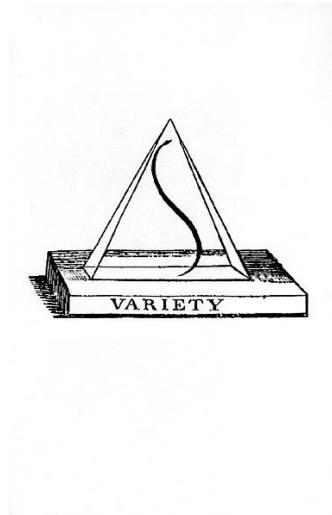


# Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit



Zur Debatte steht die Erscheinung, die in der Geschichte der europäischen Kunsttheorie wiederholt aufgewiesen werden kann: Der Versuch, mit einem höchst abstrakten Zeichen konstruktive Prinzipien angeben zu können, durch die man alle entscheidenden Merkmale des Schönen zu erfassen hoffte. Zugleich soll dieses abstrakte Zeichen aber einer weiteren Bedingung gehorchen: es hat elementar zu sein, es muß distinkt sein. Somit muß es aus der Permanenz der Gegenständlichkeit in der Natur herausgelöst werden können. Mit anderen Worten: einerseits soll es in der vorbildlichen Natur vorkommen, um Bedeutung zu haben, damit bedeutungsträchtig für die Komposition sein, andererseits soll es dasjenige Merkmal sein, das solchen komplexeren Produkten, wie Gemälden, Statuen, Zeichnungen usw. seine segmentierte, elementare Qualität und die daran gebundene Bedeutungshaltigkeit so vermittelt, daß sie dem Betrachter unauffällig, aber wirksam mitgeteilt wird. Tritt es auf, wird seine Bedeutung dem Objekt eingepreßt und das Objekt kann die Bedeutung von Schönheit an sich aufweisen. Die Integration dieses elementaren Zeichens konstituiert Schönheit in jedem artistischen Produkt unabhängig von weiteren inhaltlichen Dimensionen, die das einzelne Kunstwerk oder seine Teile mit besonderen ästhetischen Merkmalen bereichern.

Im 16. Jahrhundert wurde die *figura serpentinata* als ein solches distinktes Zeichen in Form einer Konstruktionsregel formuliert, mit der im Kunstwerk eine Synthese von Form und Bedeutung gelingen konnte, die in der Natur nur je getrennt und vereinzelt aufgewiesen werden konnte. Die Flamme des Feuers, die Schlange und die Pyramide tragen je eine Signatur an sich, die Kraft intuitiv erfaßter Ähnlichkeiten zusammengeführt auf eine höhere Qualität verweisen, die in der künstlerischen Synthese als Merkmal von Schönheit zum Aufschein gebracht werden kann. Die Reinterpretation dieses konstruktiv-synthetischen Prinzips seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die in der Deutung durch Hogarth<sup>1</sup> (1745) kulminierte, führte zu merklicher Akzentverschiebung, die von einem kosmologischen Bezug zu einer ausschließlich weltimmanenten, natürlichen Deutung verlief. Des

näheren gelang es Hogarth einen in der ästhetischen Kritik gewonnenen Begriff zu bilden, der sich später, am Ende des Jahrhunderts, zum Begriff vom organisch Lebendigen verdichtete. Für ihn kulminiert diese Vorstellung in der ästhetisch gelungenen, sublime Schönheit vermittelnden Darstellung des bewegten menschlichen Körpers. Hogarth leitete aus der konstruktiven Elementarform ein in klar gegliederter Abfolge alle gegenständlichen Erscheinungen der Welt beherrschendes Prinzip ab. Zwischen kristallinen Formen der Materie, Pflanzen bis hin zum lebendigen Organismus des Menschen bestanden keine festen Schranken, sondern hierarchisch gliederbare Abstufungen und Übergänge. Damit entziehe sich auch die Gestalt des Menschen in der Proportionstheorie einer einfachen Mathematisierbarkeit. Nachahmung der Natur als kunsttheoretischer Zentralbegriff gewann einen heuristischen Wert, als unter dieser Prämisse im 18. Jahrhundert die Natur des Menschen und seiner Erkenntnisfähigkeit als Teil der Mechanik des Universums zu erklären ermöglicht wurde. Konsequenterweise suchte Hogarth nach einem Schema für sich strukturierter Objektbereiche, das er in seinen Elementarlinien zu finden glaubte. Diese behandelte er an sich wieder als quasi natürliche Objekte, wiewohl er sie als Leistungen des reflektierenden Denkens einführte. Unter diesem Blickwinkel gesehen ließt sich Hogarth' Text wie ein Stück der Vorgeschichte einer Theorie der zeichenhaften Simulation der lebendigen Natur des Menschen.

Die Gegenüberstellung der *figura serpentinata* und der *line of beauty and grace* macht deutlich, daß Hogarth an der entscheidenden Stelle die Eigenbewegung des wahrnehmenden Körpers ins Spiel brachte, dessen Wahrnehmung bereits einen wesentlichen primären Erkenntnisvorgang in der Vermittlung von Außenwelt und Subjekt darstellt: es ist die die Beobachtungen des Auges reproduzierende und damit deutende Hand des Zeichners.

I. »L'ARTE DELLA PITTURA DI CARLO ALFONSO DU FRESNOY. AGGIUNTOVI ALCUNE NECESSARIE ET AMPLISSIME OSSERVAZIONI ...«. ZU EINER ITALIENISCHEN KOMMENTIERTEN ÜBERSETZUNG DES OLIVERIUS VON 1750.

Im Jahre 1750 veröffentlichte F. Oliverius in Rom eine italienische Übersetzung eines in Latein abgefaßten Kunsttraktats in Versform von Charles Alphonse Dufresnoy<sup>2</sup> (Paris 1611-1665), der 1668 in Paris erschienen war. Der Übersetzer dieser zweiten italienischen Ausgabe bleibt anonym. Auch Schlosser-Magnino<sup>3</sup> kennt nur die Anfangsbuchstaben "G.R.A.", zitierte allerdings eine Ausgabe von 1776, nicht aber die mir vorliegende, die 26 Jahre zuvor mit einer Widmung an Charles François Poëron (Paris 1653 - Rom 1725), dem Direktor der Académie de France in Rom seit 1704, erschienen war. Ihr Titel lautet:

»L'Arte della Pittura di Carlo Alfonso du Fresnoy. Aggiuntovi alcune necessarie et amplissime Osservazioni (...). Dedicata all'Illustrissimo Signore Carlo Francesco Poerson, Cavaliere dell'Ordine di Nostra Signora del Monte Carmelo (...). In Roma MDCCL (...).«.

Der siebente "Precetto" des Lehrgedichts lautet in der italienischen Fassung: "Attitudine. Dovrà dunque dal gusto degl'Antichi Greci scegliersi una Attitudine, i di cui membri sieno Grandi, Ampj, e Ineguali nella loro

positura, di maniera che quelli davanti contrastino quelli, che fanno moto all'indietro, e sieno tutti ugualmente bilanciati nel loro centro. Le parti devono avere i loro Contorni ondeggianti à guisa di fiamma, o di un serpente, che va strascinandosi sopra la terra. Saranno correnti, grandi, e quasi impercettibili al tatto, come se non vi fossero nè eminenze, nè cavità. Che sieno condotti da lunghi senza interruzione, affine di evitarne il gran numero. Che i Muscoli sieno ben'inserti, e legati, secondo la cognizione che ce ne da la Notomia (...)"

<sup>4</sup> Dieser Passus wurde mit einem längeren Kommentar versehen:

"(Le parti devono avere i loro Contorni ondeggiantia guisa di fiamma, e di un Serpente.) Il quale effetto vien prodotto dall'azione de'muscoli, i quali fanno appunto come i secchj del pozzo, che quando uno di essi in mosso, o tirato, deve l'altro ubbidire, e secondare il medesimo moto: e siccome i muscoli, che aggiscono, si ritirano sempre verso il loro principio, et quelli, che ubbidiscono, allontanansi dal luogo della loro inserzione, cosî bisognà che necessariamente le Parti sieno disegnate a onde. Ma avvertasi bene, che nel dare questa forma a i Membri, non si rompino gli ossi, i quali nel sostenerli, devon farli comparire sempre fermi. Questa massima però non è già così generale, che non si trovino delle azzioni, nelle quali le Masse de'muscoli si riscontrano l'uno infaccia dell'altra, benchè ciò rare volte accade. Li contorni ondeggianti danno grazia non solo alle Parti, ma anche a tutto il Corpo, allor che questi non si sostiene che sopra una gamba, come ci dimostrano le Figure di Antino, del Meleagro, della Venere de'Medici, di quella del Vaticano, e delle due altre di Borghese, della Flora, della Dea Veste, de' due Bacchi di Borghese, e di quello di Ludovisi, e finalmente la maggior parte delle Figure Antiche, le quali stando diritte posano più sopra un piede, che sopra l'altro. Siccome le Figure, et i loro Membri devono naturalmente quasi sempre avere una forma fiammeggiante, contribuiranno grandemente alla produzione di tale effetto così fatti Contorni, i quali hanno un non sò che di vivo, e di movente che molto si accosta all'attività del fuoco, e del Serpe."<sup>5</sup>

Die Aufzählung derjenigen antiken Statuen, die dieser Beschreibung einer Form von Grazie in vollendeter Weise gerecht werden, tragen - und das wird ausdrücklich hervorgehoben - folgende Merkmale:

- es sind aufrechtstehende Personen unterschiedlichen Geschlechts und Alters;
- sie stehen so, daß nur mit einem Bein und einem Fuß die ganze Last des Körpers getragen wird;
- die Folge davon ist, daß sich immer die Muskeln und Glieder gegeneinander so verschieben, daß der Körper im Umriß, ja sogar jedes einzelne Glied in seinem Umriß wiederum wellen- oder flammenförmig bewegt erscheint.

Es ist eine reine Kunstform durch die Grazie als eine sublimen Form der Schönheit in der Darstellung des menschlichen Körpers zum Ausdruck kommen kann. Diese Grazie aber entsteht eben aus jener Bewegung des körperlichen Mechanismus, für deren Beschreibung die Metapher von der Bewegung des Feuers und der dahinkriechenden Schlange geeignet ist. In dieser Bewegung sieht der Kommentator des Dufresnoy dasjenige kunstvoll geformt, was das Wesen aller so darzustellenden Gestalten ausmachen soll: das sei

Ausdruck der menschlichen Lebendigkeit. Bewegung und Lebendigkeit dürften hier als synonym verwendet aufgefaßt werden, und der Autor zeigt durch sein *un non sò che* an, daß ihm diese Verbindung keineswegs selbstverständlich und geläufig ist, wenn er hier auch an das französische *je ne sais quoi* des Descartes anknüpft, der in seinen »Règles« von 1628 schrieb:

"Der menschliche Geist besitzt in der Tat etwas ich-weiß-nicht-wie Göttliches, worin die ersten Samen nützlicher Gedanken eingestreut sind, die, so sehr sie auch durch gegenteilige Studien vernachlässigt und erstickt sein mögen, dennoch auf spontane Weise Früchte hervorbringen."<sup>6</sup>

Die Stelle aber, die ihn zu diesem Kommentar veranlaßte, ist indes wohlbekannt, bekannter noch der in ihm angeschnittene kunstgeschichtliche Tatbestand: die Rede ist dort von dem seit Michelangelos Ausspruch strapazierten Terminus der *figura serpentinata*<sup>7</sup>, der wohl zu allererst von Lomazzo (1584) kolportiert, den neuzeitlichen Interpreten des Manierismus ein zum Schlagwort degradiertes Instrument ihrer chronologischen Klassifikationsraster abgegeben hat. Zwischen der Doni-Madonna des Michelangelo und dem Merkur des Giovanni da Bologna ist das allgemeine Stilideal der Darstellung menschlicher Figuren, das der Manierismus als Lehrformel nutzte, lokalisierbar geworden:

"Darunter versteht man eine irrational proportionierte menschliche Figur, die S-förmig bewegt ist (...). In diesem anaturalistischen, künstlich erdachten Figurenideal wurde die regelhafte Proportionslehre der Renaissance (...) außer Kraft gesetzt ". In diesem Ideal "lebt etwas Neumittelalterliches, der Säulenfigur der gotischen Kathedralen Vergleichbares, in veränderter Form auf (...). Um im Jahrhundert des einbrechenden Naturalismus ihre innere Schau vor der platten Wirklichkeit zu retten, wandten die Manieristen die idealistische 'figura serpentinata' mit besonderem Eifer und Vorliebe an." <sup>8</sup>

Lomazzos Ausführungen werden als "sehr anfechtbar" eingeschätzt, ihm aber zugebilligt, daß er mit diesem "Ausdruck sehr richtig eine Tendenz des manieristischen Stiles vor Augen" führe.<sup>9</sup>

Gelegentlich wurde auch darauf hingewiesen, daß hier eine "antikisierende Formgebung" im Spiele sei, die "zu einer Steigerung der eigenen Körperlichkeit" beitrug und in den Kompositionen "eine vitale Körperlichkeit, Bewegung und die Raumerschließung" mitten in der Hochrenaissance hervorbrachte.<sup>10</sup> Arnold Hauser konstatierte: "Die Kontorsion der Figuren erzeugte eine starke Kontrapostwirkung und wird zum Musterbild der *figura serpentinata*, der Grundformel von Michelangelos Figurenzeichnungen, die in der Medici Madonna und dem Sieger weiter entwickelt und in der Jungfrau des Jüngsten Gerichts auf die Spitze getrieben erscheint." <sup>11</sup>

Was aber hat denn nun Paolo G. Lomazzo wirklich geschrieben?

"Man berichtet, daß Michelangelo eines Tages seinem Schüler, dem Maler Marco aus Siena folgenden Ratschlag gegeben habe: er solle immer die Figuren in Form einer Pyramide machen, serpentinata,

schlangenförmig und in dem Zahlenverhältnis von eins, zwei und drei. Und in diesem Ratschlag scheint mir das ganze Geheimnis der Malerei zu liegen. Denn die größte Grazie, und Leichtigkeit, die eine Figur haben kann, liegt in ihrer Bewegtheit, was denn die Maler die Erregung einer Figur nennen. Und um diese Bewegtheit darzustellen gibt es keine angemessenere Form, als die der Flamme des Feuers, die, nach den Worten des Aristoteles und aller Philosophen, das aktivste Element von allen sei, und die Form einer Flamme ist von allen die der Bewegung angemessenste".<sup>12</sup>

Ihm geht es bei der Interpretation des überlieferten Ratschlags Michelangelos doch wohl darum, dem Begriffspaar *figura piramidale* und *figura serpentinata* einen Sinn zu entlocken, es mit einer Bedeutung zu füllen, die diese beiden Begriffe in den Sprachgebrauch des Denkens in Ähnlichkeiten einbindet. Dabei spielt das Aufspüren von Ähnlichkeiten eine Rolle, eine Methode, mit der alleine sich dem denkenden Menschen die Wahrheit der Worte und damit die Wahrheit über diese Welt erschließt. Dieses Spiel der Ähnlichkeiten in Gang zu setzen ist ein notwendiger Bestandteil seiner Argumentation, um in der Summa der Ähnlichkeiten für das *serpentinata* schließlich das *più atto al moto* setzen zu können. Doch *serpentinata* ist räumlich im Text in die unmittelbare Nähe von *piramidale* gesetzt. Und so ist es notwendig diejenigen Ähnlichkeiten zu benennen, gleichsam frei assoziierend aufzuzählen, worin denn die Ähnlichkeiten der Form der Pyramide, Bewegung gleich einer Schlange und der Komposition einer menschlichen Gestalt auf der Leinwand bestehen. So fährt er fort: "Weil sie ein Kegel ist und eine scharfe Spitze hat, mit der sie gleichsam die Luft durchstoßen will und bis zu ihrer Sphäre aufsteigen möchte. Wenn eine Figur diese Form hat, wird sie schön sein."<sup>13</sup>

Die Schönheit ist mithin die Folge von Ähnlichkeiten mit dem aktivsten aller Elemente, das seinen Ort nach Aristoteles in der höchsten Sphäre hat, und dessen besonderer Beweglichkeit. Schönheit einer komponierten menschlichen Figur resultiert damit aus ihrer Vorstellung von Bewegungsillusion. Wie diese im Einzelnen zu erreichen ist, wird aus der Ähnlichkeit von Pyramide und Flamme ersichtlich: "Und auf zweifache Weise kann man sich dieser Form bedienen. Zum ersten so, daß der Pyramidenkegel, also der spitze Teil, sich oben befindet; die Basis aber, die der breitere Teil wie beim Feuer ist, den unteren Teil bildet. So hat man denn in der Figur Breite und Länge in den Beinen oder Kleidern anzuzeigen. Und im oberen Teil soll eine Verjüngung in Form der Pyramide statt haben, indem eine Schulter nach vorne gewendet ist und die andere flieht, auch Verkürzungen, indem der Körper sich windet und eine Schulter anhebt, der Körper sich schmal macht und eins über dem anderen zu liegen kommt."<sup>14</sup>

Doch auch die Umkehrung ist denkbar, also eine auf die Spitze gestellte Pyramide, so daß der breitere Teil der Figur oben zu liegen kommt und die Spitze sich unten befindet, beide Oberarme weit ausgestreckt werden, ebenso die Arme. Dabei muß dann aber ein Bein gestreckt, das andere angehoben werden. Damit wäre die Form der Pyramide umgesetzt in die zwei möglichen Versionen, die am menschlichen Körper darstellbar sind. Das *serpentinata* aber darf nicht vergessen werden:

"Dies nun weil es zweierlei Formen von Pyramiden gibt, die eine aufrecht wie die bei Sankt Peter in Rom, Pyramide des Julius Caesar genannt, und die andere der Gestalt der Flamme des Feuers gleich, die, die Michel Angelo serpentinata nannte. Der Maler muß die Form der Pyramide mit der schlängelnden Form begleiten, die die Windungen einer lebendigen Schlange in ihrer Bewegung repräsentiert, was eben jener Form der Flamme entspricht, die hin und her züngelt."<sup>15</sup>

Auch in diesem Passus wird der für den Künstler entscheidende Punkt angesprochen, was er in seiner Kompositionsaufgabe zu lösen habe und worauf das Spiel der Ähnlichkeiten abzielte: Schlange und Feuer bringen ihre Ähnlichkeit in der Erscheinung ihrer Bewegung hervor. Der Mensch kann dieses Gemeinsame an ihnen ablesen und hat damit das entscheidende Moment im Zugriff: Bewegung ist dasjenige, was das Lebendige ausmacht, also diejenige Qualität, die den hierarchischen Rang des Menschen innerhalb aller Existenzen auszeichnet, ihn aber durch die Ähnlichkeiten zugleich mit dem hierarchisch tiefer stehenden Tier und der noch unterhalb angesiedelten Elemente auf geheimnisvolle Weise verbindet. Erst durch das Weiterführen dieses Spieles von Ähnlichkeiten mit den Mitteln künstlerischer Gestaltung kann es dem Maler gelingen, dies entscheidende Merkmal am menschlichen Körper in seinem Medium, der Malerei, erscheinen zu lassen. Aber nicht nur im Bereich der Wesen der ersten Ähnlichkeitsreihe ist die Form mit allen Existenzen verkettet, sondern auch mit der Schrift. In der Schrift repräsentiert der Buchstabe S eine andere Oberfläche von Verbindungen zwischen den Existenzen:

"Das heißt, daß die Figur die Gestalt des Buchstaben S repräsentieren soll, aufrecht oder umgekehrt stehend, weil dann seine Schönheit hervorkommt. Nicht aber nur im Ganzen der Gestaltung soll diese Figur eingehalten werden, sondern auch in allen Teilen. Denn wenn sich am Bein auf der einen Seite ein Muskel hervorhebt, ergibt sich für den anderen, der ihm in gleicher Höhe gegenübersteht, daß dieser verborgen und so zurückgezogen erscheint, wie es am Fuß und am Bein in der Natur zu beobachten ist."<sup>16</sup>

Die letzte der aufgeführten Ähnlichkeiten - und damit erweist sich die Schritt für Schritt kreisförmig aufgezeigte Kette von absoluter Dichtigkeit - bildet sich in den Teilen des natürlichen menschlichen Körpers selber aus, also in jener Mechanik der korrespondierenden Muskelkontraktion und -distension, die zu Anfang der Beweisführung mit dem "furia de la figura, che mostri di moversi" als die höchste Form der erreichbaren Grazie und Leichtigkeit des künstlerischen Produkts angesprochen worden war.

Selbst das Lebendige ist in der Natur in die Kette der Formen eingebunden. Die Aufgabe des Malers oder des Künstlers schlechthin in diesem Ratschlag Michelangelos ist aufgeschlüsselt: Schönheit wird durch die Nachahmung des Lebendigen als des Bewegten durch die Anwendung eines präzisierten Kompositionsverfahrens erreichbar. Zugleich umschließt dieses kommentierte Michelangelo-Zitat eine weitere Dimension. Diese weist es als eine viel prinzipiellere Kunstfigur aus, die über eine bloße Kompositionsregel hinausweist. Wie der Aufbau der Kunsttheorie sich in wechselnder Intensität im 16. Jahrhundert den Vorbildern antiker Rhetoriklehrer als verpflichtet hat aufweisen lassen, so folgt auch diese

Anweisung einem modellhaften Aufbau.

Die erste Stelle nimmt die Flamme ein. Sie bezeichnet das Element Feuer, dasjenige Element, dessen natürlicher Ort die äußerste Sphäre ist. Seine symbolische Bedeutung ist zumal in christlicher Symbolik die des geistigen Elements (brennender Dornbusch, Pfingstwunder). In unserem Kontext bezeichnet sie die geistige Tätigkeit des bildenden Künstlers. Er erlebt sie in Form der Inspiration, der erste Akt beim Werden des *conceito*, der *invenzione*, der ersten Idee. Sie nimmt jene Stelle ein, die in der antiken Rhetoriklehre der *inventio* entsprach und der gleichnamig diese erste Position innerhalb der Kunsttheorien unbestritten bis in neuere Zeit hinein vorbehalten blieb.

Die Pyramide ist an zweiter Stelle genannt. Sie gehört, zumal als Tetraeder, zu den geometrischen Elementarformen. Als Tetraeder hat sie aufgrund des nicht umkehrbaren Verhältnisses von Anzahl der Kanten (3) zu den sich in einer Spitze treffenden Linien (3) kein korrespondierendes Gegenstück, wie etwa der Würfel oder das Sechseck, das Zwölf- oder das Zwanzigeck. Sie ist von daher unter den regelmäßigen Vielflächnern besonders ausgezeichnet. Seit Platons *Timaios* (56 b) gilt sie als erster und einfachster unter den regelmäßigen Körpern und als Symbol des Feuers. Ihre anthropologische Deutung ist im 17. Jahrhundert durchaus gegenwärtig. Johannes Kepler fügte seinen "Harmonices Mundi" eine Darstellung dieses platonischen symbolischen Verweises hinzu. Das Tetraeder gilt als androgyne Form: "Dazu wurde eines hinzugefügt, junggesellig oder androgyn: das Tetraeder; weil es sich selber eingeschrieben ist, so wie die weiblichen Körper den männlichen eingeschrieben sind und ihnen unterthan und sie tragen die den männlichen entgegengesetzten weiblichen Signa: Ecken gegenüber Flächen".<sup>17</sup> Als ausgezeichnete unter den regelmäßigen stereometrischen Körpern erfüllt sie alle Bedingungen von Form in Wissenschaft und Kunst, die eine Inspiration dem Prinzip nach haben kann. Form aber ist dasjenige, was dem Ideal der Inspiration durch Komposition zukommt. Und dieser Schritt, in der Rhetorik die *disposition*, ist die zweite in der durchgängigen Gliederung der *Disegno*-Theorie (*Disposizione* bei Dufresnoy, *disposition* bei de Piles)

Die Schlange, die als nächstes genannt wurde, fügt sich dem Rhetorik-Modell schwerer ein. *Elocutio* ist der dritte Teil der Rhetorik, die Lehre vom Ausdruck, der Auswahl und Zusammenfügung der Wörter. In den Kunstlehren wechseln die Inhalte dieser Position indes häufiger. *Attitudine* (Dufresnoy) oder *dessin* (De Piles), aber auch zunehmend häufiger die Details der Lehre von den Elementen des Zeichnens, weiterhin Anatomie, Perspektive und Proportion treten an diese Stelle, Inhalte über die der ausgebildete Zeichner kompetent verfügen muß, um eine kunstgemäße Arbeit professionell anfertigen zu können.

Die Schlange kann hier nur als Symbol für die konkretisierte Tätigkeit des Zeichnens stehen, also ihren bereits materialisierten Ausfluß des Ideals (*conceito*) in einer komponierten Form, die ihrerseits im Verständnis des späteren 16. Jahrhunderts auf den geometrischen Elementarformen von Linie und Punkt und der Reihe der flächigen und räumlichen Idealfiguren besteht, die jeweils am Beginn der Zeichenlehrbücher des 17. und 18. Jahrhunderts zum Einüben empfohlen wurden. Die Schlange scheint

somit die bewegte Materie zu symbolisieren, einerseits als das der Flamme entgegengesetzte Element, aber andererseits zugleich als das niedere Lebewesen, das der Materie am meisten verhafteten, das der Form nach (einem geistigen Aspekt seines Seins) der Flamme wiederum durch Ähnlichkeit verbunden ist.

Der Buchstabe S, ob aufrecht stehend und in seiner Umkehrung, wird selbstverständlich seiner Gestalt wegen benannt und dafür gilt ein Gleiches, wie von der Schlange gesagt. Daß es aber der B u c h s t a b e S sein soll, verweist auf seine Bedeutung in Schrift als Träger von Wissenschaft und Wahrheit schlechthin. Sie umfaßt diejenigen Kenntnisse, deren der Künstler für die Realisierung seines concetto bedarf, um überhaupt ein einzelnes Kunstwerk schaffen zu können. Der Buchstabe S vertritt also die memoria, das was der Künstler im Gedächtnis haben muß, so wie es die Rhetoriklehre in ihrer fünften Position verlangte.<sup>18</sup> Damit sind allgemeine handwerkliche, praktische Kenntnisse über Materialien und Farben, dann aber auch Anatomie als theoretische Kenntnis angesprochen. Das zum Schluß genannte Zahlenspiel "multiplicata con uno, due, tre" verweist auf diejenigen Wissenschaften, die für den bildenden Künstler unerläßlicher Bestandteil seiner Kenntnisse von der Gestalt des Menschen insbesondere ausmachen, die nur durch Zahlen zu fassen sind (die dem Quadrivium entstammen): das ist im besonderen die Proportionstheorie, neben der Perspektivlehre. Die Zahlenfolge 1.2.3. hat ihren prominenten Platz nun aber in den Proportional-Reihen. Die einfachste arithmetische Proportion besteht in dem identischen Intervall von 1 ( $0 + 1 = 1 + 1 = 2 + 1 = 3 \dots$ ).

In der harmonischen Proportion aber läßt sich die Folge ebenso lokalisieren  $0:1:1:2:3:5:8:13$ , in der jeweils die Addition der beiden vorausgehenden Zahlen die nachfolgende ergibt. Sie kann zugleich in der pyramidalen Form:  $2 \quad 1 \quad 3$  angeordnet geschrieben werden, und stellt sich damit der F o r m nach dem Buchstaben und der Pyramide als ähnlich und damit als ein geistiges Element der Ordnung eines Kunstwerks heraus.

Invention, Komposition, Zeichnung, Ars und Wissenschaft sind nun noch im 18. Jahrhundert beständige und akzeptierte Bestandteile einer jeden Kunstlehre. Der Kommentar der Ausgabe des 18. Jahrhunderts zu Michelangelos Anweisung verzichtet auf eine Auslegung des gerade im 16. Jahrhundert wichtigsten Teiles: wie denn die Inspiration, die Schau der Idee zur konkreten Zeichnung werden könne. Oliverius folgt dem wörtlichen Bestandteil der Anweisung und interpretiert ihn unmittelbar auf eine materielle Gestalt hin in Übereinstimmung mit dem Aufbau zeitgenössischer Kunstlehren. Diese verwandten auf das Problem Invention und Komposition als geistige Akte wenig Raum. Sie erschienen in den einleitenden Passagen unter der Überschrift Zeichnung (disegno, dessin). Ihr bildliches Pendant sind in den Vorlagenbüchern bis ins 19. Jahrhundert hinein bereits die elementaren Gestalten, für die Pyramide, Schlange und der Buchstabe S paradigmatisch standen.

Das unmittelbar danach folgende Kapitel enthielt in unterschiedlicher Reihenfolge als feste Bestandteile Anatomie, Perspektive, oder Symmetria-Proportion (Algarotti)<sup>19</sup>, Proportion, Anatomie (Dutens)<sup>20</sup>, alles

jedenfalls Buchwissen, das gewisse Kenntnisse der mathematischen Harmonieregeln, also das "uno due tre" umfaßte. In der künstlerischen Praxis des 16. Jahrhunderts wurde die *figura serpentinata* als Gestaltungsregel für die Darstellung der menschlichen Figur ausgeprägt. Sowohl der Kommentator des 18. Jahrhunderts, als auch Hogarth wenig später machten dies wie selbstverständlich zur Voraussetzung und bauten auf dieser Praxis ihre Deutung auf. Dabei bezogen sie sich vorrangig, wenn auch in unterschiedlicher Weise, auf den zweiten Teil der Anweisung Michelangelos. Dabei entstanden weitergehende Interpretationen und zwar in dem Maße, wie die ersten Teile - möglicherweise weil ihnen deren Sprache fremd geworden war - außer Acht gerieten.

Der Kommentator der Oliverius-Ausgabe von 1750 kannte ganz offensichtlich den Passus aus Lomazzos Traktat. Er interpretiert ihn, indem er die Mechanik des menschlichen Körpers am Beispiel des Funktionsmechanismus der an einer Kette oder einem Seil miteinander verbunden hängenden Eimer in neuer sinnbildlicher Sprache faßte. Nur seine Deutung findet ihre Lösung nicht im Begriff der *furia* des 16. Jahrhunderts oder einer vergleichbaren Vorstellung bewegter, nach außen ausgreifender Handlung. Die Bewegtheit der Figur mündet bei ihm in einem Begriff für die innere Mechanik, in der sich Lebendigkeit zeigt.<sup>21</sup>

Der Kontrapost aber gehört zu den am meisten geübten Kompositionsfiguren seit der Mitte des italienischen Quattrocentos. In der französischen Skulptur des 17. Jahrhunderts galt er als diejenige Form von Bewegung, die zwischen den Extremen etwa des Borghesischen Fechters, des Laokoon und des Pyrasme genannten Ludovisischen Galliers angesiedelt ist. Dort findet er sich in Audrans Stichwerk von 1683<sup>22</sup> oder in Konfrontation zum sogenannten *Antinous* auf dem Gemälde Largillierres, das Charles Le Brun im Atelier vor seinem Gemälde *La Conquête de la Franche-Comté* (1674) vorstellt. Diese Gegenüberstellung im Bild ist ihrerseits als Kommentar zu Lomazzos Bewegungslehre lesbar, in der dieser den Kontrapost an der 8. Stelle unter den Bewegungsformen aufführte.<sup>23</sup>

Die Lomazzo-Rezeption läßt deutlich werden, daß die Stelle eines logischen Allgemeinbegriffs für das alle Lebewesen hinreichend charakterisierende Merkmal lebendig mit höherem Grad an Genauigkeit und Präzision eine Liste nebeneinanderstehender, elementarer und gleichrangiger Namen von Bewegungsformen einnehmen konnte. Diese Art der mechanistischen Elementarisierung eröffnete zum einen Interpretationsmöglichkeiten, führte andererseits zu zwangsweiser Beschränkung auf eine Auswahl von allein zulässigen, sittlich legitimierten Bewegungsformen: die der höfischen Etikette. Und genau diese Konsequenz kritisierte aus bürgerlich aufgeklärter Perspektive William Hogarth wenig später.

## II. DIE FIGURA SERPENTINATA UND HOGARTH' LINE OF GRACE.

Einen zweiten Kommentar veröffentlichte William Hogarth als Frontispiz zu graphischen Arbeiten 1745: "Ein Frontispiz (...), auf dem ich auf einer Palette eine Schlangenlinie darstellte und die Worte darunter setzte: Die Schönheitslinie." Dies hatte er in hintergründiger Absicht unternommen:

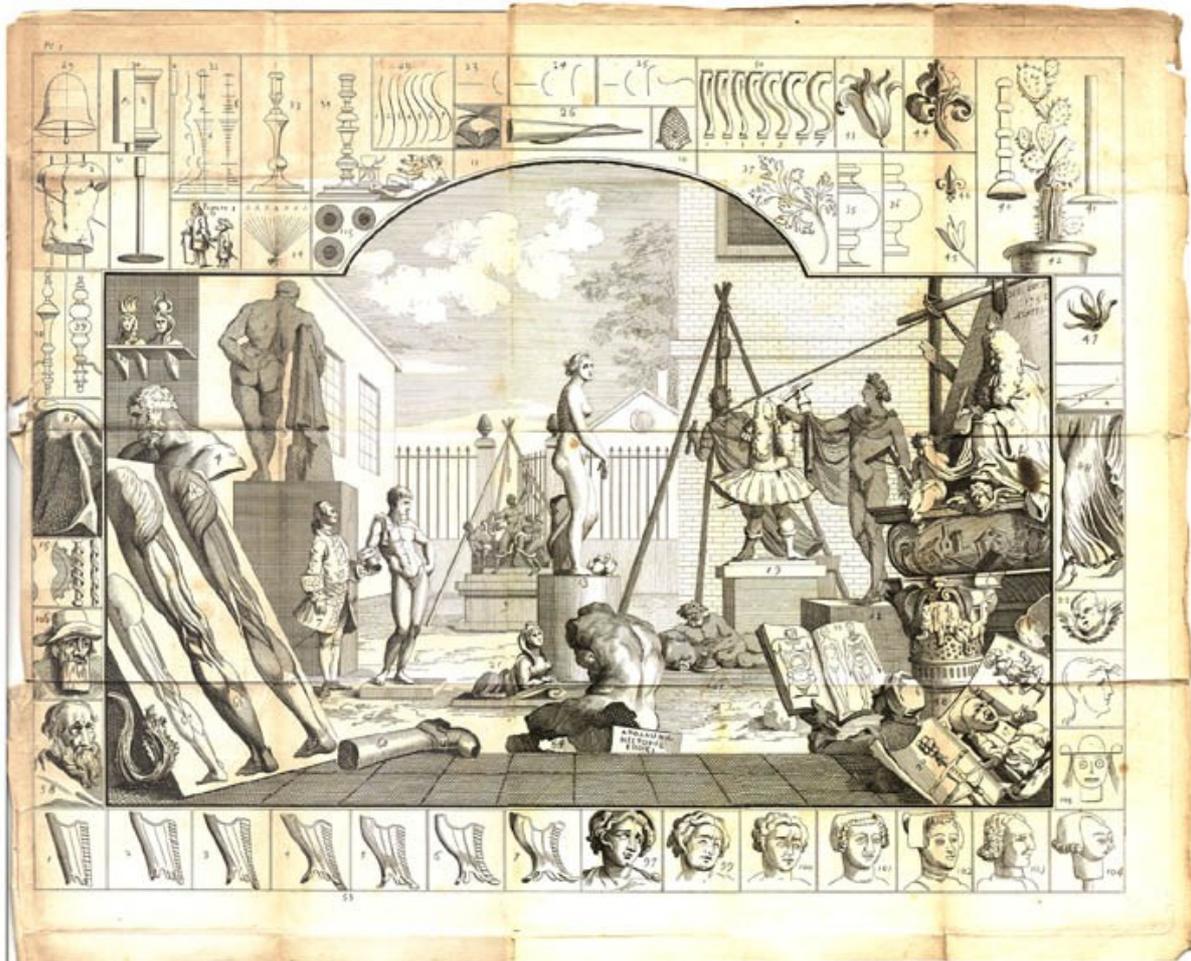
"(...) niemals haben selbst ägyptische Hieroglyphen unsere gelehrten Antiquare so erregt, wie seit einiger Zeit sich Maler und Bildhauer über diesen einfachen Strich hermachten. Sie kamen zu mir, um mich die Bedeutung erläutern zu lassen und wie ich ihnen nun meine Vorstellung mitteilte, konnten sie sich nicht enthalten, mir zu sagen, daß sie dies alles schon wüssten (...)".

Ein zweites Mal verwandte Hogarth eine vollständigere Illustration zur gleichen Lomazzo-Stelle 1753 für das Titelemblem der ersten Ausgabe seiner »Analysis of Beauty« und gab damit diesem Bilde ein unübersehbares Gewicht. Mit der Schönheitslinie bezeichnete er die Leitidee seines ganzen Buches, von der er im Vorwort schreibt, daß sie "(...) mir in meiner Vorstellung lediglich als Teil eines Systems erschien."<sup>24</sup> Diese Idee wird an figürlichen Darstellungen erläutert, die auf zwei großen Kupferstichtafeln seinem Buch beigegeben sind. Der Bezug auf die vorausgehenden Anleitungsbücher für junge Künstler französischer und italienischer Herkunft ist unübersehbar und problemlos, die Rezeption auch der Lomazzo nachfolgenden Interpretation des Zusammenhanges zwischen antiker Plastik, dem Kontrapost und der idealen Kompositionsform seit Michelangelos Zeiten. Hogarth verweist in der Einleitung auf die Stelle in Lomazzos Buch. Dennoch ist deutlich, daß die Schönheitslinie eine andere Funktion eingenommen hat.

Steht sein Kommentar zu Lomazzo auch in einem Kunsttheorie-Lehrbuch, so nimmt er zumindest an dieser Stelle keinen Bezug auf einzelne Kunstwerke. Seine Erläuterung umfaßt einen anderen Kanon sinnlich erfahrbarer Welt, der eine andere Art von ästhetischer Besonderheit für die Augen des Menschen an den Oberflächen seiner Erscheinung bezeichnet. Von dort kann er seinen Ausgang nehmen, um dem Künstler die Idee des Schönen zu vermitteln.

Hogarth verfährt ganz anders. Natürliche Erscheinungsformen spielen bei seiner Erläuterung der Schönheitslinie eine scheinbar untergeordnete Rolle. Zwar kommen auf seiner zweiten Tafel Pflanzen vor: eine Blüte der Feuerlilie und die eines Alpenveilchens. Aber schon die wenigen menschlichen Köpfe sind Zitate. Erst recht aber alle übrigen Gebilde. Sie sind Produkte und damit interpretierte Formen, von Menschen geschaffene Vorstellungen schöner Gestaltung. Deshalb ist einsichtig, aus welchem Grunde er im Mittelteil der Tafel auf Darstellungen ägyptischer Kunst, klassischer Antike und der Neuzeit eingeht. Diesen Formen, die jeweils in unterschiedlichem Grade seiner Forderung nach ästhetisch gelungener Gestaltung entsprechen, verweisen nun jeweils auf einen Lebenszusammenhang, der das außerkünstlerische Vorkommen der dargestellten Skulpturen, Geräte, Bücher, Abbildungen und Personen mit in den Blick nehmen. Die einzelnen Formen stehen für das Insgesamt der je von Menschen hergestellten Kunstwerke, d.h. die Tafel ist auch ein geschichtliches Kompendium. Dabei nehmen die kanonischen Exempel von antiken Statuen einen vorrangigen Platz ein. Die Tafel ist zudem eine Paraphrase auf den Garten des Clitos, des Freundes Sokrates, wie uns Xenophon in seinen Memorabilia (III.8 u. 10) überliefert. Sokrates erklärte ihm am Beispiel des Mörteltrogs eines Maurers und des Dungkorbes, daß auch diese ihre Schönheit haben.<sup>25</sup>

Die Plazierung der Statuen vom Belvedere (*Apoll, Torso, Laokoon*, sogenannter *Antinous*) und der *Venus Medici* neben dem *Herkules Farnese* sind nicht nebensächlich.



Ihr Ensemble weist auf die gleiche Programmatik hin, wie wir sie für das Gemälde von Giovanni Paolo Pannini annehmen müssen. In der Gegenüberstellung beider Zeugnisse wird zugleich die Differenz zwischen beiden hervortreten. Auf dem um 1758 gemalten Bild im Louvre sind in einer fiktiven Galerie um den Kardinal Polignac, dem französischen Botschafter in Rom, alle diejenigen Skulpturen und Bauwerke versammelt, die für einen Kenner des 18. Jahrhunderts den Inbegriff des Antiken ausmachen.<sup>26</sup> Pannini bediente sich dabei des Kunstgriffs, die verschiedenen Gattungen in verschiedenen Realitätsgraden erscheinen zu lassen. So ist die Architektur eine auf Tafelbilder und auf die Wände gemalte Architektur, so wie wir sie etwa aus den Tafelwerken Piranesis kennen. Skulpturen und Reliefs vertreten gemalte Abgüsse, denn nirgends ist die Maßstäblichkeit zwischen den verschiedenen Stücken eingehalten, die sich im Verhältnis zu den Galeriebesuchern in phantastischer Weise als verzerrter Maßstab geltend macht. In dem Querarm des von architektonischer Unlogik strotzenden Galerieraumes, der sich in die lichtdurchflutete Tiefe bis zur ebenfalls als gemalt zu denkenden abschließenden Galerie mit Landschaftsausblick erstreckt, stehen an der rechten Wand drei überlebensgroße Standbilder, deren mittlere sich als der sogenannte *Antinous vom Belvedere* und links von der *Borghesischen Vase* als der *Fechter* aus der nämlichen Sammlung

identifizieren lassen. Das *tableau* hat die Funktion, das Erbe der Antike als einen weiteren weiten Raum vorzustellen, der wie der der Natur selbst zu interpretieren ist. Panninis Gemälde erscheint wie ein Naturalienkabinett von Kunstprodukten, die im 18. Jahrhundert ihre systematischen Verwandten in den beschreibenden Monumentalwerken der Archäologie gefunden haben. Bernard de Montfaucon<sup>27</sup> beschrieb zwischen 1716 und 1719 in 10 Bänden und mit 40.000 Figuren alle schönen Antiquitäten oder "tout ce qui peut tomber sous les yeux et ce qui se peut représenter dans des images" und ordnet diese "wie Naturobjekte nach bestimmten sichtbaren Kennzeichen auseinander".<sup>28</sup>

Dieser Ordnung scheint nun aber gerade Hogarths Statuengarten nicht zu unterliegen. Indes ist der Ort wie jener fiktiv, aber nicht der, der nur für das Auge eine Sichtbarkeit umschließt und an den Dingen herstellt, sondern die Tätigkeit der Künstler ist in seinem Blatte auf besondere Weise einbezogen. Er versucht in seinem Text, der eine umfassende Erläuterung seines Statuengartens ergibt, diejenigen verbindenden Exempel herauszustellen, die ihm erlauben, die line of beauty nicht nur an der Oberfläche der Dinge ablesbar erscheinen zu lassen, sondern sie als Paradigma wirkender Lebendigkeit, als inneres Prinzip aufzuweisen.<sup>29</sup> Am deutlichsten wird dieses Prinzip, das für ihn offenkundig nur mühsam in Sprache zu fassen ist, im X. Kapitel, das er der Beschreibung der Wirkung der Haut gewidmet hat. Er macht sich die Mühe über eine funktionsbezogene Beschreibung dahin vorzudringen, die Schönheit der lebendigen menschlichen Haut erfaßbar zu machen. Er geht den bekannten Weg vom Knochenaufbau, der funktionalen Teilung der Muskeln und schließlich derjenigen der Haut gleichsam von innen heraus zu erfassen. Dabei stößt er in jedem Teil auf die Schlangenlinie: jeder Knochen des menschlichen und tierischen Körpers folgt in seinem Aufbau, dem Umriss und der Oberfläche nach dem Wechsel von konkaven und konvexen Teilen, die einen verschliffenen Übergang einschließen. Die gleiche Eigenart entdeckt er in den unsichtbaren Organen des Körpers, wie Herz, Eingeweide und Knochen. Dobai<sup>30</sup> hat auf die Widersprüche aufmerksam gemacht, die einer Übernahme unterschiedlicher ästhetischer Traditionen entstammen. So klassifiziert Hogarth die Eingeweide als unschön, weil sie unsichtbar sind, das Herz aber als schön, weil es nobel ist und sich bewegt. Dobai schlägt vor, diese und auch die seit längerem aufgewiesenen Widersprüche zwischen Hogarth's Betonung der Linie und seinem Konzept des Malerischen dahingehend zu interpretieren, daß Hogarth damit eine andere Qualität herauszustellen beabsichtigt, die Dobai mit dem Begriff der Schönheit des Biologischen ("beauty of the biological") zu umschreiben vorschlug.<sup>31</sup> In der Tat läßt sich gerade am Unterschied zu Lomazzos Interpretation der *figura serpentinata* Hogarths Intention nicht nur im VII. Kapitel seines Buches, »Über die Linie«, erfassen, sondern besonders in dem Versuch, den komplexen Gestalten verbundener gekrümmter Linien einen höheren Grad an Schönheit zuzusprechen, verbinden sich malerische Oberflächenqualitäten mit derjenigen Grazie, die von der einfachen Schönheit zu unterscheiden sei. Einerseits rekurriert Hogarth auf ständige Vergleiche zwischen antiken Statuen und Lebewesen, z.B. dem *Herkules Farnese* und dem Kriegs- bzw. Rennpferd. Andererseits bedient er sich des Zeichens der Wellenlinie, die sich durch ihre Schraubenform als ein dreidimensionaler abstrakter Graph darstellt, um der Gesetzmäßigkeit des Prinzips auch in der lebenden Natur beschreibend Herr zu werden.

Hogarth steht mit dieser Erweiterung der Spiralmetapher nicht alleine. Sie ist als diejenige Metapher ausgewiesen, derer sich das späte 18. Jahrhundert bediente, um die Verbindung von organischem und historischem Denken aufrecht zu erhalten. "In der Goetheschen Morphologie gilt die Spiraltendenz als das eigentlich produzierende Lebensprinzip, wird im Vertikal- und Spiralsystem der Pflanze das Grundgesetz des Lebens sichtbar."<sup>32</sup> Der Begriff für eine *Wissenschaft des Lebendigen* im Gegensatz zu einer *Wissenschaft von den Lebewesen* taucht innerhalb der Jahre 1800 und 1802 überhaupt erst auf (Lamarck 1800; Burdach 1800; Treviranus 1802). Für die Kunsttheorie der Mitte des 18. Jahrhunderts ist dies ein fern liegendes Ziel. Diejenige ästhetische Qualität, die sich für Hogarth zwischen der ihm überlieferten *figura serpentinata* und seiner räumlich konzipierten Wellenlinie auftut, ist dasjenige organische Merkmal - äußerlich sichtbar und nach dem Wissen von anatomischer Mechanik konstruierbar -, mit dem der Künstler lebendige Bewegtheit im Bilde darzustellen in die Lage versetzt wird. Dieses Prinzip muß der Erfordernis genüge tun, sowohl in vorübergehender Ruhestellung in allen Teilen eines Organismus vorzuherrschen, als auch die voraufgehende oder nachfolgende Bewegung möglich erscheinen zu lassen, ohne seine Grundgestalt im Wesentlichen aufzugeben. Die elementare Form - die Schlangen- oder Wellenlinie - spürt Hogarth ständig wieder auf. Sie ist hinsichtlich der Beispiele im Text und auf den Tafeln sein kleinstes Element, dem er Bedeutung gab.

"Das Auge folgt genußvoll in der beschriebenen Weise den gewundenen Pfaden und sich schlängelnden Flußläufen und allen anderen Objekten, deren Formen prinzipiell so beschaffen sind, was wir wellenförmige oder schlangenförmige Linien nennen, wie es im folgenden gezeigt wird (...)."<sup>33</sup>

Die Erschließung dieses Prinzips bedarf also einer aktiven Erkundung der Welt durch den beobachtenden Menschen, der sich auf diese Weise eine schematisierte Vorstellung von den Strukturen der Oberfläche der Dinge verschafft.<sup>34</sup> Am Beispiel der Haut erläutert Hogarth, wie denn sich der besondere Aspekt für ihn darstellt, den er mit der Schematik der Wellenlinie zu erfassen trachtet, für den ihm aber der Begriff "Leben" oder ein entsprechendes neuzeitliches Äquivalent nicht zu Gebote steht.

"Wenn ich auch schon beschrieben habe, daß mit der Zeichnung die Variabilität der Linien auf der Oberfläche beobachtet werden müsse, um eine Vorstellung von Körpern zu geben, sei es auf der Oberfläche fester oder opaker Körper, ist es weiterhin höchst wichtig sich eine sehr genaue Vorstellung zu bilden, wie denn die Innenfläche der Oberfläche gebildet ist, wenn mir dieser Ausdruck erlaubt ist. Um mich für den Fortgang der vorliegenden Untersuchung recht zu verstehen, ist es notwendig sich vorzustellen, daß ein Körper so vollständig ausgehöhlt sei, daß nichts mehr an ihm haftet, außer einer hauchdünnen Hülle, die mit größter Genauigkeit die innere Oberfläche und diejenige der äußeren, festen repräsentiert. Weiterhin muß man sich vorstellen, daß diese Hülle aus feinen, ganz eng beieinander liegenden Fäden bestünde, die aber noch untereinander unterscheidbar sind, gleich, ob man das Objekt von Innen oder von Außen betrachtet: man wird feststellen, daß die Ideen der beiden Oberflächen der Hülle natürlich zusammenfallen. Das Wort Hülle selbst macht uns die externe und interne Oberfläche als absolut einander entsprechend begreiflich."<sup>35</sup>

Aus der Anwendung und dem Ausweis dreier Stufen von Linien, der geraden, der leicht gebogenen und der wellenförmigen Linie, resultieren drei Stufen der Schönheit: einfache Schönheit, ein gewisser Grad an Schönheit und die Schönheit, die Hogarth als diejenige der Grazie bezeichnet. Diese wird nur in den höher entwickelten Stufen organischen Lebens nachweisbar, selbst wenn wir nur deren Schalen, wie z.B. bei der Muschelform, vor uns haben. Um diese Stufung und die Begeisterung für diese Idee dem Leser mitteilen zu können, vergleicht er die Knochen eines Menschen mit etwas vergleichbar Belebtem, wie der Schönheit eines Blattes. "Alle Muskeln und gleichsam alle Knochen des menschlichen Körpers weisen alle mehr oder weniger eine Torsion oder Biegung auf von der ich vorhin sprach, und teilen in einem verminderten Grad diese Erscheinung den sie bedeckenden Teilen mit, die sie ihrerseits unmittelbar dem Auge präsentieren. Deswegen habe ich so ausführlich die Formen eines gekrümmten Hornes und auch das eines gebogenen weiter oben ausführlich beschrieben."<sup>36</sup>

Die räumlich gewundene Wellenlinie aber ist diejenige, die die schlangenförmige Linie genannt wird, also jener Struktur entsprechend, die uns aus der *figura serpentinata* des Manierismus bekannt ist, gilt ihm als optimaler Ausdruck für die Linie der Grazie. In ganz ausgezeichnete Weise nun liefere der menschliche Körper einen Aufbau, der aus diesen schlangenförmigen Linien besteht, sei es man betrachte Extremitäten, denen vollständig die Haut abgezogen ist, oder aber Statuen der Antike. Hier macht Hogarth einen ganz wesentlichen Unterschied, der unser Problem zunächst nur negativ bestimmt. Der sogenannte *Antinous vom Belvedere* wird zwischen den *Herkules Farnese* einerseits und den *Apoll vom Belvedere* andererseits eingeordnet. Der *Apoll* hinterlasse einen Eindruck von etwas mehr als Menschlichem, das man nicht zu definieren wisse, etwas, das die natürliche Erscheinung des Lebendigen übersteige. Dieses aber komme im *Antinous vom Belvedere* vollständig zum Vorschein, was den Betrachter mit Bewunderung erfülle, denn, so versichern auch gelehrte Italienreisende, die Beine des *Apoll* seien zu lang und dick. Andrea Sacchi habe deswegen auch für ein Gemälde den *Antinous* als Vorbild für seine Darstellung eines *Apoll* gewählt. In dieser Gestalt des *Antinous* versammeln sich nun eine Fülle von Elementen, die Hogarth in seiner Analyse der Schönheit als Unterscheidungsmerkmale einführt. Hinsichtlich der Einheitlichkeit, Regelmäßigkeit oder Symmetrie sei dessen Haltung ungezwungen und graziös im Gegensatz zu der des Tanzmeisters, der geschraubt und steif wirke. Die Schönheit der Proportion, die im *Antinous* vorbildlich sei, vereinige in ihrer Schönheit Geschmeidigkeit, Leichtigkeit und männliche Stärke in vollkommener Weise, denn Grazie der Bewegung und Kraft der Muskeln seien in einer, nach keiner Hinsicht überschüssigen Weise in ihr vereint.<sup>37</sup> Hogarth stellt in der einen Richtung diesem den *Atlas* gegenüber, dessen Muskeln überquellen, in der anderen den *Merkur*, dessen Leichtigkeit ihm als Götterboten wohl anstehe. Auch hier klingt unausgesprochen der Hinweis auf ein Ideal des Menschenbildes an, das sich durch Natürliches gegenüber steifer Regelmäßigkeit des Tanzmeisters auszeichnet. In der Bildhauerei der Antike wußte man nach Hogarth sehr wohl in der Anwendung der Schönheitslinie bei Darstellungen menschlicher Körper zu unterscheiden, um die Zugehörigkeit zu verschiedenen Lebensbereichen, dem Charakter, dem niederen oder dem vornehmen, nobilen Charakter der Gestalten herauszustellen. Ein *Faun* oder ein *Gladiator*, der letztere ein

Sklave, der erstere von bäuerlicher und wilder Natur, sind in gleicher Weise durch die Linien des unterschiedlichen Konturs bestimmt, wie der *Apoll* und der *Antinous*. Diese beiden seien aber von der Linie der Grazie bestimmt. Menschliche Natur könne unmöglich in einer derartigen Vielfalt von gebogenen Linien dargestellt werden, wie sie sich z.B. noch im Gesicht eines *Silens* zeige. Denn hier vermische sich eine wild wachsende Natur mit der menschlichen, die sich in denjenigen Teilen bei dieser Geltung verschaffe, wo die schlangenförmige Linie mit Eleganz entwickelt sei. Daher sei auch noch eine solche Gestalt von Grazie und Charme erfüllt. Schließlich gilt diese Beobachtung in ganz entscheidendem Maße für die Folgen des Alters. Hier mache sich ganz besonders wiederum an der Haut sichtbar, was die Schönheitslinie bezeichnen soll: hatte sich nach Hogarth an den verschiedenen Stufen der Formen des Lebendigen die Abstufung von der graden Linie über die leicht gebogenen Zwischenstufen in der räumlich gekrümmten *serpentinata* die höchste Grazie und vollendete Form in allen Teilen eines belebten Organismus ausweisen lassen, so ist wiederum die Haut derjenige Indikator, der an der menschlichen Gestalt aufzuweisen ist. In der frühen Jugend zeigen sich an der Haut zwischen den Geschlechtern kaum bemerkenswerte Unterschiede. Nur entwickeln sich die Züge eines Knaben und vergrößern sich schneller, als die eines Mädchens, so daß die Geschlechter sich deutlicher unterscheiden. Das männliche Gesicht zwischen 20 und 30 Jahren verliere die Frische der Farbe ("teint"), die Züge seien ausgeprägter und erhalten eine gewisse Beweglichkeit, die die Verluste weitgehend kompensiere und erhalte seine Schönheit hinreichend bis zum Alter von 30 Jahren. Nach dieser Zeit werde die Veränderungen immer deutlicher sichtbar, die liebenswürdigen Rundungen der Klarheit des Gesichts werden zu strengen graden Linien mit scharfen Unterbrechungen und Sprüngen, die aus der ständigen Bewegung der Muskeln herrühren, die die schönen *serpentinata*-Linien zerstören und zwar so, daß das Spiel der Schatten, das wesentlich zur Schönheit beitrüge, seine Weichheit verliere. Dies gälte auch für die übrigen Körperteile, vornehmlich an der Haut der Finger zu beobachten.

Kehren wir zu dem eingangs zitierten Kommentar des Oliverius zurück: der "effetto" der "così fatti Contorni, i quali hanno un non sò che di vivo", der durch die Anwendung der *figura serpentinata* hervorgerufen wird, läßt sich in der Hogarthschen Analyse des Schönen als eine stufenweise Gradation von belebter Materie interpretieren. Dabei ist dann die vollkommenste Form des Belebten in der Gestalt des Menschen - und zwar dort wiederum im Alter um 20 Jahre - zu finden. Dies aber nicht nur an der Oberfläche, sondern das ganze Organische durchdringend, innen wie außen, wobei sich das Äußere der Gestalt als ein adäquates Abbild der inneren Struktur erweist. Auch dies ein wesentliches Bestimmungsmerkmal des lebendigen Organismus.

Jeder Teil des Vorgehens der Hogarthschen Analyse läßt sich auf die Tradition kunsttheoretischer Traktaten-Literatur zurückführen, selbst der Begriff der Schlangelinie ist nicht seine eigene Erfindung, sondern möglicherweise aus Dürers »Underweysung ...« entlehnt. Dieser wußte die krumme Linie nicht besser zu benennen, "(...) dan eyn Schlangen Lini (...)"<sup>38</sup> Dasjenige aber, woran Hogarth seine Wahrnehmung orientiert und sich sein Urteil bildet, ist ein breiter Konsens über den einschlägigen Zusammenhang zwischen der Schönheit und der *figura serpentinata*. Was sein Urteil aber für uns gewichtiger macht, ist der Umstand, daß er diesen Konsens der gerichteten Wahrnehmung einerseits auf ein abstraktes Schema hin

orientiert, also jeden sinnlichen Eindruck als durch Zeichen vermittelt, nur als eine Relation beurteilt und andererseits das in immer neuen Wendungen mit dem Blick auf je unterschiedlich sinnfällige Produkte der Natur und der Kultur seiner Zeit ausführt. Insofern sind alle seine mitgeteilten Beobachtungen Urteile im kantischen Sinne und gehen über den einfachen Tatbestand der Sinnesaffektion entschieden hinaus. Darin liegt die Funktion, das Kondensat der *figura serpentinata*, die er in ihrer abstrakten Form als Titelemblem für die Ausgabe seines Werkes verwendet hat. Dies ist gleichsam der unproblematische Teil seiner Analyse der Schönheit. Problematisch dahingegen ist gerade dasjenige, was er aus diesem Schema macht, der Prozeß seiner Deutungen und derjenigen Gegenstandsbereiche, die er zu den ästhetischen Objekten oder Objektaspekten seiner Umwelt erklärt. Er hat keinen allgemeingültigen Begriff für dasjenige zur Hand, was hinreichend die einfache, positive, unmittelbare Qualität der Totalität aller von ihm beobachteten Ähnlichkeiten umfaßt. Sie erscheinen den Lesern der damaligen Zeit und auch uns noch völlig disparat und dissonant als pure subjektivistische Anmutungen zufälliger Empfindungen zusammengetragen. Das formale Element, auf das er sie immer wieder zu beziehen sucht, eben die *figura serpentinata* ist der Tradition ihrer Deutung nach als Modell für die Darstellung von bewegten Gestalten emotional oder mechanisch bewegt vorfindlich gewesen, bei Dürer zunächst nur als eine regelmäßige geometrische Figur aufgefaßt worden. Aber nicht nur der eher zufällige Vergleich mit dem Dufresnoy Kommentar des Oliverius, sondern der Versuch, das durch die *figura serpentinata*, die Schönheitslinie Hogarth', in wechselseitige Relationen gebrachte Ensemble einer Fülle scheinbar völlig disparater Sinneseindrücke, erlaubt es uns im Nachhinein diese insgesamt in einer begrifflichen Einheit zu erfassen, deren ästhetischer Qualität Hogarth offenkundig auf der Spur gewesen ist. Dies unterscheidet sein Buch ganz entschieden von allen vergleichbaren Texten der voraufliegenden Kunsttheorie, vor allem derjenigen des französischen 17. Jahrhunderts. Er verläßt die vorgegebene Hierarchie der exemplarischen Gegenstände der ästhetischen Diskussion, indem er die klassischen Vorbilder antike Skulptur und die Malerei der Renaissance als Sonderfälle in einem weiten Spektrum natürlicher und künstlicher Handlungen und Gegenstände auffaßt. Dieser Bestand - dazu sind die im Text angeführten Beispiele ebenso zu rechnen, wie seine graphischen und malerischen Produkte - konstatiert aber nun nicht eine beliebige Menge je getrennter Objekte, die über die Natur und kulturellen Produkte in einem statischen Raum verteilt bleiben, sondern er etabliert zwischen ihnen eine Hierarchie, die am unterschiedlichen Vorschein und dem Werden und Vergehen einer ästhetischen Qualität orientiert bleibt. Damit wird für uns überhaupt erst erkennbar, daß Hogarth nicht nur einen in der Abstraktion angesiedelten Prozeß beschreibt, sondern den des organischen Lebens, den er bis in die Stufe der höchsten Entfaltung als das ästhetisch Vollendete auszuweisen versucht. Die graduell unterscheidbare Teilhaftigkeit an diesem ästhetischen Optimum ist offenkundig dasjenige Allgemeine, das ihm schließlich die Einordnung seiner Eindrücke in Relation zur Schönheitslinie ermöglicht.

Hogarth führt an keiner Stelle an, ob er diese ästhetische Qualität auch nur bruchstückhaft an sich oder in sich selber verwirklicht sieht. Das würde schon die akzeptierte Bescheidenheit als Autor nicht zulassen, noch viel weniger konnte er aus dem überkommenen Dualismus von erkennendem Subjekt und zu erkennendem

Objekt ausbrechen. Für ihn bleiben alle Beobachtungen die er macht, an die Dinge der Welt ihm gegenüber verhaftet, die er perspektivisch in den Blick nimmt. Und diese Perspektivität läßt nicht zu, daß Schönheit als eine Qualität ausschließlich einer besonderen Klasse von Objekten (historischer Kunst etwa) zugesprochen werden könnte. Sie könnte ansonsten in dem übermächtig großen Rest der Welt weder zu suchen, noch irgendwie aufzufinden sein, wäre somit ein ungeeignetes Kriterium für die Beurteilung von Natur überhaupt und diese als Vorbild für den Künstler nicht nachahmenswert. Damit stünde er aber bereits außerhalb jeder aktuellen Kunstpraxis in England, wo im englischen Landschaftsgarten bestimmte Prinzipien seiner ästhetischen Maxime Vielfalt und Überraschung bis in die politische Motivation einer Rezipientenbeteiligung hinein nicht mehr hätten vertreten werden können. Zitiert er auch an prominenter Stelle das Modell des englischen Landschaftsgartens, so gibt er doch keine explizite Auskunft darüber, was ihn veranlaßt hat, die Formel von der Lomazzo'schen Schlangenlinie aufzugreifen, außer daß er sie gleichsam versuchsweise sich und anderen zur Diskussion stellen wollte. In der Einleitung der Analysis bemerkt er:

"Die Maler unserer Zeit scheinen nicht weniger unsicher und widersprüchlich untereinander über die Prinzipien zu sein, als jene Meister, die ich bereits erwähnte, wenn es darum geht, ihre Ansicht zu behaupten. Um mich davon zu überzeugen, ließ ich 1745 als Titelbild meines graphischen Werkes eine Palette mit der Schlangenlinie erscheinen und setzte die Worte darunter: Schönheitslinie."<sup>39</sup>

Was sein Experiment für ihn und damit auch für eine Rekonstruktion an Erfahrung einbrachte und ihn erst nach langem Zögern, der er sich im Schreiben von Büchern überhaupt nicht geübt dünkt, dann doch zur Feder greifen läßt, ist wohl die Vermutung, aus einem vagen Konsens einer Interpretation des Ästhetischen auszubrechen.

Er bricht insofern mit der Tradition - und dies auch nur zu einem Teil -, als er die notwendigen Ähnlichkeiten nicht nur in der Kunstproduktion der Antike und der großen Zeit der italienischen Renaissance aufsucht, sondern in der unbelebten und belebten Natur selber. In der unbelebten Natur wird die Muschel, das zentrale Formmodell des Rokoko, zum Herzstück seiner Abhandlung über das Ästhetische, in der belebten Natur ist es dann der Mensch. Auffällig ist, daß die Muschel nun gerade dasjenige Modell ist, mit dem ihm die Erläuterung des Übergangs von der unbelebten zur belebten Natur gelingt, und daß nur deshalb, weil er mit Nachdruck an der Diskussion derartiger Übergangsstellen interessiert sein muß.

Dies aber soll erst weiter unten bei der Untersuchung zu Hogarth Proportionskapitel näher beleuchtet werden, wobei die Frage im Vordergrund steht, ob er auf die überkommene Setzung der aus Musik oder Architektur abgeleiteten Hierarchien der menschlichen Proportionen, die überdies noch zur wechselseitigen Bestätigung herangezogen wurden, verzichten kann oder ihm andere Kriterien der Hierarchisierung zur Verfügung stehen und er seine Ähnlichkeitsbeziehungen anders, d.h. prozessual begründen kann. Vorerst ist wichtig, daß er nicht dabei stehen bleibt, auf der Stufe der allgemeinen Anatomie des Menschen jene Identitäten aufzuspüren, die seinem Versuch eines ästhetischen Konzepts entgegenkommen. Er findet

dieses Prinzip in der vitalen Mechanik des Bauwerks ("carpentry") des menschlichen Körpers als Ordnungsprinzip wieder. Es zeichnet sich in der Maschine Mensch im Gegensatz zu jeder künstlichen Maschine dadurch aus, daß auch das Verhältnis von innerem Aufbau und äußerer Erscheinung zugleich analog vermittelt ist. Die höchste Stufe dieser Vermitteltheit und die ausgewogene Form der *line of beauty* in der Gestalt der *line of grace* definiert dasjenige somatische Ideal, das er wiederholt sein Muster, Modell nennt. Durch Kritik an bestimmten Verhaltensgewohnheiten bestimmt er dieses somatische Ideal zunächst negativ, wenn er das Urteil eines Tanzmeisters zitiert:

"Die allgemeine Meinung, daß ein Mensch sich gerade halten soll, wie ein Bogen, ist so ein schlechtes Vorurteil. Wenn ein Tanzmeister seinen Schüler in der gelockerten und graziösen Haltung des Antinous sehen würde, müsste er ihn schmähen, und ihm sagen, daß er krumm wie ein Bockshorn dastehe und anordnen, daß er den Kopf hochzuheben habe, wie er selbst." Andererseits bestimmt Hogarth sein somatisches Ideal immer wieder positiv, wenn er diesen als sein pattern anführt: "(...) and the Antinous's easy sway, must submit to the stiff and straight figure of the dancing master (...); "(...) the utmost beauty of proportion; such as is seen in the Antinous; which is allowed to be the most perfect in this respect, of any of the antique statues (...); "(...) which being an exact medium between the two extremes, we may thence conclude it to be the precise form of exact proportion, fittest for perfect active strength or graceful movement; such as the Antinous we proposed to imitate and figure in the mind (...); "(...) The Antinous being allowed to have the justest proportion possible (...); "The dying gladiator and the dancing fawn, the former a slave, the latter a wild clown, are sculptored in as high a taste of lines as the Antinous or the Apoll; with this difference, that the precise line of grace abounds more in the two last (...)."40

In ihm findet er genau diejenigen Qualitäten, die eine Identität mit der Natur in ihm selbst ausmachen. Die Wahl zeigt deutlich an, daß ihm eine kritische Beurteilung der historischen Dimension seines Ansatzes nicht in den Blick gekommen war. Daß er unbesehen sich an eine Statue der römischen Kaiserzeit hält, macht ihn zum Klassizisten wider Willen, anders als Winckelmann, der u.a. an der Kritik dieser Statuen der Geschichte der Kunstwerke die kunstgeschichtliche Dimension abgewinnt und schließlich auch Hegel, dem die Realisation des Schönen in der plastischen Gestaltung des menschlichen Körpers nurmehr als historische Notwendigkeit in der griechischen Kultur zu denken möglich wurde. Die Entdeckung aber, daß die Natur in uns selbst im Prozeß des Wachsens und Vergehens eine Bewegung ausmacht, die nicht jedes Ding in dieser Welt getrennt vom anderen seinen eigenen Namen und damit seine eigene Identität haben läßt, wird ihm zur Einsicht in eine universelle Ähnlichkeit von formaler Struktur und Bewegung, die in der einfachen graden Linie beginnt und in der räumlich sich windenden Spirallinie gipfelt. Dieses weite Kontinuum der durch Ähnlichkeiten vermittelten Identitäten, das durch die zentralen Begriffe des 19. Jahrhunderts im Begriff vom *Leben* der Biologie und der Lehre von der Geschichte in den Blick genommen wurde, ist für Hogarth in dem Perzept aufgehoben, dem er den Namen *line of beauty* gab. Dieses signifikante Element seines ganzen Systems ruft natürlich den Verdacht hervor, daß ihm selbst, jenseits seiner jeweiligen Realisationen, bereits eine ästhetische Dualität eigen ist und ihm gleichsam als elementarer Baustein aller schönen Erscheinungen

kraft seiner eigenen Natur auf verborgenem Wege Bedeutung zukommt, die es dann derjenigen Gestalt, in der es vorkommt, mitteilt.

Hogarth benutzt zur Demonstration seiner Ansicht ein aus der Optik geläufiges Bild, um zu erläutern, welchen Charakter die Linien in seinem Verständnis haben: "Hence, we shall always suppose some such principal ray moving along with the eye, and tracing out the part of every form, we mean to examine in the most perfect manner; and when we would follow with exactness the course any body takes, that is in the motion, this ray is always to be supposed to move with the body."<sup>41</sup>

In dem handlungsorientierten Modell von einem Sehstrahl, einer imaginären Verbindungslinie zwischen Auge und dem Objekt, zeichnet der Betrachtende gleichsam den Umriß des Gegenstandes nach. Durch den langwährenden Gebrauch der Darstellung von Gegenständen durch ihren Umriß könne nun der Eindruck entstehen, als gäbe es diese Umrißlinie an den Dingen selber. Wenn wir auch aus praktischen Gründen das so annehmen, so müssen wir uns doch darüber im klaren sein, so bekräftigt Hogarth wiederholt, daß dies nur eine praktikable Fiktion sei. "The constant use made of lines by mathematicians, as well as painters, in describing things upon paper, hath establish'd a conception of them, as if actually existing on the real forms themselves." Sie haben ihre Funktion eben durch diese vom Menschen ausgeübte Praxis erhalten, denn sie helfen uns "to raise the ideas of bodies in the mind", oder wie er sich in der Einleitung ausdrückt: "(...) the nature of those lines (...), which serve to raise in the mind the ideas of all the variety of forms imaginable."<sup>42</sup>

Die Linien haben also nur dadurch eine Bedeutung, daß sie als Abstraktion von der Vielzahl anderer Merkmale eines Gegenstandes in den allgemein-menschlichen Gebrauch gekommen sind und niemals unabhängig von einem derartigen Zusammenhang der Darstellung von etwas Bestimmtem vorkommen. Andernfalls bleiben sie in der Tat bedeutungslos, und Hogarth läßt diesen Fall auch gar nicht gelten, denn er unterteilt seine Beobachtungen sorglos, wie es zunächst scheint, nach dem Grad der Häufigkeit und der Dichte, mit dem Linien eines bestimmten Typs in ihrer Struktur aufzuweisen sind. Aufweisen, wie denn Hogarth sich dieses Unterteilen vorstellt, läßt sich an der "nature of those lines" kaum, denn unbegründet bleibt, wie er zu seiner Unterteilung von vier Linientypen (Kap.VII, "Of Lines") kommt. Darüber schreibt er nur folgendes: "That the straight line, and the circular line, together with their different combinations, and variations, etc. bound and circumscribe all visible objects whatsoever, thereby producing such endless variety of forms, as lays us under the necessity of dividing, and distinguishing them into general classes: leaving the intervening mixtures of appearances to the reader's own farther observation."<sup>43</sup>

Die verwirrende Fülle und Vielfalt ist es, die uns zwingt, Unterscheidungen einzuführen. Deshalb bietet es sich an, Dinge, die von einfachen geraden oder einfachen gekrümmten Linien begrenzt werden, zu unterscheiden. So erhalten wir Kubus, Kugel und in der Kombination Zylinder als ersten Typ, als die regelmäßigsten Formen. Kombinationen von grader und einfach gebogener Linie treten vorzüglich im architektonischen Schmuck auf, bei Kapitellen oder auch bei keramischen Gefäßen, Vasen udgl. Diese

beiden Linientypen kommen in der Welt der unbelebten Dinge vor. Erst der dritte Typ, "(...) those composed of all the former together with an addition of the waving line, is the line more productive of beauty than any of the former (...)."44, sei innerhalb der belebten Dinge diejenige Form, die einfache Schönheit, wie bei Blumen, bewirke. Ihre höchste Stufe erhalte sie, wenn sie aus zwei kontrastierenden gebogenen Formen zusammengesetzt, also S-förmig gebildet sei, denn dann müsse die zeichnende Hand ein "lively movement in making it" mit dem Stift oder der Feder ausführen. Es ist also ein subjektives Moment der unmittelbaren Erfahrung sinnlicher Affektion durch Handlung auf die Hogarth in diesen Beschreibungen abzielt. Für seine eigene Erfahrung gewinnt diese Argumentation noch eine andere Dimension. Denn daß die subjektive Praxis vorrangig vor den theoretischen Folgerungen ist, sieht er dadurch bestätigt, daß sein Klassifikationsmuster ihm längst zuhanden gewesen ist, als er zufällig auf die Vorgeschichte der *figura serpentinata* in der Kunsttheorie aufmerksam gemacht worden sei: "As the above-mention'd print (das Titelblatt von 1745) thus involved me in frequent disputes by explaining the qualities of the line, I was extremely glad to find it (which I had conceiv'd as only part of a system in my mind) so well supported by the above percept of Michel Angelo: which was first pointed out to me by Dr. Kennedy, a learned antiquarian and connoisseur (...)."45

Bei der Abfassung hat sich Hogarth von verschiedener Seite helfen lassen, wobei die Hilfen ausgewiesenermaßen sich auf Korrekturen in den Formulierungen beschränken, wie Joseph Burke in seiner kritischen Ausgabe von 1955 hat deutlich machen können.<sup>46</sup> Einer dieser Korrektoren war Morell, dessen »Annotations on Locke on the Human Understanding« posthum 1793 erschien. Nicht erst durch diesen Hinweis wird wahrscheinlich, daß Hogarth seine Überlegungen an die empirische Erkenntnistheorie anschließt, jenem Solipsismus, der in seiner radikalen Form der Bedeutung nur im Bewußtsein des Einzelnen Geltung zukommen ließ, der ein Wort benutzt. Konsequenterweise muß er die vorsprachliche Bedeutung seiner Idee des Schönen in einem privaten Akt der Anschauung der Dinge begründen. Damit haben die Sinne und ihre ständige Erprobung einen hervorragenden Stellenwert in seiner Theorie des Schönen. Doch Hogarth läßt sich nicht in die Reihe der konsequenten Vertreter einer Erkenntnistheorie bringen, insofern er gleichermaßen die Prozesse der Auseinandersetzung mit voraufgehenden Interpretationen gelten läßt, also Lernprozesse, die die Aufmerksamkeit der Wahrnehmung lenken: "(...) it will also be proper to lay before the reader, what may be gathered concerning it, from the works of the ancient and modern writers and painters. It is no wonder this subject should have so long been thought inexplicable, since the nature of many parts of it cannot possibly come within the reach of mere men of letters."<sup>47</sup>

Deshalb sind seiner Meinung nach auch Künstler und Kenner, die bereits an anderen Theorien ihre Begrifflichkeit geschult haben, am wenigsten geeignet seinen Ideen zu folgen:

"For I must confess, I have but little hopes of having a favorable attention given to my design in general, by those who have already had a more fashionable introduction into the mysteries of the arts of painting, and sculpture."<sup>48</sup>

Ebensowenig will er eine Doktrin anbieten - und der ironische Beiklang ist dabei offenkundig, wenn er seinen "systematical" und "at the same time familiar way" gegen die "dogmatic rules" ausspielt - sondern er will eine anleitende Hilfe, "a hint" zur Verfügung stellen, um die fundamentalen Prinzipien, die "im allgemeinen Verständnis zur Eleganz und Schönheit führen", die sich für ihn als eine Analogie des Arbeitsvorganges beim Zeichnen von Dingen darstellt. An dieser Stelle wird wiederum der Bewegungsbegriff von zentraler Bedeutung, wenn eben nicht die geometrischen Grundformen eine je für sich existierende, unterschiedliche und unveränderliche Grundbedeutung haben, sondern jede Form zur Vorstellung wird, indem das Auge (und der imaginäre Sehstrahl) wie ein Zeichenstift die Form nachzeichnet. Das geometrische Element *Schönheitslinie* hat nicht als solches eine feste Bedeutung, so, wie die einzelnen sinnlich wahrnehmbaren Gestalten nicht ihre Bedeutung aus sich heraus haben, sondern das Augenmerk liegt auf der Bewegung, aus der heraus sie zustande kommen.

Dieses Hogarth'sche Prinzip hat zwei unterschiedliche Quellen:

1. eine praktische Quelle - und damit ihr anschaulichstes Korrelat - in der graphischen Technik. Er selber ist Ornamentstecher gewesen, hat Zeit seines Lebens mit graphischen Arbeiten stärker gewirkt, als durch sein theoretisches Werk. Die graphische Technik operiert auf der physiologisch begründbaren Fähigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparates den Figur-Grund Kontrast zu realisieren.<sup>49</sup> Jedes graphische Produkt ist aus den Elementen Linie und Punkt aufgebaut. Erst die Syntheseleistung des Wahrnehmenden läßt die Gebilde, die gleichsam in mannigfaltige Relationsschichten aufgelöst, kraft bestimmter Formen der Abhängigkeit, die zwischen ihnen herrschen, zu einem Ganzen verschmelzen. Hogarth erläutert in dem Kapitel "Of what sort of Parts, and how Pleasing Forms are composed": "This way of composing pleasing forms, is to be accomplished by making choice of variety of lines, as to their shapes and dimensions: and then again by varying their situations with each other, by all the different ways that can be conceived; and at the same time (if a solid figure be the subject of the composition) the contents or space that is to be inclosed within those lines, must be duly consider'd and vary'd too, as much as possible, with propriety (...)."<sup>50</sup> Es ist unzweifelhaft, daß an einer Reihe weiterer Stellen seines Textes vor allem diese zeichen-praktische Rolle der Erzeugung von Figur-Illusionen durch die Linie zur Sprache kommt, die Hogarth als langjähriger Lehrer an der St. Martin's Lane Academy bestens vertraut gewesen ist.
2. Die theoretische Beschäftigung mit dem Problem des Übergangs von einer Form in die andere und die Erzeugung einer unendlichen Fülle von Variationen hat bereits Dobai dargestellt.<sup>51</sup>

Demnach ist Hogarth die euklidische Vorstellung vertraut gewesen, nach der sich die Oberfläche aller Körper als eine dichte Reihe aneinanderliegender Linien begreifen läßt. Diese Linien haben rein imaginären

Charakter, sind also Produkte der Vorstellung, Umgangsformen mit dem Perzept, welches dem Künstler erlaubt, die zerstreuten Formen der Welt unter gliedernden Gesichtspunkten in seinem Gedächtnis zu bewahren. Für diesen imaginären Charakter findet er ein handfestes Modell: "Thus the most perfect idea we can possibly acquire of a sphere, is by conceiving an infinite number of straight rays of equal length, issuing from the center, as from the eye, spreading every way alike: and circumscribed or wound about at their other extremities with close connected circular threads, or lines, forming a true spherical shell." und "(...) for in the example of the sphere given above, every one of the imaginary circular threads has a right to be considered as an outline of the sphere, as well as those which divide the half, that is seen, from that which is not seen."<sup>52</sup>

Von Rotationsfiguren ist hier offensichtlich die Rede, wie sie für die theoretische Geometrie entdeckt wurden. Mit diesem Prinzip erfaßte Hogarth eine völlig andere Art von Ähnlichkeiten, als es derjenigen Betrachtungsweise eigen war, aus der heraus Lomazzo die Kette der Ähnlichkeiten herstellte, die er für die Deutung der *figura serpentinata* beibrachte. Damit werden seine Linientypen zu Merkmalen einer Gattung von Objekten, von deren Betrachtung die projektive Behandlung eines Gebildes ihren Ausgangspunkt nahm. Mit dem Element der Gattung bezeichnet er aber lediglich einen Bedingungs-zusammenhang, dem das je Einzelne zugeordnet werden kann, nicht ein losgelöstes Ganzes von Merkmalen, das in dem Einzelnen gleichmäßig wiederkehrt. Der Schluß geht von den Eigenschaften der Verknüpfung auf die des Verknüpften, von den Prinzipien auf die Erscheinungsformen. Die wesentliche Aufgabe bestehe darin, in einer Figur diejenigen deskriptiven Merkmale hervorzuheben, die auch in ihrer Projektion unverändert fortbeständen, und alle Objekte, die bei dieser Betrachtungsweise untereinander Ähnlichkeiten aufweisen, bildeten in der Beurteilung eine ungeteilte Einheit. Daraus wird unmittelbar einsichtig, daß die Zugehörigkeit zu einem Begriff im wesentlichen darin besteht, aus diesem hergeleitet werden zu können. Die Einzelfälle sind nicht von der Betrachtung ausgeschlossen, sondern als völlig bestimmte Stufen in einem gleitenden Prozeß, in einem Kontinuum von der graden Linie bis zur *line of grace* fixiert und festgehalten. Daher fällt es Hogarth recht einfach, so befremdlich diese Tatsache zunächst auch erscheinen mag, im gleichen Satz Formen des Korsetts, von Stuhlbeinen, Pflanzen u.a. als zusammengehörig zu betrachten.

In aller Konsequenz zog Hogarth aus seinem Ansatz Folgerungen für die Bedeutung der Proportion der menschlichen Gestalt. Sie war ihm in den numerischen Feinteilungen der Überlieferung des 16. Jahrhunderts suspekt: "Therefor I must not omit taking notice, that Albert Durer, Lomazzo, (...), and some others, have not only puzzled mankind with heap of minute unnecessary divisions, but also with a strange notion that those divisions are govern'd by the laws of music: which mistake they seem to have been led to, by having seen certain uniform and consonant divisions upon one string produce harmony to the ear, and by persuading themselves, that similar distances in lines belonging to form, would, in like manner, delight the eye. The very reverse of which has been shewn to be true, in Chap. 3, on Uniformity. 'The length of the foot, sy they, in respect to the breadth, makes a double suprabipartient, a diapason and a diatesseron': which in my opinion, would have been full as applicable to the ear, or to a plant, or to a tree, or any other form whatsoever: yet these sort of notions have so far prevail'd by time, that the words, harmony of parts, seem

as applicable to form, as to music."<sup>53</sup>

Seine Argumentation zielt in zwei Richtungen, indem er einerseits die für das Auge nicht mehr realisierbare Kleinheit der letzten Teilungseinheiten schlicht für überflüssig hält. Andererseits kritisiert er die zum herrschenden Vorurteil gewordene Meinung, harmonische Teilung sei von gleicher Geltung in der Musik, wie sie für die Proportionierung von Formen gelte. In dem erwähnten Kapitel III, "Über Einheitlichkeit, Regelmäßigkeit oder Symmetrie" hatte er dargelegt, daß Regelmäßigkeit zwar der Ausgangspunkt für die erste Stufe des Wohlgefallens ist, aber "then this always gives way to its superior love of variety, and soon grows tiresome."<sup>54</sup> Eine regelmäßig geformte Gestalt erfreut das Auge nur vorübergehend, es entdeckt einen geringen Grad an Schönheit und wendet sich alsbald von dieser Regelmäßigkeit ab auf der Suche nach Veränderung und Abwechslung innerhalb der Regelmäßigkeit. So ist das Profil eines Kopfes reizvoller, als die Frontalansicht. Denn, so sagt er, nicht die Regelhaftigkeit ist Grundlage für Schönheit, sondern "propriety, fitness and use". Daher ist es eine erste Regel für die Malerei Regelmäßigkeit in der Komposition zu vermeiden. Die Belege für diese These entnimmt er der Kunstgeschichte: sonst müßte die leichte Bewegtheit des Antinous dem Tanzmeister ebenso unterlegen sein, wie den steifen und graden Figuren in Dürers Buch über die Proportionen. Oder Michelangelos Rezeption der Formen des Torso vom Belvedere reizloser ausfallen, als die regelmäßigen Züge der Muskeln der Figuren in Dürers Buch. Er will gar nicht leugnen, daß Regelhaftigkeit eine grundlegende Funktion erfüllt, denn sie prägt unser Wahrnehmungsvermögen für einfache Operationen, die ihre Berechtigung zum Beispiel in der Architektur sehr wohl haben. Geometrisch regelmäßige Gestalten, wie das Dreieck oder der Kreis u.a. bilden in ihrem Aufbau aus einfachen, graden Linien dasjenige Merkmalsystem, mit dem Architektur dargestellt werden kann. Sie erlauben die Wiederholung mit hinreichender Eindeutigkeit, sind aber ungeeignet jeden höheren Grad an Schönheit zu erfassen, der in der Bewegung und der dazu notwendigen Veränderung der Formen liegt. Er weist aus diesen Überlegungen heraus der Regelmäßigkeit einen bestimmten Platz innerhalb der Hierarchie von Schönheitsgraden zu: Regelmäßigkeit kann nur insofern gefallen - und ist damit auch notwendiges Kriterium - als damit Standfestigkeit und Bewegung, die ein Fallen nicht zuläßt (Balance), angezeigt werden kann: "Thus you see regularity, uniformity, or symmetry, please only as they serve to give the idea of fitness."<sup>55</sup>

### III. DIE ROLLE DES BETRACHTERS: PHANTASIE UND ERKENNTNIS

Die Analogie von musikalischer und proportionaler Harmonie gilt allenfalls da, wo es um Längenteilungen von linearen Größen geht. Dies trifft für alle Oberflächen zu, solange sie sich zweidimensional erstrecken und sich als orthogonale Projektionen auffassen lassen.

Mit dieser Kritik wendet Hogarth sich gegen die Überzeugung einer prästabilen Harmonie des Kosmos, die sich in einer festen, geometrisch-linearen Systematik von Elementarformen erschließen ließe, weil seiner Meinung nach sich damit die spezifischen Erscheinungsformen des Lebendigen der "living machines of

nature" nicht erfassen lassen. Gerade weil ihm als gelerntem Graphiker (er beklagt in seiner nicht gedruckten Autobiographie, daß er "lost a great part of my time, in engraving coats of arms on Silver Plates."<sup>56</sup>) durchaus die lineare Projektion des Bildes und das Kopieren nach Vorlagen Anderer hinreichend bekannt geworden war, bemerkte er an sich selber, wie stark die Ausbildungsmechanik in England zu seiner Zeit die erfinderische Phantasie erst gar nicht zur Geltung kommen läßt. In der Reflexion auf seinen eigenen Werdegang macht er die Feststellung, daß sich Suggestion von lebendiger Vielfalt, von Natur, durch die Reproduktion graphischer Vorlagen nicht in hinreichendem Maße erfahren läßt. Für die Ausbildung des Künstlers fordert er, daß die Regel, weil sie eine Abstraktion vor dem Hintergrund von Erfahrung ist, nur das Resultat einer intensiven Naturbeobachtung sein kann, die jeder für sich erst einmal und ständig wieder betreiben muß. Keine Regel kann diese Erfahrung ersetzen. Regeln sind falsch, wenn sie mit der Maßgabe verfaßt werden, damit die eigene Erfahrung an der Natur ersetzen zu können. Hogarth will und muß nicht nur die innere Logik dieser Lehren angreifen, sondern vor allem die auf sie bezogene Praxis der Connoisseurs, gegen die er eine Flut von abfälligen und ironischen Bemerkungen einstreut. Er baut seine »Analysis« insgesamt, wie auch das Kapitel über die Proportion nicht so auf, daß sie als Lehrbuch, sondern vielmehr als eine systematisierte Analyse der Lernschritte aufgefaßt werden muß. Das Ziel formuliert er klar in seiner Autobiographie:

"It is true such attention may and often is carried on in copying in our way, but there is this difference what is wrote is what should be retained as it may be word for word the same with the original where as what is copied for example at an academy is not the truth, perhaps far from it yet the performer is apt to retain his perform'd Idea instead of the original. More reasons I form'd to myself but not necessary here why I should not continue copying objects but rather read the Language of them (and if possible find a grammar to it) and collect and retain a remembrance of what I saw by repeated observations only trying every now and then upon my canvas how far I was advanc'd by that means."<sup>57</sup>

Hogarth bringt deutlich zum Ausdruck, daß für ihn das Naturstudium nicht ein einfaches Aufsammeln von Eindrücken, ein Summieren und Kombinieren ist. Das Problem, das sich der empiristischen Theorie stellte, wenn sich jede Erkenntnis induktiv bildet, ist der Übergang von der Empirie zur Theorie, d.h. der Formulierung allgemeiner Gesetze. Dieser Prozeß setzt die Bildung von Abstraktion voraus. Darauf zielt Hogarth ab, wenn er die Unzulänglichkeit der geometrischen Grundfiguren und der einfachen Messung an linearen Projektionen für die Beschreibung des Schönen einerseits und die bildmäßige Darstellung des Schönen in seinen verschiedenen hierarchisch gegliederten Erscheinungsweisen andererseits betont. Eine hinlänglich eingeübte und unproblematische Abstraktion dieses Typs ist die gegenstandsbeschreibende Linie, der er das Kapitel VII widmete. Im Kapitel über die Proportionen verweist Hogarth auf diese "first general idea", mit der auch komplizierte Oberflächenstrukturen zu erfassen sind. Das Beispiel, an dem er diese erste Abstraktion demonstriert sieht, ist das Ornament. Nach seinen Worten unterliegt es, betrachtet man die Wirksamkeiten seines Liniengefüges, keinerlei Verwendungszweck, außer, daß es das Auge unterhält und beschäftigt. Es gibt demnach zwischen dem Original, dem externen Objekt und seiner

Abbildung, der linearen Konfiguration auf dem Papier, keine andere Beziehung, als diejenige, die durch wiederholte Beobachtung und Analyse der Grammatik des Liniengefüges sich für den Verstand des Künstlers herausstellt, wenn er dieses mit dem *pattern*-Element analysiert.

Daß dabei eine wesentliche Rolle der virtuelle Illusionsraum der Bildfläche und zwar der präparierten, begrenzten potentiellen Bildräumlichkeit jeweils mit bedacht werden muß, stellt Hogarth nicht ausdrücklich als Bedingung seiner Überlegungen in Rechnung. Seine Illustration zur fehlerhaften Perspektive, die er 1754 für Taylor's »Method of Perspective Made Easy« anfertigte, lehrt jedoch hinreichend, daß ihm das Problem des Manipulierens des virtuellen Bildraumes durchaus geläufig gewesen ist. Die "first general idea" stellt sich demnach bereits als ein Bündel von vorgängigen Schlüssen heraus, die einer detaillierten Analyse nicht unterzogen werden. Zumindest nicht ausdrücklich in diesem Zusammenhang, nachdem sie bereits in den vorausliegenden *graphischen* Arbeiten Hogarth's erprobt worden sind.

Proportion steht denn auch in der Reihenfolge der Kapitelüberschriften an elfter Stelle zwischen den Kapiteln über die Komposition mit den verschiedenen Linien und dem folgenden über die Farbe. Diese Reihenfolge konkurriert mit den Einteilungen der Kunsttheorien des 17. und früherer Jahrhunderte. Die "first general idea" entspricht der inneren Einheit und Zusammengehörigkeit von *inventio*, *dispositio* und *elocutio*, wie Hogarth sie in den ersten sechs Kapiteln dargelegt hat. Sie geben diejenige Ordnung der Verarbeitung eines Stoffes an, wie sie der Rhetorik-Theorie des Cicero für die Kunsttheorien des 17. Jahrhunderts immer wieder entnommen wurde. Er kann sich an dieser Stelle darauf beschränken, auf jene zu verweisen: "(...) of what hath already been discussed in the foregoing chapters (...)." <sup>58</sup> Bei Richardson (1722) »An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings, and Pictures in Italy, etc. with Remarks by Mrs. (Jonathan) Richardson (sen. and jun.)«. London 1722 und ten Kate (1728) <sup>59</sup> (auf dessen Schrift »Le Beau Idéal« sich Hogarth ausdrücklich berief), finden sich z.T. bis hinein in die Auswahl der Beispiele diejenigen Überlegungen wieder, über die Hogarth die ciceronianische Ordnung vermittelt sein wird. Daß sie bei ihm viel deutlicher aufscheint, ist möglicherweise eher seinen belesenen Beratern zuzuschreiben, als eigener Lektüre. Hier werden wir wohl weniger einen präzisen Rückgriff auf die klassische Rhetoriktheorie zu vermuten haben, als einen Konsens der Interpretation, der sich frei in der Auswahl seiner Leittermini sachbezogen darstellen kann. Hogarth gelingt es auf diese Weise eine Kunsttheorie zu schreiben, der alle modernen Termini fremd bleiben. Der gegenseitige Verweis auf Ähnlichkeiten bestimmt das Gebäude und die Folge der Gedanken. Es ist frei innerhalb dessen, was er zu Natur und Kunst zählen kann. Es ist der Wirklichkeitsausschnitt den er für bildwürdig erklärt.

Eigentümlicherweise redet Hogarth nicht einer Anthropometrie das Wort, wie sie etwa Dürer betrieben hat. Er verlegt die Argumentation auf dasjenige, was eine sinnlich wahrnehmbare Differenz ausmacht. Deshalb lehnt er jede differenzierte Maß-Aufnahme ab:

"(...) the vast variety of intricately situated parts belonging to the human form, will not admit of measuring the

distances of one part by another, by lines or points, beyond a certain degree or number, without great perplexity in the operation itself, or confusion to the imagination."<sup>60</sup>

Dieses bleibt der Maßstab. Er will Kriterien benennen, die der Unterscheidbarkeit in der sinnlichen Unmittelbarkeit noch hinreichend genau zugänglich sind. Und diese müssen den Veränderungen der menschlichen Gestalt bei ihren Bewegungen gerecht werden können, die bei aller Anstrengung bisheriger Autoren durch keine noch so exakte mathematische Messung von linearen Beziehungen die wahre Proportion des menschlichen Körpers zu erfassen in der Lage waren. Regularität und Symmetrie treffen zu bei einer linearen Projektion der Form, die nur einen zweidimensionalen Umriß der Gestalt wiedergeben kann. Hierfür reichen einfache Maßannahmen aus, wie sie in den traditionellen Proportionsregeln überliefert sind. Das aber, was alle living beings, die "living machines of nature" auszeichnet, ist dasjenige worauf die Aufmerksamkeit gerichtet werden muß:

"(...) to general, as well as particular bulk and solidity; (...) what may have filled up, or given rise thereto, such as certain g i v e n quantities and dimensions of parts, for enclosing any substance (...)." <sup>61</sup>

Was diese insonderheit auszeichnet, sind diejenigen Veränderungsmöglichkeiten, die mit Bewegung (motion), Fähigkeit sich zu erheben (purchase) und Standfestigkeit (stedfastness) von Hogarth zur Definition dessen benutzt werden, wie er die Proportion verstanden wissen will, etwas was wir, z.B. angesichts eines zu schwachen Hebels, f ü h l e n. Natürliche Wahrscheinlichkeit, die Übereinstimmung von Erfahrung und Wahrnehmung muß in einer Theorie der Proportion gewahrt bleiben, bei aller Komplexität, die in den natürlichen Systemen vorzufinden ist. Die Aufzählung einer Anzahl von Beispielen aus dem Bereich der einfachen Mechanik, deren Zusammenspiel von Teilen wir als eine anschauliche Form der Gültigkeit von Kausalität mit der Kategorie der Angemessenheit (fitness) hinreichend beurteilen können, möchte er übertragen auf die Beurteilung einer "fit proportion", die für den Geist einen Teil der ersten, allgemeinsten der Schönheit ausmacht. Jedoch gilt das schon nicht mehr für das Auge, weil es eine einfache Schönheit nicht immer als angemessen erfaßt.

Die Konzeption natürlicher Maschinen kann uns lehren, daß jedes Teil seine eigene Schönheit ebenso haben kann, wie das Ganze, ohne daß dadurch die "exquisiteness of its motions" auch nur im Geringsten beeinträchtigt wäre. Natürliche Maschinen und diejenigen, die vom Menschen hergestellt wurden (Uhrwerke, Automaten), unterscheiden sich wesentlich darin, daß ihre äußere Gestalt und die innere, die Bewegung bedingende Mechanik, sich in sehr verschiedener Weise zueinander verhalten. Ist beim Menschen, der natürlichen Maschine mit dem höchsten Grad an Komplexität, das Äußere gerade ein Abbild der inneren Struktur von isomorpher Genauigkeit, so fällt dieses Verhältnis bei den künstlichen Maschinen in eklatanter Weise auseinander. Die Entsprechungen sind hier lediglich auf einzelne Teile der Mechanik beschränkt, indem das Ineinandergreifen von Zahnrädern zum Beispiel einen jeweils adäquaten Ausdruck der Bewegungsform darstellt. Dieser Zusammenhang bleibt partikulär, er teilt sich dem Gesamten nicht oder

nicht hinreichend mit. Denn in diesen Maschinen kann die Haut, die äußere Form, niemals dicht auf den inneren Teilen liegen, so daß es "a most complicated confused, and disagreeable object" bleibt. Natur dahingegen "doth nothing in vain", um ihren Schöpfungen eine Vielzahl höchst komplexer und mitunter sogar graziöser Bewegungen zu ermöglichen, die der zeichnende Maler, Graphiker oder Bildhauer mit Hilfe seiner Fähigkeit der zeichnerischen Abstraktion - oder besser der Abstraktion beim Zeichnen - der natürlichen Schöpfung als künstliches und künstlerisches Pendant an die Seite zu stellen vermag.

Peter Gerlach

---

last update 10.2010

Anmerkungen:

- 
- 1 Joseph Burke (Hrsg.), »William Hogarth, The Analysis of Beauty. With the rejected Passages from the Manuscript Drafts and autobiographical Notes.« Oxford 1955. Im folgenden als W. Hogarth zitiert. Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die von Burke reproduzierte Editio princeps. Übers. vom Verf.
  - 2 In Roma, appresso Gregorio Roisecco mercante libraro in Piazza Navona, 1750. (in dt. Bibliotheken kein Exemplar nachweisbar). Davor 1713, weitere Ausgaben auch unter der Titelvariante: »Traduzione Del Poema Sopra I Precetti Della Pittura Del Celebre Du Fresnoy.« Roma, Giuseppe Monti Roisecco, 1775, »... Trad. in versi toscan. da Innocenzio Ansaldo.« Pescia, Soc. tipogr., 1782, 1813; Charles Alphonse Dufresnoy, »De Arte Graphica liber, sive Diathesis, Graphidos, et Chromatices, trium picturae partium, Antiquorum ideae Artificium, Nova restitutio.« Paris 1668. Vgl. W. Folkierski, "Ut Pictura Poesis ou l'étrange fortune du De Arte Graphica de Du Fresnoy en Angleterre." In: Revue de Litterature comparée. Bd.27, 1953, S. 385 - 402.
  - 3 Julius Schlosser Magnino, »La Letteratura Artistica. Manuale delle Fonti della Storia dell'Arte moderna. Seconda ed. ital. aggiornata da Otto Kurz.« Florenz - Wien 1956, S. 693.
  - 4 "Haltung. Er (der Maler) hat sich nach dem Geschmack der alten Griechen eine Haltung auszusuchen, in der die einzelnen Gliedmaßen in ihrer vollen Größe und Breite erscheinen, aber unterschiedlich in der Stellung ausfallen, in der Weise, daß die vorne liegenden zu denjenigen im Kontrast stehen, die eine Bewegung nach rückwärts ausführen, alle aber gleichermaßen in ihrem Zentrum ausgewogen bleiben. Die einzelnen Teile sollen im Umriß wellenförmig sein, einer Flamme oder einer Schlange gleich, die auf dem Erdboden dahin kriecht. Sie sollen fließend, von verschliffener Form und gleichsam für den Tastsinn nicht wahrnehmbar sein, so als gäbe es weder Einbuchtungen noch Erhebungen. Sie sollen in einem Zug ohne Unterbrechung durchlaufen, um möglichst jede überzählige Menge auszuschließen. Doch sollen die einzelnen Muskeln gut voneinander abgesetzt bleiben, jedoch Verbindungen aufweisen, in der Art, wie es die Anatomie lehrt." (S. 25.). C. A. Dufresnoy: a.a.O. (Anm. 2). S. 18 f: "VII. Graphis seu Positura, Secunda Picturae pars. Horum igitur vera ad normam Positura legetur, grandia, inaequalis, formosaque partibus amplis anteriora dabit membra, in contraria motu, diverso varietata, suo librataque centro: Membrorumque sinus ignis flammatis ad instar serpenti undantes flexu, sed laevia plana [...]." Roger de Piles: »L'Art de Peinture de C. A. Du Fresnoy. Traduit en françois, enrichy de remarques et augmenté d'un dialogue sur le coloris.« Second édition. Paris 1673. Nachdruck Genf 1973. Die italienische Übersetzung ist eine Mischung aus der lateinischen und dieser französischen Version; der Kommentar, S. 139 - 144, entspricht im Wortlaut weitgehend der Übersetzung. Zur Vorgeschichte vgl. Denis Mahon, »Studies in Seicento Art and Theory.« London 1947, S. 41 u. 151 ff.
  - 5 "(Die einzelnen Teile sollen im Umriß wellenförmig sein, einer Flamme oder einer Schlange gleich). Diese Wirkung kommt durch die Bewegung der Muskeln zustande, die sich Brunneneimern gleich verhalten. Wenn einer von diesen bewegt oder hochgezogen wird, muß der andere folgen und die Bewegung unterstützen: und so ist es mit den Muskeln, die sich bewegen. Sie ziehen sich immer in Richtung auf ihren Befestigungspunkt zusammen, und diejenigen, die folgen, entfernen sich von der Stelle der Unterteilung. Daher ist es unerläßlich die Teile wellenförmig zu zeichnen. Man bedenke aber sehr wohl, wenn man den Gliedern diese Form gibt, daß man die Knochen nicht bricht. Denn wenn sie jenen Halt geben sollen, müssen sie immer stabil erscheinen. Diese Maxime ist jedoch noch keineswegs so generell zu nennen, daß es nicht Bewegungen gäbe, bei denen sich nicht Muskelmassen unmittelbar gegenüber finden könnten, wenn das auch nur selten vorkommt. Die wellenförmigen Umrisse verleihen nun nicht nur den Gliedern, sondern auch dem ganzen Körper Grazie, wenn dieser sich nur auf ein Bein aufstützt, wie uns die Figuren des Antinous, des Meleager, der Venus Medici, derjenigen im Vatikan und der beiden von Borghese, die Flora, der Göttin Vesta, der beiden borghesischen Bacchus' oder der ludovisische und letztlich der größte Teil antiker Statuen zeigt, die, wenn sie aufrecht stehen, meistens eher auf einem denn auf beiden Beinen stehen. Da diese Figuren und ihre Glieder natürlich immer eine flammenförmige Gestalt haben müssen, tragen zu dieser Wirkung vorzüglich die so gezeichneten Umrisse bei, die eine ich-weiß-nicht-welche Lebendigkeit und eine Bewegung ausmachen, die sich sehr der des Feuers und der Schlange annähert." (S. 102-103).
  - 6 Règle 4.2 "L'esprit humain possède en effet je ne sais quoi de divin, où les premières semences de pensées utiles ont été jetées, en sorte que souvent, si négligées et étouffées qu'elles soient par des études contraires, elles produisent spontanément des fruits." René Descartes, »Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft.« Übersetzt und herausgeg. von Lüder Gäbe, Hamburg 1972, S.14 (373)
  - 7 Vgl. die ausführliche Diskussion der Lomazzo Stelle von David Summers, "Maniera and Movement: The Figura Serpentinata." In: The Art Quaterly. Bd. 35. 1972. S. 269 - 301; ders., »Michelangelo and the Language of Art.« Princeton 1981. S. 80 ff, mit der meine Interpretation in vielen Teilen übereingehet, in den Folgerungen für das 18. Jahrhundert jedoch zu anderen Schlußfolgerungen kommt.
  - 8 Franzsepp Württemberger, »Der Manierismus.« Wien - München 1962, S. 46

- 
- 9 Jacques Bousquet, »Malerei des Manierismus.« München 1961, S. 118
- 10 Fritz Baumgart, »Renaissance und Kunst des Manierismus.« Köln 1963. S. 35.
- 11 Arnold Hauser, »Der Manierismus.« München 1964. S. 165. John Shearman, »Mannerism.« London 1967, S. 81 - 83.
- 12 "Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avvertimento à Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata, et moltiplicata per uno doi e trè. Et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura. Imperoche la maggior gratia, et leggiadria che possa havere una figura è che mostri di mouversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. E per rappresentare questo moto non vi è forma più accommodata, che quella de la fiamma del foco, laquale, secondo che dicono Aristotele, et tutti i Filosofi, è elemento più attivo di tutti, et la forma de la sua fiamma è più atta al moto di tutte." Paolo G. Lomazzo, »Trattato dell'arte de la pittura.« Milano 1584, Lib. I. 1., S. 22 - 24.
- 13 "Perche ha il cono et la punta acuta con laquale par che voglia romper l'aria, et ascendere à la sua sfera. Si che quando la figura haverà questa forma sarà bellissima."
- 14 "E questa anco si può servare in due maniere, una è che l'cono de la pyramide, che è la parte più acuta si collochi di sopra, et la base, che è il più ampio de la piramide si collochi ne la parte inferiore come il foco; et allhora s'ha da mostrare ne la figura ampiezza, et larghezza come ne le gambe o panni da basso, et di sopra si ha di assottigliare à guisa di pyramide, mostrando l'una spalla, et facendo che l'altra sfugga, et scorzi, che l'corpo si torca, et l'una spalla s'asconda, et si rilievi, et sopra l'altra. Può ancora la figura che si dipinge stare à modo di pyramide c'habbia la base, et il più ampio rivolto verso la parte di sopra, et il cono verso la parte da basso: et cosi mostrerà la figura larghezza ne la parte superiore o dimostrando tutti doi gl'homeri o stendendo le braccia o mostrando una gamba, et ascondendo l'altra, ò d'altro simil modo, come il saggio pittore giudicherà che gli venga meglio."
- 15 "Ma perche sono due sorti di pyramidi l'una retta come è quella che è appresso San Pietro in Roma, che si chiama la pyramide di Giulio Cesare, et l'altra di figura di fiamma di foco, et questa chiama Michel Angelo serpentinata, hà il pittore d'accompagnare questa forma pyramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma ta la fiamma del foco che ondeggia."
- 16 "Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma della lettera S retta o la forma rovescia, come è questa S perche allora havera la sua bellezza. Et non solamente nel tutto hà da servare questa forma, ma anco in ciascuna de le parti. Imperoche nelle gambe quando l'un musculo da una parte rilieva infuori, da l'altra che gli risponde, et gl'à opposta per linea diametrale hà d'essere nascosto, et ritirato indentro, come si vede nel piede, et ne le gambe naturali."
- 17 "quibus accedit una veluti coelebs aut androgynos. Tetraëdon; quia sibi ipsi inscribitur, ut illae foemellae maribus inscribitur et veluti subjiciuntur, et signa sexus foemina masculinis opposita habent, angulus scilicet planiciebus." Michael Emmer, "Art and Mathematics: the Platonic Solids." In: Leonardo, Bd. 15, 1982, S. 277 - 282.
- 18 Ernst Robert Curtius, »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.« Bern - München <sup>6</sup>1967, S. 77.
- 19 Co. Francesco Algarotti, »Saggio sopra la Pittura.« Bologna 1762. S. 79 ff.
- 20 M. Michel François Dutens, »Principes abrégés de Peinture.« Tours 1779. S. 9 ff. Vgl. zum schematischen Aufbau kunsttheoretischer Schriften Frank Balters u. Peter Gerlach, "Zur Natur von Albertis »De Statua«". In: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz., Bd. 23, Graz 1987, S. 38 - 54.
- 21 Zu den mechanischen Konzepten des Lebendigen vgl. Heikki Kirkinen, »Les origines de la conception moderne de l'homme-machine. Le probleme de l'ame en France a la fin du regne de Louis XIV (1670 - 1715).« Helsinki 1960. Zur Kettenmetapher: Michael Foucault, »Die Ordnung der Dinge.« Frankfurt a.M. 1971. S. 47 f; J(aques)-Philippe-Raymond Draparnaud, »Discours sur la vie et les fonctions vitales, ou précis de physiologie comparé.« Montpellier - Paris. An X (1802) fragt nach dem "enchaînement", das zwischen der Abfolge und Koexistenz der "ordre constant et liaison intime" der "corps vivant" bestünde (S. 1). Er bestimmte Leben als nichts anderes als die Folge der Organisation lebendiger Wesen selber, deren Mechanismen sei zu untersuchen gälte. (S. 3). Die gängige Unterscheidung von Tieren, Pflanzen und Mineralien sei einerseits nützlich, müsse aber für die Untersuchung der allen gemeinsamen Phänomene, wie Erregbarkeit (S. 17 ff), Vermehrung (S. 38 ff) und Sterben (S. 58 ff) überwunden werden. Diese ließen sich als Bestandteile eines allgemeinen Grundgesetzes der Materie, nämlich "modes du mouvement" aufweisen und untersuchen. Die Beispiele antiker Skulpturen, an denen er die *figura serpentinata* demonstriert, sind weit entfernt von der *furia* des 16. Jahrhunderts. Was er an ihnen Vergleichbares findet, ist der Kontrapost ruhig stehender Figuren einer bestimmten Ausprägung postklassischer antiker Kompositionen.
- 22 »Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité par Gérard

- 
- Audran«. Paris 1683, Taf. 1 - 4, 8 - 9, 11 - 12. Ein wiederholtes Thema auch der Conférences der Pariser Akademie ab 1669, vgl. Bernard Teyssède, »Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.« Paris 1957, S. 546 ff.
- 23 G. P. Lomazzo, a.a.O. (Anm. 12). VI. Cap.IV. Im Kommentar, S. 103, verwies Oliverus u.a. auf diese Statue siehe oben Anm. 5.
- 24 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1). S. XI.
- 25 J. T. A. Burke, "A Classical Aspect of Hogarth's Theory of Art." In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute. Bd. 6, 1943, S. 151-153.
- 26 Giovanni Paolo Pannini, *Galerie mit Ansichten des antiken Rom*, Paris, Mus. du Louvre. Abb. in: La Revue du Louvre. Bd. 21, 2, 1971, Abb. S. 138.
- 27 Bernard de Montfaucon, »L'Antiquité expliquée et représentée en figures par Don Bernard de Montfaucon (...)« Paris 1719 - 1722.
- 28 Carl Bernhard Stark, »Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst.« = Handbuch der Archäologie der Kunst. 1. Abt. Leipzig 1880. S. 144 f.
- 29 Dieses Prinzip (z.B. der Vorrang ungrader Zahlen (: Variety) gegenüber graden Zahlen) ist in Natur und Kunst durchgängig gültig: Kap. IV Of Simplicity, or Distinctness. W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1). S. 21 - 23. Das Ziel der Untersuchung ist überhaupt "(...) gaining a perfect knowledge of the elegant and beautiful in artificial, as well as natural forms (...) than those, who have been prepossess'd by doctmatic rules, taken from the performances of art only." W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1). S. 3, (...), denn die Kenner wissen die Namen, die Geschichten, die Maler der Bilder aber so gut wie nichts "of the objects themselves in nature", denn sie haben ihre Ahnungen nur durch Imitation von Aussagen erhalten, aber "totally neglected, or at least disregarded the works of nature." W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1). S. 4. Zum Vorrang der ungraden Zahlen s.o. Lomazzo und in Winckelmanns Proportionstheorie (1762): Peter Gerlach, "Über das mittlere Maß oder: der bürgerliche Kanon." In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hrsg. v. H. Beck, P.C. Bol, E. Maek-Gérard. Berlin 1984. S. 60 ff.
- 30 Johannes Dobai, "William Hogarth and Antoine Parent." In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute. Bd. 31, 1968, S. 336-382.
- 31 Dobai, a.a.O. (Anm. 30)
- 32 Wolf Lepenies, »Das Ende der Naturgeschichte.« Wien - München 1976. S. 27 - 28.
- 33 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), Kap. V. "On Intricacy", S. 24 - 29, bes. S. 25.
- 34 Über die vorausgehende Konzeption des englischen Landschaftsgartens mit der Aufforderung an den Betrachter seine Erwartung ständig neuen Anblicken offen zu halten, der Hogarth Aufforderung entspricht, er wolle seinen Lesern lehren mit den eigenen Augen zu sehen, vgl. W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 19 u. 22.
- 35 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 7 - 8.
- 36 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 54.
- 37 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 81.
- 38 A. Dürer, »Underweysung der messung«. Nürnberg 1525, Fol. A II.
- 39 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. X.
- 40 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. VIII, 20, 81, 83, 88, 128. Zu Kopien und anderen Reproduktionen des *Antinous* vom Belvedere als bildliche Metapher für bürgerliche Natürllichkeitsvorstellung in der 2. Hälfte des 18. Jhds. vgl. Gerlach 1984, a.a.O. (Anm.29) passim.
- 41 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1). S. 26.
- 42 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 37, 7, 1, vgl. S. 1 f, 9.
- 43 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 37.
- 44 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 38.
- 45 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. XI - XII.
- 46 Vgl. Anm. 1, S. XXXIII ff.
- 47 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. III.

- 
- 48 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 2.
- 49 O.-J. Grüsser, "Neurobiologische Grundlagen der Zeichenerkennung." In: Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften, hrsg. v. R. Posner u. H.- P. Reinecke. Wiesbaden 1971, S. 13 - 45.
- 50 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 40.
- 51 Johannes Dobai, »Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England.« Bd. 2. Bern 1975, S. 644.
- 52 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 8 u. 9.
- 53 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 76.
- 54 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 18.
- 55 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 20.
- 56 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), Draft C, S. 184.
- 57 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 185.
- 58 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 67.
- 59 Lambert Hermansz ten Kate, "Discours préliminaire sur le beau idéal des peintres, sculpteurs et poètes, à l'occasion du livre de Mrs. Richardson (1724)". In: »Traité de la Peinture.« Bd. 3., Amsterdam 1728, S. LV - LXXII.
- 60 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 74.
- 61 W. Hogarth, a.a.O. (Anm. 1), S. 69. (Hervorhebungen vom Verf.), vgl. S. 77 - 78.