

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Figuren des Ausdrucks

Formation einer Wissenskategorie
zwischen 1700 und 1850

Herausgegeben von
Tobias Robert Klein und Erik Porath

Wilhelm Fink

Gedruckt im Rahmen des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung
geförderten Projekts „Ausdruckgebärden zwischen Evolutionstheorie und
Kulturgeschichte“ am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

Umschlagabbildung:

William Hogarth: Characters and Caricaturas Courtesy
of the Department of Special Collections University of Chicago Library.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5008-1

MELISSA PERCIVAL

Weniger ist mehr: Das Imaginieren des Gesichts im 18. Jahrhundert

Das vorherrschende physiognomische Modell im 18. Jahrhundert war, mit Norman Bryson zu sprechen, der Le Brun'sche »lesbare Körper« (legible body).¹ In seiner Vorlesung über den Ausdruck, die er 1668 an der Pariser Akademie für Malerei und Bildhauerei hielt, formulierte Charles Le Brun ein Schema für die Darstellung von Leidenschaften mit Hilfe deutlich skizzierter Bewegungen des Gesichts (Abb. 1).² Der menschliche Körper und besonders das Gesicht wurden im Sinne einer umfassenden Sprache, eines universellen Systems von Merkmalen begriffen, die vom Künstler wahrheitsgetreu wiedergegeben und vom Betrachter mühelos entschlüsselt werden konnten. Die Abbildungen, die Le Bruns Vorlesung begleiteten und die sich durch eine markante Linienführung auszeichneten, wurden noch über ein Jahrhundert lang in Zeichenanleitungen abgedruckt.³ Obwohl Le Bruns System primär für die Historienmalerei gedacht war, fanden seine Vorbilder für die Darstellung der Mimik auch Eingang in die Porträt- und Genremalerei.

Die Auffassung, dass die Leidenschaften ausdrücklich und unzweideutig dargestellt werden sollten, war im 18. Jahrhundert in den bildenden und darstellenden Künsten weit verbreitet. So präsentierte etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, der »Premier peintre« König Ludwig des XV. Carle Van Loo das trauernde Antlitz des Agamemnon in seinem Bild *Le sacrifice d'Iphigénie* (Die Opferung Iphigenies, Potsdam, Neues Palais) völlig unverhohlen. Damit trat er in einen offenen Gegensatz zu dem klassischen Maler Timanthes, der Agamemnon's Gesicht verhüllt hatte. Traditionell bewunderte man die Geste des Timanthes« aufgrund ihrer exemplarischen Schicklichkeit, da sie die potenzielle Hässlichkeit der offen dargestellten Emotion umging und es stattdessen der Fantasie der Betrachter überließ, sich das Entsetzen eines Vaters vorzustellen, der sich anschickt, seine Tochter zu opfern. Doch Van Loos Abweichung von der Tradition wurde als meisterhafte Beherrschung mimischer Beredsamkeit gefeiert. Ihm wurde das Lob des selbsternannten Sprechers der Mimik, des Comte de Caylus zuteil, der die Darstellung des Agamemnon's mit den Worten kommentierte: »l'artiste n'a rien caché de sa douleur;

1 Norman Bryson: *Word and Image: French Painting in the Ancien Régime*, Cambridge (Cambridge UP) 1981.

2 Vgl. Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, New Haven/London (Yale UP) 1994.

3 Thomas Kirchner: *L'Expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz (von Zabern) 1991.

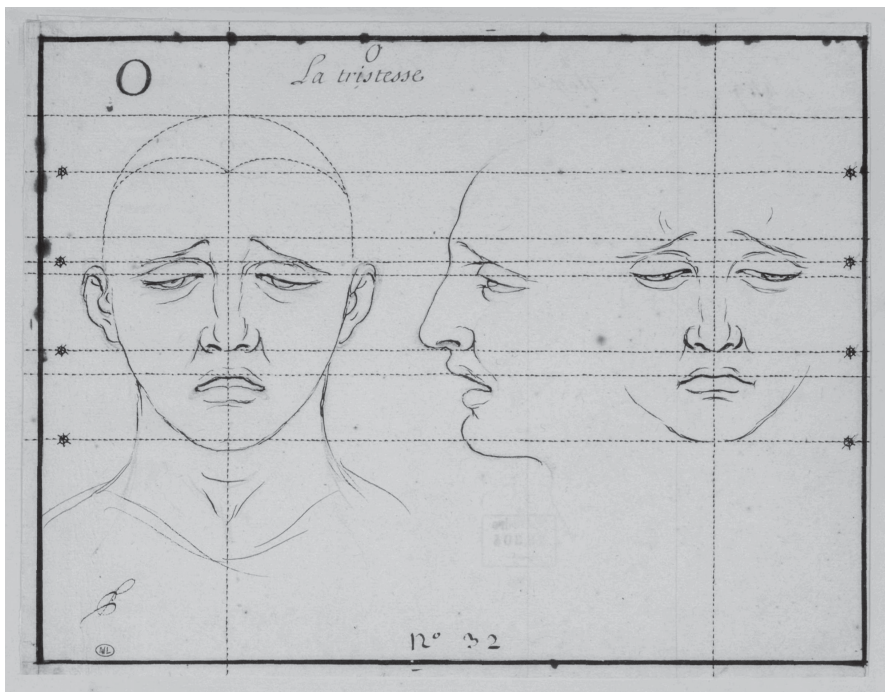


Abb. 1: Charles Le Brun: La Tristesse (Die Traurigkeit), Musée du Louvre, Paris

elle est empreinte sur tous les traits de son visage; on lit dans ses yeux tout l'abattement de son âme». ⁴

Dieser Aufsatz zeichnet einen weniger offenkundigen, aber nichtsdestotrotz bedeutsamen physiognomischen Weg durch das Denken, die Kunst und die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Charakteristischerweise geht die Praxis der Physiognomie mit deutlichen Linien, Markierungen und Figuren einher und verheißt so etwas wie ein System, Entzifferbarkeit und Universalität. In dieser Hinsicht ist Le Brun's ›Grammatik des Gesichts‹ exemplarisch. Doch hier werde ich mein Augenmerk auf Situationen und Gemälde richten, in denen die physiognomische Information partiell, mangelhaft, vage oder doppeldeutig ist. Oberflächlich betrachtet sind derartige Szenarien das Gegenteil der Le Brun'schen Lesbarkeit und dem ordnungsbewussten Physiognomiker damit ein Gräuel. Doch ich werde im Folgenden deutlich machen, dass diese piktoralen Lücken und Fehlstellen Bedeutung keineswegs negieren, sondern die Imagination des Betrachters vielmehr anregen und ihn emotional einbeziehen. Es gilt, einen physiognomischen Prozess des Entschlüsselns und Analysierens

⁴ *Description d'un Tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par M. Carle Van Loo*, Paris 1757, S. 16: »Der Künstler hat nichts von seinem Schmerz verborgen. Er ist allen Zügen seines Gesichts eingeschrieben, und man liest in seinen Augen die Niedergeschlagenheit seiner Seele.«

zu untersuchen, der sich etwas von dem Le Brun'schen Modell unterscheidet, gleichwohl aber auf körperlicher Expressivität beruht. Außerdem werde ich die These vertreten, dass die hier identifizierten Tendenzen in der Malerei sich im Einklang mit kognitiven Prozessen und Betrachtungsweisen jener Zeit befinden.

In seinem einflussreichen, 1960 erstmals veröffentlichten Buch *Art and Illusion* prägte Ernst Gombrich den Begriff »der Anteil des Betrachters« (the beholder's share).⁵ Damit bezeichnete er die Tatsache, dass der Betrachter etwas zur Bedeutung von Kunst beiträgt. Heute würden wir wohl eher den analogen Begriff »interaktiv« verwenden, um diesen Prozess der Zuschauerbeteiligung zu beschreiben. Gombrich vertritt die Ansicht, so wie unser Gehirn unweigerlich darauf programmiert sei, zufällige Dinge wie Wolken oder Tintenkleckse mit Botschaften aufzuladen, könnten wir auch nicht umhin, die verschiedenen Elemente eines Bildes zu einer Einheit zusammenzufassen, um einen Sinn darin zu erkennen. Unter Berufung auf »die Macht unbestimmter Formen« (the power of indeterminate forms)⁶ erläutert Gombrich verschiedene Verfahren, die Künstler anwenden, um der Imagination des Betrachters genügend Spielraum zu lassen.

In Gombrichs Darstellung werden zwei Ideen miteinander vermengt, die ich hier voneinander unterscheiden möchte. Einerseits, so seine These, benutzen Künstler eine Art Abkürzung oder Stenografie, die die vorhandene Botschaft in Wirklichkeit verstärkt. Die von ihm herangezogenen Beispiele sind chinesische Kunst und Cartoons, die dadurch, dass sie Details auslassen, »Ausdruck durch Abwesenheit« (expression through absence)⁷ erzielen. Das ist das, was Le Bruns Grammatik der Mimik zu Grunde liegt: eine Konzentration des Gesichts auf seine wesentlichen Züge oder einen »Nullpunkt des Gesichts« (degré zéro du visage), wie Hubert Damisch in Anspielung auf Roland Barthes schreibt.⁸ Auf ähnliche Weise reduziert auch Johann Caspar Lavater mittels des Schattenrisses das Gesicht auf seine, wie er meinte, maßgeblichen und aussagekräftigsten Teile, also die dauerhaften Knochenstrukturen von Stirn, Nase und Kinn. Doch in seinem Essay bringt Gombrich zudem noch eine etwas andere Möglichkeit ins Spiel, nämlich die Auslassung oder sogar Fälschung von Details durch den Künstler, die dem Betrachter keine Abkürzung auf dem Weg zur Bedeutung bietet, sondern ein herausforderndes Spiel von Möglichkeiten. Dieser zweiten Idee möchte ich hier nachgehen.

Leonardo Da Vincis Verwendung des *sfumato* ist ein bekanntes Beispiel für die Auslassung von Details. Das Antlitz der *Mona Lisa* (Paris, Louvre) ist zwar nahsichtig gegeben, doch um die Mundpartie und links und rechts der Augen bewusst abgeschattet, woraus das berühmt-berüchtigte »Mona Lisa-Lächeln« resultiert. Leonardo umging damit auf raffinierte Weise das Problem der Darstellung eines lächelnden Gesichtes, ohne dass dieses Falten wirft, vor allem um die Augen herum.

5 E. H. Gombrich: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1959), New York (Pantheon) 1960.

6 Ebd., S. 211.

7 Ebd., S. 208–210.

8 Hubert Damisch: »L'Alphabet des masques«, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 21 (1980), S. 93–131.

Doch als Folge seiner Ungenauigkeit lässt sich schwer sagen, was die Mona Lisa denkt oder fühlt. Der Betrachter wird von ihrer Rätselhaftigkeit angezogen und eingeladen, eine breite Palette von Deutungsmöglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Wie ›zugänglich‹ ist die Porträtierte? Freut sie sich oder ist sie verstimmt darüber, einer derart genauen Betrachtung unterzogen zu werden?

Frans Hals' *Lächender Kavalier* (London, Wallace Collection, Abb. 2) ist eher ein Fall von ›Verfälschung‹, oder zumindest bedient sich der Künstler hier eines optischen Tricks, um die Imagination des Betrachters anzuregen. Wie Leonardo erprobt auch Hals eine Möglichkeit, ein Lächeln darzustellen, ohne einzelne Partien des Gesichts mit Falten versehen zu müssen. Der prächtige gekrümmte Schnurrbart des Mannes wirkt wie ein breites Grinsen, und sein farbenprächtiges Kostüm und seine strahlenden Augen steigern diese Wirkung noch. Doch bei näherem Hinsehen haben die Lippen des Mannes etwas Feixendes, vielleicht sogar Höhnisches, ein Eindruck, der durch den leicht erhöhten Betrachterstandpunkt der Figur noch unterstrichen wird. Als Beobachter müssen wir gewissermaßen zweimal hinsehen: Haben wir das Bild korrekt gelesen? Wie Leonardo bei der Mona Lisa gelingt es auch Hals, den Prozess des Betrachtens zu verlangsamen, indem er den Betrachter zwingt, sich auf die Figur auf der Leinwand einzulassen und aufmerksamer hinzusehen als bei einem Motiv, das sich auf konventionellere Weise erklären lässt.

Wie die beiden oben angeführten Beispiele zeigen, spielt Kunst, die dem Betrachter einen gewissen Spielraum lässt, eine Rolle in unterschiedlichen historischen Perioden. Doch ich möchte hier die These vertreten, dass es im 18. Jahrhundert eine Häufung von Ereignissen gab, eine verblüffende Verbindung von physiognomischem Denken, Ästhetik und Malpraxis, die der Einbeziehung der Imagination des Betrachters Vorschub leistete. Wie ich bei anderer Gelegenheit gezeigt habe, erfolgte in dieser Periode eine Neuorientierung der Physiognomie, weg von der Renaissance-Kosmologie und hin zu einer Sicht des Menschen als autonomes Wesen.⁹ Entsprechungen zwischen Körper und Charakter galten nicht mehr als vorherbestimmt, und man war auch nicht mehr der Auffassung, natürliche Formen wie Flora oder Fauna oder die Konfiguration von Planeten seien Begleit- oder Folgeerscheinungen des menschlichen Körpers. Die Physiognomie verlor gegenüber früher zwar an Unzweideutigkeit, doch hatte dies potenziell befreiende Auswirkungen. Die Vorstellung, der Charakter eines Menschen sei angeboren, verblasste in dem Maße, in dem Menschen die Fähigkeit zugeschrieben wurde, ihre eigene, innere und äußere Identität zu konstruieren. Nicht zufällig trat die Pathognomie im physiognomischen Diskurs jener Zeit in den Vordergrund, da der Einzelne größere Kontrolle über den sich bewegenden Körper ausübt als über seine ruhenden Teile. In der Zwischenzeit versuchten die Physiognomiker, die über einen natürlichen Instinkt statt über Spezialwerkzeuge verfügten, auf der Basis des jeweiligen Falls zu induktiven Urteilen zu gelangen. Ihre Aufgabe bestand nicht mehr darin, eine bereits vorhandene Bedeutung in der Natur aufzudecken, sondern

9 Melissa Percival: *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France*, Leeds (Maney for the Modern Humanities Research Association) 1999.

Abb. 2: Frans Hals: The Laughing Cavalier (Lachender Kavalier), London, Wallace Collection



vielmehr durch die intensive Interaktion mit dem jeweiligen Sujet Bedeutung zu erzeugen. Diese neue ›aufgeklärte Physiognomik‹ wird am umfassendsten in einer Veröffentlichung von 1747 beschrieben, den *Lettres philosophiques sur les physionomies*, die meist Jacques Pernetti zugeschrieben werden, aber wahrscheinlich eher das Werk Guillaume-Hyacinthe Bougeants sind.¹⁰

Die radikale Veränderung in der Methode und im Zweck der Physiognomie wurde durch das neueste philosophische Denken untermauert. Etienne Bonnot de Condillac, der Vertreter eines radikalen Empirismus in Frankreich, machte sich in seinem *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) Gedanken darüber, wie Menschen Gesichter lesen:

On ne peut, par exemple, fréquenter les hommes, qu'on ne lie insensiblement les idées de certains tours d'esprit et de certains caractères avec les figures qui se remarquent davantage. Voilà pourquoi les personnes qui ont de la physionomie nous plaisent ou nous déplaisent plus que les autres: car la physionomie n'est qu'un assemblage de traits auxquels nous avons lié des idées, qui ne se réveillent point sans être accompagnées d'agrément ou de dégoût. Il ne faut pas s'étonner si nous sommes portés à juger les autres d'après leur physionomie et si, quelquefois, nous sentons pour eux au premier abord de l'éloignement ou de l'inclination.¹¹

10 Vgl. Geraldine Sheridan: »Les Amusements d'un jésuite: Père Bougeant, Physiognomy and Sensualist Theories«, in: *Australian Journal of French Studies*, 30 (1993), S. 292–310.

11 Etienne Bonnot de Condillac: *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris (Colin), 1924, S. 53: »Man kann beispielsweise keinen Umgang mit Menschen haben, ohne unmerklich die Ideen bestimmter Denkungsarten und bestimmter Charaktere mit den Gesichtern in Verbindung

Der Schwerpunkt dieser Beschreibung liegt nicht auf der genau in Augenschein genommenen Person, sondern auf dem mentalen Prozess des Betrachters. Im vollen Bewusstsein des mit dem menschlichen Antlitz verbundenen Assoziationsvermögens, erläutert Condillac, dass die Begegnungen von heute unweigerlich von den Erfahrungen der Vergangenheit geprägt sind. Wir fühlen uns zu Menschen hingezogen, deren Gesichtszüge uns an Personen erinnern, die wir zu einem früheren Zeitpunkt getroffen und gemocht haben. Umgekehrt fühlen wir uns von Gesichtern abgestoßen, die uns an unangenehme Personen aus unserer Vergangenheit erinnern. Er nennt das Beispiel Descartes, der sich angeblich von Menschen angezogen fühlte, die schielten, da seine erste Liebe diesen physischen Makel besessen hatte. In Anbetracht des Misstrauens, das Descartes in seinen philosophischen Schriften gegenüber den Sinnen äußert, ist dieser Kommentar ironisch zu verstehen. Ja mehr noch, im Gegensatz zur cartesischen Argumentation scheint Condillac ein empirisches Modell physiognomischen Denkens vorzuschlagen. Er impliziert, das Gesicht habe keine apriorische Bedeutung und alles hänge von der Interpretation des Betrachters ab. Das Gesicht lesen impliziert, etwas in das Gesicht hineinlesen, ein Prozess, der auf einer Kombination von Erinnerung, Gefühl und Imagination beruht.

Die gerade beschriebene Veränderung im physiognomischen Denken fiel mit der Entstehung einer zuschauerbasierten Ästhetik im frühen 18. Jahrhundert zusammen.¹² Theoretiker wie der Abbé Du Bos interessierten sich mehr für die Wirkung, die das Kunstwerk auf den Betrachter ausübte, als für die dem Werk innewohnenden künstlerischen Eigenschaften. Diese neue Konzentration auf den Betrachter war Teil einer umfassenderen Debatte über ästhetische Urteile. Zuvor waren die selbsternannten Begutachter von Kunstwerken Eliten gewesen, entweder Künstler oder Aristokraten, denen ein angeborenes Gefühl für Finesse und guten Geschmack nachgesagt wurde. Doch durch Faktoren wie das Wachstum des Kunstmarktes und das Aufkommen öffentlicher Kunstausstellungen vergrößerte sich die Konsumentenbasis erheblich. Es führte aber auch zur Entwicklung von Spezialisten oder Connoisseurs, die das Kunsthandwerk selbst nicht ausübten und für die Autoren wie Roger de Piles und Jonathan Richardson bestimmte Richtlinien aufstellten. Richardson war vom Denken Lockes beeinflusst und sorgte mit seiner These, Geschmack und Urteilskraft seien keine angeborenen Eigenschaften, sondern Fertigkeiten, die man sich aneignen könne, für einige Kontroversen.¹³ Diese

zu bringen, die sich deutlicher bemerkbar machen. Deshalb gefallen oder missfallen uns die Personen, die eine Physiognomie haben, auch mehr als die anderen, denn die Physiognomie ist nichts als eine Ansammlung von Gesichtszügen, mit denen wir Ideen verbunden haben, die sich nicht zeigen, ohne von Zustimmung oder Widerwillen begleitet zu werden. Es ist nicht verwunderlich, dass wir dazu neigen, andere nach ihrer Physiognomie zu beurteilen, und sofort Ablehnung oder Zuneigung für sie empfinden.«

12 Vgl. Suzanne Pucci: *Sites of the Spectator: Emerging Literary and Cultural Practice in Eighteenth-Century France*, Oxford (Voltaire Foundation) 2001.

13 Vgl. Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson: Art Theorist of the Enlightenment*, New Haven (Yale UP) 2000.

Verdrängung des einzigartig begabten ›Experten‹ ist der Veränderung im physiognomischen Denken vergleichbar.

In diesem ›rezeptionsbasierten‹ Kontext äußerten sich einige Autoren ganz explizit über die persönlichen Beziehungen, die sich zwischen den Betrachtern und den Figuren auf der Leinwand herstellen ließen. In seinem *Cours de peinture par principes* (1708) lehnte der Theoretiker und Akademiker Roger de Piles die Ausdruckscodes Le Bruns als zu beschränkt ab und befürwortete stattdessen eine Ausdrucksvielfalt, die ein Ergebnis dessen ist, was er als »la diversité des imaginations« [die Vielfalt der Imaginationen]¹⁴ bezeichnete. Er vertrat die Ansicht, ein erfolgreiches Gemälde müsse als eine Art Einladung an den Betrachter fungieren:

Je conclus que la véritable peinture doit appeler son spectateur par sa force et par la grande vérité de son imitation, et que le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente. En effet quand elle porte le caractère du vrai, elle semble ne nous avoir attirés que pour nous divertir et pour nous instruire.¹⁵

Für De Piles sollte die Malerei den Betrachter also dadurch für sich einnehmen, dass sie ihn zu einem ›Gespräch‹ mit den dargestellten Figuren einlud, mit anderen Worten, indem sie einen Prozess der Interaktion, ein ›Hin und Her‹ zwischen Bild und Betrachter initiierte. Einige Jahre später tauchte Diderot noch tiefer in die Psychologie des Betrachters ein und verlangte von der Kunst, sie solle starke Leidenschaften wecken. Sein Kommentar zu Greuzes *Junges Mädchen, beweint seinen toten Vogel* (Edinburgh, National Galleries of Scotland) im *Salon de 1765* ist bekanntlich eine unverhohlene und selbstkritische Reflexion über die Wollust des Mannes mittleren Alters. Diderots keineswegs selbstgefälliger Kommentar zeugt deutlich von der Sinnlichkeit von Greuzes Bild und seiner Ikonografie der verlorenen Unschuld.

Meine Ausrichtung des physiognomischen Denkens an der Kunstrezeption und -praxis weist bestimmte Parallelen zu Michael Baxandalls innovativer Lesart von Jean-Siméon Chardin auf. Baxandall deutet Chardins Kunst innerhalb des Kontextes dessen, was er als »vulgären Lockeanismus« bezeichnet, und vertritt die These, dass Chardins Kunst und insbesondere seine *Teetrinkende Dame* durch ihren Pinselduktus und ihre Komposition einen Locke'schen Wahrnehmungsmodus zum Ausdruck bringt, der den eigenen Sehprozess des Betrachters widerspiegelt und selbstbewusst die Aufmerksamkeit auf diesen lenkt.¹⁶ Ohne die Art und Weise, in der Lockes Ideen ein größeres Publikum erreichten, genauso gewissenhaft nach-

14 Roger de Piles: *Cours de peinture par principes* (1708), Nîmes (Chambron) 1990, S. 95.

15 Ebd., S. 20: »Ich meine, dass ein richtiges Gemälde seinen Betrachter durch seine Kraft und die große Wahrheit seiner Nachahmung ansprechen muss, und dass der überraschte Betrachter sich ihm nähern muss, als wolle er mit den dargestellten Figuren ein Gespräch beginnen. Ja, wenn es den Charakter des Wahren aufweist, scheint es uns nur deshalb angezogen zu haben, um uns zu unterhalten und uns zu unterrichten.«

16 Michael Baxandall: *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London (Yale UP) 1985, bes. S. 76–104.

zeichnen zu wollen wie Baxandall, meine ich doch, dass empirisches Denken in seiner destillierten oder »vulgären« Form sowohl in den physiognomischen Diskurs wie in Theorien der Kunstrezeption eingeflossen ist. Außerdem weist – wie ich unten zeigen werde – Baxandalls zutreffender Begriff eines bestimmten Typus von Malerei, der die Betrachter zu einem gesteigerten Bewusstsein ihrer eigenen Rolle als Interpreten zwingt, weitere Verzweigungen in der Kultur des 18. Jahrhunderts auf.

Doch wie, wenn überhaupt, verhalten sich die soeben analysierten Theorien der Physiognomie und Ästhetik gegenüber tatsächlichen Gemälden? Mir scheint, es gibt in der Kunst des 18. Jahrhunderts mehrere Trends, die den »Anteil des Betrachters« hervorhoben und es ihm erlaubten, aktiv etwas zur Herstellung eines Kunstwerks beizutragen. Mit anderen Worten, es gab einen engen Zusammenhang zwischen Kunstwerken, die die Beteiligung der Imagination des Betrachters bewerkstelligten, und dem gesteigerten Bewusstsein des Betrachters dafür, dass künstlerische Interpretation ein individueller und kreativer Akt ist. Im Folgenden werde ich drei wesentliche Entwicklungen untersuchen.

1. Rokokokörper

Die Kunst Antoine Watteaus folgt, wie man festgestellt hat, nicht den Le Brun'schen Gesten- und Ausdrucks-codes. Obgleich er ein Freund Watteaus war, kritisierte der Comte de Caylus diesen dafür, Figuren zu malen, denen man nicht ansehen könne, was sie dächten und fühlten: »[elles] n'expriment le concours d'aucune passion, et par conséquent, elles sont dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action.«¹⁷ Da er zu einem akademischen Publikum sprach, ging es Caylus bei seinen Überlegungen primär um die Frage, was ein gutes Historienbild kennzeichne: Er begriff ›Handlung‹ im aristotelischen Sinne und suchte Leidenschaften mit der erforderlichen Würde und Grandezza. Drei Jahrhunderte später charakterisierte Norman Bryson, damit in mancher Hinsicht ein Echo auf Caylus bildend, Watteaus »fêtes galantes« im Hinblick auf ein »semantisches Vakuum« und verstieg sich sogar zu der Behauptung, Watteaus Körper »teilen uns nichts mit.«¹⁸ Aus Brysons Sicht fungieren die verbalen Lücken in Watteaus Gemälden als Auslöser der kreativen (verbalen) Imagination, was die umfangreiche – biografische und poetische – Watteau-Literatur erklärt, die seit dem allzu frühen Tod des Künstlers 1721 gewaltige Ausmaße angenommen hat.

Le Bruns Kriterien zufolge sind Watteaus Gemälde mehrdeutig, schwer fassbar und scheinbar unvollständig. Es ist nicht klar, wer seine Figuren sind, in welcher

17 Philippe Claude Anne Caylus: »Vie d'Antoine Watteau«, in: André Fontaine (Hg.): *Vies d'artistes du XVIIIème siècle*, Paris (Renouard) 1910, S. 1–22, hier S. 18: »[sie] bringen den Einfluss keiner einzigen Leidenschaft zum Ausdruck, und folglich mangelt es ihnen an einem der reizvollsten Aspekte der Malerei, sprich der Handlung.«

18 Bryson: *Word and Image* (Anm. 1), S. 79 und 81.



Abb. 3: Antoine Watteau:
La Fête d'amour (Das Liebesfest), Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Beziehung sie zueinander stehen oder was sie denken oder fühlen. Das Milieu ist unpräzise, die Kleidung verwirrend, und ihre Gestik und Physiognomie lassen sich schwer deuten. Die Figuren neigen dazu, sich vom Betrachter abzuwenden, ihre Gesichter sind oft zu winzig, als dass sich die Gesichtszüge entschlüsseln ließen, und einige von ihnen tragen Masken. Häufig erscheinen die Figuren gegenüber den Gärten oder der Architektur ihrer Umgebung verschwindend klein. In einem von Watteaus Gemälden, *La Fête d'amour* (Das Liebesfest, Dresden, Gemäldegalerie, Abb. 3), ist die Mehrzahl der Figuren in Rückansicht dargestellt. Die zentrale Figur ist eine Frau in einem die Blicke auf sich ziehenden blauen Kleid, die vom Betrachter abgewandt auf ihrer Stirne lehnt. Die männliche Figur links von ihr ist in dramatischer perspektivischer Verkürzung gegeben, sodass nur ihr Oberkörper sichtbar ist. Andere Figuren sind im Laubwerk links verborgen, und eine stehende weibliche Figur scheint fast mit dem Baum zu verschmelzen.

Doch auch wenn die Figuren bestimmte besonders markante physiognomische Informationen verbergen, stellt sich die Frage, ob es wirklich stimmt, dass sie uns, wie Bryson suggeriert, ›nichts mitteilen‹? Kann irgendein Körper, ob real oder ge-

malt, völlig frei von physiognomischen Signalen sein? Die Männer und Frauen in *Das Liebesfest* geben bestimmte Botschaften von sich. Sie sind elegant gekleidet und in entspannten Posen dargestellt; außerdem legen die sich wiederholenden Männer/Frauen-Paare einen gewissen amourösen Austausch nahe. Eine Reihe von Forschern ist noch weiter gegangen und hat erfolgreich die Auffassung vertreten, Watteaus Körperstrategien ließen sich unter dem Aspekt aristokratischer Geselligkeitsmuster betrachten. Sarah Cohen stellte Parallelen zum zeitgenössischen Tanz und höfischen Ritual fest.¹⁹ Mary Vidal hat sich auf die Tatsache konzentriert, dass Watteaus Figuren eindeutig miteinander interagieren, auch wenn wir nicht genau wissen, was sie sagen, und hat die Gemälde des Künstlers daher als allgemeine Verkörperungen der Kunst der verfeinerten Konversation gelesen.²⁰ Julie Ann Plax ist der Ansicht, Watteaus Gemälde spiegelten eine Aristokratie wider, die ihre politische Macht eingebüßt habe und versuche, ihre Identität durch Kunst und Spektakel neu zu definieren und dabei eine etwas hermetische Version elitären Sozialverhaltens entwickelte.²¹

Meine eigene physiognomische Lesart Watteaus bewegt sich zwischen derjenigen Brysons und den sozial begründeten Lesarten der gerade erst erwähnten Wissenschaftler. Watteaus Körper geben partielle und indirekte Signale von sich. Man kann sie bis zu einem gewissen Punkt »entziffern«, aber sie lassen auch ein große Bandbreite von Vorstellungsmöglichkeiten und Interpretationsstrategien offen. Diese Offenheit ist ein typisches Kennzeichen der Kunst des Rokokos. Auch wenn ihre zahlreichen Kritiker unterschiedliche Messer wetzen, ist ein wiederkehrender Kritikpunkt bezüglich des Rokokos seine Leere: seine Betonung der Form gegenüber der Substanz, der visuellen Wirkung gegenüber der Didaktik, des »Illusionismus« gegenüber der Authentizität.²² Doch eher positiv betrachtet, geht es beim Rokoko weniger um einen Mangel an Bedeutung als um vielfältige Bedeutungen, um einen spielerischen und kapriziösen Möglichkeitssinn.

In seiner *Analysis of Beauty* (1757) formuliert William Hogarth einige Einsichten in das Bewusstsein des Betrachters. Im Hinblick auf den Begriff der »intricacy« [Verwicklung, Kompliziertheit] erläutert er:

The active mind is ever bent to be employ'd. Pursuing is the business of our lives; and even abstracted from any other view, gives pleasure. Every arising difficulty, that for a while attends and interrupts the pursuit, gives a sort of spring to the mind, enhances the pleasure, and makes what would else be toil and labour, become sport and recreation.²³

19 Sarah Cohen: *Art, Dance and the Body in the Ancien Régime*, Cambridge (Cambridge UP) 2000.

20 Mary Vidal: *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven/London (Yale UP) 1992.

21 Julie-Ann Plax: *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge (Cambridge UP) 2000.

22 Vgl. zur Rokoko-Diskussion Katie Scott: *The Rococo Interior*, New Haven/London (Yale UP) 1995; Marianne Roland Michel: *Lajoue et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine (Arthéna) 1982 und Fiske Kimball: *The Creation of the Rococo*, New York (Norton) 1964.

23 William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, hg. v. Ronald Paulson, New Haven/London (Yale UP) 1997, S. 32. Deutsch als *Die Analyse der Schönheit*, übers. v. Jörg Heiningger, Dresden/Basel (Verlag

Menschen, so Hogarths These, fühlen sich von Rätseln und schwierigen Aufgaben angezogen. Sie sind eine Quelle der geistigen Anregung und des Vergnügens. Des Weiteren spricht er über die Attraktivität bestimmter Formen: Wellen- und Schlangenlinien, Haarlocken, die im Winde wehen. Wenngleich er das Wort selbst nicht verwendet – es handelt sich um einen Anachronismus aus dem späten 18. Jahrhundert – sind diese herumwirbelnden Figuren ihrer Natur nach der Inbegriff des Rokokos. Aufgrund ihrer Windungen und Wendungen teilt sich ihre Bedeutung, so Hogarth, nicht offen und unmittelbar mit, sondern wird aufgeschoben, abgelenkt oder auch einfach vergessen, während das Gehirn ihrem gewundenen Weg folgt. Er vergleicht den ästhetischen Reiz solcher Formen mit der Jagd. Das Auge wird »zu einer spielerischen Weise des Verfolgens«²⁴ verführt und der Geist durch die Suche nach seiner immer entkommenden Beute angetrieben, aber das Vergnügen scheint sich ebenso sehr dem umherwandernden, unvorhersehbaren Verlauf selbst zu verdanken. Die sexuellen Unterströmungen des Strebens und der Verführung liegen hier nicht fern.

Das Le Brun'sche physiognomische Modell ist inhärent klassisch, denn es liegen ihm die Prinzipien Vernunft, Klarheit und Schicklichkeit zugrunde. Das Rokoko bietet ein alternatives physiognomisches Modell, das eher sinnlich als rational ist, eher zögerlich als augenblickshaft. Es geht dabei eher um den *Prozess* des Entschlüsselns als um das fertige Resultat. Die Haltung der nach hinten geneigten mittleren Frau im blauen Kleid in Watteaus *Das Liebesfest* lässt an Hogarths berühmte Schlangenlinie der Schönheit denken. Gewunden und kurvenreich erinnert sie auch an die für das Rokoko so bedeutsame Figur der Muschel. Das Auge des Betrachters folgt den Konturen des weiblichen Körpers und erwägt dabei eher amourose Möglichkeiten als ihre sonstige ›Erkennbarkeit‹.

2. Die Fantasiefigur

Im 18. Jahrhundert war die Fantasiefigur in der europäischen Malerei weit verbreitet.²⁵ Dieser Werktypus stellte eine einzelne Figur in Nahansicht dar, normalerweise als Halbformat. Doch anders als bei der Porträtmalerei spielte die Ähnlichkeit mit einer realen Person dabei keine Rolle. Häufig enthielt die Fantasiefigur ein ›imaginäres‹ Element, etwa ein Kostüm oder einen mythologischen Schauplatz. Es konnte sich aber auch um ein Bravourstück handeln, bei dem der Künstler das ›Reale‹ zugunsten einer selbst-bewussten Zurschaustellung seines malerischen Könnens ver-

der Kunst) o.J., S. 60: »Der lebhafteste Geist will immer beschäftigt sein. Etwas verfolgen ist das Geschäft unseres Lebens. Es bereitet uns auch dann Freude, wenn wir von irgendeinem anderen Zweck absehen. Jede entstehende Schwierigkeit, die für eine Weile die Verfolgung behindert und unterbricht, gibt dem Geist eine Art Federkraft, erhöht das Vergnügen, und das, was sonst Mühe und Arbeit wäre, wird Zeitvertreib und Genuß.«

24 Ebd., S. 33; deutsch, S. 61.

25 Vgl. Melissa Percival: *Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination*, Aldershot u. a. (Ashgate) 2012.



Abb. 4: Alexis Grimou: Tamburinspielerin, Privatsammlung

mied. Es war eine Gelegenheit, mit der Mimik oder exotischen Accessoires wie Pelzen zu experimentieren. Auch die Kunden scheinen Freude an diesen der Imagination geschuldeten Abweichungen von der Ähnlichkeit gehabt und die intensive Interaktion mit einer Figur unbestimmter Identität genossen zu haben. In Großbritannien war die Fantasiefigur unter der Bezeichnung ›fancy picture‹ bekannt, in Frankreich nannte man sie ›tête de fantaisie‹ oder ›tête de caprice‹, in Italien ›testa di fantasia‹.²⁶ Zu den Künstlern, die solche Fantasiefiguren schufen, zählten Joshua Reynolds und John Opie in England, Jean Raoux und Alexis Grimou in Frankreich, sowie Giambattista Piazzetta und Giambattista Tiepolo in Italien.

Der französische Künstler Alexis Grimou (1678–1733) malte viele aus einer einzigen Figur bestehende Sujets, in denen die Grenze zwischen Porträt- und Genremalerei verschwindet.²⁷ Seine *Tamburinspielerin* (Privatsammlung, Abb. 4) ist typisch für seine elegant gewandeten Musiker. Grimou malte aber auch andere ›Typen‹, etwa Pilger und Espagnolettes, also Figuren, die malerische ›spanische‹ Kostüme trugen. Das vage historische Kostüm der Tamburinspielerin befreit sie von einem spezifi-

26 Vgl. die Ausstellungskataloge *Angels and Urchins: The Fancy Picture in Eighteenth-Century British Art* (University of Nottingham, Djanogly Art Gallery und London, Kenwood House London 1998 und *Teste di fantasia del settecento veneziano* (Venedig, Palazzo Cini 2006).

27 Vgl. zu Grimou Philippe Dufour: *Alexis Grimou, 1678–1733* (Thèses de Maîtrise, Université de Toulouse le Mirail 1984) und Dominique Jacquot: *Alexis Grimou, 1678–1733* (Thèses de Maîtrise, Université de Paris IV 1994).

Abb. 5: Giovanni Battista Tiepolo:
A Young Lady in a Tricorn Hat
(Frau mit Dreispitz), National Gallery
of Art, Washington D. C.



schen Schauplatz, und der dunkle Hintergrund enthält keinen Hinweis auf ihr Milieu. Die Frau sieht nicht wie eine Straßenmusikerin aus, da ihre Kleidung hierfür zu teuer ist. Das Tamburin in der Kunst hat häufig bacchische Konnotationen – in anderem Zusammenhang stellte Grimou auch Trinkende dar –, doch die Dargestellte wirkt zu ausgewogen, um für trunkenen Ausgelassenheit zu stehen. Angesichts des schelmischen Blicks, den sie dem Betrachter über die Schulter zuwirft, bleiben also gewisse Zweifel, ob sie eine professionelle Musikerin, eine Aristokratin in einem ausgefallenen Kostüm oder eine ganz und gar imaginäre Figur ist.

Das Einfigurenbild ist für ›Gespräche‹ mit dem Betrachter sehr gut geeignet, da es eine nahansichtige ›Eins-zu-eins‹-Interaktion ermöglicht. Narratives ist komprimiert oder ausgeschlossen, sodass der Schwerpunkt auf der emotionalen oder psychologischen Befindlichkeit des Sujets liegt. Die herkömmliche Porträtmalerei bringt die Identität und den Rang des Porträtierten zum Ausdruck, damit der Betrachter auf angemessene Weise darauf reagieren kann. Doch die Fantasiefigur ermöglichte eine intensivere Begegnung, da ihre Vieldeutigkeit der Schicklichkeit im Wege steht. Die Figuren scheinen absichtlich in der Zeit und im Raum suspendiert zu sein; die Handlung ist zurechtgestutzt, das Dekor auf ein Minimum beschränkt. Die anachronistischen, exotischen oder auf bizarre Weise hybriden Kostüme distanzieren die Figur noch weiter von der konkreten Wirklichkeit. Attribute scheinen auf allegorische Bedeutungen zu verweisen, doch diese sind häufig keinesfalls explizit. Die Unkenntnis der Identität oder des Zwecks der Figur kann beim Betrachter häufig eine breite Palette von unvorhersagbaren Reaktionen auslösen, von Unbeha-

gen bis zum Begehren. Solche Gemälde stellen eine erhebliche physiognomische Herausforderung dar; die Figuren scheinen sich einerseits für eine gründliche kritische Betrachtung anzubieten, doch zugleich widersetzen sie sich der Deutung.

Durch Kostüme und andere Attribute spielen viele Fantasiefiguren ganz bewusst mit der Idee der Identität. Giambattista Tiepolos *Frau mit Dreispitz* (Washington, National Gallery of Art, Abb. 5) stellt eine maskierte Frau dar. Sie trägt einen Domino oder Umhang, der zusammen mit ihrem Hut und weißem Handschuh ihren Körper und einen Teil ihres Gesichts verbirgt. Augen, Nase und Mund der Frau werden durch dieses Kostüm hervorgehoben und bilden einen dramatischen Kontrast zu ihren schwarzen Gewändern. Ihre Blässe wird in den Accessoires aufgegriffen: dem Fächer, dem Handschuh und dem weißen Schmuckelement auf ihrem Kopf. Die Betonung des Gesichts und der markante Einsatz der Farbe könnten als eine Art Le Brun'sche Kurzschrift verstanden werden. Doch entscheidend für das Bild ist die fehlende physiognomische Information über den Schnitt und die Farbe des Haars, die Gestalt des Kinns, die Kopfhaltung usw. All dies ist ganz bewusst in der Schwärze des Dominos und des Hutes sowie in dem dunklen Hintergrund verborgen. Der Fächer der Frau ist geschlossen, ein weiteres Indiz für ihre Unergründlichkeit. Sie richtet ihn auf ihr Gesicht und verweist damit auf ihre Attraktivität, doch zugleich auch auf ihre Weigerung, ihre Identität preiszugeben. Ist sie eine feine Dame oder eine Kurtisane? Eine reale Person oder eine imaginäre Figur?

Durch die Abwesenheit visueller Informationen bietet die Fantasiefigur für die Konstruktion von Bedeutung durch den Betrachter besonders großen Spielraum. Die Konfrontation mit solchen Gemälden ähnelt einer verstohlenen Begegnung auf einem Maskenball oder im Karneval. Vieles bleibt der Fantasie des Betrachters überlassen, das Bereitstellen eines Kontexts, eines Narrativs, zur Vorstellung einer Eins-zu-eins-Interaktion, vielleicht eines Dialogs und möglicherweise gar einer sexuellen Verbindung.

3. Skizzenartige Technik

Im Europa des 18. Jahrhunderts florierte die Vorliebe für Skizzen ebenso wie für eine skizzenartige Technik in vollendeten Werken und erreichte einen Höhepunkt in den 1770ern und 1780ern.²⁸ Zuvor schon hatte man einzelne Künstler wie Tizian und Rembrandt aufgrund der Lockerheit der Faktur ihrer Bilder bewundert, und barocke Ölskizzen standen bei Sammlern hoch im Kurs.²⁹ Doch im 18. Jahrhundert begannen viele Künstler, sich der Technik des Unvollendeten zu bedienen. Diderot bewunderte den groben Pinselduktus des Stilllebenmalers Jean-Baptiste-

28 Vgl. den Ausstellungskatalog *L'Apothéose du geste: L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, (Straßburg, Musée des Beaux Arts und Tours, Musée des Beaux Arts, 2003–04).

29 Vgl. zur barocken Ölskizze L. Steinberg: »Deliberate Speed«, in: *Art News*, (April 1967), S. 42–47 und Donald Posner: »Baroque and Rococo Oil Sketches«, in: *Burlington Magazine*, 771 (June 1967), S. 360–363.

Siméon-Chardin und seiner Fähigkeit, aus einem unwahrscheinlichen Wust von Pinselstrichen eine Illusion entstehen zu lassen: »Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit.«³⁰ Etwas später führten Jean-Honoré Fragonnard und Thomas Gainsborough den lockeren Pinselduktus auf schwindelerregende Höhen, und ihre Kompositionen lösten sich fast ins Abstrakte auf. Trotz ihres winzigen Präzisionsformats wiesen die Miniaturen des schwedischen Künstlers Peter-Adolf Hall eine ähnliche Tendenz weg vom Detail auf. Selbst in der Skulptur, dem langsamsten und unflexibelsten Medium, lässt sich im Werk von Künstlern wie Louis-François Roubiliac, einem französischen, in England lebenden Bildhauer, und Jean-Antoine Houdon ein Spiel mit Oberflächeneffekten beobachten.³¹

Die Vorliebe für Skizzen verdankte sich teilweise dem Pragmatismus des Kunstmarktes, da Skizzen billiger waren als vollendete Werke. Doch auch Theoretiker verschafften der Skizze eine ernsthafte ästhetische Grundlage. Autoren wie Diderot und Charles-Nicolas Cochin erkannten in ihr eine erhabene Verschmelzung von Kunstfertigkeit und Kennerschaft. Ihrer Auffassung nach entsprach die Skizze der Imagination des Künstlers eher als das vollendete Werk und barg die ganze Spontaneität und Kraft seines ersten inspirierten Gedankens. Doch sie betonten auch, dass es die Skizze den Betrachtern erlaube, mittels ihrer Imagination »die Lücken zu füllen«, die dort verblieben, wo ein Krayon oder eine Feder rasch vorübergestrichen waren. Derweil kultivierten Künstler im Einklang mit dem vorherrschenden Geschmack in ihren vollendeten Werken ganz bewusst den Eindruck des Unfertigen. Dieser Diskurs zeigt, wie wichtig der »Anteil des Betrachters« am Genuss von Kunstwerken geworden war, auch wenn Diderot und Cochin dazu neigen, eher den elitären Kenner als das breite Publikum hervorzuheben.

Auf dem Schauplatz der Porträtkunst war die skizzenartige Technik ein wichtiges Thema in der endlosen Kontroverse um den Realismus. Wie viele Details benötigte man, um eine optimale Ähnlichkeit zu erzielen, und in welchem Ausmaße sollte die Hand des Künstlers dabei zutage treten? Der schweizerische Porträtkünstler und Erzrealist Jean-Etienne Liotard lehnte in seinem *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781) malerische Effekte und sichtbare Pinselstriche mit der Begründung, derartige Kunstgriffe fänden sich nicht in der Natur, entschieden ab. Joshua Reynolds hingegen vertrat in seinen *Discourses* vor der Royal Academy die Auffassung, dass »die Ähnlichkeit eines Porträts [...] eher darin besteht, die allgemeine Wirkung des Antlitzes zu bewahren, als in der akkuraten Wiedergabe der

30 Denis Diderot: *Salon de 1763*, in: ders.: *Oeuvres complètes*, hg. v. Else Marie Bukdahl/Anette Lorenceau/Gita May, Paris (Hermann) 1984, Bd. 14, S. 220: »Man tritt näher und alles gerät durcheinander, wird platt und verschwindet. Man tritt zurück, und alles entsteht und produziert sich von Neuem.«

31 Vgl. Malcolm Baker: »Making the Portrait Bust Modern: Tradition and Innovation in Eighteenth-Century British Sculptural Portraiture«, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.): *Kopf/Bild: Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München/Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2007, S. 347–366.

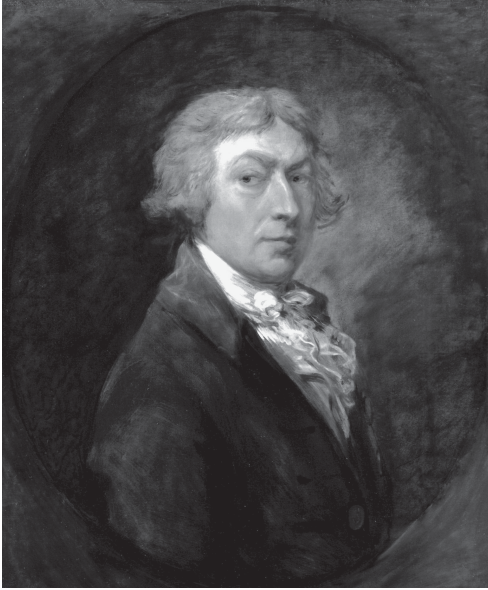


Abb. 6: Thomas Gainsborough:
Self Portrait (Selbstbildnis),
Royal Academy, London

Gesichtszüge oder bestimmter Partien des Gesichts.«³² Der klassisch gesinnte Reynolds dachte an eine idealisierende Tendenz zur Verallgemeinerung, wie er sie in seinen eigenen Porträts praktizierte. Doch die Anerkennung der Tatsache, dass sich Ähnlichkeit eher durch »die allgemeine Wirkung des Antlitzes« erzielen ließe, erlaubt es Reynolds auch, wenngleich erst posthum, die Begabung seines Rivalen Gainsborough anzuerkennen.

Gainsborough ging bei der Auslassung physiognomischer Details besonders weit. Wie es in seinem Nachruf im *Gentleman's Magazine* hieß, waren Gainsboroughs Porträts von weitem betrachtet verblüffend wirklichkeitsgetreu, doch »bei näherem Hinsehen staunt man über die Täuschung und entdeckt lavierende Federstriche, die nicht wie Augenbrauen oder Nasenlöcher wirken.«³³ Eines von Gainsboroughs Selbstbildnissen (um 1787, London, Royal Academy, Abb. 6) zeigt genau diese fehlende Bestimmtheit der Eigenbrauen und Nasenlöcher. Für Le Brun waren die Brauen der ausdrucksstärkste Teil des Gesichts und wurden ganz bewusst als prägnante, ungebrochene Linien gestaltet. Im Gegensatz hierzu werden die Brauen bei Gainsborough durch mehrere, in unterschiedliche Richtungen weisende Pinselstriche dargestellt. Das Fleisch schimmert hindurch und erinnert den Betrachter

32 Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hg. v. Robert R. Wark, San Marino, CA (Huntington Library) 1959, S. 259: »The likeness of a portrait [...] consists more in preserving the general effect of the countenance, than in the most minute finishing of the features, or any of the particular parts.«

33 Zitiert nach Michael Rosenthal/Martin Myrone (Hg.): *Gainsborough*, Ausstellungskatalog (London, Tate Gallery; Washington DC, National Gallery of Art und Boston, Museum of Fine Arts, 2003), London (Tate Publishing), 2002, S. 10.

Abb. 7: Thomas Gainsborough:
Miss Catherine Tatton, National
Gallery of Art, Washington D. C.



daran, dass Augenbrauen aus einer Vielzahl einzelner Haare bestehen. Dieser Eindruck feiner Details ist paradox, bedenkt man den breiten Pinselduktus, mit dem die Farbe aufgetragen wird. Die hellgrauen Augenbrauen des Künstlers verschmelzen harmonisch mit den Hauttönen und den Schatten in den Augenwinkeln.

Gainsboroughs Porträt von *Catherine Tatton* (Washington DC, National Gallery of Art, Abb. 7) ist etwas konventioneller als sein Selbstporträt und steht im Einklang mit den Konventionen der Weiblichkeit und dem sozialen Ansehen der Porträtierten. Doch hier sind die Augenbrauen mittels dezenter Schatten statt mit Linien dargestellt. Auch die Augen sind nicht eindeutig definiert, sondern bestehen größtenteils aus Farbflecken und -tupfern. Die Porträtierte hat daher einen etwas verträumten Gesichtsausdruck, eine Eigenschaft, die in anderen, locker und leicht gearbeiteten Abschnitten des Bildes, etwa dem schillernden Stoff des Hutes und der Schärpe oder bei den herabpurzelnden Ringellocken, die mit dem Laubwerk im Hintergrund verschmelzen, auf brillante Weise aufgegriffen wird. Man könnte meinen, Gainsboroughs virtuoser Pinselduktus lenke ganz bewusst von der Ähnlichkeit ab, um den Betrachter auf die Rolle des Künstlers bei der Schaffung des Werkes aufmerksam zu machen, der mit der Dargestellten um den Vorrang kämpft. Doch tatsächlich erhöht die Sichtbarkeit des Künstlers die Ähnlichkeit noch, indem sie den Betrachter in einen Prozess der Entschlüsselung, die Hin- und Herbewegung zwischen Illusion und Selbst-Bewusstheit, einbezieht.

Die Zeitgenossen scheinen die Effektivität von Gainsboroughs Technik gut verstanden zu haben. Ein Kritiker, der die Werke beurteilte, die Gainsborough 1779 für die Ausstellung in der Royal Academy einreichte, kommentierte das Fehlen

eines »kraftvollen und entscheidenden Konturs« positiv, da ein solches »das Auge an die Leinwand fesselt und die Imagination daran hindert umherzuwandern und sich selbst zu täuschen«. ³⁴ Reynolds analysierte sorgfältig, wie Gainsborough mit seinem skizzenhaften Pinselduktus Ähnlichkeit erzeugte. »Ich habe mir häufig vorgestellt, dass diese unfertige Manier selbst zu jener verblüffenden Ähnlichkeit beitrug, die seine Porträts auszeichnet [...]. Es wird vorausgesetzt, dass die allgemeine Wirkung auf dieser unbestimmten Manier beruht; sie genügt, um den Betrachter an das Original zu erinnern, den Rest besorgt die Imagination«. ³⁵ Mit anderen Worten: Reynolds legt nahe, Gainsborough stelle eine Art Rahmen oder Umriss des oder der Porträtierten bereit, der gerade genug Informationen liefere, um eine visuelle Erinnerung in jemandem zu wecken, der den oder die Dargestellte(n) kennt. Die Ähnlichkeit wird also nicht auf der Leinwand erzeugt, sondern im Bewusstsein des Betrachters.

Die Imagination malen

Die Fantasiefiguren Jean-Honoré Fragonards weisen alle drei dieser soeben analysierten Entwicklungen der Malerei auf und stellen damit für den Betrachter eine erhöhte physiognomische Herausforderung dar. Diese Gruppe von ungefähr sechzehn Bildern mit Einzelfiguren, die »spanische« Kostüme tragen, fast gleich groß sind und starke stilistische Ähnlichkeiten aufweisen, ist seit Langem eine Quelle der Spekulation und Verwirrung. In den Worten eines Kunsthistorikers sind die Gemälde »eines der irritierendsten [Probleme], das die Geschichte der französischen Kunst aufzuweisen hat«. ³⁶ Dokumentarische Belege aus ihrer Entstehungszeit in den späten 1760ern oder frühen 1770ern sind Mangelware, wir wissen nicht, ob es sich um Auftragsarbeiten handelt, und auch die Hinweise auf ihre ersten Eigentümer sind bestenfalls lückenhaft. Es ist unklar, ob die Gemälde mit Blick auf eine gemeinsame Präsentation entworfen wurden oder ob es sich um eine Serie von Unikaten handelt.

Hinsichtlich der formalen Kennzeichen von Fragonards Fantasiefiguren herrscht auf mehreren Ebenen Verwirrung. Diese betrifft zunächst die Identität, da unklar ist, ob wir es mit realen oder mit imaginären Figuren zu tun haben. Die akribischen

34 »[a] bold and determined outline [that would] chain the eye to the canvas, and prevents the imagination from ranging and deceiving itself.« Roger Shanahan: *Gent, The Exhibition, Or a Second Anticipation, Being Remarks on the principal Works to be Exhibited next Month at the Royal Academy*, London (Richardson and Urquhart) 1779, zitiert in: Rosenthal/Myrone (Hg.): *Gainsborough* (Anm. 33), S. 12.

35 Reynolds: *Discourses* (Anm. 32), S. 259: »I have often imagined that this unfinished manner contributed even to that striking resemblance for which his portraits are so remarkable [...]. It is presupposed that in this undetermined manner there is the general effect; enough to remind the spectator of the original; the imagination supplies the rest.«

36 Jacques Vilain, in: *French Painting: The Revolutionary Decades 1760–1830*, (Ausstellungskatalog Sydney, Art Gallery of New South Wales und Melbourne, National Gallery of Victoria, 1980–1981), S. 87. Den scheinbaren Hintergrund für Vilain's Bemerkung bildet die Nummer 38 (*Fantasy Figure in Blue*).

Abb. 8: Jean-Honoré Fragonard:
The Warrior (Der Krieger),
Sterling and Francine Clark
Art Institute Williamstown,
Massachusetts



Bemühungen einiger Kunsthistoriker, in den Gemälden Porträts realer Personen zu erkennen, sind bestenfalls versuchsweise Annäherungen geblieben.³⁷ Zweitens lassen sich Gestik und Körpersprache schwer deuten. Die hinter Steinbalustraden dargestellten Figuren wirken unnahbar, und mit ihren spiralförmig gewundenen Posen drehen sie sich eher nach innen, als nach außen abzustrahlen. Die Kostüme und Attribute scheinen auf bestimmte Interpretationsmöglichkeiten hinzudeuten, doch sie ergeben keine sich zu einer zwingenden Lesart rundende Abfolge von Hinweisen oder Symbolen. Den letzten Anlass zur Verwirrung des Betrachters bietet Fragonards extravagant-lockerer Pinselstrich, der die Gesichtszüge verschwimmen lässt.

Aus den genannten Gründen scheinen Fragonards Gemälde in deutlichem Widerspruch zu dem Le Brun'schen Modell des Gesichtsausdrucks zu stehen. Tatsächlich gibt es unter Fragonardexperten einen Tendenz, sie als einzigartig und beispiellos in der Kunst ihrer Zeit anzusehen.³⁸ Doch in Wirklichkeit stehen seine Fantasiefiguren durchaus im Einklang mit dem interaktiveren physiognomischen

37 Pierre Rosenberg hat im Ausstellungskatalog *Fragonard* (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais und New York, Metropolitan Museum of Art, 1987–88) auf der Basis physiognomischer Vergleichsstudien mit identifizierten Portraits den am weitestgehenden Versuch unternommen, die Fantasiefiguren als Portrait verschiedener Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts zu lesen.

38 So betonen Pierre Rosenberg und Isabelle Compin in ihrem Aufsatz »Quatre nouveaux Fragonard au Louvre«, in: *Revue du Louvre*, 3 (1974), S. 183–192 und S. 4 f. (1974), S. 263–278, dass zu Fragonards Gemälden in der europäischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kein Äquivalent auszumachen sei (S. 192).

Modell, das ich hier skizziert habe. Denn wie bei den vorherigen Beispielen fungiert die malerische Mehrdeutigkeit als Anreiz für die physiognomische Imagination. Eine der Fantasiefiguren, Fragonards *Krieger* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Abb. 8), stellt einen Mann mit einem Schwert dar. Seine Gesichtszüge wirken etwas knorrig, und die dreidimensionale Wirkung seines Antlitzes wurde von Fragonard mittels eines extrem pastosen Farbauftrags erzielt. Rote Furchen in seinen Wangen deuten auf echte Wunden, die der Mann erlitten haben mag. Die leicht geschürzten Lippen dieses Kriegers sowie sein distanzierter Blick lassen ihn wehmütig erscheinen, als sinne er über vergangene Schlachten nach. Diese melancholische Stimmung steht in deutlichem Kontrast zum hellgelben Kostüm der Figur, das von Fragonard mit einem Peitschenhieffekt auf den Ärmeln kraftvoll zur Geltung gebracht wird. Die Halskrause und das Cape sind Elemente des ›spanischen‹ Kostüms, das zu Zeiten Fragonards bei Maskeraden beliebt war. Es wird also in diesem Gemälde ein erdiger Naturalismus mit der Frivolität des Mummenschanzes kontrastiert. Handelt es sich bei diesem Mann um einen echten Soldaten oder einen nicht identifizierten Mann in einem extravaganten militärischen Gewand? Alle Deutungen können nur vorläufiger und partieller Natur sein, doch das Gemälde erreicht sein Ziel, den Betrachter zum Verweilen vor dem Bild einzuladen und die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zu erkunden.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es im 18. Jahrhundert eine Ansammlung von Kunstwerken gab, die die aktive Beteiligung des Betrachters durch Mehrdeutigkeit und Auslassung von Details förderten. Dies entsprach der parallelen Entwicklung des Betrachters als selbständiges Subjekt, das Bedeutung selbst erzeugte, statt ein Gemälde lediglich passiv aufzunehmen. Das Phänomen einer Kunst, die körperliche Mehrdeutigkeit kultiviert, wurde bislang übersehen, zum Teil deshalb, weil es selten zu verbalen Artikulationen oder Erklärungen führte. Im Gegensatz hierzu gründete das Le Brun'sche Modell eher auf dem geschriebenen Wort – einer Vorlesung – und bestand aus leicht reproduzierbaren linearen Illustrationen.

Das Hauptaugenmerk dieses Essays war auf zwei einander überschneidende Zeichenmengen gerichtet, die somatischen und die malerischen. In den oben besprochenen Beispielen konspiriert die Sprache der Malerei (Stil, Format, Pinselführung) mit der Körpersprache der gemalten Figuren, um den Betrachter anzulocken und in Verwirrung zu versetzen. Die Gemälde verweigern sich einer unmittelbaren Analyse, die sie für bare Münze nimmt, und lehnen eine augenblickshafte und transparente Bedeutung ab, wie Le Brun und Caylus sie sich wünschen würden. Stattdessen fordern sie den Betrachter mit ihrem reizvollen Spiel der Möglichkeiten auf, zu verweilen und geistig und sinnlich auf die dargestellte Figur zu reagieren. Letztlich geht es bei dieser Begegnung um das Vergnügen und einen Befriedigungsaufschub, also – um Hogarths Formulierung nochmals aufzugreifen – eine »spielrische Weise des Verfolgens«.

Kunst, die dem Betrachter Raum bot, dürfte ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreicht haben. Im 19. Jahrhundert rief der Realismus eine Gegenreaktion auf die skizzenartige Technik hervor. Der Betrachter wurde

effektiv aus der ästhetischen Begegnung entfernt, während die Malerei den Anspruch erhob, eine objektive und allumfassende Sicht der Welt zu bieten. Diese Veränderung tritt in der Literatur deutlicher zutage als in der Kunst. Im 18. Jahrhundert, als Erzählungen in der ersten Person vorherrschten, wurde die Welt durch die Subjektivität des Erzählers vermittelt; das Aufzeichnen des Beobachtungsaktes war fast genauso wichtig wie die Entfaltung der Ereignisse. Im 19. Jahrhundert wurden Darstellungen in der ersten Person dann durch Erzählungen in der dritten Person ersetzt, die angeblich objektiver und hinsichtlich der Aufzeichnung von Details erschöpfender waren. Erst später belebten die Impressionisten den Fokus, den das 18. Jahrhundert auf den Betrachter gelenkt hatte, neu. In Chardins unverhohlener Darstellung des Alltäglichen, verbunden mit seiner selbst-bewussten Vorgehensweise, sahen sie eine beginnende Modernität.

Um nochmals auf den vorherrschenden physiognomischen Diskurs des 18. Jahrhunderts zurückzukommen: Was hätte Lavater mit den von mir benannten künstlerischen Trends und Rezeptionsweisen angefangen? In seiner sensualistischen »Sturm und Drang«-Gestalt hätte er möglicherweise eine gewisse Sympathie für die von ihnen propagierte intuitive Interaktionsweise verspürt. Außerdem war Lavater gegenüber dem Spielerischen nicht abgeneigt, wie seine Kultivierung des Scherenschnitts als eine Art Gesellschaftsspiel zeigt. Aber es ist wahrscheinlicher, dass er sie zu kunstvoll, zu sozial gekünstelt und einfach zu mehrdeutig fand, um sie mit seiner Sicht der Physiognomie als einer universellen Wissenschaft in Einklang bringen zu können. Die imaginären Möglichkeiten des Körpers hätten sein Auffassungsvermögen vermutlich überstiegen.

Aus dem Englischen und Französischen von Nikolaus G. Schneider

Abbildungsverzeichnis

Melissa Percival

Weniger ist mehr: Das Imaginieren des Gesichts im 18. Jahrhundert

Abb. 1: Charles Le Brun: *La Tristesse* (Die Traurigkeit), Musée du Louvre, Paris

Abb. 2: Frans Hals: *The Laughing Cavalier* (Lachender Kavalier), London, Wallace Collection

Abb. 3: Antoine Watteau: *La Fête d'amour* (Das Liebesfest), Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Abb. 4: Alexis Grimou: *Tamburinspielerin*, Privatsammlung

Abb. 5: Giovanni Battista Tiepolo: *A Young Lady in a Tricorn Hat* (Frau mit Dreispitz), National Gallery of Art, Washington D. C.

Abb. 6: Thomas Gainsborough: *Self Portrait* (Selbstbildnis), Royal Academy, London

Abb. 7: Thomas Gainsborough: *Miss Catherine Tatton*, National Gallery of Art, Washington D. C.

Abb. 8: Jean-Honoré Fragonard: *The Warrior* (Der Krieger), Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Massachusetts

Linda Walsh

Ausdrucksformen – Die Suche nach einer expressiven Sprache
in der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts

Abb. 1: Jean Audran: *Expressions des passions de l'âme: l'Attention*, Paris, Musée du Louvre, D.A.G. copyright RMN/Michèle Bellot/Franck Raux

Abb. 2: Jean-Baptiste Le Prince: *Un baptême russe*, 1765, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/René-Gabriel Ojéda

Abb. 3: Jean-Baptiste Greuze: *La malédiction paternelle, le fils ingrat*, Salon von 1765, Lille, Palais des Beaux-Arts, copyright RMN/Philipp Bernard