

# 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](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5008-1

LINDA WALSH

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

Mitte des 18. Jahrhunderts versuchten Vertreter der französischen Kunstkritik und Ästhetik die Sprachen des visuellen Ausdrucks, die man aus dem vorausgegangenen Jahrhundert und insbesondere den durch Charles Le Brun (1619–1690) formulierten Prototypen des Ausdrucks übernommen hatte, zu modifizieren und umzuformulieren. Im Mittelpunkt dieses Prozesses der Umformulierung stand die zunehmend populärer werdende Idee des ›Natürlichen‹. Der Begriff ›Ausdruck‹ bezieht sich hier besonders auf die Darstellung der Gesichter und Körper gemalter menschlicher Figuren, und dabei vor allem auf die Konfiguration der Gesichtszüge, der Körperhaltungen und Gebärden. Die Suche nach neuen oder modifizierten Ausdrucksformen trat besonders deutlich bei den Genrebildern zutage, also Gemälden, die Szenen aus dem zeitgenössischen Alltagsleben darstellten und traditionell mit der Erwartung eines stärkeren Naturalismus verbunden waren. Als Ort des visuellen Ausdrucks nahmen Genrebilder einen bestimmten Punkt innerhalb eines breiten Spektrums gegensätzlicher Konzepte im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs ein, und ihr Verhältnis zu den rhetorischen Ausdrucksformen der Historienmalerei war häufig problematisch. Die einschlägigen Begriffe im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs, zwischen denen die Genremaler ihre Werke zu positionieren versuchten, waren Manierismus und Natur, Unangemessenheit und Schicklichkeit, das Erhabene und das Pathetische, expliziter und suggestiver oder ›offener‹ Ausdruck. Es handelte sich um eine Frage des visuellen Tons oder Registers, die häufig durch die intellektuellen, moralischen und sozialen Ambitionen der präsentierten Genremalerei und durch die erwünschte Beziehung zum Betrachter geklärt wurde. Das Ausdrucksregister war weniger vielfältig bei Gemälden, die primär dem Ziel der Unterhaltung oder Verzierung dienten, weniger imposant oder explizit bei denjenigen, die eher den interpretatorischen und moralischen Fähigkeiten der Öffentlichkeit vertrauten, und wesentlich größer bei denjenigen, die versuchten eine anspruchsvolle moralische Botschaft zu vermitteln.

Um diese Suche nach einem angemessenen moralischen und ästhetischen Register zu veranschaulichen, werde ich mich auf die Salonkritiken Denis Diderots (1713–1784) aus der Mitte der 1760er Jahre, auf einige der von ihm besprochenen Genrebilder sowie auf das Schaffen und die theoretischen Schriften Michel François Dandré-Bardons (1700–1783) beziehen, dessen Ausdruckslehre die Académie royale in Paris in der Jahrhundertmitte (1752–1755) beherrschte.



## Manierismus und ›Natur‹

Die Dichotomie Manierismus-Natur ist ein fest etabliertes Bezugssystem für die im 18. Jahrhundert geführten Debatten über den Ausdruck. Der Begriff ›Manierismus‹ wird in semantischer Hinsicht häufig mit ›Übertreibung‹ oder im Hinblick auf die Mimik mit ›Grimassen‹ in Verbindung gebracht. So spricht Étienne La Font de Saint Yenne (1688–1771) 1747 in seinen *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* von den »gewaltsamen oder übertriebenen Attitüden« im Werk schwacher Künstler:

[...] Sie verleihen Gesichtern und insbesondere den Augen einen übertriebenen Ausdruck, der zu einer Grimassenschneiderei führt, die im Sakralen ebenso widerwärtig wirkt wie im Profanen komisch.<sup>1</sup>

La Font de Saint Yenne war der Ansicht, man benötige Beredsamkeit und ›Wahrheit‹, um dem Vorwurf des Manierismus zu entgehen. Auf für seine Zeit charakteristische Weise listet er einen Kanon großer ausdrucksstarker Texte und Kunstwerke auf, die diesen Fehler nicht begingen: Homer, Vergil, Raffael, Rubens, Poussin und Le Brun, unter anderem.<sup>2</sup> [Abb. 1] Die Einbeziehung Le Bruns ist aufschlussreich, da eine unkritische Übernahme seiner Ausdrucksmodelle im weiteren Verlauf dieses Jahrhunderts zunehmend als eine Ursache von Manierismen angesehen wurde. Doch in der ersten Jahrhunderthälfte besaß Le Bruns Auffassung, seine eigenen Prototypen seien ›wahrheitsgetreu‹, noch eine gewisse theoretische Glaubwürdigkeit. In seiner *Conférence sur l'expression générale et particulière* von 1668 hatte er Ausdruck als »ein einfaches und natürliches Bild dessen« definiert, »was wir darstellen wollen« und »den wahren Charakter jedes Gegenstands kennzeichnet«: »Auf diese Weise werden die verschiedenen Arten von Körpern unterschieden, scheinen Figuren sich in Bewegung zu befinden und wirkt alles Nachgeahmte real.«<sup>3</sup>

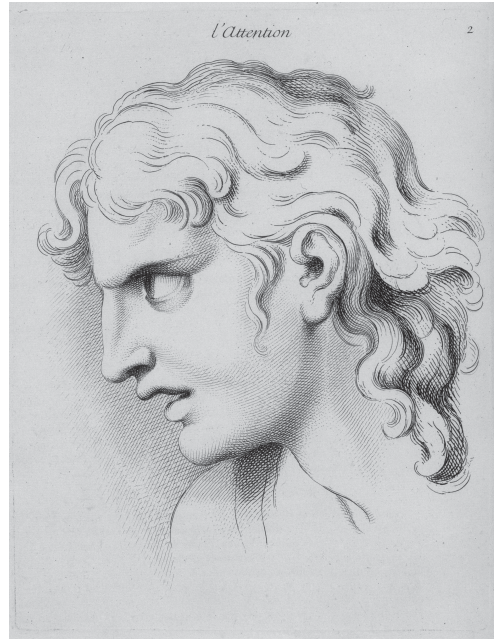
Le Bruns Auffassung, der Ausdruck repräsentiere den »wahren Charakter der Dinge« oder vermittele zumindest den Eindruck der Wahrscheinlichkeit, wurde um die Jahrhundertmitte, als die relative und vorläufige Natur der malerischen ›Wahrheit‹ in den Blickpunkt rückte, hinterfragt. Zwischen Le Bruns Ansicht, der Ausdruck solle »differenzierend« oder verständlich sein und den wachsenden An-

1 Étienne La Font de Saint Yenne: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye (J. Neaulme) 1747 (Reprint Genf 1970), S. 8: »[...] ils jettent sur les visages, & particulièrement dans les regards une expression outrée qui devient une grimace aussi indécente dans le Sacré, que comique dans le Profane.»

2 Ebd., S. 9 f.

3 Charles Le Brun: *L'Expression des passions et autres conférences*, hg. v. Julien Philippe, Paris (Editions Dédale) 1994, S. 51: »[...] une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter ... c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et que tout ce qui est feint paraît être vrai.« Übertragung der Textpassage hier auf der Grundlage von *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles le Brun's ›Conférence sur l'expression générale et particulière‹*, übers. v. Jennifer Montagu, New Haven u. a. (Yale UP) 1994, S. 126.

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



sprüchen des Naturalismus des 18. Jahrhunderts entwickelte sich ein zunehmendes Spannungsverhältnis.

In den »Essais sur la peinture«, die seinen *Salon de 1765* begleiteten, riet Diderot zur Vermeidung von Figuren mit »gezwungenen, künstlichen, arrangierten akademischen Posen«. <sup>4</sup> In seinen Reaktionen auf die Gemälde in der Akademie-Ausstellung dieses Jahres und vor allem im Hinblick auf die Genrebilder und Skizzen von Greuze wie *Une Jeune fille, qui pleure son oiseau mort* (Junges Mädchen beweint seinen toten Vogel) bevorzugt er offenkundig Natürlich- und Wahrscheinlichkeit gegenüber dem »Imposanten« oder »Beredten«. Bekanntlich verwickelt er dieses imaginäre Wesen in ein Gespräch über die möglichen Ursachen ihres Kammers und führt so eine neue naturalistische Schwelle für expressive Köpfe oder Genrethemen ein. Am Ende seiner Auseinandersetzung mit Greuze verdeutlicht Diderot seine Auffassung hinsichtlich des gewünschten Vorrangs des Natürlichen mit einer rhetorischen Frage und einem Vergleich mit dem Verfassen von Briefen.

<sup>4</sup> Denis Diderot: »Salon de 1765; Essais sur la peinture«, in: ders.: *Oeuvres complètes*, hg. v. Else Marie Bukdahl/Anette Lorenceau/Gita May, Paris (Hermann) 1984, Bd. 14, S. 346: »Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées [...]«. Übertragung der Textpassage hier auf der Grundlage der Anthologie *Diderot on Art-1: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, hg. v. D. Goodman, New Haven u. a. (Yale UP) 1995, S. 214.



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

Von zwei Briefen, etwa dem einer Mutter an ihre Tochter, von denen einer reich an schönen und imposanten Zeugnissen der Beredsamkeit und Zuneigungsbekundungen ist, die den Leser in helles Entzücken versetzen, aber niemanden täuschen, der andere aber einfach, natürlich, und zwar so natürlich und einfach ist, dass jedermann sich täuscht und ihn tatsächlich für einen Brief einer Mutter an ihre Tochter hält, welcher ist der gute und schwieriger zu verfassende?<sup>5</sup>

Indirekt bringt er damit zum Ausdruck, dass Greuze das Pendant zu jenem ›guten Brief‹ liefert, indem er dem Natürlichen gegenüber dem Beredten, Imposanten und, möglicherweise, Manierierten und nicht Überzeugenden den Vorzug gibt. Die beschriebene Handlung geht bezeichnenderweise wie Greuzes Werke auf eine alltägliche Szene oder Situation zurück. Der aufmerksame Leser des *Salon de 1765*

5 Diderot: »Salon de 1765«, (Anm. 4), S. 201: »De deux lettres, par exemple d'une mère à sa fille, l'une pleine de beaux et grands traits d'éloquence et de pathétique sur lesquelles on ne cesse de se récréer, mais qui ne font illusion à personne, l'autre simple, naturelle, et si naturelle et si simple que tout le monde s'y trompe et la prend pour une lettre réellement écrite par une mère à sa fille, quelle est la bonne et même quelle est la plus difficile à faire?« Übertragung der Textpassage auf der Grundlage von Goodman: *Diderot on Art-1* (Anm. 4), S. 109.

wird die Antwort auf Diderots Frage aufgrund seiner Betonung der natürlichen Schlichtheit im Zusammenhang mit anderen Genrebildern bereits gefunden haben. So bezeichnet er natürliche Schlichtheit und fehlenden Manierismus als positive Eigenschaften des Ausdrucks des jungen Akoluthen in *Le Princes Le bap-tême russe* (Eine russische Taufe) [Abb. 2], und der Pate am Taufstein auf demselben Gemälde wird als »aufrichtig« beschrieben. *Le Princes* Kunst stand nicht im Ruf besonderer moralischer Ernsthaftigkeit oder Natürlichkeit. Tatsächlich benutzte er häufig Gliederpuppen aus Holz und russische Kostüme, um die von ihm beabsichtigten malerischen Effekte zu erzielen, sodass seine Figuren gelegentlich etwas unlebendig wirkten. Doch Diderot lag zu diesem Zeitpunkt viel daran, den natürlichen Ausdruck zu loben, wo immer er ihn fand, und sei es ex negativo als Fehlen von Künstlichkeit. Ausdrucksstarke Beredsamkeit, die als anfällig für Manierismen galt, ist nichts ohne ›Wahrheit‹. Diese Botschaft wird vor allem bei der Auseinandersetzung mit den Themen Genre und Porträt unterstrichen, bei denen der Betrachter ein aufmerksamerer Beobachter der dargestellten ›Wahrheit‹, des Vertrauten und Alltäglichen, ist als bei der fantastischen, idealen ›Wahrheit‹ der Historienbilder, bei denen es nahe lag, dass das tertium comparationis einer literarischen oder künstlerischen Tradition entstammte, mit der die gesellschaftliche Elite vertraut war.

1719 hatte der Abbé Jean-Baptiste du Bos (1670–1742) in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* die Sujets von Genrebildern verworfen, da die meisten Betrachter diesen gegenüber ›gleichgültig‹ seien, und geschrieben, Themen wie die von holländischen Genremalern wie Wouvermans oder Teniers gewählten, würden die meisten Betrachter vermutlich weder bewegen noch interessieren.<sup>6</sup> Diese Ansicht überwog in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch bei einem Großteil der französischen Kritik. Diderot teilte diese Auffassung nicht, teils aufgrund seiner größeren Wertschätzung natürlicher Schlichtheit und teils weil in einigen Genrebildern, etwa denjenigen von Greuze, die alltägliche Schlichtheit auf legitime Weise durch die eher für die Historienmalerei typische dramatische Intensität gesteigert wurde. Selbst innerhalb der umfassenderen Kategorie des ›Genres‹ handelte es sich um eine Frage des richtigen Maßes. Betrachtet man etwa zwei Skizzen, die Greuze für den Salon von 1765 einreichte, erkennt man, dass auch Familienszenen in einem gesteigerten Ausdrucksmodus behandelt werden konnten, der dem der Historienmalerei näher kam. Die Skizze *Le Fils ingrat* (Der undankbare Sohn) [Abb. 3] zeigt einen Vater, der seinen Sohn tadelt, der unbedingt zur Armee gehen möchte, obwohl er damit seine Familie vernachlässigt. Der gebrochene pyramidenförmige Bildaufbau, bei dem die Hände von Vater und Sohn einander nicht berühren, verdeutlicht, dass sie die Verbindung zueinander verloren haben. Die dazugehörige Skizze *Le Mauvais fils puni* (Die Bestrafung des bösen Sohnes) [Abb. 4] zeigt die Rückkehr desselben Sohnes nach dem Tod des Vaters. Hier handelt es sich um das Ausdrucksregister der hohen Tragödie: das gesenkte Haupt des Sohnes als ein

6 Vgl. Charles Harrison/Paul Wood/Jason Gaiger (Hg.): *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford (Blackwell) 2000, S. 397.





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

beredtes Zeichen der Trauer und Reue, die Frauen dargestellt als trauernde Niobiden in antikem Relief. Diderot preist die überaus verständliche, expressive Sprache beider Werke:

Der undankbare Sohn scheint bestürzt, sein Kopf sinkt nach vorne, er schlägt sich mit der Faust gegen die Stirn.<sup>7</sup>

Er beschreibt dieses Werk als »erhaben«, doch bezeichnenderweise verbleibt es für Diderot, wenn auch nicht für uns, im Bereich des »Natürlichen«.

[...] Keine der Posen ist unbeholfen oder gezwungen; die Handlungen sind wahrhaftig und der Malerei angemessen, und [...] [es herrscht] ein einheitliches und allumfassendes Interesse.<sup>8</sup>

7 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 199: »Le fils ingrat paraît consterné, la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing.« Übertragung der Textpassage auf der Grundlage von Goodman: *Diderot on Art-1* (Anm. 4), S. 108.

8 Ebd., S. 200: »[...] point d'attitudes tourmentées ni recherchées; les actions vraies qui conviennent à la peinture; et [...] un intérêt violent, bien un et bien général.« Übertragung der Textpassage auf der Grundlage von Ebd., S. 108 f.



Abb. 4: Jean-Baptiste Greuze: *La malédiction paternelle, le fils puni*, Salon von 1765, Lille, Palais des Beaux-Arts, copyright RMN/Philipp Bernard

Er passt seine Idee des »Natürlichen« an das von dem fraglichen Genrethema erforderte Maß an Intensität und Dramatik an.

Diderots Bestreben, neue Ausdrucksformen für die Genremalerei zu benennen und zu legitimieren, hing eng mit seinen Reformversuchen für das Theater zusammen, für das er eine neue, »natürliche«, als *drame bourgeois* bekannte Spielweise postulierte. In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* (1756), einem in Dialogform verfassten Kommentar zu dem Stück, das er ausdrücklich als Herausforderung an die damals beliebte, seiner Meinung nach aber konventionelle, übertrieben theatrale Ausdrucksweise begriff, äußerte er die Ansicht, die meisten zeitgenössischen Bühnenproduktionen wirkten extrem maniert und gestelzt, hielte man sie in einem Gemälde fest.<sup>9</sup> Die Art und Weise, wie Gefühle zum Ausdruck gebracht würden, sollte jedoch nicht zu offenkundig sein, und die Schauspieler sollten nicht zu steif anmutenden, symmetrischen Gruppen angeordnet werden. Zeitgenössische Vorstellungen von ›Schicklichkeit‹, etwa die, dass sich zwei Freunde fest um-

<sup>9</sup> Vgl. auch den Brief an Mme Riccobini vom 27. November 1758 in: Georges Roth u. a. (Hg.): *Correspondance de Diderot*, Paris (Éditions de minuit) 1956, Bd. 2, S. 92: »Tenez, mon amie, je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans. Le faux de tout ce qui s'y fait me tue.«

armen, sollten zugunsten eines Naturalismus hintangestellt werden, der auf der Beobachtung des tatsächlichen Salonverhaltens des Bürgertums beruhte. Mit seinen Vorstellungen vom Drama stellte Diderot bewusst die übertriebenen Gebärden, die Rhetorik und dramaturgischen Gepflogenheiten der französischen klassischen und tragischen Tradition infrage, die sich ihrerseits aus der theatralischen Rhetorik des antiken Griechenlands herleitete. Der im 18. Jahrhundert berühmte Schauspieler Charles Racot de Grandval (1711–1784) wurde häufig mit diesem etwas pompösen, steifen Ausdrucksregister in Verbindung gebracht.

Zwei Hauptstrategien von Diderots Versuchen, einen ›natürlicheren‹ theatralischen Stil einzuführen, war der häufige Gebrauch von Pantomime (Gebärden ohne Worte) und *tableaux*, also statische, ›eingefrorene‹ Gruppierungen von Figuren von hohem expressivem und narrativem Wert, mit denen aufeinanderfolgende Szenen durchsetzt waren. Die Ausdruckskraft des Tableaus wurde einem »utopian model of non-verbal communication« zugeschrieben, »a universal language of the body (composed of sighs, tears, looks, gestures, etc.), which was held to be the point of origin for all subsequent languages, as well as a primary marker of civilised values«. <sup>10</sup> Diderot prahlt damit, sich im Theater die Ohren zugestopft zu haben, um die Ausdrucksqualitäten des Gebärdenspiels der Schauspieler besser würdigen zu können. <sup>11</sup> Außerdem rät er Schauspielern, von Gemälden zu lernen. <sup>12</sup> In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* bringt er diesen Gebrauch beredter Gesten mit der Praxis des Theaters der Antike in Verbindung, bei dem die Personen »mit den Händen sprechen«. <sup>13</sup> Das von ihm befürwortete Gebärdenspiel erforderte aufwändige Regieanweisungen, die Stückeschreiber im weiteren Verlauf des Jahrhunderts beeinflussen sollten. Diderot verband diesen Schauspielstil eindeutig mit häuslichen, privaten Szenen, ähnlich denen in der Genremalerei. Diese ›natürlichere‹ Ausdrucksweise herrschte ursprünglich im Provinztheater vor, das er als willkommenen reformerischen Einfluss für das ›große‹ Theater in Paris begriff. In einem Brief

10 Emma Barker: *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge (Cambridge UP) 2005, S. 11 f. Vgl. auch Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hg.): *A Cultural History of Gesture From Antiquity to the Present Day*, Cambridge (Polity) 1991, S. 129–151.

11 Vgl. Michael T. Cartwrights Studie: *Diderot Critique d'Art et le Problème de l'Expression*, *Diderot Studies* 13, Genf (Droz) 1969, S. 243, die Bezug auf eine Passage von Diderot's »Lettre sur les Sourds et Muets«, in: ders.: *Oeuvres complètes de Diderot*, hg. v. Yvon Belaval/Robert Niklaus/Jacques Chouillet u. a., Paris (Hermann) 1978, Bd. 2, S. 148 nimmt: »Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne pas entendre.«

12 Vgl. zur Häufung dieses Ratschlags im Laufe des 18. Jahrhunderts Dene Barnett: *The Art of Gesture: The Practice and Principles of Eighteenth-Century Acting*, Heidelberg (Winter) 1987, S. 137.

13 Denis Diderot: *Oeuvres complètes*, hg. v. Jacques Chouillet/Anne-Marie Chouillet, Paris (Hermann) 1980, Bd. 10, S. 101: »Le pantomime joue; et le philosophe transporté s'écrie: Je ne te vois pas, seulement. Je t'entends. Tu me parles des mains.« Zu dieser Aussage wurde Diderot durch Ideen des griechischen Autors Lucian (ca. 120–180 n. Chr.) in dessen Bemerkungen über den Tanz inspiriert.

an seine Geliebte Sophie Volland schrieb er 1760 im Hinblick auf die jüngsten Aufführungen seines um 1758 verfassten Stücks *La Père de famille*:

Unter anderem sagt man, und das freut mich, dass man, kaum ist die erste Szene vorüber, meint, der Begegnung einer Familie beizuwohnen, und darüber ganz vergisst, dass man sich im Theater befindet. Man sitzt nicht mehr vor einer Bühne, sondern in einem Privathaus. [...] Kein Stück wurde je so gelobt wie meines hier.<sup>14</sup>

Doch das ›natürliche‹ Spiel der Gesten in der Absicht, Häuslichkeit darzustellen, konnte auch problematisch sein. Das griechische Theater der Antike hatte in der Tat reichlichen Gebrauch von jenen Gesten gemacht, die Diderot als ungewöhnlich ausdrucksstark empfand. Allerdings geht man auch davon aus, dass diese Gesten in der Regel vom gesprochenen Wort begleitet wurden. Sie müssen sehr ausgreifend gewesen sein, um auch in den hinteren Reihen der antiken Theater erkannt werden zu können.<sup>15</sup> Derartige Probleme des richtigen Maßstabs und der Verständlichkeit legen ein Ausmaß an rhetorischer Emphase nahe, das den Maßstab des Häuslichen bei Weitem übersteigt. Sie deuten auch auf die Risiken der Suche nach einem Ausdrucksregister, das sich für ›Alltags‹-Szenen und Sujets eignet. Die Tatsache, dass Diderot für das *drame bourgeois* beredte Gesten empfiehlt, verweist auf das unvermeidliche Verwischen von Gattungsgrenzen im zeitgenössischen Theater, vor allem auf der Experimentierbühne des *drame*. Eine ähnliche Kombination von Ausdrucksregistern findet sich auch in Greuzes Genrebildern, wo viele der Gesichts-, Hand- und Fußgesten drastischer erscheinen als für den privaten oder häuslichen Bereich erforderlich und eher für den ›höher gestimmten‹ Ausdruck und die politisch bedeutende Rolle der Historienmalerei geeignet scheinen.<sup>16</sup>

Die zeitgenössischen Schauspielstile problematisierten das Spektrum zwischen Beredsamkeit und Natürlichkeit. Diderot selbst beschreibt in seinem *Paradoxe sur le comédien* (1770–1773) eine genau einstudierte und selbst-bewusste Methode des Schauspielens und des Ausdrucks von Gefühlen. Doch sein Freund Garrick hatte in einem Brief von 1769 die gegenteilige Ansicht vertreten, derzufolge der große Schauspieler oder die große Schauspielerin imstande sein sollte, sich während einer Aufführung von natürlichen Gefühlen überraschen und über sich selbst hinaustragen zu lassen.<sup>17</sup> Die berühmte Schauspielerin Mlle Clairon (1723–1803) wurde

14 Brief an Sophie Volland vom 1. Dezember 1760, in: *Correspondance de Diderot*, 1957, Bd. 3, S. 280 »Entre autre[s] chose[s] qu'on y dit et qui me font plaisir, c'est qu'à peine la première scène est elle jouée, qu'on croit être en famille et qu'on oublie qu'on est devant un théâtre. Ce ne sont plus les tréteaux, c'est une maison particulière.« Übertragung der Textpassage erfolgte auf der Grundlage von William D. Howarth (Hg.): *French Theatre in the Neoclassical Era (1550–1789)*, Cambridge (Cambridge UP) 1997, S. 663.

15 Vgl. Oliver Taplin: *Greek Tragedy in Action*, London (Routledge) 1978, S. 15.

16 Zeitgenössische Kommentare zu der vollendeten, und 1777 ausgestellten *Malédiction paternelle* bekundeten, dass das Gemälde Mitleid und Schrecken in Form der hohen Tragödie errege. Vgl. Barker: *Greuze* (Anm. 10), S. 206.

17 David M. Little/George Morrow Kahl (Hg.): *The Letters of David Garrick*, Cambridge/Mass. (Belknap Press) 1963, Bd. 3, S. 634 ff.





Abb. 5: Carle Van Loo: *Jason et Médée*, 1759, Potsdam, Neues Palais, copyright Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

dafür kritisiert, sich selbst solche Spontaneität nicht zu gestatten. Dessen ungeachtet erwarb sie sich schließlich wachsenden Ruhm für die ›Natürlichkeit‹ ihres Ausdrucks. Künstlerische Darstellungen von ihr in unterschiedlichen Rollen, etwa von Carle Van Loo in seinem Werk *Jason et Médée* [Abb. 5], zeigen leicht verständliche, doch extrem rhetorische oder übertriebene Emotionen. In seinem *Salon de 1765* kritisiert Diderot Van Loos Medea als steife, leblose ›Kulissen‹-Produktion. Eine Verschmelzung von Gesuchtem und Spontanem scheint für viele Tableaus von Greuze typisch zu sein. Sie überschreiten die Grenzen von Großer Tragödie und *drame*, Eloquenz und Wahrheit, deklamatorischer und natürlicher Rede.

### Schicklichkeit des Ausdrucks

Wie also ließ sich das angemessene Ausdrucksregister finden? Poussin, welchen die Künstler im 18. Jahrhundert als Vorbild für den richtigen Ausdruck heranzogen, hatte sich auf eine Art Ausdrucksverhältnis oder -maß bezogen, das auf der antiken griechischen Theorie der Modi beruhte, die beginnend mit Le Brun eine Reihe praktischer Künstler und Theoretiker beeinflusste. Die antiken ›Modi‹, die ursprünglich musikalische Stile beschrieben, mit denen bei den Zuhörern bestimmte Emotionen hervorgerufen werden sollten (die Gioseffo Zarlino in seiner Abhand-

lung *Institutioni Harmoniche*, 1558, untersuchte), boten in der Neudeutung Poussins eine Palette von Ausdrucksregistern, die den Betrachter für die Bedeutung verschiedener Sujets empfänglich machen sollte. Es handelte sich um visuelle Transpositionen im Wesentlichen imaginiertes, unwiederbringlicher musikalischer Stile und Tonarten, die nicht nur die Pathognomik einbezogen, also die Wissenschaft der Darstellung von Emotionen durch menschliche Ausdrucksweisen und Gesten, sondern die gesamte, eine Einheit schaffende Form eines Werks oder die »abstrakte Harmonie der Komposition«. <sup>18</sup> So wählte Poussin in seiner Kunst Farbharmenien, die den dorischen Modus reflektierten, gravitatisch, streng und zur Huldigung des Göttlichen passend wie in seinem *Le jugement de Salomon* (1649), der trauernde Lydier, der heitere Ionier in seinem Bild *Eliezer et Rebecka* (um 1627), oder Variationen derselben. Diese Idee einer Skala oder eines Maßstabs der Kraft und des Charakters sowie einer vorherrschenden ›Tonart‹ des Ausdruck oder einer Einheit schaffenden Stimmung sollte den kritischen Diskurs des 18. Jahrhunderts, Diderots Kunstkritik inbegriffen, auch weiterhin prägen. Um diese poetische ›Wahrhaftigkeit‹, Angemessenheit oder Schicklichkeit ging es in den hohen Greuze'schen Dramen, für die Diderot so viel übrig hatte. Die Verbindung von hohem Ausdruck mit häuslichem Realismus stellte eine besondere Herausforderung dar, auf die er als Vertreter der Ausklärung, der sich den Idealen universeller moralischer Werte verschrieben hatte, sehr positiv reagierte.

Diderot war damit einverstanden, dass die konventionellere Genremalerei einem schlichteren Modus folgte oder den Charakter der leichten Unterhaltung annahm. Sein Freund und Kritikerkollege Baron Melchior von Grimm (1723–1807) etwa hatte Werke von Pierre-Antoine Baudouin als »belanglose, schlüpfrige Angelegenheit« <sup>19</sup> bezeichnet. In seinem *Salon de 1765* erklärt Diderot, dass Baudouins Figuren, etwa die in seinen Bildern *Le Confessional* (Der Beichtstuhl) oder *Le Cueilleur de Cerises* (Der Kirschpflücker), die beide in diesem Jahr ausgestellt wurden, einen Mangel an »Temperament« aufwiesen; allerdings störte ihn dies nicht, da das Ausdrucksregister dem gewählten Sujet angemessen sei. <sup>20</sup> Bezeichnenderweise heißt es, das Einzige, was diese Werke im Betrachter hervorriefe, sei eine »sterile Frömmigkeit«. Bei den Gemälden Greuzes wurde natürlich eine wesentlich tiefsinnigere und emotionalere Reaktion erwartet. Während man von Baudouins Gemälden sagen könnte, sie seien Beispiele für den ›ionischen‹ oder heiteren Modus, neigte Greuze eher zum ›lydischen‹ oder traurigen. Dies veranschaulicht einmal mehr die Tatsache, dass die Bandbreite der Ausdrucksregister in der Genremalerei ihren zweideutigen, irgendwo zwischen ›hohen‹ und ›niedrigen‹ Kunstformen angesiedelten Status widerspiegelte; der neue, tragisch-sentimentale Modus von Greuze gehörte dabei zu der höheren, ernsthafteren Kategorie.

18 Vgl. Richard Verdi: *Nicolas Poussin 1594–1665*, (Ausstellungskatalog), London (Royal Academy of Arts) 1995, S. 192 f.

19 *Correspondance Littéraire*, 15. Juni 1770.

20 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 163–166.

Eine ähnliche Ausdrucksskala galt auch für das Theater. Bei Stilen im Schauspiel war ›Schicklichkeit‹ ein entscheidender Begriff, sowohl im klassischen Sinne der Beachtung von Harmonie und Proportion und der Ordnung der Körperbewegungen als auch im Sinne des Einsatzes von Gesten und Posen im richtigen Ausdrucksregister, vom einfachen zum mittleren und erhabenen (oder epischen). Dieser letztere Modus des Bühnenausdrucks arbeitete mit ausgestreckten Armen – der, normalerweise ruhende oder unauffällige, linke Arm spiegelte die Bewegungen des traditionell vorherrschenden rechten – sowie mit gespreizten Fingern, geballten Fäusten und weit auseinandergestellten Füßen. Diese Körpersprache kommt in Greuzes Skizzen und Gemälden des *Bösen Sohnes* deutlich zum Ausdruck. Hinsichtlich der Schicklichkeit von Tragödien hingegen galten solche ›erhabenen‹ Gesten, die von der bekannten Tragödienschauspielerin Sarah Siddon häufig eingesetzt wurden, und Verse als nicht mit dem realistischen Details vereinbar.<sup>21</sup>

Mark Ledbury wies vor Kurzem auf diese Bemühung von Greuzes Genremalerei hin, sich einen angemessenen Platz in dem Spektrum zu erobern, das sie mit der Historienmalerei verband, und das rechte Gleichgewicht zwischen privatem Vergnügen und öffentlicher Rhetorik zu finden, zwischen einer ernst gemeinten Auseinandersetzung mit der Welt des Sozialen und gewagten Witzen, zwischen Komik und Ernst.<sup>22</sup> Neuere Forschungen haben darüber hinaus die Tatsache hervorgehoben, dass Diderot bis 1765, als er seine *Essais sur la peinture* verfasste, formal nicht zwischen Genre- und Historienmalerei unterschied.<sup>23</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt verwendete er Begriffe wie »große Komposition« oder »großes Sujet«, um Historienbilder von anderen zu unterscheiden, die er als »kleine Gemälde« beschrieb. Er hatte auch mehr dazu geneigt, Gattungsunterscheidungen anhand der Frage zu klären, ob Lebewesen oder Unbelebtes (›Stillleben‹) im Mittelpunkt der Werke standen. In manchen Fällen jedoch neigte er zu der Ansicht, dass Ausdrucksregister und Sprache über das Sujet hinausgehen können. In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* vertritt er die Auffassung, dass die neuen Theatergenres, die er zu definieren suchte, sich weniger durch ihre Sujets unterschieden als durch ihre Ausdrucksweise, also Aspekte wie Tonfall, Leidenschaften, Protagonisten und Interesse.<sup>24</sup> Man kann die These vertreten, dass das Ausdrucksregister für Diderot *das* wichtigste Kriterium für den gattungsmäßigen und kulturellen Status war.

21 Vgl. Barnett: *The Art of Gesture* (Anm. 12), S. 11, 21, 137, 139, 326 und S. 328–345.

22 Mark Ledbury: »Greuze in Limbo: being ›Betwixt and Between‹«, in: Philip Conisbee (Hg.): *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven u. a. (Yale UP) 2007, S. 182.

23 Florence Boulerie: »Diderot et le vocabulaire technique de l'art: des premiers ›Salons‹ aux ›Essais sur la peinture‹«, in: *Diderot Studies*, 30 (2008), S. 98.

24 Diderot: *Oeuvres complètes* (Anm. 13), S. 101: »C'est moins le sujet qui rend une pièce comique, sérieuse ou tragique, que le ton, les passions, les caractères et l'intérêt. Les effets de l'amour, de la jalousie, du jeu, du dérèglement, de l'ambition, de la haine, de l'envie, peuvent faire rire, réfléchir ou trembler.«

## Das Erhabene und das Pathetische

In der Mitte des 18. Jahrhunderts kreisten Debatten über die Ausdrucksregister häufig um die Begriffe des ›Erhabenen‹ und des ›Pathetischen‹. Das ›Erhabene‹, das Edmund Burke (1729–1797) in seiner Untersuchung *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful* (1757) als ein intensives Gefühl beschrieben hatte, das die Vernunftbegabtheit des Betrachters zu überwältigen droht, indem es Empfindungen wie Furcht und Schrecken hervorrufft, wurde normalerweise mit der dramatischen Historienmalerei in Verbindung gebracht. Das ›Pathetische‹ hingegen verband man mit universellem tränenreichen Kummer und hieß es sowohl in der Historien- wie in der Genremalerei willkommen, vor allem mit dem zunehmenden Trend zur Empfindsamkeit. Der 1765 erschienene *Traité de peinture* von Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783), einem provenzalischen Maler, der in den mittleren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Kunststudenten an der Académie royale in Paris unterrichtete, beleuchtet die zentrale Bedeutung solcher Begriffe für den kritischen Diskurs und die theoretische Ausbildung der Künstler. In seinem *Traité* verbindet er das Erhabene mit herausragenden Ideen, edlen Gefühlen, prächtigem Schauspiel, ›wahrhaftigen‹, sprich überzeugenden, Ausdrucksformen, einem markantem Pinselduktus und kunstvoll konzipierten Figuren. Raffael, Michelangelo und Le Brun gelten als wichtige Modelle des Erhabenen. Das ›Pathetische‹ wird ausdrücklich mit ›lebhafter Leidenschaft‹ assoziiert, die im Betrachter einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt und die Gestalt von Gemütsbewegungen annehmen kann, die nichts Großes an sich haben müssen, ja denen sogar ›etwas Niedriges‹ eigen ist und die sich in Genrethemen wie denen von Teniers äußern können.<sup>25</sup> Dandré-Bardon räumt ein, dass sich das ›Erhabene‹ möglicherweise auch in niedrigeren Gattungen findet, doch bei dem von ihm angefuhrten Beispiel handelt es sich, wenig überraschend, um poetische oder historische Landschaften, die auf der Rangskala der Gegenstände immer noch vergleichsweise hoch angesiedelt sind.

Greuze übernahm dieses ›erhabene‹, historische Ausdrucksregister und stellte ihm in seinen höher gestimmten Genrewerken wie *Le Mauvais fils puni* ›nat rlicherer‹ oder allt glicherer Elemente gegenüber. Solche Werke entsprechen Diderots Konzept der häuslichen Tragödie für die Bühne. Die *trag die domestique et bourgeoise*, die eindringlicher und dramatischer war als das von seinem Stück *Le Fils Naturel* repräsentierte *drame bourgeois*, verband Alltagssituationen mit einem der hohen Tragödie angemessenen Ausdrucksregister.<sup>26</sup> Er beschrieb es als ›erhaben‹<sup>27</sup> und unterschied es so deutlich von den offenkundig beherrschteren oder sanfteren, ›pathetisch‹ emotionalen Szenarien vieler Genrebilder und näherte es dem Ehrfurcht gebietenden,  berrationalen Register der hohen Geschichte an. Greuzes Experimente mit ›erhabenen‹ Aspekten der Genremalerei zeugen einmal mehr davon,

25 M.-F. Dandré-Bardon: *Traité de peinture*, Paris (Desaint) 1765 (Nachdruck Genf 1972), S. 59.

26 Als weitere hybride Mischformen der verschiedenen Ausdrucksregister sind das *drame sombre* und der *roman noir* zu nennen. Vgl. Barker: Greuze (Anm. 10), S. 205.

27 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 199.

dass er in künstlerischer Hinsicht eine Zwischenposition einnahm, indem er versuchte, die expressive Intensität der Hochkunst mit den Sujets der Genremalerei zu verknüpfen. Es war allgemein bekannt, dass er als Historienmaler gescheitert war; sein Versuch als solcher zur Akademie zugelassen zu werden, war fehlgeschlagen. Dennoch insistierte er darauf, die Ausdruckskraft von Genrethemen bis an jene Grenze auszureizen, die normalerweise als der Historienmalerei angemessen galt. Bezeichnenderweise assoziierte Dandré-Bardon, der in vieler Hinsicht der Sprecher der Akademie in Ausdrucksfragen war, die hohe Gesinnung des ›Erhabenen‹ mit dem vollendeten gesellschaftlichen Ansehen, das Greuze als Künstler suchte. Der Theoretiker erklärte, man könne sich selbst im Erhabenen unterweisen, indem man

sich von früh an daran gewöhnt, Herz und Verstand ständig von edlem Stolz geschwollen zu halten. Der Umgang mit guter Gesellschaft, derjenigen gebildeter Menschen, die Lektüre guter Autoren und schöner Tragödien tragen dazu bei, die Erhebung des Geistes zu bilden und zu fördern, was gleichzeitig ein Zeichen für die Größe der Seele und die Quelle edler, erhabener Ideen ist.<sup>28</sup>

Erhabener Ausdruck wies den Künstler als Angehörigen einer öffentlichen, intellektuellen und moralischen Elite aus. Greuzes Gemälde werden häufig als Beleg für seine demokratischen Neigungen gedeutet. Doch ebenso gut ist es möglich, sie als Ausdruck des Ehrgeizes eines gesellschaftlichen Emporkömmlings zu interpretieren, der sich bemüht, auf indirektem Weg Zugang zu den exklusiveren ästhetischen und kulturellen Kreisen zu erhalten, von denen er anfangs ausgeschlossen war.

### Expliziter und suggestiver oder ›offener‹ Ausdruck

Die Ausdrucksformen oder -kriterien, auf die Kritiker im 18. Jahrhundert Wert legten, bezogen sich auf die Explizitheitsgrade im jeweils gewählten Register. Für Winckelmann zeigte sich Ausdruck in seiner 1764 veröffentlichten und 1766 ins Französische übertragenen *Geschichte der Kunst des Alterthums* primär an Veränderungen der »Züge des Gesichts« und der »Haltung des Körpers«. <sup>29</sup> Er bevorzugte edle Einfalt und stille Größe, da es bei diesen weniger wahrscheinlich sei, dass sie unsere Erwartungen an Wahrheit und Schönheit enttäuschten, und da sie uns tiefere Einsichten in den jeweiligen Charakter böten. In seiner Schrift *Laokoon* (1766) lehnte Lessing wie Winckelmann übertrieben drastische, manieristische Torsionen und Übertreibungen ab, erstens, weil sie die Schönheit zerstörten, und zweitens, weil sie der Einbildungskraft zu wenig Raum ließen. Die Ansichten beider Theore-

28 Dandré-Bardon: *Traité de peinture* (Anm. 25), S. 63: »[...] de s'acoutumer de bonne heure à tenir son coeur et son esprit, pour ainsi dire, enflés d'une noble fierté. La fréquentation de la bonne compagnie, celle des personnes savantes, la lecture des bons auteurs, des belles tragédies contribuent à former, à nourrir cette élévation d'esprit, qui est en même temps et l'image de la grandeur d'âme, et la source des idées nobles et sublimes.«

29 Johann Joachim Winckelmann: »Geschichte der Kunst des Alterthums« (1764), in: ders.: *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden u. a. (Heitz) 1996, Bd. 5, S. 167.

tiker sollten die Kunsttheorie und -praxis in Frankreich nachhaltig beeinflussen, vor allem, aber nicht ausschließlich im Hinblick auf den Neoklassizismus. Darüber hinaus herrschte in Frankreich seit langem eine akademische Konvention, der Le Brun eine feste Form gegeben und die der Kunstkenner Anne Claude de Tubières, Graf von Caylus (1692–1756), fortgeschrieben hatte. Laut dieser stand die Explizitheit des Ausdrucks einer Figur in einem Verhältnis zu ihrer Rolle und ihrem Status in der jeweiligen Komposition und sekundären Figuren war eine deutlichere Mimik und Gestik gestattet als einer der Hauptfiguren.<sup>30</sup> Dandré-Bardon, ein großer Befürworter des »kraftvollen Ausdrucks von Gefühlen und Leidenschaften«, der ästhetische Hierarchien gleichwohl achtete, war der Ansicht, dass die wichtigsten »Akteure« in einer gemalten Szene ihre Gefühle im Einklang »mit dem Interesse«, das sie für uns besitzen, »sowie mit ihrer Würde« zum Ausdruck bringen sollen.<sup>31</sup> Diderot wandte diese Hierarchie der expressiven Deutlichkeit in seiner Kunstkritik an. Solchen Unterscheidungen liegen die historische Tradition und die kulturellen Erwartungen des Betrachters zugrunde. Hinter der Idee der Schicklichkeit des Ausdrucks verbarg sich die Überzeugung, dass die zentrale Figur ein gewisses Maß an Würde und Tiefe besitzen müsse. Seine oder ihre Ausdrucksqualitäten mussten im Bewusstsein der Betrachter einen starken Widerhall finden und eine heroische Komplexität nahe legen, sollten also nicht in einem zu eng gefassten Sinne »explizit« sein und sich auch nicht auf ein einziges Gefühl reduzieren lassen. Dieses Anliegen war sogar für das relativ leicht verständliche Ausdrucksregister wichtig, das Dandré-Bardon im Bezug auf »poetische« historische Sujets beschrieb, bei denen Götter und Helden als Reaktion auf epische Ereignisse die Stirne runzeln, trauern, nachsinnen, aufbrausen oder heftig wettern.<sup>32</sup> Außerdem gab es das im 17. Jahrhundert von André Félibien (1619–1695) eingeführte allgemeine Prinzip, dass sekundäre Figuren nicht zu viel Aufmerksamkeit von der zentralen Figur abziehen sollten.<sup>33</sup> In diesen Genrebildern, die sich der moralischen Strenge der Historienmalerei näherten, erwartete Diderot solche Deutlichkeit. Er kritisierte Greuze dafür, den Ausdruck der Mutter in seinem Bild *Le Mauvais fils puni* nicht heruntergestimmt zu haben und gab zu bedenken, es wäre besser gewesen, wenn sie eines ihrer Augen mit der Hand bedeckt hätte, und der Maler ihre Finger »noch

30 John Montgomery Wilson: *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in Later Eighteenth Century France*, New York u. a. (Garland) 1981, S. 196.

31 Dandré-Bardon: *Traité de peinture* (Anm. 25), S. 56.

32 Ebd.

33 André Félibien des Avaux: »Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture« (1669), in: Theodore Bestermann (Hg.): *The Printed Sources of Western Art*, Portland/Or. (Collegium Graphicum) 1972, Bd. 8, S. xxii–xxiii: »Quand à la beauté dans la disposition de toutes choses, elle consiste à représenter un sujet d'une manière agréable et élégante, et à donner à toutes les figures une expression naturelle qui ne soit ni trop faible ni trop forte, à trouver des caractères convenables à chaque personne, et qui ne gâtent point celle qui est la principale du Tableau.« Harrison/Wood/Gaiger: *Art in Theory 1648–1815* (Anm. 6), S. 114 enthält die folgende Übersetzung: »As to the Beauty of Thoughts in the Disposition of every Thing, it consists in representing the Subject in an agreeable easy Manner, and in giving every Figure a natural Expression neither too weak nor too strong; in hitting off the Characters proper to each Person so as not to spoil the principal One in the Picture.«





Abb. 6: Jean-Baptiste Greuze: *L'Accordée de Village*, Salon von 1761, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi

schlichter und mitfühlender«<sup>34</sup> gestaltet hätte, um die Aufmerksamkeit ihres Sohnes wirkungsvoller auf den Leichnam seines Vaters zu lenken. Der Mutter hätte weniger Beachtung zuteil werden sollen. Solchen Aussagen lag die damals gängige Überzeugung von der dramatischen Einheit und inneren Logik des *tableau* zugrunde. Übertrieben deutlicher Ausdruck galt daher sowohl in Gemälden mit sich einander wechselseitig bedingenden, ein Ganzes bildenden Teilen als unangemessen wie auch bei heldenhaften Protagonisten.

Die Vermeidung expliziten Ausdrucks ist auch dort offenkundig, wo die sympathiegeleitete Fantasie und die aktive Subjektivität des Betrachters von vorrangigem Interesse sind. Davon zeugt Diderots Kommentar von 1761 zu Greuzes *L'Accordée de Village* (Verlobung auf dem Dorf) [Abb. 6], in dem er das Gemälde als eines beschreibt, das durch die Begriffe »Schicklichkeit«, »Zurückhaltung«, »Zärtlichkeit« und »gute Moral« gekennzeichnet sei und dessen Protagonisten die Extreme der rohen Natur wie der Fantasie vermieden.<sup>35</sup> In jüngerer Zeit wurde das Werk als

34 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 200: »plus simple et plus pathétique encore«.

35 Diderot: »Essais sur la peinture; Salons de 1759, 1761, 1763«, in: ders.: *Oeuvres complètes*, Bd. 14 (Anm. 4), S. 167 und S. 170.

»ausdrucksstarkes Gemälde in einer Molltonart« bezeichnet.<sup>36</sup> Die »zarte« oder »Moll-Tonart« galt als angemessen für die »niedrigere« Kategorie der Genremalerei. Die reine Genremalerei, ohne Beimischungen der Historie oder des hohen Dramas, war eine wichtige, erkennbare Komponente innerhalb des Ausdrucksregisters. Während Greuzes Ausdrucksformen in diesem Werk etwas von der Würde oder Dramatik eines Historienbildes zur Schau stellen, etwa den nach oben gerichteten Blick des Vaters, erhielten Genrebilder, einschließlich vieler Teile dieses Gemäldes, häufig eine niedrigere Ausdruckspalette, die der angestrebten Darstellung von Alltags Sujets angemessener schien. Während die ausgebreiteten Arme des Vaters an den »epischen« oder »erhabenen« Schauspielstil der hohen Tragödie denken lassen, suggerieren die diskreteren Blicke und zurückhaltenderen Gesten der anderen Figuren den theatralisch expressiven Typus des »schlichten« Stils mit seiner Betonung von Einfachheit und Anmut.<sup>37</sup> Dieser Einsatz verständlicher, aber zurückgenommener Gestik und Mimik wurde mit dem Versuch des Künstlers in Verbindung gebracht, die Einbildungs- und Deutungskraft eines neuen Kunstpublikums für sich zu gewinnen, das durch die empfindsame Manier einer von Richardsons Romanen repräsentierten Kultur genährt und von neuen Formen der Subjektivität angezogen wurde, die sich auf die intime Vertrautheit des Lesers/Betrachters mit dem Kunstwerk stützte. Im Fall von *L'Accordée de Village* fungiert der Verlobte als eine Art Ersatzbetrachter, der um Sympathie für die Bescheidenheit wirbt, die durch die zögerliche Handbewegung und den gesenkten Blick der Braut nahegelegt werden, Elemente einer »Molltonart«, die eine gewisse Interpretationsspanne zulassen.<sup>38</sup> Diese aktivere Rolle des Betrachters bei der Interpretation bedeutet zugleich eine gemeinsame Sensibilität von Gemälde und Betrachter statt dem Gefühl einer strengen sozialen Hierarchie oder zwanghaften Kultur wie sie in den Historienbildern des *ancien régime* vorherrschten, in denen man die Codes des Heroismus zum eigenen Vorteil zu nutzen trachtete. Sie gründet aber auch auf der schon lange existierenden Tradition einer nach innen gerichteten, meditativen Kunst, die Anlass zur stillen Betrachtung geben soll, eine künstlerische Tradition, die Chardin meisterhaft beherrschte. Chardins nachdenkliche Figuren ermöglichen es den Betrachtern, ihre eigenen Befürchtungen, Gefühle und Anliegen auf eine »offene« expressive Leinwand zu projizieren. Diderots Kunstkritik betont die Rolle des Betrachters bei

36 Cartwright: *Diderot Critique* (Anm. 11), S. 116: »*L'Accordée de village* est ce que l'on pourrait nommer un tableau expressif sur un ton mineur. Sa raison d'être est la vraisemblance anecdotique; l'artiste a bien poursuivi la conception initiale de son inspiration en choisissant le moment qui convient le mieux au sujet [...].«

37 Vgl. Barnett: *The Art of Gesture* (Anm. 12), S. 333 und S. 339.

38 Barker: *Greuze* (Anm. 10), S. 52 ff. Vgl. auch Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Los Angeles (University of California Press) 1980. Für eine neuere Übertragung von Frieds Überlegungen auf Greuze's tableaux vgl. Emma Barker: »Putting the Viewer in the Frame: Greuze as Sentimentalist«, in: Philip Conisbee (Hg.): *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven u. a. (Yale UP) 2007, S. 105–111. Vgl. zum Senken des Blicks als traditionelles Symbol der Unterwerfung Bremmer/Roodenburg: *A Cultural History of Gesture*, S. 23 sowie zum »repose« als konventioneller Bühnenpositur Barnett: *The Art of Gesture* (Anm. 12), S. 158.



der Hervorbringung der ›pathétique‹-Effekte eines Kunstwerks, vor allem dort, wo es um narrative Interaktionen zwischen den Figuren geht. Bei der Betrachtung eines Werks von Greuze wird dem Betrachter eine komplexe Wahrnehmung der narrativen Beziehungen zwischen den gemalten Figuren abverlangt. Dieser Wahrnehmungsakt steigert die emotionale Bindung an das Werk.<sup>39</sup> Bezeichnenderweise muss dabei vieles der Einbildungskraft des Betrachters überlassen bleiben.

### Greuzes Ausdrucksexperimente in ihrem zeitgenössischen Kontext

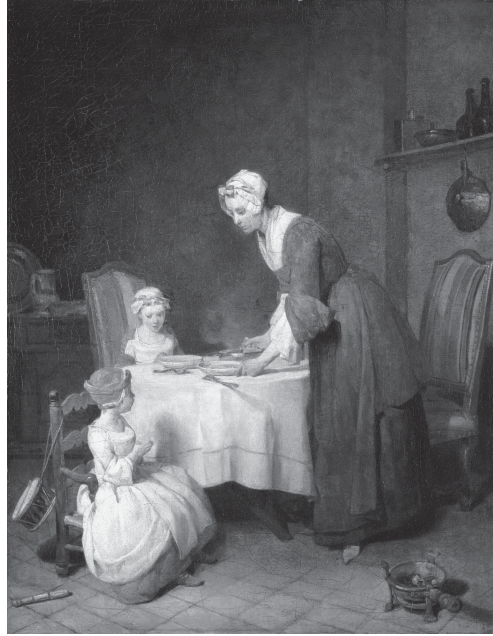
In Anbetracht der Konventionen und theoretischen Prinzipien, die es zu berücksichtigen galt, war es für Künstler häufig sehr schwierig, die angemessene Form und Verteilung von expressiven Merkmalen in einem Gemälde zu beurteilen; man konnte sich dabei leicht vertun. Ein Großteil der Genremalerei um die Mitte des Jahrhunderts wahrte den starken Einfluss des Rokokocharms, der für Kunstwerke, denen eine eher dekorative Funktion zugeschrieben wurde, als angemessen galt. Ausnahmen hiervon waren die von Chardin repräsentierten meditativeren, ernsteren und ›in sich versunkenen‹ Äußerungen, etwa seine frühe Fassung von *Bénédictité* (Das Tischgebet, 1740) [Abb. 7]. Hier erinnert der gesenkte Blick der Mutter/Gouvernante an die Darstellung der Braut in Greuzes *L'Accordée de Village*, wo der Ausdruck wahrscheinlich in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Vorstellungen von Bescheidenheit gedeutet wurde, aber dem Betrachter auch andere Lesarten anheimstellte. Im Einklang mit konventionelleren, dem Rokoko gemäßen Erwartungen unterhaltsamen Liebreizes verändert und definiert eine spätere (1744) Fassung von Chardins Gemälde [Abb. 8] die Mimik der beiden sichtbaren Gesichter deutlicher. Der Wechsel zu einem wohlwollenden Lächeln und frechen Grinsen unterscheidet diese Fassung von der düsteren Stimmung der ersten.<sup>40</sup> Das Ausdrucksregister verschiebt sich zur ›ionischen‹ Ode hin; es ist interessant, dass Chardins Gemälde trotz ihrem fast einförmigen Festhalten an einer ernsten Innerlichkeit so deutlich mit den Ausdrucksregistern spielten. Dandré-Bardons Genrebildern der 1740er, etwa sein Werk *La naissance* [Abb. 9] fehlten im Allgemeinen die expressive Offenheit und Raffinesse derjenigen Chardins. In vielen vom Rokoko inspirierten Genrebildern aus der Mitte des Jahrhunderts gab es eine Art expressive ›Leere‹ statt einer suggestiven Offenheit, da es meist, wie in den Werken von Le Prince und Baudouin, vor allem darum ging, einen visuellen Liebreiz und eine malerische Komplexität zu schaffen, die ein Lächeln hervorrufen konnten. In sei-

---

39 Vgl. Mitiá Rioux-Beaulne: »Note sur la communication des passions en peinture: le *Salon de 1763*«, in: *Diderot Studies*, 30 (2008), S. 73–87.

40 Vgl. Richard Rand (unter Mitarbeit von Juliette M. Bianco): *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, New Jersey (Princeton UP) 1997, S. 127 f. und Pierre Rosenberg (unter Mitarbeit von Florence Bruyant): *Chardin*, London/New York (Royal Academy of Arts and the Metropolitan Museum of Art) 2000, S. 246–249.

Abb. 7: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1740, Paris, Musée du Louvre, © RMN/Hervé Lewandowski



nen *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure* von 1754 erklärte La Font de Saint Yenne, die Genremalerei sei eine amüsante Kabinettkunst.<sup>41</sup>

Dandré-Bardon demonstrierte in seiner Praxis und Theorie der Historienmalerei ein kontinuierliches Vertrauen in expressive Prototypen, auch wenn dieses durch die Beachtung von ›Natürlichem‹ modifiziert wurde. An der Académie royale in Paris trug er zur Organisation und Unterstützung des »Concours de la Tete d'Expression« (Wettbewerb »expressive Köpfe«) bei, der 1759 von Caylus ins Leben gerufen worden war. Dieser im Hinblick auf die Historienmalerei konzipierte Wettbewerb für die besten Studenten der Akademie ermutigte zum Einsatz von Le Bruns Ausdruckstypen, wengleich Dandré-Bardon empfahl, bei solchen Studien eine gewisse Feinheit der Gesichtszüge der Dargestellten zu beherzigen und diesen Achtung entgegenzubringen; im Prinzip ging es ihm um einen Ansatz ›ohne Grimasse‹. Er war für die Auswahl und Positionierung der Modelle zuständig, die jeweils drei Stunden in der entsprechenden Pose verharren mussten. Nachdem der Wettbewerb sich etabliert hatte, wurde den Studenten vorab mitgeteilt, welche Leidenschaft sie darstellen sollten, was den Rückgriff auf bestimmte Prototypen zusätzlich begünstigte. Der Wettbewerb belohnte expressive Lesbarkeit und den großen Effekt. Das jährlich neu bestimmte Thema entsprach Dandré-Bardons Idee, dass jedes für die Historienmalerei gewählte Sujet, das dem etablierten litera-

41 Étienne La Font de Saint Yenne: *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier en province*, Paris 1754 (Nachdruck Genf 1970), S. 74 f.

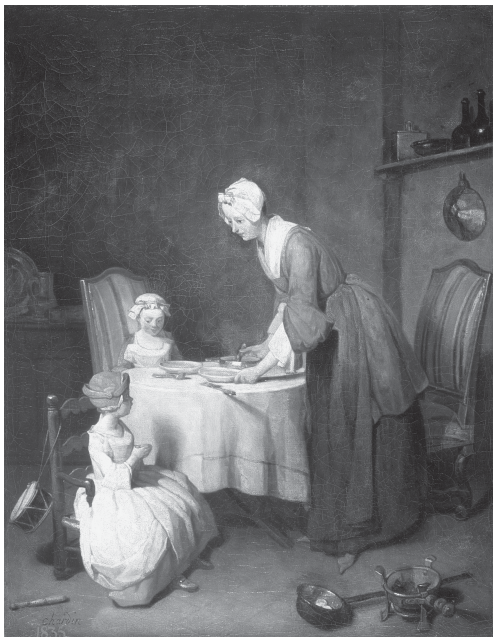


Abb. 8: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1744, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, photograph copyright The State Hermitage Museum

rischen und historischen Kanon entstammte, die Fähigkeit erforderte, die angemessenen (großen oder ›dorischen‹) Ausdruckstypen darzustellen. Aber bezüglich der Ausdrucksweise der Genremalerei hatte er sehr wenig zu sagen. Aus seiner Sicht konnte die Genremalerei unmöglich ›Erhabenes‹ zum Ausdruck bringen.<sup>42</sup> In puncto Ausdrucksweise lag die Genremalerei ganz allgemein außerhalb des Bereichs der hohen akademischen Theorie. Dies unterstreicht den revolutionären Charakter sowohl von Greuzes Versuch, die Ausdrucksregister von Genre und Historie, poetischer Übertreibung und Naturalismus miteinander zu verschmelzen, als auch von Diderots Versuch, sich zum Fürsprecher einer solchen Überschreitung von Ausdrucksgrenzen zu machen. Greuze war selbst ein Meister der Untergattung des ›expressiven Kopfes‹, schloss ihre Einbeziehung in häusliche Sujets jedoch nicht aus.

Diderots und Dandré-Bardons unterschiedliche theoretische Herangehensweisen an die Ausdruckssprache hatten teilweise mit ihren verschiedenen Ambitionen hinsichtlich des Selbstaussdrucks zu tun. Bardons *Traité de peinture* war primär als formales, pädagogisches Werk konzipiert, das die wichtigsten Prinzipien der Hochkultur vermittelte. Es enthält einen für Studenten und Kenner gleichermaßen geeigneten Fundus von Mustern historischer Sujets und ihre angemessene expressive Behandlung. Die Absicht dahinter ist die, die kulturelle und intellektuelle Tradition zu vermitteln, der Ton des Ganzen gelehrt und rational. Neuere Untersuchun-

42 Dandré-Bardon: *Traité de peinture* (Anm. 25), S. 60.

Abb. 9: Michel François Dandré-Bardon: *La naissance*, 1743, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi



gen zu Diderots *Salons* hingegen haben betont, wie sehr Diderot die Kunstkritik als Vehikel für den Ausdruck seiner eigenen kreativen Impulse, vor allem als Verfasser von Romanen und kurzen Erzählungen, nutzte.<sup>43</sup> Seine Beschreibungen ausgesetzter Kunstwerke kontrastieren ständig die verallgemeinernden, normativen Tendenzen der zeitgenössischen Kunstkritik und -theorie mit einer natürlichen Neigung zum Experiment, zur Verwandlung und zum Subjektiven.

In seinen *Entretiens sur »Le Fils Naturel«* behauptet Diderot, die neue, von ihm ins Auge gefasste Form des häuslichen Dramas spreche ein breiteres Publikum an als das der klassischen Tragödie, in der die Götter eine zentrale Rolle spielten.

Aber das häusliche Drama wird eine andere Handlung haben, einen anderen Tonfall und seine eigene Form des »Erhabenen«.<sup>44</sup>

Im selben Werk betont er die Rolle des Zuschauers und Mannes von Geschmack, indem er auf die expressiven Qualitäten eines Stückes reagiert und sie in der Einbildung vollendet:

43 Vgl. Thierry Belleguic: »La matière de l'art: Diderot et l'expérience esthétique dans les premiers *Salons*«, in: *Diderot Studies*, 30 (2008), S. 3–10.

44 Diderot: *Oeuvres complètes* (Anm. 13), S. 140: »Mais la trag die domestique aura une autre action, un autre ton, et un sublime qui lui sera propre.«

Es bedarf mehrerer seltener Eigenschaften. [...] Ein guter Geschmack setzt ein gutes Gespür, lange Erfahrung, eine aufrichtige, empfindsame Seele, einen gehobenen Verstand, eine etwas melancholische Veranlagung und feinfühligere Organe voraus [...].<sup>45</sup>

Eines ebensolchen Publikums, das nicht durch politische Macht oder soziale Dekadenz korrumpiert und für eine neue moralische Sensibilität offen war, bedurfte es für die Genremalerei von Greuze. Trafen diese Rezeptionsbedingungen zu, so konnte sich der wagemutige Künstler hinsichtlich des Effekts des Ausdrucks auf eine gewisse Sensibilität des Betrachters verlassen. In diesem Fall benötigt man keinen genau verständlichen oder regulierten Ausdruckscode jener Art, wie ihn Dandré-Bardon als Sprachrohr der Akademie theoretisch formuliert hatte. Die Ausdrucksweise kann nicht nur flexibler sein, sondern es wird auch möglich, traditionelle Ton- und Registergrenzen zu überschreiten. Die Genremalerei mit ihrem ›geringeren‹ Status und ihrer weniger theoriegebundenen Position innerhalb der Akademie bot ein gutes Forum für solche Debatten und Experimente. Diderots Optimismus hinsichtlich der ästhetischen, sozialen und moralischen Aspekte dieser Experimente hielt sich jedoch in Grenzen. Im Hinblick auf Greuzes Skizzen zum *Fils Mauvais* meinte er: »Der aktuelle Geschmack ist so erbärmlich, so trivial, dass diese beiden Skizzen vielleicht niemals gemalt worden wären und wenn sie doch gemalt wurden, wird Boucher eher fünfzig seiner unanständigen platten Marionetten verkauft haben, als Greuze zwei seiner erhabenen Gemälde.«<sup>46</sup>

Greuzes natürlich-theatralische Form der Genremalerei erfreute sich bei der Kritik keiner langen Wertschätzung. Sie prägte Davids Historienmalerei und tauchte in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Form dessen wieder auf, was wir gegenwärtig als ›theatralische‹ viktorianische Sujetmalerei betrachten. Die Spannung, die in einigen seiner Werk durch die Vermischung von Naturalismus und theatralischem Spektakel geschaffen wurde, war möglicherweise von vornherein dazu verurteilt, ein Experiment von primär historischem Interesse zu bleiben, zumal der soziale und psychologische Realismus und die zurückhaltende Ausdrucksweise Chardins, Vermeers und der holländischen Tradition gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Popularität gewannen. Doch Greuzes Werk macht deutlich, dass man im 18. Jahrhundert nach einer authentischeren und moralisch bedeutsameren Ausdruckssprache suchte, die in einer Ästhetik des Vertrauten wurzelte, welche die großen kulturellen und politischen Ambitionen der Historienmalerei herausforderte und sie sich zugleich zu eigen machte.

Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider

45 Ebd., S. 111: »Pour bien juger dans les beaux-arts, il faut réunir plusieurs qualités rares: ... Un grand goût suppose un grand sens, une longue expérience, une âme honnête et sensible, un esprit élevé, un tempérament un peu mélancolique, et des organes délicats [...].«

46 Diderot: »Salon de 1765« (Anm. 4), S. 200: »[...] le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais peintes, et que si elles sont peintes, Boucher aura plus tôt vendu cinquante de ses indécentes et plates marionnettes que Greuze ses deux sublimes tableaux.« Übertragung der Textpassage hier auf der Grundlage von Goodman: *Diderot on Art-1* (Anm. 4), S. 109.

# 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



- Abb. 4: Jean-Baptiste Greuze: *La malédiction paternelle, le fils puni*, Salon von 1765, Lille, Palais des Beaux-Arts, copyright RMN/Philipp Bernard
- Abb. 5: Carle Van Loo: *Jason et Médée*, 1759, Potsdam, Neues Palais, copyright Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
- Abb. 6: Jean-Baptiste Greuze: *L'Accordée de Village*, Salon von 1761, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi
- Abb. 7: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1740, Paris, Musée de Louvre, © RMN/Hervé Lewandowski
- Abb. 8: Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le Bénédicité*, 1744, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, photograph copyright The State Hermitage Museum
- Abb. 9: Michel François Dandré-Bardon: *La naissance*, 1743, Paris, Musée du Louvre, copyright RMN/Jean-Gilles Berizzi

Petra Löffler  
Figuren des Ausdrucks in Schauspieltheorie  
und Medizin um 1800

- Abb. 1: Johann Wilhelm Meil: »Der Stolze«, »Die Lieblingsattitüde unserer Damen« (aus: Oliver Zybok [Hg.]: *Von Angesicht zu Angesicht. Mimik – Gebärden – Emotionen*, Leipzig [E. A. Seemann] 2000, S. 263)
- Abb. 2: Charles Le Brun: »La Tranquilité, Movement violent, la Cholère, la Desire, l'Horreur, Frayeur« (aus: ders.: *Conférence 1687*)
- Abb. 3: Johann Wilhelm Meil: »Furcht und Schrecken« (aus: Gunnar Schmidt: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München 2003, S. 31)
- Abb. 4: Daniel Chodowiecki: »Gesichter von Geisteskranken« (aus: Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Reprint Zürich (Orell Füssli) 1968, Bd. II, S. 184)
- Abb. 5: Ambroise Tardieu: »Dämonomanie« (aus: Jean Etienne Dominique Esquirol: *Von den Geisteskrankheiten*, hg. und eingeleitet v. Erwin H. Ackerknecht, Stuttgart [Huber] 1968, S. 36)