastel, hrsg. von P. Rosenberg u. a., Paris 1987, S. 415–426.
- 8 Bibiena, Ferdinando Galli: L'Architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive, Parma 1711.
- 9 Knabe, Peter-Eckard: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972, S. 239–279.
- 10 Vgl. Hans Robert Jauss, in: Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, mit einer Einleitung von Hans Robert Jauss, München 1964, S. 8–79.
- 11 Dubos, Abbé Jean-Baptiste: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, 3 Bde., Paris 1719; deutsche Übersetzung: Dubos, Abbé Jean-Baptiste: Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey, 2 Bde., Kopenhagen 1760.
- 12 Dubos 1719 (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 358.
- 13 Dubos 1760 (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 26–27.
- 14 Zur Wirkungsgeschichte der antiken Tragödientheorie in der französischen Klassik vgl. Fuhrmann, Manfred: Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973, S. 212–250.
- 15 Batteux, Charles: Les Beaux Arts réduits à un même principe, Paris 1746; vgl. Batteux, Charles: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, übers. von J. E. Schlegel, 2 Bde., Leipzig 1770, Bd. 1, S. 140, Bd. 2, S. 80.
- 16 Rousseau, Jean-Jacques: Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon. Sur cette question proposée par l'Académie: Si la rétablissement des Sciences & des Arts a contribué à épurer les moeurs, Genf 1750; vgl. Rousseau, Jean-Jacques: Schriften, hrsg. von H. Ritter, 2 Bde., München/Wien 1978, Bd. 1, S. 54. La Font des Saint-Yenne, Etienne: Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746, Den Haag 1747; La Font des Saint-Yenne, Etienne: Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits a un particulier en province, Paris 1754; vgl. Gaehdtgens, Thomas W./Fleckner, Uwe: Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren), Berlin 1996, Bd. 1, S. 228–229.
- 17 Hier benutzt: Sulzer 1792–1794; zu Sulzers Theorie vgl. Dobai, Johannes: Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik. Seine »Allgemeine Theorie der Schönen Künste« (308. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Winterthur 1978.
- 18 Sulzer 1792–1794, Bd. II, S. 57.
- 19 Sulzer 1792–1794, Bd. II, S. 403.

- 20 Sulzer 1792–1794, Bd. II, S. 59.
- 21 Sulzer 1792–1794, Bd. III, S. 100.
- 22 Leith 1965 (wie Anm. 2), S. 55–57.
- 23 Vgl. Frank Büttner in: Ausst.-Kat. Rode 1986, S. 8–13.
- 24 Cassirer, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung (Philosophische Bibliothek, Bd. 513), Hamburg 1998, S. 453–477.
- 25 Winckelmann, Johann Joachim: Sämtliche Werke, hrsg. von Joseph Eiselein, 12 Bde., Donaueschingen 1825–1829, Bd. I, S. 227–228.
- 26 Winckelmann 1825–1829 (wie Anm. 25), Bd. IV, S. 60.
- 27 Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, London 1757. Zum Begriff des Erhabenen vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, bislang 9 Bde., Darmstadt/Basel 1971–1995, Bd. II, Sp. 624–635.
- 28 Reynolds, Joshua: Discourses on Art, hrsg. von Robert R. Wark, New Haven/London 1975, S. 275–276; das vorausgehende Zitat ebd. S. 65.
- 29 Schiller, Friedrich: Über das Erhabene, in: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bde., München 1960, Bd. V, S. 799.
- 30 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, § 26; Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1957, Bd. V, S. 343.
- 31 Kirchner, Thomas: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991, S. 362.
- 32 Busch, Werner: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim/New York 1977, S. 218–234.
- 33 Ausst.-Kat. Chodowiecki 1978, S. 40, Nr. 10.
- 34 Diderot/Seznec 1957–1967, Bd. III, S. 156; deutsche Übersetzung nach: Diderot/Bassenge 1967, Bd. 1, S. 109.
- 35 Eine knappe Zusammenfassung der Diderotschen Theorie des Theaters bei Kohle, Hubertus: Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff, Hildesheim/New York 1989, S. 78–89.
- 36 Zu Diderots Theorie der »rapports« vgl. Körner, Hans: Die Sprachen der Künste. Die Hieroglyphe als Denkmodell in den kunsttheoretischen Schriften Diderots, in: Text und Bild, Bild und Text (Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. XI), Stuttgart 1990, S. 391–395.
- 37 Fried, Michael: Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot, Chicago/London 1980; vgl. die Rezension von Werner Busch, Kunstchronik, Bd. 35, 1982, S. 363–372.
- 38 Diderot/Seznec 1957–1967, Bd. III, S. 156.
- 39 Diderot, Denis: Œuvres esthétiques, hrsg. von P. Venière, Paris 1959, S. 696–711, Diderot/Bassenge 1967, Bd. I, S. 658–670.
- 40 Diderot/Seznec 1957–1967, Bd. II, S. 147, zitiert nach Diderot/Bassenge 1967, Bd. I, S. 568.
- 41 Vgl. die Interpretation bei Körner, Hans: »Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug« und sein Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk des Jean-Baptiste Greuze, in: Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Körner u. a. (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, Bd. I), Hildesheim/New York 1986, S. 239–272.
- 42 Diderot/Seznec 1957–1967, Bd. III, S. 129–167; Fried 1980 (wie Anm. 37), S. 118–136.
- 43 Diderot/Seznec 1957–1967, Bd. III, S. 159, zitiert nach Diderot/Bassenge 1967, Bd. II, S. 113.
- 44 Diderot/Seznec 1957–1967, Bd. III, S. 135, Diderot/Bassenge 1967, Bd. II, S. 81.
- 45 Diderot/Seznec 1957–1967, Bd. II, S. 111, Diderot/Bassenge 1967, Bd. I, S. 540, das folgende Zitat ebd. S. 543.
- 46 Imdahl, Max: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1987, S. 74–86.
- 47 Cassirer 1998 (wie Anm. 24), S. 418–434; Knabe 1972 (wie Anm. 9), S. 204–238.
- 48 Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers ... publié par M. Diderot et M. D'Alembert, Nouvelle édition, 42 Bde., Genf 1777–1779, Bd. XV, S. 977–978; deutsche Übersetzung nach Diderot, Denis: Philosophische Schriften, hrsg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin 1961, Bd. I, S. 235.
- 49 Duff, William: An Essay on Original Genius, London 1767. Wichtig auch für die Diskussion in Deutschland war Alexander Gerard, Essay on Genius, London 1774.
- 50 Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde., Darmstadt 1985, Bd. I, S. 120–281.
- 51 Zur Einführung in das Werk von Moritz s. Schrimpf, Hans Joachim: Karl Philipp Moritz, Stuttgart 1980; zu seiner Ästhetik s. Saine, Thomas P.: Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts, München 1971, bes. S. 129–152.
- 52 Moritz/Günther 1981, Bd. 2, S. 545–548.
- 53 Moritz/Günther 1981, Bd. 2, S. 549–578.
- 54 Moritz/Günther 1981, Bd. 2, S. 564.
- 55 Scheidig, Walther: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57, Weimar 1958, passim; zuletzt Osterkamp, Ernst: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, in: Ausst.-Kat. Goethe und die Kunst 1994, S. 310–322.

Frank Büttner