

Hubertus Kohle
Ut pictura poesis non erit
Denis Diderots Kunstbegriff

Mit einem Exkurs zu
J. B. S. Chardin

STUDIEN ZUR

KUNST-

GESCHICHTE

OLMS

44. 97m - 52

H. Kohle · Ut pictura poesis non erit

1800

Studien zur Kunstgeschichte

Band 52

Hubertus Kohle

Ut pictura poesis non erit

1989

Georg Olms Verlag

Hildesheim · Zürich · New York



Hubertus Kohle

Ut pictura poesis non erit
Denis Diderots Kunstbegriff

Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin

1989

Georg Olms Verlag

Hildesheim · Zürich · New York



Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.



© Georg Olms AG, Hildesheim 1989
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Umschlagentwurf: Prof. Paul König, Hildesheim
Herstellung: Strauss Offsetdruck GmbH, 6945 Hirschberg 2
ISSN 0175-9558
ISBN 3-487-09096-1

Meinen Eltern

Danksagung

Für Hilfestellung bei der Materialsammlung danke ich den Mitarbeitern des Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale in Paris, der Bonner Universitätsbibliothek, des Bonner Kunsthistorischen Institutes und vor allem der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel.

Mein Dank gilt zudem Herrn Priv.Doz. Dr. Ley und Regina für deren Diskussionsbereitschaft. Vieles habe ich aus den Gesprächen mit Kommilitonen im Rahmen des Doktorandenkolloquiums gelernt und fühle mich daher den betreffenden Studenten verbunden.

Am meisten schulde ich aber zweifellos meinem Freund Stefan Germer und dem Betreuer dieser Arbeit, Herrn Prof. Busch: von beiden habe ich mehr Anregungen und Hilfestellungen erhalten, als das vernünftigerweise zu erwarten war.

Inhalt

Einleitung	1
Der Kunstvergleich in der italienischen und französischen Klassik	
Die Frührenaissance	6
Der Kunstvergleich im italienischen Manierismus	16
Die Theorie des französischen Klassizismus	29
Zusammenfassung der klassischen Lehre	42
Ut pictura poesis non erit	
Roger de Piles und der Abbé Dubos	43
<i>Denis Diderot</i>	
Philosophisch-naturwissenschaftliche Schriften	
Die <i>Lettre sur les aveugles</i>	50
Der Traktat <i>De l'interprétation de la nature</i>	56
Der <i>Entretien entre d'Alembert et Diderot – Rêve de l'Alembert</i>	62
Zusammenfassung der methodologischen Schriften Diderots	66
Diderots kunsttheoretisch-kritische Schriften	
Der Enzyklopädieartikel <i>L'origine et la nature du beau</i>	67
Die <i>Lettre sur les sourds et muets</i>	71
<i>Theatertheorie</i>	
Der Traktat <i>De la poésie dramatique</i>	78
Der <i>Paradoxe sur le comédien</i>	84
Zusammenfassung der ästhetischen Schriften	89
Malereitheorie	
Die Salonkritiken	90
Die Gattungshierarchie in den Salons	94
Das Verhältnis von Technik und Ideal	101
Imitatio Naturae	106
Der ut pictura poesis-Topos bei Diderot	122
Das Bild-Betrachter-Verhältnis in Diderots Kunsttheorie	138
Zusammenfassung der Malereitheorie	147
<i>Exkurs: J.B.S. Chardin</i>	147
Nachwort	163
Bibliographie Primärschriften	165
Bibliographie Sekundärschriften	169
Abbildungen	185

Einleitung

Toposforschung kann zwei methodisch unterschiedlichen Ansätzen verpflichtet sein. Sind die letztendlich dem Bereich der rhetorischen *inventio* angehörenden Gemeinplätze im Verlauf ihrer ständigen Wiederholung so stark sinnentleert und zum Lückenbüßer degradiert, daß sie kaum noch irgendeine interpretierbare Aussagekraft besitzen?

Oder ist umgekehrt genau die Tatsache dieser nicht weiter diskutierbaren unbegrenzten Wiederholbarkeit Indiz für eine insgesamt durchgängige Beurteilung des jeweiligen Sachverhaltes? Die zweite Vorstellung mit dem Glauben an eine fundamentale geistesgeschichtliche Konstanz prägt z.B. ein Werk, das zu den berühmtesten gehört, die sich im Umkreis dieses Forschungsgebietes ansiedeln lassen: Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*¹.

Wir wollen uns in dieser Arbeit darum bemühen aufzuzeigen, daß die zu einem bestimmten Zeitpunkt einsetzende Problematisierung eines grundlegenden kunsttheoretischen Topos selbst dann auf tiefgreifende Veränderungen im ästhetischen Grundkonsens hindeutet, wenn dieser Topos nicht vollständig demontiert wird; daß seine Aussagekraft genau in dem Moment, in dem er zum Problem wird, noch einmal sozusagen negativ deutlich hervortritt, obwohl er vorher vielleicht nur noch als Versatzstück fungiert hat.

„Ut pictura poesis: erit si proprius stes
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.“²

Horaz' auch an anderer Stelle wieder aufgenommene Andeutung einer Verbindung zwischen den einzelnen Kunstgattungen hat für die frühmoderne Reflexion über das, was Kunst sei, eine programmatische Bedeutung erhalten.

Wir werden im ersten Abschnitt und unter Beschränkung auf malereitheoretische Schriften sehen, daß sowohl die Interpreten der italienischen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, als auch die Vertreter des darauf folgenden französischen Klassizismus von der grundsätzlichen Vergleichbarkeit von Literatur und bildender Kunst überzeugt waren. Dabei benutzten sie den Topos in einem viel umfassenderen Sinn, als er von Horaz ursprünglich gemeint war. Im Grunde

1 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, zuerst 1948, jetzt 10, 1984. Zu den ganz unterschiedlichen Toposbegriffen vgl. Baeumer (Hg.), *Toposforschung* (1973).

2 Horaz, *Ars Poetica*, hier in der Ausgabe Stuttgart 1972, S. 26, v. 361 f.

genommen wird er sogar erst bei ihnen zum Topos, da er bei Horaz nicht mehr als einen einfachen Argumentationsschritt verkörperte, der keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit besaß¹. Die nachantiken Theoretiker sahen in ihm ein ideales Vehikel, ihre Vorstellungen von dem plakativ darzustellen, was sie für den universellen Inhalt von Kunst hielten. Damit waren im wesentlichen zwei Elemente gemeint. Zum einen ging es ihnen um die rhetorische Funktion von Kunst, die schon bei Horaz selbst im Vordergrund stand. Die Dichtung sollte für ihn „prodesse et delectare“, gleichzeitig nützlich sein und erfreuen, das „utile“ mit dem „dulce“ vermischen, um es auf diese Weise goutierbar zu machen. Ein kategorialer Unterschied zwischen Künstler und Redner war so natürlich nicht gegeben, die Heteronomie von Kunst, ihre Einbindung in das allgemeine System des Wissens und Darstellens, schon hier präjudiziert.

Zum anderen konnte mit dem Topos die Verpflichtung aller künstlerischen Äußerung auf die *imitatio naturae* gefaßt werden². In der auf Aristoteles zurückgehenden Nachahmungslehre hat sich die Kunst an das gegebene Naturvorbild zu halten, es allenfalls zu vollenden, indem sie seinen Wesenskern herauschält. Die Natur beinhaltet bei Aristoteles ein vollständiges Repertoire aller vorstellbaren Möglichkeiten, eine völlig neue Handlung oder Erkenntnis ist schon alleine deswegen nicht möglich, weil beide im Seienden immer schon – zumindest virtuell – vorgebildet sind³. Die Aufspaltung der Phänomenwelt in eine unendliche Anzahl von Individuationen andererseits ist nur für den oberflächlichen Betrachter einzige Realität, denn die Erscheinungen sind gegenüber der eigentlichen, abstrakten Wirklichkeit der dem Seienden als Formprinzip dienenden Ideen das Uneigentliche. Hierin ist die eben angedeutete Doppeldeutigkeit dieses Nachahmungsbegriffes begründet. Die *imitatio* bindet an das natürlich Gegebene, aber nicht an das durch die Materialisierung korrumpierte *Faktische*, sondern an das universelle *Ideale*. Essenziell bleibt jedoch, daß die beschriebene künstlerische Idealisierung nicht so sehr eine aktiv-kreative, als vielmehr eine aktiv-spiegelnde Tätigkeit ist. Denn das Produkt ist nie reine Konstruktion des Subjekts, sondern immer Wiederhall von etwas Objektivem, in der Natur schon Angelegtem.

Es ist nun kaum verwunderlich, daß die rhetorische und die nachahmende Funktion der Kunst ideologisch durchaus kompatibel sind. Die *inventio*, der erste und wichtigste Schritt im rhetorischen Entwurfsprozeß, hat nichts mit dem

1 Vgl. Trimpf, *Meaning* (1973), S. 24.

2 Aus der großen Anzahl von Arbeiten zur mimesis/imitatio-Theorie nennen wir nur: Boyd, *Function* (1968).

3 S. Blumenberg, *Nachahmung* (1957), vor allem S. 266 ff. Die Originalstellen in: Aristoteles, *Physik* II, 8; 199 a 15–17.

Pathos der modernen *Erfindung* zu tun, sondern ist eher hochformalisierte Weise der Explikation eines vorgegebenen Themas, das von der Historie im weitesten Sinne geliefert wird. Explikation: damit ist auf eine der Doppeldeutigkeit von *imitatio* durchaus strukturverwandte aktive Leistung verwiesen, die aber doch nicht im emphatischen Sinne kreativ zu sein beansprucht. Die rhetorische Ebene der *elocutio*, die materiale Form der Aussage ist demgegenüber nachgeordnet, sie konstituiert keinen Sinn, sondern präsentiert ihn eher auf ansprechende, den Rezipienten fesselnde Weise.

Mit dem *ut pictura poesis*-Topos ist nun genau dieser untergeordneten Stellung der *elocutio* Rechnung getragen. Die Künste sind eben deswegen vergleichbar, weil die unterschiedliche Form ihrer sinnlichen Darstellung (= *elocutio*) keine wesentliche Rolle spielt. Dies ändert sich grundsätzlich erst im 18. Jahrhundert, der historischen Periode, die uns in dieser Arbeit eigentlich interessiert. Verschiedene Kunsttheoretiker sowohl in Frankreich als auch in England und Deutschland beginnen, Zweifel an der Gültigkeit des Topos anzumelden. Bekannt ist, daß sich Lessing (1729–1781) mit ihm in seiner berühmten Laokoon-Streitschrift aus dem Jahre 1766 kritisch auseinandersetzt¹.

Weniger bekannt dürfte die Tatsache sein, daß Denis Diderot (1713–1784), der führende Kopf der französischen Spätaufklärung, sich in seinen kunsttheoretischen und -kritischen Schriften ausgesprochen häufig mit der Vergleichbarkeit der verschiedenen Kunstgattungen beschäftigt und fast immer dazu gelangt, ähnlich wie Lessing, der ihm im übrigen in vielen Beziehungen geistig verwandt ist, die Notwendigkeit einer weitgehenden Differenzierung zu postulieren. Es liegt nahe, die Kritik am althergebrachten *ut pictura poesis*-Topos in die bei Diderot stark ausgeprägte wahrnehmungsästhetische Fragestellung einzuordnen, bei der die sinnliche Ebene der Vermittlung von künstlerischer „Information“ zwangsläufig breiteren Raum einnimmt und dahin tendiert, eigenständiger Faktor in der Bedeutungsstiftung zu werden. Die hier implizierte semiotische Problematik der Verbindung von *signifiant* und *signifié* führt nun aber dazu, daß die eben beschriebenen Grundlagen der klassischen Theorie aus den Angeln gehoben werden. Das bezieht sich sowohl auf die rhetorische Kunstlehre, weil man jetzt die Unterscheidung und Hierarchisierung von *inventio* und *elocutio* nicht mehr aufrechterhalten kann, als auch auf die Nachahmungslehre: wenn die Transparenz der Objektwelt (= Bezeichnetes) zum Problem wird, weil der „verfälschende“ Einfluß der Vermittlung (= Bezeichnendes) erkannt ist, dann ist auch eine Nachahmung im strengen Sinne des Wortes nicht mehr möglich. Zum eigentlichen Ausdrucksträger wird dann die Kunst als Kunst: nicht mehr die

1 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

Ebene der dargestellten Objekte, sondern diese, vermittelt durch die Form ihrer Darstellung, entscheidet über den Gehalt der Aussage.

Zwar ist die allgemeine Problematik natürlich schon häufiger Gegenstand wissenschaftlicher Analyse gewesen. Zum *ut pictura poesis*-Topos gibt es aber nur beiläufige Bemerkungen und Hinweise auf Desiderata einer zukünftigen Forschung¹. Die Einordnung des Topos in die Zeit, die seine Gültigkeit noch für unumstritten ansah, ist dagegen gerade auch von kunsthistorischer Seite durch den inzwischen schon selber zum Klassiker gewordenen Aufsatz von Lee weitgehend geleistet worden². Wir werden aber im Gegensatz zu Lee, der auf die bedeutsame Abhängigkeit der Kunsttheorie von der klassischen Rhetorik hinweist, mehr die wahrnehmungstheoretischen Grundlagen für den Kunstvergleich zu berücksichtigen haben, ohne die eine angemessene Beurteilung der Entwicklungen im 18. Jahrhundert nicht zu leisten ist.

Der erste Teil mit der Behandlung der klassischen Kunsttheorie kann nur Schlaglichter auf die jeweils diskutierten Autoren werfen. Es wird dabei nicht um eine auch nur andeutungsweise Würdigung ihrer Gesamtpersönlichkeit gehen, vielmehr sollen einzelne Aspekte ihrer Werke in den Kontext der hier zu verhandelnden Problematik gestellt werden. Es ist zudem immer zu berücksichtigen, daß dieser erste Teil keinem monographischen Ziel verpflichtet ist, sondern nur beabsichtigt, einen Hintergrund für den Hauptteil zur ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts zu liefern.

Diderots Œuvre wird danach auf sehr viel breiterer Grundlage zu besprechen sein. Eine Würdigung seiner philosophisch-naturwissenschaftlichen Schriften führt in die allgemeine Wahrnehmungstheorie und damit in die zentrale Bewertung des Verhältnisses von Bezeichnendem und Bezeichnetem ein. Die anschließende Betrachtung seiner Kunsttheorie versucht, die Auffassung von Kunst als wesentlich subjektvermittelte Konstruktion mit der Diderotschen Erkenntnistheorie „kurzzuschließen“, um damit im letzten Teil eine Form der Betrachtung von Kunst, die als solche neu ist und ein grundsätzlich gewandeltes Verhältnis zu dem Phänomen Kunst anzeigt, zu rechtfertigen: die Kunstkritik. Wir haben oben schon angedeutet, daß der *ut pictura poesis*-Topos eine sehr diffuse Bedeutung besitzt, als Stütze sehr vieler disparater Argumentationsweisen dienen kann. Es scheint daher vor allem auch im ersten Teil vergleichsweise uninteressant, eine philologische Abhandlung zu dem Topos zu versuchen und akribisch alle möglichen Stellen nachzuweisen, da sie im Grunde genommen

1 Man denke stellvertretend nur an die Hinweise des bekanntesten deutschen Diderot-Forschers Herbert Dieckmann in: *Esthetic* (1965), S. 98 f. und in: *Wandlung* (1964), S. 56 ff.

2 Vgl. Lee, *Ut pictura poesis* (1940).

keine von selbst sprechende Aussagekraft besitzen. Sinnvoller ist es wohl, den Topos als Ausgangspunkt zu nehmen und auf kunsttheoretische Aspekte zu kommen, die mit dem jeweiligen Verständnis der Beziehung von *signifiant* und *signifié* (oder in der rhetorischen Terminologie *elocutio* und *inventio*) in Zusammenhang stehen. Damit sind neben der Nachahmungsproblematik z.B. die Theorien von der Gattungshierarchie und vom Zeichnung-Farbe-Verhältnis gemeint.

Der abschließende Chardin-Exkurs beabsichtigt nicht, eine vermeintlich periphere Reflexion über Theorie von Kunst ins Lager der üblichen kunsthistorischen Arbeiten zurückzuführen. Zum einen hat sich gerade in neueren Thesen zur Malerei des 18. Jahrhunderts gezeigt, wie stark Kunsttheorie und -kritik auf die Praxis zurückwirken können¹, daher nicht Anhängsel sind, sondern als eigenständiger Bereich der Kunstwissenschaft zu gelten haben; zum anderen soll Chardin, eine Gestalt, in der sich die Malerei der Eigenwertigkeit ihrer Mittel bewußt zu werden beginnt, nicht dazu herhalten, die in den ersten Abschnitten analysierte Theorie zu illustrieren, weil es müßig wäre, eine unmittelbare Abhängigkeit zu konstruieren. Sinnvoller scheint es, die Entwicklung von gedanklichen Zusammenhängen mit der von bildnerischen Verfahrensweisen in mittelbare Parallele zu stellen, ohne die Kohärenz der ganz unterschiedlichen Traditionen von Begriff und Anschauung zu vernachlässigen.

1 Mit besonderem Nachdruck hat dies Fried, *Absorption* (1980), gezeigt.

Der Kunstvergleich in der italienischen und französischen Klassik

Die Frührenaissance

Die geistige wie soziologische Stellung der bildenden Kunst am Beginn der italienischen Renaissance ist mehrfach beschrieben worden¹. Die Kunst – und hier besonders Malerei und Plastik – ist nicht Teil der sieben freien Künste. Diesen steht die Literatur sehr viel näher, weil sowohl Grammatik als auch Rhetorik (zwei Disziplinen des Triviums) zu ihren Voraussetzungen gehören. Malerei und Plastik müssen sich mit einem Platz innerhalb der minderwertigen, weil weniger geistbestimmten Handwerksdisziplinen begnügen, die ausübenden Künstler haben dementsprechend auch keinen hervorgehobenen gesellschaftlichen Rang. Dies ist in der Anschauung der Zeit allein schon deswegen gerechtfertigt, weil sie es im Gegensatz zu den theoretischen Disziplinen der Zahl und des Wortes mit Farben und Steinen, mit simpler Materie also zu tun haben und nicht etwa mit begrifflichen Gebilden. Die Bildkunsttheorie des 15. Jahrhunderts, aus der wir die Architektur, die ohnehin den mathematischen Künsten des Quadriviums nähersteht, für unsere Zwecke ausblenden wollen, kann als Versuch gewertet werden, in dieser mißlichen Situation Abhilfe zu schaffen. Dabei wird nicht angestrebt, die Besonderheit der einzelnen Gattungen herauszuarbeiten², die Kunsttheoretiker bemühen sich vielmehr darum, die eigenen Disziplinen mit einem kritischen Begriffssystem zu versehen, um sie dem Niveau der freien Künste, insbesondere der Literatur, anzugleichen. Die Reflexion über bildende Kunst vollzieht sich nun aber in Kategorien der Rhetorik, da die Literaturtheorie ihrerseits schon seit der römischen Antike einem sehr starken Einfluß der Rhetorik unterworfen ist. Der in der bisher vorhandenen Sekundärliteratur nachgewiesene kanonische Gebrauch des *ut pictura poesis*-Topos in der frühneuzeitlichen Kunstlehre wird vor diesem Hintergrund einsichtig³. Er postuliert die Symmetrie von *pictura* und *poesis* im Hinblick auf den alles bestimmenden Zweck von Nachahmung der Natur und

1 Vgl. hierzu und zur italienischen Renaissance/Manierismus-Theorie insgesamt: Blunt, Kunsttheorie (1984), vor allem S. 33 ff. und außerdem Rathke, Pictor (1974), S. 17 ff. Wichtig auch: Conti, Entwicklung (1987), passim.

2 Dies wäre ein durchaus moderner Ansatz.

3 An Spezialstudien zum *ut pictura poesis*-Topos wären vor allem zu nennen: neben dem oben angeführten Aufsatz von Lee, *Ut pictura poesis* (1940), die noch älteren Studien von Howard, *Ut pictura poesis* (1909) und Davies, *Ut pictura poesis* (1935). Außerdem Hagstrum, *Sister* (1958), besonders S. 57 ff. Vgl. auch Spencer, *Ut Rhetorica Pictura* (1957).

Überzeugung des Betrachters. Wir wollen im folgenden versuchen, diesen Prozeß in einzelnen nachzuvollziehen. Es soll sich zeigen, daß die weitgehende Gleichstellung von Wort und Bild grundsätzlich bis ins französische 17. Jahrhundert beibehalten¹ und erst im Gefolge der *querelle des anciens et des modernes* außer Kraft gesetzt wird.

Leone Battista Alberti (1404 – 1472)

Die Tendenz zur Rhetorisierung ist bei den italienischen Theoretikern des 15. Jahrhunderts in extenso am Beispiel Albertis dargestellt worden². Zwar benutzt er den *ut pictura poesis*-Topos als solchen noch nicht, die *Paragone*-Problematik in allgemeinerer Form (also der Vergleich zwischen den einzelnen Gattungen) ist aber auch ihm durchaus geläufig. Wir nehmen schon hier vorweg, daß ein massiver Gebrauch erst im frühen 16. Jahrhundert, einer Epoche, in der die *Ars Poetica* von Horaz zum Vorbild der Literaturkritik wird, einsetzt³.

Alberti versucht in *De pictura* (1435), seinem berühmtesten Traktat, mit dem er die neue Gattung des Malerbuches, das nicht mehr nur handwerklich gewichtet ist, kreierte, die Aufwertung der Malerei zuerst einmal mit einer Forderung an den Künstler zu erreichen. Dieser solle sich nach den *Erfindungen* (d.h. *inventiones*) der antiken Dichter richten:

„Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia. Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt, quae omnis laus praesertim in inventione consistit. Atqui ea quidem hanc habet vim, ut etiam sola inventio sine pictura delectet.“⁴

Dieser Textabschnitt ist voll von Wendungen, die für unseren Zusammenhang aufschlußreich sind. Er begründet die Abhängigkeit der Malerei von der Kunst der Schriftsteller und Rhetoren. In den *Ornamenta*, innerhalb der rhetorischen Trias traditionellerweise auf der Ebene der *elocutio*⁵ angesiedelt, seien sich die *artes* nämlich sehr ähnlich. Schon hier zeigt sich Albertis Wille zur vereinheit-

1 S. unsere Bemerkungen zu Poussin und Le Brun, S. 33 ff.

2 Wir führen als neuere Arbeiten zum Thema an: Mühlmann, *Theorie* (1981) und ders., *Sinn* (1970). Außerdem: Gadol, Alberti (1969), Galgantic, *Sources* (1969) und allgemein Baxandall, Giotto (1971).

3 Vgl. Weinberg, *History* (1961), Bd. I, S. 71 ff.

4 L.B. Alberti, *De pictura* (Hg. C. Grayson) London 1972 (zusammen mit *De statua*), S. 94.

5 Vgl. zur Bedeutung der *elocutio* im System der Rhetorik: Lausberg, *Handbuch* (1960), S. 249 ff.

lichenden Abstraktion, da für uns zunächst einmal gar nicht einzusehen ist, warum sich Wörter auf der einen Seite, Farben und Zeichnung auf der anderen Seite so sehr ähneln sollen. Die ersten beiden Sektionen der rhetorischen Trias – *inventio* und *dispositio*¹ – werden von Alberti für die Malerei durch die Begriffe *Invention* und *Komposition* erfaßt. In der *historia* kann sich der Maler auf den vom Schriftsteller vorgegebenen Stoff berufen, wenn er die Forderungen von *Invention* und *Komposition* erfüllen will. Wir sehen also, daß der Florentiner Universalgelehrte, dessen Einfluß auf die Malergenerationen des folgenden Jahrhunderts nicht zu überschätzen ist, das *Procedere* der Malerei in Kategorien einteilt, die ein vollständiges Repertoire rhetorischer Disposition ergeben.

Historia ist an dieser Stelle sehr weit gefaßt². Das Wort impliziert wohl am ehesten „menschliche Handlung“ im weitesten, letztlich aristotelischen Sinne der *mimesis tās praxeos*³. Es geht damit über das, was später „Historienbild“ im engeren, – das heißt auf geschichtliche Themen bezogenen – Sinne genannt wird, eindeutig hinaus, gibt ihm aber dennoch seine philosophische Fundierung. Ein solcher zum allgemein-inhaltlich Bedeutenden tendierender *historia*-Begriff kann verständlicherweise von den literarisch-begrifflich arbeitenden Vertretern der Freien Künste am besten erfüllt werden. Denn deren sukzessiv angelegte Kommunikationsform mit der Möglichkeit, Zeitverläufe angemessen darzustellen, kommt der Bedingung, geschichtliche Entwicklungen in *narratio* umzuformen, entgegen. Die Aussagefähigkeit der Malerei wird damit andererseits auf eine Dimension festgelegt, die über das „rein Malerische“ weit hinausgeht. Sie hat zu versuchen, ihre eigenen medialen Grenzen zu überspringen, damit sie wenigstens virtuell einen Zeitverlauf angeben kann.

Wichtig ist vor allem auch der letzte Satz des obengenannten Zitates. In ihm bezieht sich Alberti auf die für jede klassische Kunstlehre fundamentale Unterscheidung von Inhalts- und Aussageebene.⁴ Die beiden Sphären sind in ein deutlich hierarchisches Verhältnis zueinander gebracht: Die Erfindung könne auch alleine gefallen, ohne daß sie verbildlicht werden müsse oder⁵, wenn das technisch möglich wäre, überhaupt irgend einer sinnlichen Vermittlungsform

1 Zu *inventio* und *dispositio* s. in Lausberg, Handbuch (1960), S. 146 ff. und S. 241 ff.

2 Vgl. Galgantic, Sources (1969), S. 26. Zuletzt zum Begriff der *Historia* auch Patz, Begriff (1986).

3 Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Ausgabe München 1976 (Hg. M. Fuhrmann), S. 40.

4 Vgl. z.B. unsere Bemerkungen zu Pinos *Dialogo di Pittura* unten S. 18 ff. S. auch Todorov, Theories (1977), S. 75.

5 Diese Ergänzung wird durch den Gesamtzusammenhang legitimiert. Zur Trennung und Hierarchisierung von *inventio* und *ornatus* vgl. auch Ellenius, *Arte pingendi* (1960), S. 81 ff.

bedürfe. Die Aussageebene, die der *elecutio*, erscheint hier beinahe als simples Accessoire, das aus rein praktischen Gründen nicht zu umgehen ist, aber gar keinen Einfluß auf die Botschaft hat bzw. idealerweise haben sollte. Der eigentliche Schwerpunkt der künstlerischen Bedeutsamkeit ist somit im Inhalt angesiedelt, in dem, was in rhetorischen Kategorien mit *inventio* und *historia* bezeichnet wird. Allein der aus der literarischen Tradition übernommene Inhalt ist übermittlungswürdig und garantiert den Zweck, den Betrachter zu erfreuen („delectare“).

Die spezifischen bildkünstlerischen Mittel (z.B. die Perspektive), die bekanntermaßen in der Frührenaissance einen großen Entwicklungsschub erfahren, erscheinen so in einem besonderen Licht: zwar charakterisieren sie natürlich historisch eine Phase, in der die im allgemeinen so genannte künstlerische „Eroberung des Diesseits“ iniiert wird; aber man definiert diese Mittel doch noch immer in Abhängigkeit von einem (hauptsächlich religiösen) Interesse, das man zu vermitteln bestrebt ist. Anders ausgedrückt: die malerischen Mittel gelten als Transporteure von außermalerischer Bedeutsamkeit, sie besitzen ansonsten keinen inhärenten Wert, obwohl ihre faktische Verfeinerung außer Zweifel steht.

Wie sehr die *historia* als tertium comparationis von bildender Kunst und Literatur eine Abwertung der Technizität des jeweiligen Werkes und ein gleichzeitiges Abschleifen der Gattungsgrenzen bewirkt, will Alberti auch mit einer anderen Bemerkung aus seinem Malereitratat zeigen. Er setzt den Aufbau des gemalten Werkes aus Fläche, Gliedern und Körpern in Parallele zum Aufbau des geschriebenen Werkes aus Buchstabe, Silbe und Wort¹. Nun verstehen wir auch besser, warum er die *ornamenta* der verschiedenen Gattungen ohne Schwierigkeiten vergleichen konnte: es geht ihm nicht um die sinnliche Erscheinungsweise der künstlerischen Elemente, sondern allein um ihre strukturelle Verwandtschaft. Nicht die Fläche oder der Buchstabe als solcher interessieren ihn, sondern nur ihr jeweiliger Stellenwert in einer Dreiersequenz, die hierarchisch aufgebaut ist und im Körper bzw. Wort ihren größten Komplexitätsgrad erreicht.

Die Affinität von Albertis Denkweise zur aristotelischen Philosophie zeigt sich in seinem Bestreben, das Allgemeine, die einzelnen Ereignisse übergreifende in der *historia* hervorzuheben.

1 Vgl. Alberti op.cit. (wie S. 7 Anm. 4) S. 96. S. auch Mildner-Fleschs Kommentar zu dieser Stelle in: *Dekoratum* (1983), S. 105.

„Res omnis quae loco movetur, septem habet movendi itinera, nam aut sursum versus aut deorsum aut in dexteram aut in sinistram aut illuc longe recedendo aut contra nos redeundo. Septimus vero movendi modus est is qui in girum ambiendo vehitur. Hos igitur omnes motus cupio esse in pictura.“¹

Kein Bild soll nur die Darstellung eines einzelnen Ereignisses sein, sondern durch die Vollständigkeit seiner Konfigurationen zu einem das Allgemeine bezeichnenden Mikrokosmos werden². Jede dargestellte Bewegung im Kunstwerk dient dem Zweck, Handlung als Inbegriff von *historia* zu veranschaulichen, und ist damit mehr als nur kontingente, unreduzierbare Tat. Sie ist auch bei Alberti Fall von Allgemeinheit, Exempel, das auf einen Typus bezogen werden kann.

Eine grundsätzlich ähnliche Tendenz zum Universalen und Typischen kommt in den im engeren Sinne ästhetischen Bemerkungen zum Ausdruck. Die Kunst hat demnach die Aufgabe, das wesentlich Schöne der Natur, welches immer in nicht vollendeter, weil kontingenzverhafteter Form vorliegt, mittels Abstraktion vom singulären natürlichen Vorbild herauszukehren. Damit soll ihr zu dem schon in ihr selbst angelegten *telos*, der absoluten Schönheit, verholfen werden³: Um die *congruitas* (ein Begriff, der der *venustas* = Schönheit ähnlich ist) zu erlangen, hätten die Alten versucht,

„... di ricavare, nei limiti in cui ciò era possibile all'umana solerzia, i principi che in essa (sc. der Natur) presiedevano alla formazione delle cose; e li applicarono ai propri metodi costruttivi.“⁴

Sie kann nur dargestellt werden, wenn man die geheimen Formgesetze der Natur, nicht die erscheinende Natur selbst, zu veranschaulichen in der Lage ist. Die Kunst verhilft der im Zitat eindeutig gemeinten *natura naturans*, der nach vernünftigen Prinzipien erzeugenden gegenüber der positiven, schon geschaffenen und damit fertigen Natur, die dem sinnlich Vorhandenen entspricht (= *natura naturata*) dazu, zur Darstellung kommen. Hierin liegt die Tendenz zum Allgemeinen begründet, weil eher abstrakte Prinzipien intendiert sind als konkrete Präsenz. Wir sind noch einmal mit der zwiespältigen Stellung eines Künstlers konfrontiert, dessen Rolle im Rahmen einer *imitatio*-Theorie definiert wird. Er soll zwar über die einfache Präsentation unbereinigter Materialität

1 Alberti, op.cit. (wie S.7, Anm. 4), S. 82.

2 Mit *pictura* ist nicht etwa die Malerei als solche, sondern das einzelne Bild gemeint. Vgl. die Übersetzung Graysons in unserer Ausgabe, S. 83.

3 Vgl. Mühlmann, Sinn (1970), S. 131.

4 L.B. Alberti, *Dell' Architettura* (De Re Aedificatoria) (Hg. Orlandi) Mailand 1966, Bd. 2, S. 816. (Wir zitieren die italienische Übersetzung).

hinauskommen, sich der prägenden *Entelechie* verpflichtet fühlen; andererseits ist das Universale – verborgen, aber trotzdem vorhanden – schon in der sichtbaren Natur verwurzelt. Künstlerischer Arbeit kann demnach keine eindeutig aktive oder passive Qualität zuerkannt werden. Auch Alberti definiert sie nicht primär in Kategorien von Kreativität¹. Die Metaphorik seiner Bestimmungen zielt nämlich unmißverständlich auf eine Kongruenz von Natur und Kunst ab.

„... l'edificio è come un organismo animale, e ... per delinearlo occorre imitare la natura.“²

So formuliert er in seinem Architekturbuch und präzisiert an anderer Stelle:

„Ad imitazione della natura, infatti, loro (sc. gli antichi) non fecero mai in numero dispari le ossature dell'edificio ossia colonne, angoli etc.; poichè non esiste animale che si regga ... su un numero di piedi dispari.“³

Die ästhetische Qualität einer architektonischen Komposition wird nicht nach ihrer möglichen Wahrnehmungswirkung beurteilt, sondern erfolgt in ontologischen Kategorien der Naturähnlichkeit und Gesetzmäßigkeit.

Bleibt die Interpretation des Kreativitätscharakters künstlerischer Produktion bei Alberti unsicher, so scheint doch unser eigentliches Interesse, die Frage, was für eine Bedeutung der Gleichsetzung an sich unterschiedlicher Gattungen zukommt, zufriedengestellt. Sähe man im Spezifischen der jeweiligen Gattung ein entscheidendes Definitionskriterium, so würde vom Allgemeinen wieder ins Partikulare zurückgeführt. Bedeutsam an einer bestimmten sinnlichen Ausdrucksform ist gerade nicht ihre Einmaligkeit, sondern ihre strukturelle Verwandtschaft mit anderen Formen der künstlerischen Aussage. Nur auf diese Weise kann es gelingen, auf abstrakte Prinzipien zu verweisen, die den Zusammenhang von Mikro- und Makrokosmos bestimmen und die grundsätzliche Vernünftigkeit alles Seienden garantieren. Die zuletzt zitierte Stelle bei Alberti hat insofern einen besonderen Stellenwert: der gute architektonische Aufbau ergibt sich aus einer übersinnlichen Qualität (hier der Zahl), die auf der strukturellen Homonomie von Natur und Kunst beruht. Die Sphäre der Sinnlichkeit, der *elocutio*, des Ausdrucks, ist demnach irrelevant, ihre Hauptaufgabe besteht darin, transparent zu bleiben, um der idealen Gesetzmäßigkeit zur Erscheinung zu verhelfen. Alberti liefert somit die grundlegenden Elemente einer idealistischen Kunsttheorie, die dann im 16. Jahrhundert in den bekannten

- 1 Zur *imitatio*-Theorie im Sinne der Nachahmung kanonischer Vorbilder s. vor allem auch Gmelin, Prinzip (1932).
- 2 Alberti, *Dell'Architettura*, op.cit. (S. 10 Anm 4) S. 810.
- 3 Ebd., S. 818.

großen Systemen verarbeitet werden. Wir wollen bei der folgenden Diskussion von Leonardos Paragone-Position den eher „naturalistischen“ Akzent herausstreichen, mit dem er eine gewisse Sonderstellung in seiner Zeit einnimmt. Wie zu zeigen sein wird, ändert dies aber nichts an der grundsätzlich aristotelischen Ausrichtung, in der der Typus vor dem Einzelnen rangiert und die Bedeutung als unabhängig von der Vermittlung gedacht ist.

Leonardo (1452 – 1519)

In der frühmodernen Ästhetik oder besser Kunsttheorie¹ sind durchaus auch Kriterien der Unterscheidung bekannt gewesen. Es ist aber wiederum bezeichnend, mit welchen Argumenten z.B. Leonardo da Vinci in seinen theoretischen Schriften Literatur von bildender Kunst absetzt. Er teilt zum ersten Mal ausdrücklich die Gattungen im Hinblick auf ihren jeweils verschiedenen Zeichencharakter ein. Dabei benutzt er zwar noch nicht die bekannte Dichotomie von *künstlichen* und *natürlichen* Zeichen – dies ist eine Errungenschaft, die sich erst aus der *Querelle des anciens et des modernes* im späten 17. Jahrhundert ergibt² – aber seine Ausführungen deuten doch darauf hin, daß er sich eines solchen Gegensatzes bewußt ist. Leonardo zieht die natürlichen Zeichen der Malerei den künstlichen Zeichen, das heißt den Wörtern der Literatur mit der Begründung vor, allein sie seien in der Lage, den natürlichen Eindruck praktisch deckungsgleich auf die Leinwand zu übertragen, während die Wörter gezwungenermaßen von den Dingen abstrahierten und ein sehr stark vermitteltes, wenn nicht gar verfälschendes „Bild“ hervorbrächten³. Leonardo hat das Verhältnis von Anschauung und Begriff, das bei Alberti zugunsten der abstrakteren Ebene bestimmt worden war, offensichtlich umgedreht. Erst bei ihm wäre auch der *ut pictura poesis*-Topos in seiner korrekten Form (wie die Malerei so die Dichtung) gerechtfertigt, da er die *poesis* am Ideal der *pictura* ausrichtet, während die strengen Theoretiker eigentlich genau die umgekehrte Abhängigkeit postulieren. Seine Einschätzung ist aber eher auf die Wirkungsmacht gegenüber dem Betrachter bezogen; über den Augensinn vermittelte Botschaften seien einfach

1 Sie erkennt noch keine eigenständige sinnliche Sphäre an, die der Ebene des Begriffes gleichgeordnet wäre, genügt daher noch nicht den Anforderungen, die man an eine Ästhetik im eigentlichen Sinne zu stellen gewöhnt ist.

2 Ausdrücklich wird sie erst bei Dubos entwickelt. Vgl. Stierle, *Verhältnis* (1984), S. 27.

3 Vgl. Leonardos *Libro di pittura* (Hg. Ludwig) Wien 1882, besonders S. 18. Zu Leonardos Kunsttheorie weiterhin grundlegend: Chastel, *Trattato* (1974) und Heydenreich, *Leonardo* (1953), vor allem S. 106 ff.

lebendiger als solche, die über den abstrakten Hörsinn wahrgenommen werden¹.

Die hier hervorgehobene Tendenz zum Individuellen wird nämlich an anderer Stelle in das aristotelische, typenverhaftete Modell integriert und wiederum in Kategorien der Nachahmung interpretiert, welcher die moderne Problematik des Verhältnisses von Subjekt und Objekt noch nicht bewußt geworden ist. Leonardo legt dem Künstler bzw. Techniker – die Renaissance kennt keine deutliche Trennung der beiden Bereiche und steht damit noch dem griechischen *technä*-Begriff nahe – dort ans Herz, ein Fluggerät in Entsprechung zur Vogel-anatomie zu bauen. Blumenberg weist darauf hin, daß hiermit wiederum der entscheidenden Bedingung für die klassische *imitatio*-Vorstellung genüge getan ist, da auch Leonardo sich keine zweckvolle Tat vorstellen kann, die vom Naturvorbild kategorial unterschieden ist². Er bleibt mit seinen Ideen dem Arsenal der schon existierenden Vorbilder verpflichtet und geht insofern über die Albertische Auffassung nicht entscheidend hinaus. Die Bevorzugung des Augensinnes deutet demnach zwar ein gesteigertes Interesse am rein Dinglichen an, dieses bleibt aber noch immer Exempel. Das moderne Verständnis vom Einzelding als radikal Singulärem, welches zudem nur noch die Phase einer Entwicklung verkörpert, ist Leonardo fremd. Gerade eine solche Auffassung wird aber bei Diderot virulent.

Die bei Leonardo zumindestens implizit getroffene Unterscheidung von *natürlichen* und *künstlichen* Zeichen³ ist auch deswegen interessant, weil sie eine erkenntnistheoretisch entscheidende Trennung von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Wort und Farbe auf der einen, Inhalt auf der anderen Seite festlegt. Denn der Inhalt scheint bei einer solchen Differenzierung vorgegeben, die Zeichen werden in ihrem jeweiligen Verhältnis zu ihm in einer eins-zu-eins-Beziehung definiert, in der dem einzelnen Wort oder Farbgebilde jeweils ein Objekt der Außenwelt entspricht. Das Zeichen ist äußerlich, im Grunde genommen weniger sinnkonstituierend als sinnkonnotierend. Es wird einzig und allein an seiner mehr oder minder realisierbaren Fähigkeit gemessen, dem zu bezeichnenden natürlichen Vorbild nahezukommen, das als unverrückbares Absolutum den Weisen seiner Bezeichnung gegenübersteht und nicht etwa dialektisch mit diesen vermittelt ist.

- 1 Die Einbeziehung der – im Morrisschen Sinne – pragmatischen Dimension ist durchaus zukunftsweisend.
- 2 Vgl. Blumenberg, *Nachahmung* (1957), S. 269 (Anm. 12). Original in: Leonardo da Vinci, *Tagebücher und Aufzeichnungen* (dt. von Th. Lücke), München 1952, S. 307.
- 3 Damit meinen wir Leonardos häufige Versuche, den unmittelbaren sinnlichen Eindruck gegen den vermittelnden Begriff auszuspielen. Vgl. z.B. im „Libro“ (wie S. 12 Anm. 3), S. 14.

Eine solche „naive“ Form der Semiotik geht beispielsweise auf Augustin zurück, der den Prozeß des Spracherwerbs als einfaches Finden von Bezeichnungsweisen charakterisiert, dem die Objektwelt als solche vorgegeben ist¹. Gerade auch bei Augustin zeigt sich die Tendenz, einzelne Zeichen/Ding-Komplexe getrennt voneinander zu betrachten.

Die Zielrichtung dieses Arguments soll durch einen Vorgriff auf die in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehende Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts erläutert werden. Lessing setzt in seinem Laokoon-Essay aus dem Jahre 1766 sukzessive und simultane Zeichenzusammenhänge an und ordnet sie einerseits der Literatur, andererseits der bildenden Kunst zu. In den Bestimmungen von Sukzession und Simultaneität ist die Relation eines Zeichens zu seinen Nachbarzeichen integraler Bestandteil der Definition. Lessing befreit es auf diese Weise aus seiner Isolierung und verschleift es mit dem Aussagezusammenhang².

Leonardo bekräftigt mit seiner Eloge des Sehannes eine Anschauung der alten Metaphysik, die diesen schon seit Plato (und auch weit über Leonardo hinaus) nicht nur zum edelsten aller Sinne erklärt, sondern eigentlich den gesamten Subjekt-Objekt-Bezug nach dem Vorbild des visuellen Vermögens denkt. Der Gesichtssinn ist zum einen Garant für eine möglichst vollständige und wenig verfälschte Übertragung der Außenwelt ins menschliche Bewußtsein, er ist sozusagen die Inkarnation des Verstandes als Spiegel³; zum anderen wird gerade auch in Leonardos Bemerkung, im Wettstreit von Wort und Bild, von vermittelt und unvermittelt, eine gewisse Passivität als Ideal des Erkenntnisvermögens deutlich. Das Wort wird in seiner wesensmäßig aktiven Funktion herabgesetzt, Kunst und Erkenntnis sind zwar produktive Vermögen, die Bedingungen für ihren Vollzug werden aber nicht von ihnen selbst gestellt, sondern

- 1 S. Augustin, *Confessiones* (Hg. und übers. Schiel) Freiburg 1955, S. 11 f.; vgl. zu diesem Bereich auch Assmann, *Legitimität* (1980), S. 72.
- 2 Vgl. hierzu Todorov, *Théories* (1977), besonders S. 171. Dabei wird die traditionelle Dichotomie des Natürlichen und des Künstlichen unterwandert, weil erst ein sinnvoller, ästhetisch überzeugender Bezug der Zeichen untereinander eine Art von metaphorischer Natürlichkeit produziert, die vorher schon durch das Sein des Zeichens als solchem gesichert schien: *Natürlich* waren die malerischen und skulpturalen Gebilde, *künstlich* die literarischen. Daran änderte der jeweilige Gebrauch der Mittel gar nichts. Bei Lessing muß sich auch die Malerei durch einen ästhetisch gerechtfertigten Aufbau legitimieren, bevor ihr „Natürlichkeit“ zuerkannt werden kann. S. hierzu dann auch unten, S. 118 f. und S. 133 f.
- 3 S. Heidegger, *Sein* (1977), S. 147 sowie Rorty, *Spiegel* (1981), S. 23 und passim. Die Verbindung von Augensinn und Spiegel läßt sich bei Leonard z.B. im *Libro* (S. 12 Anm. 3), S. 13 nachweisen. Vgl. zur Verbindung von Spiegelstruktur und rhetorischer Forderung nach *perspicuitas* Dyck, *Ticht-Kunst* (1966), S. 72 und außerdem Abrams, *Spiegel* (1978), besonders S. 24.

alle aus der Objektwelt übernommen¹. Es ist in diesem erkenntnistheoretischen Zusammenhang eindrücklich darauf hingewiesen worden, wie stark die vorgalileische Naturwissenschaft² vom Bild des Geistes als passivem Rezeptor geprägt ist, wohingegen später die apriorischen, „protophysikalischen“ Vorgaben des Verstandes an die Natur höher bewertet werden³.

Diese Passivität steht jedoch nicht – wie man vermuten könnte – im Widerspruch zur Theorie von der Naturverbesserung. Denn diese beinhaltet entsprechend ihrer traditionellen Definition eigentlich keine Aktion gegen die Natur, sondern konkretisiert nur die in der Natur schon angelegten Ziele in ihrer Reinheit. Die Naturverbesserung ist daher ein aktiver Vorgang insofern sie Explikation von Seiendem ist. Später wird die radikale Produktivität des Geistes gegen das Naturvorbild (oder zumindest nicht in unmittelbarem Bezug auf es) thematisiert. Wir werden diesen für unsere Arbeit grundlegenden Gedanken in den Schriften einiger Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts weiter verfolgen müssen.

- 1 Dieser Anschauung liegt eine radikale Trennung der Bereiche von Subjekt und Objekt zu Grunde. Vgl. hierzu und zur Bedeutung des *ut pictura poesis*-Topos in diesem Zusammenhang: Gaede, Poetik (1978), S. 39.
- 2 Von ihr haben wir gelesen (vgl. S. 13), daß sie in der Renaissance von der Kunst nicht so scharf geschieden war wie heute.
- 3 Vgl. Mittelstraß, Neuzeit (1970), S. 171 ff. und 236 ff.

Der Kunstvergleich im italienischen Manierismus

Giorgio Vasari (1511–1574)

Am Beispiel des Florentiner Manieristen Giorgio Vasari hat Panofsky den Doppelcharakter der Natur, womit einerseits ihre Gesetzmäßigkeit, andererseits ihre Materialität gemeint ist, verdeutlicht.

Es ist durchaus bezeichnend, wenn Vasari die Möglichkeit, zu einer Idee zu gelangen, damit begründet, daß die Natur selbst in ihren Bildungen so regelmäßig und konsistent sei, daß man im Einzelteil das Ganze zu erkennen vermöge.¹

Die unabgewandelte Wiederholung immer gleiche Spezies (= Regelmäßigkeit) und ein widerspruchsfreier Aufbau der natürlichen Elemente (= Konsistenz), kurz, der vernünftige, gottgeschaffene Kosmos bildet auch bei Vasari die Grundlage für eine intakte Nachahmungslehre. Regelmäßigkeit und Konsistenz beherrschen die erscheinende Natur aber nur virtuell, die beiden Qualitäten werden zwar als reale gedacht, der Künstler muß sie aber vermittels seiner *Idee* erst zur Darstellung bringen².

„Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre ... cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima ... nelle sue misure“.³

In einer Textvariante ist für „singolarissima“ „regularissima“ enthalten, wodurch unsere Interpretation bestätigt wird⁴. Vasari fährt dann fort:

„... di qui è che ... nei corpi umani e degli animali ... conosce la proporzione, che ha il tutto con le parti infra loro e col tutto insieme; e perchè da questa cognizione nasce un certo giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa,

- 1 Panofsky, *Idea* (1924), S. 35. Wichtig weiterhin für die neuere Vasari-Forschung: Boase, *Vasari* (1971).
- 2 Vgl. Panofsky, *Idea* (1924), S. 34: „Hier hat also die Idee in der Erfahrung nicht nur ihre Voraussetzung, sondern geradezu ihren Ursprung. Sie verbindet sich nicht nur gern mit der Anschauung der Wirklichkeit, sondern sie ist die Anschauung der Wirklichkeit, nur klarer und allgemeingültiger geworden durch die Tätigkeit des aus dem Vielen das Einzelne wählenden und die gewählten Einzelheiten zu einem neuen Ganzen verbindenden Geistes.“
- 3 Ebd. S. 95, Anm. 143. Wir zitieren nach Panofsky, weil er die wichtige Textvariante „singolarissima“ – „regularissima“ angibt. Original in: Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. A cura di A. Betterini e P. Barocchi, Florenz 1946, Bd. 1, S. 111.
- 4 Vgl. ebd. (Panofsky).

che poi espressa con le mani si chiama disegno, si puo concludere, che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto, che si ha nell'animo, e di quello, che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea.“¹

Wir können dies als die Formulierung *in nuce* der manieristischen *Idea*-Theorie ansehen. Vasari bezeichnet das *disegno*, welches mit *Zeichnung* nur unzureichend übersetzt ist, als den „Vater unserer drei Künste“. Sie bietet demnach nicht nur die Grundlage für Malerei, sondern auch für Architektur und Skulptur. *Entwurf* (für *disegno*) scheint in diesen Zusammenhang, wo es nicht vornehmlich um die praktische Zeichnung geht, angemessener zu sein. Er zieht aus den vielen Einzeldingen ein allgemeines Urteil heraus, das man mit zugrundeliegender *Form* oder *Idee* bezeichnen könnte. Auffällig ist auch bei Vasari der Versuch einer Sublimierung des rein Sinnlichen im Begriff. Die Zeichnung stellt nicht etwa einfach nur dar, nein, sie überwölbt die Dinge der Welt mit einem abstrahierenden *Urteil*². Die Ebene der Sinnlichkeit ist unmißverständlich untergeordnet, künstlerische Leistung kann Vasari sich nur als Abstraktion denken, die auf den Begriff hinzielt. Das Bildwerk ist demnach in Sprache zu übertragen, ohne daß dabei entscheidende Verluste entstünden: *ut pictura poesis*.

Die Regelmäßigkeit der Natur ist nicht präsent, sondern wird vom Geist des Künstlers herausgearbeitet, so wie der Bildhauer die Form aus dem amorphen Stein entstehen läßt. Denn was bliebe sonst dem abstrahierenden Intellekt, der in der Vasarischen Definition als das Eigentliche erscheint, und der sich die *idea*, das *concetto* formt, zu tun übrig? Die Idee wird aber nicht als „das Andere“ der Natur begriffen, als Gegensatz, sondern sie bezeichnet deren eigentliche Offenbarung. Natur bleibt am Ende Inbegriff von Konstanz und Vollkommenheit. Dies geht aus dem zweiten Teil des Zitates hervor: Das Urteil, welches aus der Arbeit des *disegno* entsteht, gründet auf den natürlichen Gegebenheiten der menschlichen und tierischen Körper, auch wenn es über deren Singularität hinausgeht.

Am Beispiel weiterer Manierismustheoretiker des 16. Jahrhunderts wollen wir die zentrale Problematik von Naturdefinition und Nachahmung weiter verfolgen, selbst wenn sich die Gefahr von Wiederholungen dabei nicht umgehen läßt³. Zuerst wenden wir uns zwei venezianischen Theoretikern zu: Paolo Pino und Ludovico Dolce.

1 Vgl. ebd.

2 Vgl. das erste Zitat (S. 16 Mitte). *Giudizio* kann auch mit *Begriff* übersetzt werden.

3 Vgl. zur Rolle der *imitatio* in der italienischen Renaissance: Ulivi, *Imitazione* (1959), vor allem S. 21, 42 und 62 ff. Außerdem Gmelin, *Prinzip* (1932) und v. Stackelberg, *Bienengleichnis* (1956).

In Pinos *Dialogo di pittura* läßt sich die gleiche unbekümmerte Verbindung von Konzepten nachweisen, die wir heute, verführt durch die Gleichsetzung von Nachahmungsvorstellung und Naturalismus, als widersprüchlich empfinden¹. Weil Pino nicht zu den spekulativen Avantgardisten seiner Zeit gehört, sondern eher kompiliert, vermittelt er die Grundlagen der manieristischen Theorie wesentlich eingängiger.

Von der Kunst behauptet er, sie sei

„... perfettissima, quant'arte, ma l'arte di necessità è inferiore alla natura, perchè la natura dà il rilievo et il motto alle sue figure, il ch'è impossibil a noi. L'arte nostra fa l'effetto che fa lo specchio, il qual riceve in se quella forma ... che se gli oppone dinanzi.“²

Pino führt explizit die Spiegelmetapher an und legt die Kunst auf eine eher passive Rolle fest. Sie sei der Natur aus dem gleichen Grunde auch unterlegen. Daß diese Feststellung der üblichen Vorstellung von der Verbesserung des natürlichen Objektes nicht widerspricht, zeigt sich an der einige Seiten später vorgetragenen Bemerkung, die für einen nicht-idealistischen Begriff von Nachahmung paradox erscheinen muß.

„Non vi è porzione di quantità determinata che servi a tutte le forme, impero che tra noi è gran varietà, perchè l'uno è più grande dell'altro. Ma perchè queste differenze nascono da gli accidenti, emoli della natura ... gli antichi ingenuosi elessero tra gli uomini una di queste quantità per piu proportionata, e giusta...“³

Die Überlegenheit der Natur über die Kunst scheint hier umgedreht. Ihre Aufsplitterung in eine unendliche Vielfalt ist nur akzidentiel⁴, das Substantielle muß erst durch die Kunst zum Vorschein gebracht werden. Es bleibt aber doch zu betonen, daß man bei Pino nicht unkritisch die Vielfalt der Formen mit Natur gleichsetzen sollte. Er unterstreicht dies selbst mit der interessanten Wendung von den „accidenti emoli della natura“; demnach versuchen die akzidenzverhafteten Einzeldinge selbst, der Natur nachzueifern, wodurch *natura* zu einer Idealvorstellung, alle sinnliche Wirklichkeit aber in strenger Anlehnung an das aristotelische Schema tendenziell disqualifiziert wird. Durch das Verfahren der

1 Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, in: Trattati d'Arte del Cinquecento (Hg. Barocchi) Bd. 1, S. 98 ff. Zu Pino vgl. allgemein: Gilbert, Antique (1943–45).

2 Pino, ebd., S. 100.

3 Ebd., S. 104

4 Die Übereinstimmung mit dem aristotelischen Substanz-Akzidenz Modell ist einleuchtend.

electio, das Aussondern alles Zufälligen, das im Zusammenhang mit einer Kunstlehre dem Häßlichen gleichzusetzen ist, haben sich nach Auffassung Pinos die Alten des substanziellen Perfektionsideals, das hier mit *natura* korrespondiert, bemächtigt. Da dies bei ihm wie bei allen Renaissancetheoretikern als geschichtsloses Absolutum erscheint, kann auch das, was von den Griechen und Römern einmal eruiert worden ist, ohne wesentliche Veränderung übernommen werden. Es ist später zu zeigen, daß die Entdeckung des relativierenden Einflusses der Geschichte im Gefolge der *Querelle* mit dazu beiträgt, die Lehre von der Nachahmung auch in dieser Beziehung außer Kraft zu setzen¹.

Der Transzendierung des rein sinnlich vereinzelt Individuums² in eine abstrakte Allgemeinheit begründet eine weitere, für das klassizistische Verständnis von Kunst entscheidende Forderung: das Dekorumbot. In der Auflage, ein Individuum nicht gemäß seinen ganz persönlichen Eigenschaften, sondern im Hinblick auf seine Gruppenzugehörigkeit darzustellen, wird die Tendenz zur Abstraktion und Universalisierung vielleicht am anschaulichsten. Bei der Präsentation etwa eines Königs interessiert nicht dessen spezifischer menschlicher Charakter, der ihn als partikulares Wesen definieren würde, sondern seine Funktion, die ihn als Vertreter einer Allgemeinheit auszeichnet. Naturnähe wird demgemäß durch das Dekorumbot immer auf den Bereich des Angemessenen beschränkt, das dann später in der französischen Theorie des 17. Jahrhunderts als „*bienséance*“ wiederkehrt und hier eine herausragende Rolle spielt. Zur Illustration des Prinzips ließe sich die berühmte Michelangelo-Anekdote anführen: der Künstler soll die fehlende Naturähnlichkeit seiner Grabmalsfiguren in der Medicikapelle damit begründet haben, in tausend Jahren würde sich sowieso niemand mehr für die individuellen Züge der gezeigten Menschen interessieren. Wichtig sei alleine deren überpersönliches Wesen³.

Es geht uns in diesem ersten Hauptteil darum, den rationalistischen Kern der klassischen Kunsttheorie (den wir zuletzt noch einmal an Hand des Dekorumbotes zu verdeutlichen versucht haben) und die *ut pictura poesis*-Doktrin mit der in ihr ausgedrückten Vernachlässigung des Medialen, das in der Versinnlichung partikularisiert, zu verbinden. Pino bringt die Trennung von Entwurf und Vermittlung noch direkter vor als Alberti, bei dem uns dieser Ansatz schon aufgefallen war. Das Malen sei

1 Vgl. Jauss, Normen (1964), vor allem S. 33 ff.

2 Vgl. die Bemerkungen Simmels, Rembrandt (1916), vor allem S. 6 ff. und S. 70.

3 Überliefert in einem Brief von Niccolo Martelli, zitiert in: de Tolnay, Michelangelo (1948), S. 68.

„... pratica, il quale atto non merta esser detto mecanico, impero che l'intelletto non può con altro meglio che per gli sensi intrinseci isprimere e dar cognizione della cosa, ch'egli intende.“¹

Wie das Verhältnis von *elocutio* zu *inventio* im rhetorischen Aufbau des Werkes, so wird auch dasjenige von Sinnlichkeit zu Verstand definiert: Ausdruck und sinnliche Vermittlung stehen im Dienste von Erfindung und Intellekt. Die unendliche Mannigfaltigkeit einerseits der Stilmittel im Bereich der *elocutio* bzw. der *espressione*, andererseits des noch nicht konzeptualisierten Einzelnen im Bereich der Sinnlichkeit fixiert die Ebene der Anschauung auf ihre Verweiskfunktion, die dem eigentlichen Inhalt zuarbeitet und der alles bestimmenden *persuasio* gehorcht. So mündet die Argumentation bei Pino auch in einer Aussage, in der die Malerei ausschließlich im Hinblick auf die *inventio* begriffen wird.

„E perchè la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è ...“²

Die Malerei erfindet Geschichten, natürlich nicht ex nihilo, sondern im Rückgriff auf den Historienschatz der „*historia sacra e profana*“³. Sie versucht, daraus eine möglichst treffende bildliche Formulierung zu entwickeln – in diesem Sinne ist auch die *inventio* im System der Rhetorik definiert – und führt die Geschichten in bestimmte Zwecke verfolgender illusionärer Form vor.

Mit dem angeführten Zitat sind wir zum Inhalt des *ut pictura poesis*-Topos zurückgekehrt. Die Malerei hat sich an einem Begriff von Poesie auszurichten, der an dieser Stelle bezeichnenderweise doppeldeutig ist. Zum einen werden beide Gattungen wieder vor ihrem eigentlichen Bestimmungsgrund, der *inventio*, angeglichen, weil sie sich in ihrer Stoffwahl einfach nicht unterscheiden; zum anderen ist die Poesie als der Inbegriff aller geistigen Kunst gleich *inventio* gesetzt, die Malerei sieht sich mit den beiden in ihrer substanziellen Einheit konfrontiert. Festzuhalten bleibt vor allem, daß der *Paragone* deswegen funktioniert, weil der gemeinsame Nenner in einen Bereich der Abstraktion hineingehört, der den differenzierenden Einfluß des technisch-medialen Aspektes – der erst im 18. Jahrhundert zum bedeutungskonstituierenden Faktor wird – wesentlich überschreitet und ihn deswegen nicht zu bestimmender Wirkung kommen läßt.

1 Pino, op.cit. (wie S. 18 Anm. 1), S. 107.

2 Ebd. S. 115.

3 Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura. Libri tre*, Ravenna 1587. Neudruck Hildesheim–New York, 1971, S. 24.

Dolces *Dialogo della Pittura* aus dem Jahre 1557 ist als Ganzer in Anlehnung an das Schema der rhetorischen Trias aufgebaut, die schon in Albertis Malerdefinition leitend gewesen war¹. Für das spezielle Gebiet der Malerei hat er *inventio*, *dispositio* und *elocutio* in *invenzione*, *disegno* und *colorito* umgewandelt. Die *invenzione* mit ihrer Forderung nach angemessener Umsetzung eines vorgegebenen Themas ist bei ihm durchgehend auf das Prinzip des Dekorum abgestimmt. Dazu greift er häufig auf Horaz zurück und bezieht das *Angemessene* speziell auf die historisch treffende Ausstattung – die *convenevolezza*² – der einzelnen Figuren. Horaz' Tadel des Dekorum-Verstoßes, in dem der antike Dichter sich über einen Künstler erbot, der Menschenleib und Pferdekopf verbinden will

„... dinota, che in tutto il contenimento della istoria, la quale abbracci molte figure, si faccia un corpo che non discordi: come sarebbe se io avessi a dipingere il piover della manna nel deserto, dovrei fare che tutti gli Ebrei, che in tal cosa si vanno rappresentando, con varie attitudini raccogliessero questo cibo celeste...“³

Auch die Einheit des Bildes, das, was man gewöhnlich – und natürlich auch nicht zu Unrecht – als eine der bedeutendsten Errungenschaften der Bildkompositionstechnik der Renaissance begreift, entpuppt sich als Dekorumgebot. Das gesamte Bildgeschehen soll in einer Einheit auf die Darstellung des gemeinten Inhaltes der *historia* zentriert sein, der nur so sinnfällig wird und vor allem die Funktion eines spiegelbildlichen Mikrokosmos übernehmen kann. Dolces Wunsch, die Juden in verschiedenen Stellungen zu zeigen, ist nicht einfach *varietas*-Prinzip; man kann ihn mit Albertis zitierter Forderung, ein Bild solle alle sieben (aristotelischen) Bewegungsrichtungen aufnehmen, vergleichen. Auch Dolce möchte ein singuläres Ereignis durch die größtmögliche Vollständigkeit seines Handlungsrepertoires überhöhen, um ihm damit eine allgemeine Bedeutung zu sichern.

Der *disegno* – er vertritt in Dolces Entwurf der Malerei die Ebene der *dispositio* – liegt der *inventio* begrifflich sehr nahe. Die Verwandtschaft dieser Begriffe und die Beliebigkeit ihrer Kombination bestätigt sich bereits bei Pino, da dieser *disegno-invenzione-colore* nennt⁴: der *disegno* ist eben mehr als nur die

1 Über Dolces Kunsttheorie informiert umfassend: Roskill, Aretino (1968), besonders S. 12 ff.

2 Zum Begriff der *convenevolezza* vgl.: Haussherr, *Convenevolezza* (1984).

3 Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venedig 1557, hier zitiert nach der Ausgabe von Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bd. 1, S. 168.

4 Pino, op.cit. (wie S. 18, Anm.1) S. 113; dagegen Dolce, op.cit. (wie Anm. 3), S. 164.

konkrete Ausführung der Umrißzeichnung im Bild. Auch bei Dolce umfaßt er die im Geiste des Malers gebildete *idea*, und somit unterscheidet sich der *disegno* kaum noch von der Bilderfindung der *inventio*. Die *idea* geht nach dem Vorbild der antiken Zeuxis/Helena-Anekdote über das einzelne gegebene Naturvorbild hinaus. Diese in der Renaissance weit verbreitete Legende¹ eignet sich gut dazu, deren Vorstellungen über das Verhältnis Kunst – Natur zu illustrieren: Zeuxis, der in Kroton den Auftrag bekommen hat, eine Helena zu malen, sucht sich die fünf schönsten Mädchen des Ortes aus und stellt die wiederum jeweils schönsten Körperteile dieser Mädchen zu einem Idealbild weiblichen Wesens zusammen. Er bleibt somit dem Naturangebot verpflichtet, geht aber gleichzeitig insofern darüber hinaus, als er die in der faktischen Natur kontingente Verteilung von Schönheit auflöst und zu wahrhafter (= idealer) Schönheit umordnet. Unmittelbar im Anschluß an das Postulat einer guten Zeichnung formuliert der Venezianer Dolce, der Maler müsse daraufhinarbeiten,

»... non solo d'imitar, ma di superar la natura. Dico superar la Natura in una parte; che nel resto è miracoloso, non pur, se vi arriva, ma quando vi si avvicina. Questo è in dimonstrar col mezo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfezzion di bellezza che la natura non suol dimostrar appena in mille.«²

Im Anschluß an Dolces an die Zeuxis-Anekdote angelehnte Bemerkung wird deutlich, wie möglichst naturgetreue Nachahmung und Idealisierung auf einen Nenner zu bringen sind: die hier aufgestellte Forderung nach Vereinheitlichung hindert unseren Autor nicht daran, kurz darauf eine große Mannigfaltigkeit in der Körperbildung anzustreben³.

Auffällig ist, daß die Natur selbst die Unvollkommenheiten verteilt und sie nicht erleidet. Man hat in ihr also immer mehr als nur ihre jeweilige Individualisierung im Einzelobjekt zu erkennen, sie ist auch schöpferisches Prinzip, das seinen Impetus aus der leitenden Vollkommenheit bezieht. Die Vorstellung von der *imitatio naturae* behält demnach auch bei Dolce ihre volle Gültigkeit⁴.

Ganz traditionsgemäß bleibt für Dolce das Ziel nicht nur der Malerei, sondern aller Kunst, die Überzeugung von einer sittlichen Notwendigkeit:

„Onde si legge, che Giulio Cesare veggendo in Ispagna una statua di Alessandro Magno ... pianse: e tanto s'infiammò nel desiderio della immor-

1 Vgl. Tosstorff, Formen (1982).

2 Dolce, op.cit., (wie S. 21 Anm. 3) S. 172.

3 Vgl. ebd., S. 184.

4 Der Doppelcharakter des *disegno*-Begriffes wurde in seiner Entwicklung am Ende des 16. Jahrhunderts von Kemp, Disegno (1974) untersucht. Vgl. außerdem: Poirier, Studies (1976).

talità, che si mise dipoi a quelle alte imprese...“¹

Um dies zu erreichen, ist die Berücksichtigung des *colorito* nötig, das, wie gesagt, das malerische Äquivalent zur rhetorischen *elocutio* bildet. Die Farbe wird im Gegensatz zu *invenzione* und *disegno* aber nicht auf Grund ihrer geistigen Leistungen definiert. Insofern nimmt auch der venezianische Verfechter des *colore*- gegenüber dem florentinischen *disegno*-Prinzip die Farbe nicht aus dem rhetorisch vorherbestimmten System heraus². Er beläßt sie in ihrer untergeordneten Stellung und muß sie daher zwangsläufig eher als Schmuck begreifen, der die Rührungsfähigkeit des Werkes erhöht. Zumindest folgt sie ideell den beiden vorhergehenden Stufen erst in einigem Abstand nach. Dies läßt sich aus der Tradition der rhetorischen Gewichtung natürlich begründen. Die Farbe ist als Medium der *elocutio* mit den rhetorischen Stilmitteln der literarischen Künste zu vergleichen. Nun wird z.B. die *Metapher*, das grundlegende Stilmittel überhaupt, in der antiken Rhetorik als Abweichung vom üblichen Zeichen, vom Normbegriff, verstanden³. Nur der Normbegriff vermittelt den eigentlichen Sinn und gilt als unproblematisch, weil er mit der bezeichneten Sache in etwa deckungsgleich sein soll. Diese Auffassung bleibt prinzipiell in der Kunsttheorie bis zum 18. Jahrhundert gültig. Die Metapher hat daher keine Erkenntnisfunktion, sie ist einfach Schmuck, der dem Vergnügen, dem *dulce* dient und damit allerdings eine nicht unwesentliche Bedeutung im Prozeß der *persuasio* besitzt; von hier aus gesehen läßt sich leicht vertehen, warum die Farbe im Bereich der Malereitheorie der Zeichnung, die man ohne große Begriffsverbiegung mit der angeführten Normbezeichnung in Verbindung bringen kann, letztendlich nicht gleichzustellen ist. Der französische Klassizismus, der *colorito* interessanterweise häufig durch das breitere *expression* ersetzt⁴ – was die Bedeutung dieses Begriffes wiederum von vorneherein präjudiziert, weil Ausdruck hier reines Vermittlungsinstrument bleibt und noch nichts von seinem modernen Pathos erhält –, wird in dieser Beziehung auch ganz unmißverständlich sein.

Auch Dolce kommt auf den Vergleich zwischen Malerei und Poesie zurück:

„... saprebbero gli Scrittori esser Pittori. Chè Pittura è la Poesia; Pittura la Historia; e Pittura qualunque componimento de' dotti.“⁵

1 Dolce, S. 162 (wie S. 21 Anm. 3).

2 Vgl. zur Stellung der Farbe in der Renaissancetheorie: Gavel, *Colour* (1979), vor allem S. 70 ff.

3 Vgl. hierzu Todorov, *Théories* (1977), besonders S. 75 und 135 f. sowie Ricoeur, *Métaphore* (1975), S. 30.

4 S. LeCoat, *Rhetoric* (1975), S. 31.

5 Dolce, S. 155 (wie S. 21 Anm. 3).

Die Beziehungen sind wechselseitig, der Poet ist auch Maler, der Maler gleichzeitig Poet. Kurz zuvor hatte Dolce die Augen als „Fenster der Seele“ bezeichnet. Auch die Dichtung kann also demnach ihre Mitteilungen über augenvermittelte Phänomene machen. Sie wird dadurch zwangsläufig zur beschreibenden Dichtung, die zwar im frühen 18. Jahrhundert erst ihren Höhepunkt erreicht, aber eine – vor dem Hintergrund theoretischer Erörterungen nachvollziehbare – lange Tradition besitzt¹.

Dolces begeisterte Anführung von einschlägigen Beschreibungen schöner Frauen bei Ariost kann das nur bestätigen². Es sei bei dieser Gelegenheit vorweggenommen, daß Diderot genau den gleichen Ariostischen Beschreibungen mit Ablehnung begegnet. Wir werden den Wandel zu begründen haben.

Soll der Augensinn Informationen über Erscheinungen des menschlichen Innenlebens vermitteln können, so müssen die äußeren Gesten eindeutig sein. Gedanken und Empfindungen

„... per certi atti esteriori si comprendono: e spesso per un inarcar di ciglia, o increspar di fronte, o per altri segni appariscono i segreti interni...“³

Wenn die Malerei rühren will, so darf sie nicht auf Äußerlichkeiten beschränkt bleiben. Sie kann diesen Effekt aber nur dann erreichen, wenn Gestik und Mimik nicht mißzuverstehen sind. Körperliche Zeichen und Innenwelt müssen einfach vermittelbar sein; kein Bruch zwischen den beiden Bereichen darf bestehen. Vor diesem Hintergrund tendiert das in die rhetorische Verbindlichkeit integrierte Bild dazu, lesbar im wörtlichen Sinne zu werden. Der vorhin besprochene narrativ-sukzessive Aufbau des Bildes wird somit durch eine angemessene Form der Rezeption ergänzt.

Bevor wir zur klassizistischen französischen Theorie des 17. Jahrhunderts übergehen, müssen wir zumindest noch einige Hauptthemen der beiden wichtigsten Vermittler italienischen Gedankengutes, Armenini und Lomazzo erwähnen.

- 1 Vgl. die Einführung von Rolfe, Saint-Amant (1972).
- 2 Vgl. hierzu auch Hirdt, Descriptio (1970)
- 3 Dolce, S. 152 (wie S. 21 Anm. 3).

Der Faentiner Maler und Theoretiker faßt vielleicht am konzisesten die bisher beschriebenen Elemente malerischer Möglichkeiten zusammen. In seinen *Veri precetti della pittura*¹ spricht er von einer „smisurata unione“ von Malerei und Dichtung. Er führt in diesem Zusammenhang eine andere antike Weisheit an, nach der die Malerei eine schweigende Poesie, diese aber eine sprechende Malerei sei².

„Ma certamente che in quanto all'inuentione predetta e in quanto alla verita, sono d'una stessa proprietà e d'uno effetto medesimo: conciosia cosa, che elle parimente si mirano insieme e sono intente al pascer gli animi de' mortali e con sommo piacere e diletto consolarli e incitar i loro spiriti e i loro nobili animi alle cose dignissime e virtuose...“³

Obwohl sich die Künste gemäß einer vorhergehenden Bemerkung ausdrücklich in der Wahl ihrer Mittel unterscheiden (Wörter-Farben) sind sie in bezug auf die *inventio*, wie wir es nun schon mehrmals gesehen haben, auch bei Armenini vergleichbar. Dies wird aus der Tatsache ersichtlich, daß diese mit *Wahrheit* verbunden ist; nichts kann klarer machen, warum *Erfindung* die höchste Kategorie ist. Weiterhin ähneln sich die Gattungen in ihrem *effetto*, der rhetorischen Überzeugungsfunktion: sie vergnügen, geben Kunde von tugendhaften Ereignissen und regen den Betrachter bzw. Leser schließlich auch noch zur Nachahmung an („incitar“). Anders als Dolce gesteht Armenini der Malerei nur die Erfassung des *corpo* zu⁴, während die Poesie bis in die *anima* ihrer Objekte vordringt. Geht man aber davon aus, daß bei Dolce diese Trennung nicht unüberwindbar war, die *anima* gewissermaßen in den *corpo* veräußerlicht wurde – dies aber wiederum in einer rhetorisch geprägten Konzeption von Malerei, die Armenini ja gerade auch vertritt, unabdingbar ist – dann muß der Gegensatz seine Absolutheit verlieren: das Innenleben als veräußerlichtes kann gerade auch durch die Armeninische Definition von der Malerei abgedeckt werden, selbst wenn die *poesia* den tieferen Zugang zur Seele hat⁵.

1 Vgl. S. 20 Anm. 3. Zu Armenini vgl. Grassi, Armenino (1948).

2 Vgl. ebd. (*Veri Precetti*) S. 25.

3 Ebd.

4 Vgl. ebd.

5 Auch an anderen Stellen wird der Zwiespalt deutlich: Armenini behauptet, zum Verständnis der Poesie sei eifriges Studium und viel Zeiteinsatz nötig, während dies bei der Malerei, für deren Aufnahme ein kurzer Blick reiche, nicht der Fall sei (S. 29). Andererseits kann die bildende Kunst nicht nur den sinnlichen – das wäre nach dieser eher abwertenden Bemerkung zu vermuten – sondern auch den unsinnlichen Dingen, sprich geistig-psychischen Phänomenen, Form geben, die äußere Hülle der Erscheinung demnach doch transzendieren (S. 23 f.).

Die kunsthistorische Literatur hat speziell in Verbindung mit der Erforschung des Bologneser Klassizismus festgestellt, wie stark die Bildkunst seit der Hochrenaissance am Ideal der *persuasio* ausgerichtet ist¹ und damit an dem, was wir in der Theorie soeben bei Armenini verfolgt haben. Dazu tragen die weitgehende Emotionalisierung des Bildgegenstandes, die Vereinheitlichung des Bildraumes, die Anwendung von bildeinführenden Figuren bei, alles das, um den Betrachter ins Bild hineinzuziehen, ihn am Geschehen teilnehmen zu lassen. Damit erfüllt die Malerei einen Anspruch, den die Theorie eigentlich schon seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vertritt². Die von Gegenreformation und der auf ihr aufbauenden Jesuitenkultur geforderte Eingliederung der Malerei in das Ideal von Unterweisung und Aufforderung zur Nachahmung findet insofern zumindest ansatzweise schon einige Zeit früher statt.

Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600)

Der Mailänder Lomazzo gilt mit seinen beiden Hauptwerken, dem *Trattato dell'arte della pittura* und der *Idea del Tempio della Pittura* häufig als der bedeutendste italienische Kunsttheoretiker. Wir wollen wieder nur einige ganz wenige Punkte aus diesen beiden großen Werken herausgreifen³.

In der *Idea del Tempio* unterstreicht Lomazzo die Ähnlichkeit von Historiographie und Malerei. Seine Aussagen deuten darauf hin, daß man vorsichtig damit sein sollte, die Bereiche von Fiktion und Realität im Zusammenhang einer manieristischen Theorie zu trennen⁴. Beiden nämlich kommt dieselbe „licenza del fingere e del inventare“ zu. Überraschenderweise ist auch die Geschichtsschreibung für ihn mehr als nur eine positive Darstellung von Fakten. Die bezeichnenderweise so genannte „poesia della storia“ hat ihre Vorlage genauso zu ordnen und zu typisieren wie die Kunst. Nur in der Reduktion des Geschehens auf eine nicht allzu große Zahl von historischen Grundtypen scheint Lomazzo

- 1 S. besonders Boschloo, Annibale (1974), S. 85 ff. („The relationship between painting and beholder“) und Argan, Rettorica (1954/55), S. 10. Vgl. auch Blunts (Kunsttheorie, 1984) Kapitel zur Kunsttheorie der Gegenwartsreformation (S. 72–94). Als Beispiel für einen typischen Traktat der Gegenreformation sei Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* angeführt, der sich in Kapiteln wie „Che le imagini cristiane servono molto a muovere gli affetti delle persone“ und „Dei varii affetti notabili causati dalle imagini pie e devoti (S. 227 ff.) dem Aspekt der *persuasio* widmet.
- 2 Vgl. noch einmal Alberti (wie S. 7 Anm. 4), S. 82.
- 3 Zu Lomazzo grundlegend: Ackermann, *Treatise* (1967) und Ciardi, *Struttura* (1965).
- 4 Vgl. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, in: *Scritti*, Bd. I, S. 276. Vgl. hierzu auch Kibedi-Varga, *Rhétorique* (1970), S. 8.

die Bedeutung der Geschichtsschreibung sehen zu können¹. Bei gleicher Gelegenheit stellt er fest, daß die Malerei der Poesie nicht nachsteht. Beide sind auf die Darstellung von Historien verpflichtet, der Maler kann mit „pennello e colori“ die gleichen Wirkungen erzielen wie der Schriftsteller mit „penna e inchiostro“. Die Parallele ist wörtlicher zu verstehen, als es vielleicht den Anschein hat: auch Lomazzo erkaufte die Aufwertung der Malerei mit einer Degradierung der Farbe, die hier durch die Gleichsetzung mit der Tinte des Poeten reines Transportmittel von anderswo geschaffener Bedeutung wird. Lomazzo versucht (eine ähnliche Absicht haben wir schon bei Alberti beobachten können²), der Malerei die Möglichkeit, Geschichte zu erzählen, dadurch zu sichern, daß er ihre essenzielle Unbeweglichkeit aufhebt:

„Pittura è arte la quale . . . imita talmente la natura de le cose corporee, che non solo rappresenta nel piano la grossezza et il rilievo de' corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra a gl'occhi nostri molti affetti e passioni de l'animo.“³

Die „moti“ werden zusätzlich einige Seiten später⁴ ausdrücklich als Bewegungen „del corpo e del animo“ definiert. Im gleichen Zusammenhang hebt er die ideale Eignung der für den gesamten Klassizismus fundamentalen Pyramidalform hervor, weil diese besonders gut die innere Bewegung des beteiligten Personals vermitteln könne⁵. Man darf hinzufügen, daß deren Identität und Regelmäßigkeit auch der Forderung an das Kunstwerk entgegenkommt, „mikroskopische“ Darstellung größerer Zusammenhänge zu sein.

Wir wollten zuletzt bei der kurzen Behandlung Lomazzos noch einmal andeuten, wie sehr die malerischen Mittel in den Dienst einer Widerspiegelung der Seinsordnung gestellt werden, die als immer wieder restituiertes Ergebnis einer sinngefüllten und entelechisch angelegten zeitlichen Entwicklung verstehbar ist; daher die Bevorzugung des Historienbildes. Wenn wir nun im folgenden die

1 Vgl. Koselleck, *Nachahmung* (1964), S. 194.

2 Der Vergleich des „Realisten“ Alberti mit dem „Neuplatoniker“ Lomazzo wird vielen unzulässig erscheinen. Wir sehen die Kontinuität aber sogar zwischen diesen beiden Polen, da immer die letztlich aristotelische Vorstellung von der Reinigung des Kontingenten zu Grunde liegt, die eben nicht nur neuplatonisch ist. Wir wenden uns damit auch gegen Panofskys Tendenz, die naturalistische Renaissance und den spiritualistischen Manierismus allzu stark voneinander abzusetzen. Vgl. Baumgarts Diskussionsbeitrag in: *Nachahmung* (1964), S. 201: „Aber alle manieristischen Formen vollziehen sich unter der Herrschaft der neoaristotelischen Kunsttheorie und sind nur aus ihr erklärbar. Einen Ansatz zum Subjektivismus würde ich nicht darin sehen.“ Eine Vorform des Subjektivismus scheint Panofsky aber andeuten zu wollen (vgl. besonders *Idea*, S. 55 f.).

3 Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, in: *Scritti*, Bd. II, S. 25.

4 Vgl. ebd., S. 27 f.

5 Vgl. ebd., S. 29.

Grundzüge der französischen Theorie des 17. Jahrhunderts herauszuarbeiten versuchen, so wird uns die Bedeutung speziell des letzten Gedankens ohne weiteres auffallen.

Die Theorie des französischen Klassizismus

Wenden wir uns nun in unserer kursorischen Betrachtung der klassizistischen Theorie dem 17. Jahrhundert in Frankreich zu, das in dieser Zeit die kulturelle Führung in Europa von Italien übernimmt. Wir nähern uns damit der zentralen Problematik der Arbeit und besprechen Persönlichkeiten, auf die sich Diderot häufig unmittelbar bezogen hat. Es wird sich zeigen, daß bei geänderten Themenschwerpunkten die philosophisch-ontologische Grundlage der Definition von Kunst sich in dem Zusammenhang, der uns hier interessiert, nicht wesentlich geändert hat.

Um eine gewisse Fundierung unserer Bemühungen zu erreichen, scheint es angebracht, die psychologisch-anthropologischen sowie auch erkenntnistheoretischen Grundlagen anzudeuten, die z.B. in der für den Barock typischen *Préface* zum Traktat *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets* von Nicolas Coëffeteau (1574–1623) ausgeführt werden¹. In gut aristotelisch-teleologischer Manier beginnt er seinen Traktat damit, eine Finalität zu postulieren, die die gesamte Objektwelt bestimmen soll und die jedes Ding, sei es lebendig oder unbelebt, dazu anhält, mit aller Macht den ihm eingeschriebenen Zweck zu verfolgen². Coëffeteau setzt seine Darlegungen mit einer Beschreibung der seelischen Struktur des Menschen als des höchsten aller Lebewesen fort: es existieren demnach drei verschiedene Stufen der Seele, die physiologische, die des *sentiment* und die der *raison*³. Ausführlicher analysiert werden die beiden letzten, weil sie die rein animalische erste Stufe an Würde überstrahlen. Die *âme sensitive* mit ihren Vermögen der Sinnlichkeit ist weiter aufgespalten in a) *connaître*, b) *désirer* und c) *puissance mouvante*. Das *connaître* wiederum besteht aus den fünf Sinnen der *connaissance extérieure*, die Coëffeteau als passive Perzeptionsorgane der Außenwelt definiert, und den drei verschiedenen *connaissances intérieures*. Damit sind gemeint der *sens commun*, der die Sinneseindrücke – immer im Rahmen des Vermögens der Sinnlichkeit – vereinigt, die *imagination*, der Sinn, in den sich die äußeren Bilder der Dinge eingraben⁴, und die *mémoire*, die als Archiv der Sinneseindrücke bestimmt wird. *Désir* und *Puissance mouvante* dienen der Aktivierung des Verhältnisses

1 Coëffeteaus Traktat wurde zuerst 1613 veröffentlicht (benutzte Ausgabe Paris 1623).

2 Ebd. b – bIII.

3 Ebd. bIII.

4 „Bild“ ist hier durchaus wörtlich zu verstehen. Auch Töne werden von Coëffeteau als *images* gefaßt, die in den Geist eindringen. Er schließt sich damit der „visuellen Ideologie“ an, die wir weiter oben (S. 14 f.) zu erklären versuchten.

von Mensch und Umwelt. Beide Fähigkeiten ermöglichen die geistige Anverwandlung von Objekten der Außenwelt, womit der vorher festgelegte Zweck realisiert wird.

Der Ebene der *âme sensitive*, die einer Art Automatismus unterliegt, wird aber die der *âme raisonnable* übergeordnet¹. Als *entendement* bewirkt diese eine reinigende Rationalisierung dessen, was sie auf dem Wege der Sinnlichkeit erhält. Als *volonté* führt sie das vernünftig aus, was auf der Ebene von *désir* und *puissance mouvante* in der Form von ungeordneten Leidenschaften den Menschen häufig vom Prinzip der *raison* wegführt².

Diese rationalistische Psychologie wirft sowohl auf die schon besprochenen als auch die nachher zu untersuchenden Theoretiker des französischen Klassizismus ein Licht, insofern sie die Seelenvermögen eindeutig hierarchisiert und die Bereiche, die üblicherweise mit der künstlerischen Tätigkeit in Zusammenhang gebracht werden, speziell die Fähigkeiten der *connaissance extérieure* und der *imagination*, auf eine abhängige und untergeordnete Ebene stellt, weil nur auf diese Weise das übergreifende teleologische Konzept erfüllbar scheint. Wir kommen bei Gelegenheit auf Coëffeteaus System zurück.

Zuerst wollen wir uns dem Dogma zuwenden, das mit dem französischen Klassizismus häufiger als alle anderen in Zusammenhang gebracht wird: der Gattungshierarchie. Sie war zwar auch schon in der italienischen Renaissance durch die Bevorzugung der Historienkomposition zumindest implizit anerkannt, aber kaum als rigides System durchgesetzt worden. Die Tendenz zur Dogmatisierung läßt sich vielleicht am besten in Félibiens (1619–1695) *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres* ablesen. Allgemein gesagt kann man die hierarchische Dignität der Sujets in Parallele setzen zu den entsprechend der Selenebene mehr oder weniger hoch angesetzten Erkenntnisvermögen Coëffeteaus. Félibien behauptet von den Malern:

„... il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun et s'annoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits... Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que des choses mortes... et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu... celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.“³

1 Coëffeteau, opt.cit. (S. 29 Anm. 1) cII.

2 ebd., vor 1.

3 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris 1725, tome cinquième S. 310 f. (Auch schon im Vorwort zu Félibiens *Conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*.)

Die Gemälde werden nicht nach ihren objektunabhängigen Gestaltqualitäten im modernen Sinn beurteilt, sondern allein nach dem ontischen Status der dargestellten Gegenstände¹. Das Spektrum erstreckt sich von der reinen Materie (Blumen, Früchte, Muscheln in Félibiens Ausführungen) bis zu dem, was vorwiegend geistig bestimmt ist: Die Präsentation des Menschen kann zudem noch einmal dadurch überhöht werden, daß er als Teil einer Historienkomposition oder Allegorie zur Inkarnation von Tugendhaftigkeit und Weisheit wird. Dabei kommt der diskursive Aufbau einer Allegorie dem klassizistischen Rezeptionsideal von Lesbarkeit und Verstandesmäßigkeit so stark entgegen, daß diese Bildform häufig sogar noch über die einfache Historie gestellt wird². Félibiens Bestimmungen der Prinzipien von Malerei, die um diese zentrale Bemerkung herumgruppiert sind, scheinen stark von rhetorischen Begründungsstrategien festgelegt, und wir können sie grundsätzlich in eine Kontinuität mit den zuvor besprochenen italienischen Theoretikern stellen.

„... il faut avoir une connoissance parfaite de la chose qu'on veut représenter, de quelles parties elle doit être composée et de quelle sorte l'on y doit procéder.“³

Die perfekte Kenntnis des abzubildenden Gegenstandes hat also seiner Verbildlichung voranzugehen; nicht der Malprozeß selber etabliert das Bewußtsein vom Gegenstand, so daß Kunst insofern von heteronomen Prinzipien bestimmt ist. Andererseits verlangt man vom Künstler enorme Bildung und Kenntnisse: er wird zum *pictor doctus*. Die Problematik des Subjet-Objekt-Bezuges und damit die der Nachahmung wird dadurch entschärft, daß die Ebene der künstlerischen Produktion dort angesetzt wird, wo der Gegenstand als solcher schon gesichert ist. *Inventio* und das ihm begrifflich nahestehende Konzept der *imitatio*⁴ betreffen die angemessene Anwendung der Ausdrucksmittel auf das inhaltlich schon Feststehende und nicht dessen eigentliche Kreation.

Auch Félibien begreift die Vermittlung von *instruction* und *plaisir* als ein Hauptcharakteristikum aller Malerei⁵. Die angemessenen Formen der Ausfüh-

1 Vgl. Hauteceur, *Littérature* (1963), S. 15 ff.

2 Félibien, *op.cit.* (S. 30, Anm. 3), S. 311: „il faut traiter l'histoire et la fable, il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes.“ Vgl. auch Jensen, *Comparing* (1973), S. 334 f.

3 Ebd. (Félibien), S. 307 f.

4 Zu dieser begrifflichen Verbindung vgl. außerdem Weinberg, *History*, Bd. 1 (1961), S. 178 und Hermann, *Naturmachahmung* (1970), S. 76 ff.

5 Vgl. Félibien, *op.cit.*, (S. 30, Anm. 3), S. 308: „... l'instruction et le plaisir qu'on recoit des ouvrages des peintres...“

„touchent davantage ceux qui considèrent un tableau“; sie besitzen ihr Ziel darin, die Erkenntnis des Inhalts zu erleichtern, sowie den Betrachter in die gleiche Stimmung zu versetzen wie die im Bild repräsentierten Personen¹. Letzteres führt uns zur *expresion des passions*, die mit den Mitteln von Anordnung, Zeichnung und Farbe den Betrachter zum Nachvollzug des *Telos* der jeweils gezeigten Historie anhalten soll oder ihn von dem meist moralischen Gehalt zu überzeugen hat. Diese malerischen Mittel sind zudem der Angemessenheit, dem *costume* unterworfen, der die französische Entsprechung für das Dekorumbot darstellt. Die Leidenschaften sind also streng an ihren vernünftigen Zweck gebunden und müssen letztendlich immer rational aufgefangen werden, da ihnen kein Eigenwert zukommt. Hiermit ist noch einmal eine Parallele zum Coëffeteauschen Begriff von *désir* und *puissance mouvante* offensichtlich, deren Absicht ja auch darin bestand, den jeweils betroffenen Gegenstand an seine ihm zukommende Stelle zu bewegen.

In dieser Begriffsbestimmung befindet sich ein Handlungselement, das im Grunde genommen auch die Bedeutung des Historienbildes für den Klassizismus erhellt. Félibien erläutert es im gleichen Werk:

„Cependant comme dans les pièces de théâtre la fable n'est pas dans sa perfection, si elle n'a un commencement, un milieu et une fin pour faire comprendre tout le sujet de la pièce; l'on peut aussi dans les grands Ouvrages de Peinture pour instruire mieux ceux qui le verront, en disposer les figures et toute l'ordonnance, de telle sorte qu'on puisse juger de ce qui a même précédé l'action que l'on représente...“²

Wir kommen hier auf einen Punkt zurück, den wir schon im Abschnitt über die italienische Renaissance angedeutet haben. Er bildet den Kern der klassizistischen Theorie und legitimiert gleichzeitig eine Malerei, die ihre eigenen medialen Grenzen überschreitet. Daher wollen wir noch etwas ausführlichere Erläuterungen anschließen.

Der Augenblick, über den man sich in seiner spezifischen Bedingung für die Malerei durchaus im klaren ist, muß zur Erlangung eines Zeitverlaufes transzendiert werden, um die – wieder auf Aristoteles zurückzuführende – Einteilung des Inhaltes in Anfang, Mitte und Schluß zu ermöglichen³. Im Handlungsablauf des Historienbildes erfüllt sich das Geschehen in seinem Zusteuern auf ein Ziel,

1 Ebd., S. 315.

2 Ebd., S. 313.

3 Vgl. z.B. Fontaines, *Doctrines* (1909), S. 78. Vgl. zum narrativen Charakter des italienischen Barockklassizismus zuletzt auch Thürlemann, *Betrachterperspektiven* (1986), vor allem S. 140 f.

welches als notwendiger Endpunkt gedacht wird, der dem, was ihm vorausgeht, erst recht eigentlich seinen Sinn gibt. Es muß betont werden, daß mit „Ziel“ hier nicht das mehr oder weniger beliebige und zufällige Ende eines Verlaufes gemeint ist, sondern daß sich im Sinne des teleologischen Denkens die Natur aller Wesen hier auf ihren wirklichen Sinn hin expliziert¹. Nehmen wir ein einfaches Beispiel: Im aristotelisch geprägten Denken gehört etwa der Stein dorthin, wo er sich normalerweise befindet, nämlich auf den Erdboden. Wird er in die Luft geworfen, so verläßt er den ihm vorbestimmten Platz, kehrt aber nach kurzer Zeit dorthin wieder zurück. Eigentlicher und uneigentlicher Zustand werden somit als Bestimmungen definiert, die dem Sein des Gegenstandes inhärent sind; sie besitzen einen Absolutheitsanspruch, der sie in Gegensatz zu einer physikalischen Einordnung bringt, in der beide Zustände prinzipiell gleichwertige Funktionen der Schwerkraft sind. Der Transfer einer solchen Auffassung in den Zusammenhang des Historienverständnisses scheint nicht schwer. Wird etwa in einem Schlachtenbild der Sieg der Christen über die Heiden dargestellt, so ist dies natürlich keine Frage der eventuell besseren Ausrüstung der Sieger, sondern die Ausführung des göttlichen Heilsplanes, der in der aristotelischen Terminologie genau der allem Sein inhärenten Teleologie entspricht.

Die kunsthistorische Forschung zu Frankreichs bedeutendstem Maler des 17. Jahrhunderts, Nicolas Poussin (1594–1665), betont immer wieder, daß seine Bilder als implizite Verlaufsdarstellungen zu verstehen sind². Als Beispiel braucht nur die berühmte *Mannalese* aus den Jahren 1637–1639 angeführt zu werden, in der Poussin verschiedenen Szenen unterschiedliche Momente des geschichtlichen Ablaufes zuordnet. Er zeigt Zustände, die von der völligen Verzweiflung über das Nahen des Hungertodes bis zur Freude über die göttliche Hilfe in höchster Not reichen. Charles LeBrun (1619–1690) hat in seiner weithin bekannten Interpretation dieses Bildes vor Mitgliedern der französischen Kunstakademie eindeutig auf diese Bildstruktur hingewiesen und deren zentrale Bedeutung für das Historienbildverständnis seiner Zeit hervorgehoben. Poussin

- 1 Zu diesem Punkt sei noch einmal Coëffeteau zitiert: „Comme ainsi soit que la sage nature ait préscrit à toutes les créatures de l'univers de certains fins, qu'elle a revestues de qualités et d'attraits convenables pour les enflammer de leur amour, il ne s'en trouve point en tout le monde qui ne fasse toute sorte d'effort afin de parvenir à celles qui leur sont proposées...“ und an anderer Stelle „... si nous voulons nous arrêter à la nature visible nous trouverons qu'il n'y a aucune créature... aux mouvements et au cours des actions de laquelle cette vérité ne reluise et ne se fasse clairement connaître.“ (b und bIII).
- 2 Vgl. z.B. LeCoat, *Rhetoric* (1975), S. 108 und Mildner-Flesch, *Dekorom* (1983), S. 40. Zu den hermeneutischen Versuchen, das Handlungselement in der französischen Klassik herunterzuspielen vgl. Kohle, *Rezension* (1986), S. 523.

stelle das Volk der Juden dar

„... dans un lieu désert, les uns dans une langueur, les autres empressés à recueillir cette nourriture, et d'autres encore à remercier Dieu de ses bienfaits; ces différents états et ces diverses actions lui tenant lieu de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée, et puisque la peinture n'a point d'autre langage ni d'autres caractères.“¹

LeBrun betont das Diskursive des Bildes² und behauptet wiederum die Austauschbarkeit von Bild und Wort. Wir sehen, wie bei der ganzen Diskussion der *ut pictura poesis*-Topos mitgedacht wird und die Basis der Argumentation abgibt. Das Diskursive prägt natürlich auch die Rezeptionsweise des Bildes. Wie wir das schon bei Dolce angedeutet haben, tendiert es dazu, das Werk lesbar zu machen und zwar lesbar in einem mehr wörtlichen als metaphorischen Sinn. Poussin selbst schlägt vor: „Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître, si chaque chose est appropriée au sujet.“³ Geschichte und Bild sind strukturgleich, sie können beide gelesen werden, um zu überprüfen, ob der Maler das notwendige Dekor („approprié“) für sein historisches Sujet gewahrt hat.

Strukturgleich sind Geschichtsschreibung und Kunst im klassischen Zeitalter noch in einer anderen Beziehung, die hiermit aber verbunden ist⁴. Koselleck hat gezeigt, daß bis ins 18. Jahrhundert hinein die Beschreibung dessen, was historisch ist, nicht dem Ideal der analytisch-deskriptiven Methode der modernen Geschichtswissenschaft verpflichtet sei, sondern eher so etwas wie eine Modellsammlung geben will, in der eine begrenzte Anzahl von Typen herausgearbeitet wird. Von ihr glaubt man, sie könne das, was überhaupt zu irgendeiner Zeit geschehen kann, abdecken, um damit auch eine Vorbildfunktion für die Zukunft zu gewinnen⁵. Die Zukunft ist andererseits darauf fixiert, das Typeninventar in mehr oder weniger ausgeprägter Weise zu wiederholen bzw. nachzuahmen. Die Historie zielt damit genauso auf das Überindividuelle ab wie die Kunst⁶.

1 Jouin, Conférences de l'Académie Royale de Peinture, Paris 1883, S. 63; ähnlich auch S. 58.

2 Das Diskursive gerade der LeBrun'schen Bildauffassung ist zuletzt von Bryson, Word (1981), ausführlich analysiert worden (vor allem S. 32 ff.).

3 Correspondance de Poussin (Hg. Ch. Jouanny) Paris 1911, S. 21.

4 Zum folgenden vgl. besonders Koselleck, *Historia* (1967), S. 196 ff. und ders. (und Jaus), *Nachahmung* (1964), S. 194.

5 Vgl. auch Hager, *Ereignisbild* (1939), S. 153.

6 Der klassizistische Künstler will keine Einzelcharaktere, sondern Exempel einer Allgemeinheit entwerfen. Mehrere renommierte Kritiker des 17. Jahrhundert empfehlen den ausübenden Dichtern, bei ihren Erfindungen nicht von Einzelpersonen, sondern von Typen auszugehen, um die Individuen nach diesen zu formen. Das Vorgehen soll deduktiv, nicht induktiv sein. Vgl. hierzu Bray, *Formation* (1927), S. 221. S. außerdem auch Weinberg, *History*, Bd. 1 (1961), S. 157.

Die klassizistische Literaturtütik definiert zwar den Unterschied zwischen Geschichte und Kunst mit dem Gegensatzpaar von *wahr* und *wahrscheinlich*; die *vraisemblance* schätzt sie auch im Normalfall höher ein als das *vrai* (= faktisch wahres), weil es die Mannigfaltigkeit der Einzelercheinungen auf das reduziert, was dem teleologischen Plan entspricht¹. Grundsätzlich wird dennoch keine scharfe Trennungslinie zwischen den beiden Bereichen gezogen². Dies könnte man erstens durch den entelechischen Bezug auch des nur faktisch Wahren, zweitens durch die einfache Tatsache erklären, daß auch die Geschichtsschreibung selber, die erst einmal mehr auf Tatsächlichkeit bezogen ist als die Kunst, tendenziell abstrahiert und Entwicklungsschemata konstruiert, um damit das ausschließlich positiv Wahre mit der Ebene des virtuell Wahren, nämlich des Wahrscheinlichen zu korrelieren.

Das Thema der Angemessenheit – im Französischen auch mit *bienséance* zu umschreiben³ – wird bei Poussin unter dem Begriff des Modus abgehandelt⁴:

„Cette parole „mode“ signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer pas outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine ... modération, et, partant, telle ... modération n'est autre qu'une certaine manière ou ordre déterminé et ferme; dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être.“⁵

Die malerischen Ausdrucksformen, bei Poussin in Parallele zu den musikalischen Harmonielehren der Antike gebracht, sind heteronom bestimmt: um den vorgegebenen Charakter des Gegenstandes zu bewahren („conserver“), sollen sie auf ein Mittelmaß reduziert werden. Ihre Kraft der *expression* bleibt je nach Bedürfnissen des Inhaltes eingeschränkt, damit sie sich nicht als Eigenwert emanzipieren und den Zweck aus den Augen verlieren, zur Erfüllung des vorbestimmten Zieles einen Beitrag zu leisten⁶. Das 18. Jahrhundert wird die Verschärfung des Ausdrucks anstreben und in der absoluten, nicht instrumentalen Affizierung des Rezipienten den Sinn von Kunst überhaupt erblicken. Wir werden bei Diderot im einzelnen zu verfolgen haben, wie die Darstellung innerer Bewegung dazu strebt, die Rückkoppelung an den eigentlichen Anlaß zu unter-

1 Zur ontologischen Fundierung einer solchen Kunsttheorie und ihrer Affinität zum Aristotelismus vgl. auch: Hueck, Textstruktur (1975), S. 175.

2 Vgl. Weinberg, History, Bd. 1 (1961), S. 194 und Block, Concept (1964), S. 704.

3 Vgl. Röver, Bienséance (1977).

4 S. Bialostocki, Modusproblem (1966,1) und Barock (1966,2).

5 Poussin, Lettres et propos sur l'art (Hg. A. Blunt), Paris 1964, S. 123 f.

6 Zum Intellektualismus und zur Zeichentransparenz bei Poussin vgl. Bleyl, Porträt (1982), S. 36.

brechen, um sich möglichst rein zu realisieren.

In der Tat hängt die *expression* eng mit der Definition des *Modus* zusammen. Sie deckt sich nicht mit dem, was man heute Gefühlsausdruck zu nennen pflegt. Bei LeBrun kann auch eine Landschaft einen bestimmten Charakter haben, der mit den Mitteln der malerischen *expression* ausgedrückt wird. Um Mißverständnisse zu vermeiden: hiermit ist der „Seinssinn“ der Landschaft gemeint, nicht eine eventuelle Spiegelung von Betrachteremotionen. LeBrun sagt von der *expression*:

„... c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des coprs.“¹

In Henri Testelins (1616–1695) *Sentimens des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture* heißt es dementsprechend:

„Ce qu'on appelle expression en peinture est une représentation des choses selon leur naturel...“²

Um den „wahrhaften Charakter“ und das „Naturell“ der Dinge zu wahren, wird dem Maler z.B. die praktische Anweisung gegeben, den Hauptgegenstand hervorzuheben, Nebengeschehen aber in den Hintergrund zu rücken³.

Die französischen Theoretiker um LeBrun sprechen sich wie der Großteil ihrer italienischen Vorgänger für die Vorherrschaft des *dessin* vor dem *coloris* aus⁴. LeBrun philosophiert einmal, es gebe zwei Arten von Zeichnung, zum einen die theoretische, zum anderen die praktische:

„... le premier dépend purement de l'imagination, qui s'exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit; que le dessin pratique est produit par l'intellectuel et dépend par consequent de l'imagination et de la main; il peut aussi s'exprimer par des paroles...“⁵

Die praktische Zeichnung ahme die natürlichen Gegenstände nach und drücke auch die Leidenschaften der Seele aus „sans qu'il y ait pour cela le soin de la couleur ... qui est accidentiel.“⁶ Dies ist eine wahrhaft zentrale Stelle für das gesamte kunsttheoretische Denken LeBrunns. Man könnte sich über die große

1 Charles Le Brun, *Conférences sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam 1698, S.2.

2 Henri Testelin, *Sentimens des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture*, Paris 1680, Tafel „Expression“.

3 S. Testelin, L'expression générale et particulière, in: Jouin, *Conférences* (1883), S. 154 und 190.

4 Zur Rolle der Farbe im französischen Klassizismus vgl. Heuck, *Farbe* (1929), vor allem S. 17 ff.

5 Le Brun, in: Fontaine, *Conférences* (1903), S. 38.

6 Ebd.

Bedeutung des *imagination* an diesem Ort wundern, sie ist aber, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, kein Gegenspieler des Intellektes, sondern gerade diejenige Institution, die den *dessin intellectuel* verwirklicht. Die früher schon erwähnte Doppelcharakteristik des *disegno* ist von LeBrun explizit ausgeführt. Die *intellektuelle Zeichnung*, die noch an kein irgendwie geartetes künstlerisches Medium gebunden ist, „s'exprime par des paroles“, sie drückt sich in Worten aus. Man sieht, daß im Grunde genommen die Worte einen ähnlichen Doppelcharakter haben wie der *disegno*, weil sie hier nur als Begriffe gedacht sein können und nicht als Elemente eines literarischen Kunstwerkes. Der *dessin intellectuel* erzeugt auf der anderen Seite den *dessin pratique*, die eigentliche Zeichnung mit dem Malwerkzeug, die aber genauso gut durch Worte ersetzt werden könnte, Worte, die nun Teil eines erzählenden und beschreibenden, auf jeden Fall konkreten Werkes sind.

Die schon bei Alberti zu beobachtende Austauschbarkeit der Zeichen auf der medialen Ebene der Praxis wird bei LeBrun noch einmal in extenso bestätigt¹. Auf der hierarchischen Leiter liegt der *coloris* natürlich noch eine Stufe tiefer. Er ist akzidenziell, denn er ist nur in der Lage, sich selber darzustellen, während man die Zeichnung deswegen universal nennen kann, weil sie prinzipiell alle in der Natur vorkommenden Dinge wegen ihrer Wandlungsfähigkeit zu bezeichnen befähigt ist. Die Farbe hat bei LeBrun noch nicht einmal die Aufgabe, bei der *expression des passions* mitzuhelfen, die ja bei ihm dem *dessin pratique* zukommt.

In eine ganz ähnliche Richtung zielt die Bemerkung Roger de Piles, der sonst eigentlich eher als Verteidiger des *coloris* bekannt ist, und in dieser Eigenschaft einen nicht zu überschätzenden Einfluß auf das 18. Jahrhundert ausüben wird²:

„... ce qu'on veut appeler partie matérielle dans la peinture n'est autre chose que l'exécution de la partie spirituelle qu'on lui accorde, et qui est proprement l'effet de la pensée du peintre, comme la déclamation est l'effet de la pensée du poète.“³

Partie matérielle vertritt hier den Lebrunschen *dessin pratique*, *partie spirituelle* kann mit *dessin intellectuel* gleichgesetzt werden. De Piles verbindet sogar noch unmißverständlicher den spirituellen Teil mit der *pensée*, dem rein Gedanklichen. Im Gefüge dieses Begriffssystems muß *déclamation* jedoch mehr bedeu-

1 Vgl. auch in Mace, *Ut pictura poesis* (1971), S. 62 den Vorwurf, der Dryden wegen seiner Parallelisierung von Diktion und Farbgebung gemacht wurde.

2 S. zur allgemeinen Charakterisierung der „idealen“ Antagonisten Le Brun und de Piles: Lohmüller, *Theorie* (1933), S. 58.

3 Zitiert nach Howard, *Ut pictura poesis* (1909), S. 109.

ten als die reine Vortragsweise, da sie offensichtlich die *elocutio* selbst mit einschließt.

Die von uns postulierte radikale Trennung der beiden Bereiche ist kein Konstrukt, denn die *partie spirituelle* muß als zeichenfreier Raum gedacht werden. Der eindeutig cartesianische Hintergrund speziell der beiden letzten Zitate – wir kommen auf Descartes gleich noch einmal zurück – scheint das zu bestätigen. Gerade die Tatsache, daß Descartes an die Möglichkeit einer hundertprozentigen Übertragung des reinen Denkens in das System der Sprache glaubte, – ein Charakteristikum, das jedem Rationalismus zu eigen ist¹ – beweist, daß das konkret Sprachliche zu vernachlässigen ist, da es eben nur ein *effet de la pensée* sein soll².

Die Ausführungen Blanchards, eines Anhängers des Farbprinzips in den von Félibien aufgezeichneten Akademiesitzungen, zeigen auf, wie schnell die angeführten rationalistischen Begründungen ins Wanken geraten können und wie sehr unter einer derartigen Argumentation auch das *ut pictura poesis*-Prinzip zu leiden hat. Solche und ähnliche Vorstellungen werden von der Autorität des Akademiedirektors LeBrun natürlich zunächst noch unterdrückt und können sich erst nach dessen Tod im Jahre 1690 wirklich durchsetzen.

„... que de dire que la fin du peintre est d'imiter la nature, ce n'est pas assez, puisque plusieurs autres arts se proposent la même chose.“

Eine anerkennenswerte Definition malerischer Aktivitäten müsse hervorheben, daß

„cela se fait par le moyen des couleurs, puisqu'il n'y a que cette seule difference qui rende la fin du peintre particulière et qui la distingue d'avec les autres arts.“³

Natürlich gab es schon früher die Einschränkung, daß es nicht ausreicht, die Natur nachzuahmen, man müsse sie auch verbessern. Dies ging aber nie über den klassischen Begriff von *imitatio naturae*, der die Verbesserung ja gerade einschloß, hinaus, während an dieser Stelle eine kategorial andere Leistung gemeint

1 Vgl. hierzu Parain, Recherches (1942), S. 86.

2 Diese Behauptung läßt sich mit einer Bemerkung des gleichfalls cartesianisch inspirierten Kunsttheoretikers Père André untermauern, die auch nur auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint. „La plupart des hommes qui réfléchissent ont à peu près les mêmes pensées sur les mêmes sujets; il n'y a que le tour qui les distingue.“ (zitiert nach Krantz, Essai (1970), S. 332) Die Idealität des Bereiches der *pensée* wird durch ihre Universalität gesichert. Die *pensées* sind zwar im Ausdruck – nämlich in der Sprache – variabel, dies ist aber eher zufallsbedingt, der Grundbestand des Gedanklichen wird davon nicht berührt.

3 s. Jouin, Conférences (1883), S. 195.

ist. Blanchard vermag in der Nachahmung einfach nicht mehr das Hauptziel der Malerei zu erblicken. Es geht ihm gerade um deren spezifische Möglichkeiten und damit um genau das, was man vor ihm immer wieder abgewertet hatte. Der Autonomisierungsprozeß der bildenden Kunst vollzieht sich somit erstens durch die prinzipielle Emanzipation der Ebene der *elocutio* (oder der *partie matérielle*) und im besonderen durch die Aufwertung der Farbe, die bei LeBrun sogar noch aus dem ohnehin schon untergeordneten *dessin pratique* herausgefallen war. Beides trifft den *ut pictura poesis*-Topos in seinen Fundamenten, eine implizite Kritik an diesem ist ja auch am Ende der zuletzt zitierten Bemerkung nicht zu überhören.¹

Der Rekurs auf die Eigentümlichkeit der malerischen Mittel verweist auf das Ende der Vorstellung von Kunst als Spiegel der Natur, denn nun schiebt sich die Reflexion über die eigenständige Organisation der Bildfläche in den Vordergrund. Wir werden bald zwei frühe Hauptvertreter dieser Richtung detaillierter besprechen (Roger de Piles und den Abbé Du Bos), um damit einen Übergang zu Diderot herzustellen.

Die bei den französischen Klassizisten noch so gut wie völlig intakte Idee von der Kunst als *imitatio naturae* kann sich auf die cartesianische Abbildtheorie berufen², die den Begründer der modernen Bewußtseinsphilosophie gleichzeitig als letzten Aristoteliker erscheinen läßt³. In dieser Abbildtheorie fällt Descartes nach Cassirer in die herkömmliche Ansicht zurück, Erkenntnis bilde ab⁴. Die visuelle Metapher *imagines*, mit der die Bewußtseinsprodukte bezeichnet werden, bekommt hier bezeichnenderweise wieder eine Funktion. Wir haben von ihr weiter oben gesprochen und sie im Zusammenhang mit dem *ut pictura poesis*-Topos interpretiert⁵. Descartes postuliert, der menschliche Geist könne hinter

1 Zu den Auswirkungen der Entdeckung der Farbe auf den weiteren Verlauf der französischen Kunsttheorie vgl. jetzt Imdahl, *Farbe* (1987) passim.

2 S. hierzu beispielsweise Krantz, *Essai* (1970).

3 Vgl. Potulicki, *Modemité* (1977), S. 49.

4 Vgl. Cassirer, *Leibniz* (1962), S. 80: „Denn Vorstellung und Existenz treten (bei Descartes) ... als zwei ursprünglich geschiedene, heterogene Arten des Seins auseinander.

... lumine naturale mihi est perspicuum ideas in me esse veluti quasdam imagines quae possunt quidem facile deficere a perfectione rerum a quibus sunt desumptae non autem quicquam majus aut perfectius continere.

Ihre Vermittlung kann danach nicht mehr anders gedacht werden, als in der alten Bildtheorie, die durch den ersten originalen Ansatz der Descarteschen Philosophie in ihrer Unzulänglichkeit erkannt ist.“ Jauss, *Erfahrung* (1982), S. 41 f. beschreibt die künstlerische Parallele so: „Vor der Schwelle der Genieästhetik wurde am Produkt der Kunst des Menschen die Natur als Grenze und als ideale Norm erfahren, die der Künstler nicht erschöpfen, geschweige denn übertreffen, sondern nur nachahmen oder allenfalls dort vollenden könne, wo die Natur ein unfertiges Muster hinterließ.“

5 S. S. 23 f.

der idealen Dimension der Gegenstände der unabhängigen Außenwelt immer nur mehr oder weniger zurückbleiben. Auf einem ähnlichen inhaltlichen Niveau bewegt sich sein erst von Leibniz überwundenes Theorem, als wahre Gegenstandswelt könne nur die geometrisch abstrahierte gelten, womit eine künstliche Strukturgleichheit von Denken und Sein angesetzt wäre. Leibniz sieht darin später eine Hypostasierung des Begriffs¹.

Der klassische Zeichenbegriff bevorzugt den *dessin* vor dem *coloris* und spricht sich für die Spiegelsymmetrie von *signifiant* und *signifié*, von Innenwelt und Außenwelt aus². In LeBrun's Physiognomietraktat (*Conférence sur l'expression générale et particulière*) fällt das Bestreben auf, eine möglichst kleine Gruppe von Physiognomie- (eigentlich Pathognomie-) typen festzulegen, die mit den zugehörigen Affekten eindeutig verbunden sind. Diese gehen zwar von empirischen Beobachtungen aus, haben aber etwas Schematisches, so daß die unmißverständliche Lesbarkeit gewährleistet ist. LeBrun's physiognomische Zeichen besitzen einen deutlichen Absolutheitscharakter, da sie weder eine „Geschichte“ besitzen, noch unmittelbar auf Individuen bezogen, sondern gesetzt werden. Es existiert zwar eine empirische Rückkoppelung – sonst wäre die Kommunikation nicht gewährleistet – überwiegend ist aber doch das Interesse, den Ausdruck zu standardisieren, um ihn universell einsetzbar zu machen. Lesbarkeit, Geschichtslosigkeit und Überindividualität: all dies sind Merkmale einer Normativität, die im 18. Jahrhundert aus den gleichen Gründen problematisiert werden wie die Vorherrschaft der Zeichnung. Lichtenberg (1742–1799) schreibt in seinem kurzen Essay „Über Physiognomik“

„... Es gibt keine Physiognomik von einem Volk zum anderen, ... von einem Jahrhundert zum anderen.“³

Wenig später fährt er fort:

„Obgleich objektive Lesbarkeit von allem in allem stattfinden mag, so ist sie es deswegen nicht für uns, die wir so wenig vom Ganzen übersehen, daß wir selbst die Absicht unseres Körpers nur zum Teil kennen.“⁴

Die Aufsplitterung der Phänomene in geschichtlich und individuell radikal

1 Vgl. hierzu auch Cassirers Vorrede zu Leibniz *Nouveaux Essais*, (Ausgabe Leipzig 1915) S. XXII f.

2 Zu der hier vorausgesetzten innen-außen-Symmetrie vgl. Schöne, *Emblematik* (1964), S. 49.

3 Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik*, in: *Ausgewählte Werke*, Berlin-Weimar 1982, S. 268.

4 Ebd., S. 278 f.

disparate taucht das Zeichen in geheimnisvolle Distanz¹, weil es nun kein Reflex von Allgemeinheit mehr ist. Die problemlose Kontinuität von Innen- und Außenwelt scheint ein für allemal zerstört.

Verliert aber das Zeichen seine einfache Abbildfunktion, mit der es durch die Definition als „*effet de la pensée*“ versehen war, tendiert es dazu, als eigenständige und gehaltbestimmende Dimension in den Kommunikationsprozeß einzugreifen, so kann auch der *ut pictura poesis*-Topos, welcher doch gerade die Vergleichbarkeit der Künste auf der Ebene der *inventio* postulierte und damit virtuell zeichenunabhängig blieb, nicht mehr ohne weiteres hingenommen werden. Das 18. Jahrhundert wird ausgehend von epistemologischen und naturwissenschaftlichen Unternehmungen diese Transformation des Zeichens durchsetzen.

1 Lichtenberg wendet sich eigentlich nur gegen die Physiognomik und nicht gegen die bei Le Brun thematisierte Pathognomik. Seine tiefgründigen Bemerkungen gegen jene unterhöhlen letztlich aber auch diese. Die Kritik an der Pathognomie, beruhend auf dem Gedanken der Individualität des jeweiligen mimischen Ausdrucks, ist in Frankreich z.B. bei de Piles zu beobachten. Vgl. Wilson, *Painting* (1975), S. 62.

Zusammenfassung der klassischen Lehre

Unter den beiden Leitthemen von *ut pictura poesis*-Topos und *imitatio naturae*-Theorem hat sich die Epoche der frühen Neuzeit vom italienischen 15./16. Jahrhundert bis zum französischen 17. Jahrhundert als substantiell einheitlich erwiesen. Diese Feststellung ist schematisch, vielleicht sogar verfälschend, in unserem Zusammenhang aber wohl doch notwendig und legitim, weil sie nicht mehr als Folie für die detaillierte Darstellung der Problematik im 18. Jahrhundert sein will. Wesentliche Ergebnisse sind die folgenden:

- a) Die Kunsttheorie des behandelten Zeitraumes bleibt in ihrem Grundbestand von der aristotelischen Ontologie geprägt.
- b) Sie ist eindeutig und bis in Einzelheiten von der Rhetorik bestimmt.
- c) Dies bedingt ein „Einbahnverhältnis“ zwischen Werk und Betrachter, in dem dieser eher passiv bleibt und die gesamte vermittelnde Leistung von jenem ausgeht.
- d) Im rhetorischen System sind die Ebenen von *inventio* und *elocutio* erstens getrennt und zweitens in ein hierarchisches Verhältnis gebracht. Entsprechendes gilt in der Kunst für die Sphären von Idee und Ausdruck.
- e) Die Vergleichbarkeit der Künste wird eher durch den Bezug auf die Ebene der *inventio* als auf die der *elocutio* gewährleistet.
- f) Das Normative der französischen Kunsttheorie hängt mittelbar mit dem *ut pictura poesis*-Topos zusammen, weil mit ihm typenbezogenes Denken und „naive“ Definition des Verhältnisses von Bild und Bildgegenstand verbunden werden können.

Ut pictura poesis non erit

Nach der kursorischen Behandlung der klassischen *ut-pictura poesis*-Lehre wollen wir uns nun der weiteren Entwicklung im 18. Jahrhundert speziell an Hand der Schriften Denis Diderots zuwenden. Zur Einführung in die Problematik ist es allerdings notwendig, zwei bedeutsame Vorläufer vom Anfang des Jahrhunderts kurz vorzustellen: Roger de Piles und den Abbé Du Bos.

Roger De Piles (1635–1709)

Wir haben bei der Behandlung des französischen Klassizismus gesehen, daß die Auseinandersetzung um den Vorrang von Farbe oder Zeichnung in offensichtlichem Zusammenhang mit unserer Fragestellung steht. Tatsächlich hat der für die Vertreter des *coloris*-Prinzips positive Ausgang der *Querelle des anciens et des modernes* einen entscheidenden Einfluß auf den Übergang von einer dogmatischen zu einer liberaleren *ut pictura poesis*-Doktrin gehabt.

De Piles ist bekannterweise der Hauptvertreter der *modernes*¹. Bei ihm lassen sich zum ersten Mal wirklich überzeugende Anhaltspunkte für eine grundsätzliche Änderung in der Bewertung der Gattungsverhältnisse nachweisen. Eigentümlich ist die Ambiguität seiner Auffassungen: die im ersten Teil zitierte Bemerkung² und z.B. auch sein Kommentar zu Du Fresnoys *Sur l'art de peinture*³, in dem der *ut pictura poesis*-Topos ausdrücklich unterstützt wird, erscheinen ganz konventionell, die für uns interessanten Stellen dagegen befinden sich in den *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* von 1677 und vor allem dem *Cours de peinture par principes*⁴. Im Gegensatz zu den venezianischen Theoretikern, die immer als frühe Vertreter des Farbprinzips gewertet werden, von der rhetorischen Anlage ihrer Traktate aber nicht abgehen und daher das *colore*-Kapitel an seinem untergeordneten Platz belassen (s.o.), sagt De Piles ausdrücklich, er behandle die Farbe zwar erst ganz zum Schluß, tue das aber nur deswegen, weil sie traditionellerweise an dieser Stelle auftauche. Im Grunde genommen müsse sie aber als die Essenz der Malerei angesehen werden⁵.

1 Zu De Piles Tessèdre, Roger de Piles (1957) und jetzt vor allem Puttfarcken, *Theory* (1985).

2 Vgl. S. 37 f.

3 *Remarques sur l'art de peinture* de Charles Alfonse Du Fresnoy, in der Ausgabe von 1673.

4 Ausgabe der *Cours* von 1708, der *Conversation...* von 1677 (Reprint 1970).

5 Vgl. Puttfarcken, *Theory* (1985), S. 64 ff.

„Il me semble donc qu'on peut regarder le Coloris comme la différence de la Peinture et le Dessin comme son genre.“¹

Unter der Rubrik des *dessin* als Oberbegriff rangiert die Malerei gleichgeordnet neben Dichtung und Bildhauerei. Das heißt, daß die Zeichnung in ihrem Idealcharakter² natürlich auch die anderen Gattungen mit einschließt. De Piles kommt es aber speziell auf die Differenzierung an, die er durch die Berücksichtigung der Farbe als konstitutivem Prinzip der Malerei garantiert sieht:

„De concevoir le peintre par ses inventions, c'est n'en faire qu'un avec les poètes... Ainsi quoi que l'idée parfaite du peintre dépende du dessin et du coloris ensemble, il faut se la former spécialement par le coloris.“³

Hier werden *dessin* und *invention* ausdrücklich in Parallele geetzt. Die (rhetorische) Erfindung erreicht man im Felde der Malerei mit den Mitteln der Zeichnung, der auf die *inventio* konzentrierten klassischen Kunsttheorie muß sie zwangsläufig vorrangig erscheinen. De Piles' Insistieren auf dem *coloris* als *differentia specifica* gegenüber der Dichtung bezeichnet den entscheidenden Schritt, mit dem er das klassische System sprengt.

Wie läßt sich nun sein Bedürfnis, die Malerei als eigenständige Gattung zu begreifen, interpretieren? Es wird sich zeigen, daß ihn in diesem Zusammenhang schon recht eigentlich Interessen leiten, die im 18. Jahrhundert zur vollen Entfaltung kommen werden. Sie lassen sich in folgenden Punkten kurz zusammenfassen: De Piles' Ideal ist das Bild, welches in einem plötzlichen Aufleuchten seinen wesentlichen Inhalt vermittelt⁴.

„Le Peintre doit chercher sur tout à surprendre et l'un des plus grands avantages d'un Tableau, c'est que le premier coup d'oeil luy soit favorable et qu'on s'écrie d'abord: Ha voilà qui est beau!“⁵

Um diese plötzliche Überraschungswirkung zu erreichen, muß der Maler auf eine vollständige Ausarbeitung der Details verzichten, weil diese den Betrachter nur auf eine sukzessive Lektüre des Bildes festlegen würde⁶. Aus dem gleichen Grund soll das Bild in großen Massen und nicht kleinteilig aufgebaut werden, weil nur auf diese Weise die direkte Ansprache an den Beschauer gesichert

1 *Cours* ..., S. 312.

2 Vgl. vor allem S. 16.

3 *Cours*..., S. 312.

4 S. Puttfarcken, *Theory* (1985), S. 80 ff.

5 *Conversations*, S. 79.

6 Vgl. *Conversations*... S. 70: „Le beau fini demande de la négligence en bien des endroits et non pas une exacte recherche dans toutes les parties. Il ne faut pas que tout paroisse dans les Tableaux mais que tout y soit sans y être.“

scheint. Diese Forderung haben nach De Piles am konsequentesten Rubens und Tizian verwirklicht, bezeichnenderweise beide Heroen des Farbprinzips¹. Interessanterweise behält er die Forderung nach klassizistischen Kompositionsprinzipien wie z.B. dem Pyramidalaufbau bei, aber nun nicht mehr primär aus Gründen letztendlich metaphysischer bzw. außerbildlicher Erwägungen, sondern weil für ihn allein die innerbildliche Kohärenz, die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes zählt².

„Et en effet le Tableau veut estre regardé comme une machine dont les pièces doivent estre l'une pour l'autre et ne produire toutes ensemble qu'un mesme effet...“³

Die Pyramidalkomposition und die von De Piles ins Zentrum seiner wirkungsästhetischen Reflexionen gerückten Kreisformen können den Bildzusammenhang sichern⁴. Er behält also einerseits traditionelle Forderungen an das Kunstwerk bei, deutet sie jedoch andererseits um, ein Verfahren, daß sich auch nach De Piles häufig wiederholen wird.

Das Bemühen um Kriterien innerbildlicher Stimmigkeit führt zudem zu einer Modifizierung des *imitatio naturae*-Begriffs. Bei allem Streben nach Naturwahrheit äußert sich De Piles doch gleichzeitig kritisch:

„Il ne faut pas seulement imiter ce que l'on voit, mais ce que l'on peut voir d'avantageux à l'Art.“⁵

In ähnlichem Sinne geht es dem Autor nicht um die *couleur* als Farbe in der Natur, sondern um das *coloris* als Bildfarbe. Wir beobachten hier in Keimen eine bedeutsame Verschiebung: entscheidend ist nicht mehr die Beziehung Bildgegenstand – Naturgegenstand sondern die der Bildgegenstände untereinander. Man könnte paradox formulieren, daß das Ideal der Naturwahrheit für De Piles

1 Vgl. z.B. *Conversations* ..., S. 292 und *Cours* ..., S. 106.

2 Vgl. Puttfarcken, 1981, S. 292 ff.

3 *Conversations*, S. 297.

4 An dieser Stelle ist besonders auf folgende Bemerkung von Kambartel zu verweisen: „Abweichend von den durch Lomazzo empfohlenen, die eckigen Formen (Dreieck und Quadrat) noch einschließenden Kompositionsfiguren der Malerei hat Roger de Piles allein die Kreisform für ideal erachtet und deren Schönheit nicht wie zuvor die Renaissance mit der vom Verstand kontrollierten Regelmäßigkeit, sondern erstmals mit der dem Auge angenehmen simultanen Überschaubarkeit erklärt... Die positive Schönheit beruht nicht auf der Rationalität als solcher, sondern auf der optisch evidenten Rationalität.“, Kambartel, *Symmetrie* (1972), S. 66 f. Man kann sich auch unter Berufung auf Kambartel vorstellen, daß die Übernahme z.B. der Pyramidalkomposition mit ihrer unmittelbar „evidenten Rationalität“ oder „simultanen Überschaubarkeit“ bzw. der Affinität zum modernen Symmetriebegriff begründet wird.

5 *Cours* ..., S. 262.

nur dann zu erreichen ist, wenn innerkünstlerische Wahrheit realisierbar erscheint.

Am deutlichsten wird die scharfe Trennung zwischen bildlicher und außerbildlicher – d.h. historischer – Wahrheit vielleicht in den *Conversations*, in denen der Hauptredner Pamphile darauf hinweist, daß auch ein in der historischen Angemessenheit mangelhaftes Bild durchaus ein gutes Kunstwerk sein kann¹. Er behauptet in völliger Übereinstimmung hierzu, daß die *instructio* – also die Hauptfunktion des rhetorisch pointierten Werkes – nicht zum Kernbestand eines Kunstwerkes gehöre. De Piles emanzipiert die Wirkung sozusagen von ihrem konkreten, rationalen Ansatz und macht aus ihr ein Vehikel, das zum reinen ästhetischen Effekt tendiert. In diesem Sinne ist auch sein moderner wahrnehmungsästhetischer Ansatz eine Umdeutung rhetorischer Tradition.

Am Beispiel Roger De Piles wird deutlich, daß aus dem Bemühen um eine Emanzipierung der Gattung Malerei von den anderen Künsten ihre Autonomisierung folgt. Damit ist eine Position erreicht, mit deren theoretischer und praktischer Ausarbeitung das ganze 18. Jahrhundert beschäftigt sein wird.

Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742)

Die von Roger De Piles eingeschlagene Richtung wird in Frankreich mit Du Bos' *Réflexions sur la poesie et la peinture* aus dem Jahre 1719 fortgesetzt. In seiner Ästhetik des *sentiment* setzen sich zum ersten Mal eindeutig sensualistische Elemente gegenüber der rationalistischen Tradition durch. Man führt das im allgemeinen auf die Rezeption des englischen Empirismus in Frankreich zurück² – John Locke wäre hier in erster Linie zu nennen.

Zunächst bedeutsam ist Du Bos Festlegung der Funktion von Kunst auf die unmittelbare Berührung der menschlichen Psyche³, die mit dem Hinweis begründet wird, der Mensch sei von Natur aus begierig nach der Erregung von Leidenschaften. Auf dieser Grundlage erklärt er den spezifischen Illusionscharakter von Malerei und Poesie:

„Ne pourroit-il (sc. die Kunst) pas produire des objets qui excitassent en nous des passions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous

1 Vgl. *Conversations ...*, S. 106 f.

2 Als bedeutendstes Werk zu Du Bos' Ästhetik, in dem auch den uns hier wichtigen Aspekten ein gebührender Platz eingeräumt ist, wäre zu beachten: Fubini, *Empirismo* (1965). Außerdem auch: Lombard, *Abbé Du Bos* (1913).

3 *Première Partie der Réflexions ...* in der Ausgabe von 1770 (Reprint 1967), S. 1 ff.

le sentons et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables?¹

Natur- und Kunstwirkung sind unterschieden. Der Differenzcharakter wird auch von Du Bos aufgrund der Eigenart der jeweils erregten Emotion bestimmt. In der Realität ist sie für den auf irgend eine Weise beteiligten „Zuschauer“ durch die immer mit zu berücksichtigenden Folgen geprägt. Dem Kunstwerk gelingt es eigentümlicherweise, diese konkreten Sachzusammenhänge auszuschließen. Die Leidenschaftsspannung wird damit jedoch nicht zerstört, obwohl sie in Wirklichkeit natürlich an das Ereignis einschließlich seiner – unter Umständen höchst gefährlichen – Konsequenzen gebunden ist; oder noch pointierter ausgedrückt: obwohl der emotionelle Charakter des Ereignisses nur durch die eventuell prekären Begleitumstände überhaupt erst erzeugt wird². Die Tendenz, das Kunstwerk in seinem eigenständigen Wirklichkeitscharakter zu begreifen, drückt sich auch in der folgenden Bemerkung aus

„... lorsque nous regardons avec application les tableaux ... notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur.“³

Obwohl Du Bos die Gattungshierarchie grundsätzlich weiterhin anerkennt – mit Stilleben kann er z.B. wenig anfangen –, muß eine solche Auffassung, die ganz auf die Eigengesetzlichkeit des Bildes abhebt, letztendlich zu einer Unterwanderung der Hierarchie führen. Den Widerspruch könnte man durch den Gedanken aufheben, daß der Autor einerseits alle Aufmerksamkeit auf die Gefühlserregung lenkt und somit zwangsläufig Historienbilder bevorzugen muß; andererseits aber entdeckt er die Wirkung an dem in sich geschlossenen Werk, das auf anderer Realitätsebene agiert. Die Auflösung des Widerspruchs kann aber letztlich nur dadurch bewerkstelligt werden, daß man das *sentiment* schließlich aus den eigenständigen malerischen Mitteln entstehen läßt und nicht aus den dargestellten Affekten. Du Bos befreit in der Tat Farbe und Zeichnung aus ihrer ontologischen Fixierung, um sie unter reinen Geschmackskategorien zu beurteilen, zieht aber nicht ausdrücklich die von uns angenommenen Konsequenzen⁴. Für den Bereich der Poesie konkretisiert er die beschriebene Tendenz dort, wo es einmal mehr um die Abgrenzung von Künstler und Historiker geht:

1 Ebd. S. 26.

2 Zur Theorie der Illusion und dem gleichzeitig aktuell werdenden Fiktionalitätsprinzip vgl. Tavernier, *Apropos* (1984), S. 158 ff.; außerdem Strube, *Illusion* (1971), S. 33; besonders aber Haßelbeck, 1979, der die Problematik bis Lessing verfolgt und zu Ergebnissen gelangt, die für die weitere Argumentation dieser Arbeit einige Bedeutung haben.

3 *Réflexions ...*, S. 69.

4 Ebd. S. 510 ff.

„En lisant un historien ... nous regardons son style comme l'accessoire. L'important, c'est la vérité... En lisant un poème nous regardons les instructions que nous y pouvons prendre comme l'accessoire. L'important, c'est le style, parce que c'est du style d'un poème que depend le plaisir de son lecteur.“¹

Hier ist die Erweckung von *sentiment* durch diejenige von *plaisir* ersetzt. Die Ausdrücke liegen für Du Bos begrifflich insofern nahe beieinander, als das – entweder positiv oder negativ besetzte – Gefühl ja nach unseren obigen Ausführungen im Kunstwerk einen anderen Reinheitsgrad erreicht und damit im Grunde genommen zum *plaisir* wird. Entscheidend bleibt, daß die Wirkung an den Stil gebunden ist.

Auch in anderen Themenbereichen kann man Du Bos' Affinität zu De Piles beobachten. Die Eigenart der Begriffskonstanz bei gleichzeitiger Umdeutung wäre z.B. an seinem Verständnis von *vraisemblance* zu verdeutlichen. *Wahrscheinlichkeit* war in dem noch von Aristoteles geprägten 17. Jahrhundert entweder im Sinne einer Darstellung des in der Realität allgemein üblichen oder aber als das gegenüber der Kontingenz des Alltäglichen möglich scheinende Stringente gedeutet worden². In jedem Fall war sie tendenziell an der Objektwelt orientiert, nicht an dem rein künstlerischen Stimmigkeitsprinzip Duboscher Prägung, der die *vraisemblance* allein dem ungehinderten Wirkungsbedürfnis unterstellt und das Kriterium der historischen Wahrheit dadurch relativiert, daß er es diesem Bedürfnis ganz unterwirft.

Eine wichtige Konsequenz aus einer solchen Form von Gefühlsästhetik ist weiterhin die Ablösung des spezialisierten Kenners als Idealbild des Rezipienten durch den einfachen Betrachter, dessen ästhetische Reaktionsfähigkeit in seiner reinen Menschlichkeit aufgeht. Verzicht auf rational-diskursive Bildinterpretation und ausschließliche Konzentration auf die unmittelbare und substanziell unerklärliche Wirkung gehen mit dieser Entwicklung, die, wie wir später sehen werden, im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts noch erstaunliche Konsequenzen haben wird, einher.

Unser eigentliches Thema, die Bedeutung des *ut pictura-poesis*-Topos bei Du Bos, muß als Reflex dieser kurz beleuchteten Grundposition gedeutet werden. Zunächst einmal fällt die programmatische Funktion des Topos auf, der als Motto für den gesamten Traktat dient. Er scheint im Zusammenhang mit Du Bos' Theorie von der „malenden Poesie“ gewählt zu sein, die in der ersten Jahrhunderthälfte vor allem in England und Deutschland eine große Anhängerschaft gefunden hat³. In ihr spiegelt sich zweifellos auch eine im Zuge des Empirismus

1 Ebd. S. 303.

2 Vgl. hierzu Bray, *Formation* (1927), SS. 197, 199, 206 und 210.

3 Vgl. Buch, *Ut pictura poesis* (1972), besonders S. 26 ff.

gewachsene Reaktion auf das rationalistische Ideal des 17. Jahrhunderts, sie soll uns hier aber, da sie fast eine eigene literarische Gattung darstellt, nicht weiter interessieren.

Wichtiger ist die Tatsache, daß der Abbé in der konkreten Beurteilung der Gattungen teilweise gravierende Unterschiede aufzeigt¹. Er zielt hierbei nicht auf die übliche *Paragone*-Problematik ab, die sich traditionellerweise darauf beschränkt zu untersuchen, wie sehr sich Wort bzw. Bild jeweils dafür eignen, Außenwelt möglichst umfassend darzustellen. Du Bos legt bezeichnenderweise Wert auf die Verbindung von *ut pictura-poesis*-Problematik mit der bei uns zentralen Thematik von Wirkungsmächtigkeit und Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes. Hierfür seien einige Beispiele genannt:

„Un Poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne sauroit nous faire entendre.“²

Die an sich bekannte Unterscheidung ist deutlich auf den Werk-Betrachter-Bezug hin pointiert. Überfrachtung des Bildes mit Sinngehalt würde auf die von Du Bos entwertete diskursive Rezeption festlegen, während die Literatur und ihre spezifischen Mittel mit solchen Schwierigkeiten nicht konfrontiert sind. Konsequenterweise ist er sehr zurückhaltend, wenn es um die Form der Allegorie im Gemälde geht:

„Il est rare que les peintres réussissent dans les compositions purement allégoriques parce qu'il est presque impossible que dans les compositions de ce genre ils puissent faire distinctement connaître leur sujet... Encore moins peuvent-ils toucher de coeur.“³

Die wechselseitige Bedingung von Wirkungsdimension und „Autonomie“ wird hier besonders deutlich. Will das Bild beeindrucken, so muß es ganz in sein eigenes Sein zurückgenommen werden. Es wird zum selbständigen ästhetischen Mikrokosmos, der nur in seiner Abgeschlossenheit überhaupt „sprechend“ sein kann, aber nicht mehr vernünftiger Reflex des Makrokosmos zu sein hat. Die Geschichte der nachklassischen Ästhetik ist auch eine Variation dieser scheinbar so widersprüchlichen Konstellation.

1 Vgl. Fubini, *Empirismo* (1965), S. 27.

2 *Réflexions* ..., S. 84.

3 Ebd., S. 203.

Denis Diderot

Wir wollen uns nach dieser summarischen Einführung in relevante ästhetische Fragestellungen des 18. Jahrhunderts nun ausführlich auf die Diskussion des Diderotschen Kunstbegriffs einlassen. Dieser Autor bildet rein zeitlich – seine ersten Werke stammen aus den 1740er Jahren, er stirbt 1784 – das Gelenkstück zwischen der frühaufklärerischen, in großen Teilen noch vom klassischen Rationalismus geprägten, in ihren wahrnehmungsästhetischen Fragestellungen aber durchaus wegweisenden Kunsttheorie und der nachaufklärerischen, wenn man so will präromantischen Genieästhetik. Um Diderots Ansatz zu verstehen ist es unabdingbar, seine allgemeinen philosophisch-anthropologischen Gedanken mit in Betracht zu ziehen. Wichtig ist das vor allem deswegen, weil Diderot in klarer Opposition zur cartesianischen, aber auch noch aufklärerischen Trennung von Körper und Geist, eine komplexe Integration von Leiblichem und Spirituellem postuliert, die eine Zusammenschau von natürlichen und apperzeptionellen Grundstrukturen des Menschen erfordert.

Die Beschäftigung mit dem Herausgeber der großen französischen Enzyklopädie soll daher in zwei Hauptabschnitten erfolgen. Im ersten Teil werden wichtige Passagen aus seinen epistemologisch-wissenschaftstheoretischen Methodendiskussionen interpretiert, im zweiten, ausgedehnteren Teil soll es um die eigentlich kunsttheoretische Seite seiner Untersuchungen gehen, die um die zentralen Salonkritiken aus den Jahren 1759 bis 1781 gruppiert sind. Die *ut pictura poesis*-Thematik und ihre im weitesten Sinne zeichentheoretische Grundlegung wird dabei immer im Blickfeld bleiben.

Philosophisch-naturwissenschaftliche Schriften

Die *Lettres sur les aveugles*

Der *Brief über die Blinden* ist Diderots erste ausführlichere Schrift zur Problematik der ihn besonders interessierenden menschlichen Apperzeptionsfähigkeit. Er verfaßt ihn im Jahre 1749, nachdem er bis dahin hauptsächlich Übersetzungsarbeiten aus dem Englischen und kleinere Dialoge produziert hat. Im *Blindenbrief* erreicht Diderot zum ersten Mal eine konsequent materialistisch-atheistische Position, die ihm übrigens wegen ihrer Unmißverständlichkeit eine längere Gefängnisstrafe einbringt. Wir wollen aber zeigen, daß dieser Materialismus keineswegs auf eine billige Abbildtheorie zu reduzieren ist und nachweisen, wie komplex und fruchtbar seine Gedankengänge schon zu diesem frühen Zeitpunkt sind¹.

¹ Als Standardwerk zu Diderots Frühschriften wäre zu nennen: Venturi, Jeunesse (1939), die für uns interessanten Aspekte werden aber bei Perkins, Diderot (1982) sehr viel plastischer auseinandergelagt (vgl. besonders sein Kapitel über die *Lettre sur les aveugles*, S. 11–27).

Diderot beschreibt in seinem an Mme. de Puisieux gerichteten Brief den Besuch bei einem Blinden, der ihm viel über die spezifischen Erkenntnismöglichkeiten eines Menschen berichtet hat, der seines wichtigsten Sinnes beraubt ist. Im Anschluß daran kommt er auf weitere, teilweise wegen ihrer wissenschaftlichen Leistungsfähigkeit berühmt gewordene Fälle zu sprechen. Unser Autor entdeckt im Verlaufe seiner Reflexionen die grundsätzliche Relativität aller Sinneswahrnehmungen. Er postuliert gegen den von ihm als absurd, aber schwer widerlegbar empfundenen Idealismus eines Berkeley¹, mit dem ihn nichtsdestoweniger einiges verbindet, die Existenz einer erfahrbaren Außenwelt. Diese ist aber jeweils nur torsohaft von den einzelnen Sinnen perzipierbar, nimmt man eine Erweiterung der Sinnesvermögen an, so steht einer parallel dazu verlaufenden Vervielfachung der Objektdimensionen nichts entgegen. Auf diese Weise entsteht ein Hiatt zwischen dem einzelnen Wahrnehmungsvermögen und der Außenwelt: die Qualität des aufgenommenen Gegenstandes richtet sich nach der speziellen Struktur des Sinnes, eine Hypothese, die dem ursprünglich sensualistischen Ansatz scheinbar genau entgegengesetzt ist, gleichzeitig aber die eigentümliche Affinität von Berkeleyschem Idealismus und z.B. Condillacischem Sensualismus zeigt².

„... c'est l'expérience seule qui nous apprend à comparer les sensations n'ayant rien qui ressemble essentiellement aux objets, c'est à l'expérience à nous instruire sur les analogies qui semblent être de pure institution“³

Die Arbeit des Bewußtseins besteht demnach nicht so sehr in einer Abstimmung auf die Gegenstände der Außenwelt, sondern viel mehr in dem Versuch, im Laufe einer langen Erfahrung Kohärenz in die ganz verschieden gearteten Wahrnehmungen zu bringen. Die *pure institution* verweist außerdem darauf, daß die Ordnung, die im Weltverständnis erreicht werden muß, keine vorgegebene Ordnung des Seienden ist, sondern im subjektiven Bewußtseinsakt erst erschaffen wird. An einer anderen Stelle spricht Diderot das noch expliziter aus:

„Mais de ce que nos sens ne sont pas en contradiction sur les formes, s'ensuit-il qu'ils nous soient mieux connues? Qui nous a dit que nous n'avons point

1 Diderot, Oeuvres complètes, (versch. Herausgeber) Paris 1975 ff = O.C. (neu), Bd. IV, S. 44.

2 Ebd., S. 45: „... d'ailleurs, remarque judicieusement l'auteur de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (=Condillac) soit que nous nous élevions jusqu'aux cieux soit que nous descendions jusque dans les abîmes, nous ne sortons jamais de nous mêmes; et ce n'est que notre propre pensée que nous appercevons: or c'est là le resultat du premier dialogue de Berkeley.“ Diderots Verwandtschaft mit Berkeley zeigt sich deutlich in einem Brief an Sophie Volland: „Les choses ne sont rien en elles-mêmes; elles n'ont ni douceur ni amertume réelle: ce qui les fait ce qu'elles sont, c'est notre âme“ O.C. Bd. XVIII, S. 365.

3 O.C. (neu), Bd. IV, S. 62.

affaire à des faux témoins? ... Car que savons-nous? ce que c'est que la matière? nullement...“¹

Ein solcher Skeptizismus ist in der Konsequenz dem Berkeleyschen System, das Außenwelt als solche gar nicht anerkennt und alles ins Innere des Subjektes verlegt, nicht unähnlich. Er zeigt, daß Diderot sich über die Unmöglichkeit der Erkenntnis des „Dinges an sich“ völlig im klaren ist.

Wenn Wahrnehmung und Wahrgenommenes auf solche Weise radikal getrennt werden, dann verwandelt sich die Perzeption in eine Zeichenproduktion². Wissenschaft und Kunst, die unter dem Gesichtspunkt der Zeichenhaftigkeit ihrer Werke vergleichbar sind, können daher als Bemühungen gewertet werden, Zeichen (welcher Art auch immer) in eine bisher unbekannte Beziehung zu setzen.

„Mais toute langue en général étant pauvre de mots pour les écrivains qui ont l'imagination vive, ils sont dans le même cas que des étrangers qui ont beaucoup d'esprit; les situations qu'ils inventent, les nuances délicates qu'ils aperçoivent dans les caractères... les écartent à tout moment des façons de parler ordinaires et leur font adopter des tours de phrases qui sont admirables.“³

Im Grunde genommen geht es hier um eine Fruchtbarmachung der Metaphorizität von Sprache. Pointiert formuliert ist Erkenntnis ein Vorgang der glücklichen Metaphernbildung⁴. Auf ähnliche Weise metaphorisch ist das Verhältnis zwischen den einzelnen Sinnen, die ja ausdrücklich untereinander nicht verbunden sind, weil sie eben gerade keinen gleichen Sachverhalt in nur sekundär unterschiedliche Medien übertragen, die deswegen zu vernachlässigen wären⁵. Eine *expression heureuse*⁶ ist demzufolge ein Ausdruck (oder auch eine Metapher), der nach außen hin so weit offen ist, daß er von jemand anderem, der über differierende Erfahrungen verfügt, weitergehend interpretiert werden kann. Der blinde Mathematiker Saunderson, den Diderot als Paradebeispiel anführt, ist auf seinem Gebiet vielleicht gerade deswegen so erfolgreich, weil er zu einer

1 Vgl. ebd. S. 72.

2 Vgl. Perkins, Diderot (1982), S. 20: „If visual sensations and our concepts are not reproductions of objects, it follows that with our eyes we draw not the real world, but abstractions from it.“

3 O.C. (neu), Bd. IV, S. 42.

4 Vgl. Chouillet, Formation (1973), S. 395 ff. S. auch Undank, Diderot (1979), S. 54: „It may already be apparent, that for Diderot there can be no representation, no transfer of knowledge, without the intervention of metaphor or a metaphorical structure.“

5 O.C. (neu), Bd. IV, S. 62: „On conçoit sans peine que l'usage d'un des sens peut être perfectionné et accéléré par des observations de l'autre; mais nullement qu'il y ait entre leurs fonctions une dépendence essentielle.“

6 Ebd., S. 41.

außergewöhnlichen Zeichenproduktion gezwungen ist, die den Erkenntnisfortschritt mit sich bringt¹. Auf der anderen Seite kann der sehende Naturkundler überhaupt erst die ganze Tragweite der Entdeckungen des blinden Saunderson ermessen, weil er zusätzliche Assoziationsmöglichkeiten besitzt.

Wenn die transformierende Zeichenhaftigkeit schon auf der Ebene der Sinneswahrnehmungen selbst einsetzt², so ist deren Bewertung³, wie sie sich in allgemeinen Anschauungen, moralischen Vorstellungen, metaphorischen Systemen ausdrückt, zwangsläufig noch mehr von Relativität geprägt.

„... tant nos vertus dépendent de notre manière de sentir et du degré auquel les choses extérieures nous affectent!“⁴

Führt man diesen Gedanken weiter, so bemerkt man die Tendenz zu einer geradezu beängstigenden Form von Solipsismus, denn nach allem, was Diderot im weiteren Verlauf der *Lettre* noch hinzufügt, schließen die unterschiedlichen *manières de sentir* auch den Erfahrungshorizont der jeweiligen Individuen ein, es geht also nicht nur um den Gegensatz von Blindem und Sehendem, sondern um den zwischen verschiedenen Subjekten überhaupt.

Der bei Diderot entwickelte Bewußtseinsbegriff besitzt eine eigentümliche Ambiguität: auf der einen Seite resultiert aus der Verflüchtigung der Objektwelt die beschriebene Form von Skeptizismus, andererseits wird in der Definition der Erkenntnis als Zeichenproduktion⁵ die Vorstellung von Kreativität, die ja auch in dem sprachphilosophischen Zitat⁶ ganz deutlich zum Vorschein kommt, eher fundiert als in einer naiven Abbildtheorie, die die weitgehende Übereinstimmung von Wahrnehmung und Wahrgenommenem postuliert.

Diderot reiht sich mit seinen Gedanken aus der *Lettre sur les aveugles* in eine Tradition moderner Epistemologie ein, die auf „empiristischer“ Seite mit Locke, auf „rationalistischer“ Seite mit Leibniz beginnt. Bei diesem setzt sich zum ersten Mal die Vorstellung durch, daß die Garantie für die „Wahrheit“ einer

1 Vgl. Potulicki, *Modernité* (1977), S. 117: „... Diderot souligne que paradoxalement le manque de sensations augmente le nombre des idées ... Dans le silence et l'obscurité les idées s'associent au delà des limites du monde de la perception possible...“ Also ist wissenschaftliche Genialität gerade nur dort zu verwirklichen, wo der Forscher sich gleichsam von der Außenwelt zurückzieht und die Konstruktion der Theorie ganz dem Spiel seiner Erkenntniskräfte überlassen kann.

2 S. Mølberg, *Aspects* (1964), S. 39.

3 Für den Empiristen Diderot ist es selbstverständlich, daß der Sinneswahrnehmung vor der Abstraktion in Allgemeinbegriffen Priorität zukommt.

4 O.C. (neu), Bd. IV, S. 27.

5 Es muß allerdings darauf hingewiesen werden, daß der Begriff von Diderot nicht verwandt wird. Er ergibt sich aber beinahe unmittelbar aus seinem Ansatz.

6 S. S. 52 Anm. 3.

Aussage nicht primär in ihrer Übereinstimmung mit der reflektierten Außenwelt, sondern viel mehr in der Stimmigkeit des Satz- bzw. Theoriezusammenhangs zu suchen ist¹. Ordnung wird auch bei ihm zu einer Leistung des Verstandes, gegenüber dem sich die Welt in eine prinzipiell unendliche Vielheit verliert. Ihre Humanisierung durch Anwendung an Verstandesprinzipien fällt mit der Schaffung von Ordnung zusammen². Ähnlich wie bei Diderot ergibt sich für Leibniz die Notwendigkeit, Wahrnehmung in Affinität zu Bezeichnung zu setzen³. Dies führt in den *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* zu einem Sprachbegriff, in dem es keine vollkommen klaren und deutlichen – das hieße eben mit der Außenwelt übereinstimmenden – Begriffe mehr gibt, weil verkürzt gesagt jeder, selbst der mathematische Begriff, dem Prozeß der unendlichen Definierbarkeit unterworfen ist⁴.

In vergleichbarer Weise, wenn auch von einem völlig verschiedenen Standpunkt ausgehend, bemerkt Locke die unausräumbare Interferenz von Sprache und Idee⁵. In der Erkenntnis von der Bedeutungsunterschiedenheit „gleicher“ Worte in verschiedenen Sprachen macht er sich klar, daß die sinnliche Struktur der Zeichen einen unmittelbaren Rekurs auf die dahinterstehenden Ideen nicht zuläßt⁶. Eigentlich ist schon hier eine Position berührt, die die Theoriebildung als Zeichendiskurs gegenüber dem Sachdiskurs ausspielt. Zu guterletzt ist auch die von uns hervorgehobene solipsistische Tendenz der Diderotschen Reflexion bei

- 1 Vgl. Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff (1964), S. 6: „Erst Leibniz hat gegen Descartes gesehen, daß die vollkommene Simulation von Wirklichkeit kein Betrug mehr wäre, weil dazu sowohl die Implikation der Behauptung des nicht Bestehenden als der Schaden der Enttäuschung für den Betroffenen fehlen würden. Anders gesagt: der große barocke Gedanke des Lebens als Traum ist für Leibniz nicht nur ohne Schrecken, sondern der Ausdruck eines neuen Wirklichkeitsbegriffes, in dem die interne Konsistenz alles Gegebenen mit der möglichen Solidität von Wirklichkeit identisch ist.“ Vgl. auch Simon, Wahrheit (1978), S. 180.
- 2 Vgl. hierzu Cassirer, Einführung in die *Nouveaux Essais*, dt. Ausgabe Leipzig 1915, S. XXIII.
- 3 Vgl. McRae, Leibniz (1976), S. 20: „Leibniz defines perception as expression or representation of the many in the one, or of the composite in the single... (S. 22) Leibniz does not speak of perception as signs, but he does... regard them as analogons to diagrams, and diagrams are for him signs or characters.“
- 4 Zum Sprachproblem bei Leibniz vgl. speziell Simon, Sprachphilosophie (1981), S. 13.
- 5 Vgl. zu der auf den ersten Blick paradox anmutenden Aufwertung der Sprache als Erkenntnis- mittel und ihrer Metaphorizität: de Man, Epistemologie (1983), vor allem S. 415 ff.
- 6 Dazu Coseriu, Geschichte (1969), S. 42: „Bei Locke findet sich auch eine erste, nicht rein formale, Phänomenologie der Bedeutungen, womit Locke zur Feststellung der zumindest partiellen Verschiedenheit der Bedeutungen in den verschiedenen Sprachen kommt. Das war auch schon früher bekannt, wurde aber als Problem nie thematisiert. Es wurde fast immer angenommen, die Einzelsprachen unterschieden sich nur im Materiellen, in der äußeren Form, die Bedeutungen dagegen seien identisch.“ Ähnlich auch Ricken, Grammaire (1978), S. 91. Vgl. zu Diderots Sprachbegriff, in dem die sprachliche Kreativität gerade durch ihre Insuffizienz erzeugt wird: Bernauer, Sprachkritik (1956), vor allem S. 52 ff.

Locke vorgebildet, weil dieser aus den differierenden Erfahrungen jedes einzelnen Individuums dessen Einzigartigkeit ableitet.¹

1 Lockes Gedanke wirkt unmittelbar auf seine politische Philosophie zurück, deren bürgerlicher Charakter wiederum als sozialpsychologisches Komplement zu der uns später beschäftigenden Kunstkritik gewertet werden kann. Vgl. Colie, Locke (1966), S. 34: „Since every man's experience is different from that of every other man: we are each, as it were, the center of a unique world of which we are also in part the maker.“

Der Traktat *De l'interprétation de la nature*

Der Text, dem wir uns nun zuwenden wollen, ist in einer ganz anderen Form gehalten. In der im Jahre 1754 – also zu einer Zeit, als Diderot durch die Herausgabe der ersten Enzyklopädiebände schon eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte¹ – erschienenen *Interprétation de la nature* formuliert er thesenhaft seine naturwissenschaftlichen Erkenntnisse; dabei ist ein erster Teil vor allem methodologischen Fragen gewidmet, ein zweiter behandelt konkrete (biologische) Fragen², und der letzte kehrt noch einmal zu grundlegenden philosophischen Problemen zurück. Wir müssen naturgemäß speziell die Teile eins und drei näher betrachten. Sie schließen in ihrem Diskussionsgegenstand unmittelbar an die *Lettre sur les aveugles* an.

In der *Interprétation* vollzieht Diderot endgültig die Wende vom abstrakt mathematischen zum empirischen wissenschaftlichen Ideal.

„... que (die Mathematik) c'est une espèce de métaphysique générale où les corps sont dépouillés de leurs qualités individuelles...“³

An dieser Stelle läßt sich ganz eindeutig die Kritik an Descartes heraushören, der das Allgemeine der mathematischen Methode für das eigentlich Wirkliche gehalten hatte, gegenüber dem das Einzelne nur einen niedrigeren Realitätsgrad beanspruchen konnte. Die Hypostasierung der Allgemeinbegriffe in eine subjektunabhängige Gültigkeit entband ihn aber von der Notwendigkeit, das Prekäre am Verhältnis Bewußtsein – Außenwelt wirklich in den Blick zu bekommen. Diderots Bemerkung ist nicht in dem Sinne zu verstehen, als wolle er die allgemein-begriffliche Methode völlig desavouieren, um alles der sinnlichen Betrachtung zu überantworten. Er fordert vielmehr die Verbindung von Spekulation und Experiment⁴ und scheint sich dabei sehr wohl der Tatsache bewußt zu sein, daß letzteres erst aus einer bestimmten Fragestellung erwachsen kann, insofern von vorneherein schon von einem spekulativen Moment durchdrungen ist. Diderot trifft in der Tat begriffliche Unterscheidungen, die darauf hindeuten:

„Le goût de l'observation peut être inspiré à tous les hommes; il semble que celui de l'expérience ne doive être inspiré qu'aux hommes riches“⁵

1 Zu Diderots Biographie vgl. am ausführlichsten Wilson, Diderot (1972).

2 Diderot war auf naturwissenschaftlichem Gebiet vor allem an biologisch-naturgeschichtlichen Fragestellungen interessiert. Zur Einbindung seiner Theorien in den Forschungsstand des 18. Jahrhunderts vgl. Roger, Sciences (1963), S. 585 ff.

3 O.C. (neu), Bd. IX, S. 29.

4 Vgl. ebd. S. 27 f.

5 Vgl. ebd. S. 46.

Der scheinbar begriffsfreie Raum der *Erfahrung* wird hier ganz deutlich dadurch zu einer komplexen Verbindung von Denken und Sinnlichkeit erhoben, daß unser Autor ihn vom einfachen Beobachter, dem keine aktiv erkennende Rolle zukommt, unterscheidet¹. Diderots Einsicht in die Unabdingbarkeit von Hypothese und Vermutung zeichnet ihn gegenüber den meisten anderen französischen Aufklärungsphilosophen aus, die ihrerseits an das positivistische Ideal der reinen Beobachtung glauben. Dabei vernachlässigen sie gleichzeitig die konstitutive Rolle des beobachtenden Subjekts. Im Gegensatz dazu steigert sich Diderots Versuch, den subjektiven Anteil zu isolieren, manchmal zu einer radikalen Trennung von Erkennendem und Objektwelt.

„... tout se passe en nous. Nous sommes où nous pensons être... Car, après tout, qu'il y ait hors de nous quelque chose ou rien, c'est toujours nous que nous apercevons... Nous sommes l'univers entier.“²

Diese Sachlage ist nicht dadurch zu verändern, daß man die subjektiven Einflüsse zurückdrängt. Die Erkenntniskräfte müssen im Gegenteil möglichst produktiv ins Spiel gebracht werden.

Die Unmöglichkeit eines unmittelbaren, naiven Verhältnisses zur Natur, die wir eben herauszuarbeiten versucht haben, führt zum Entwurf einer (natur)wissenschaftlichen Methodologie, die sehr stark durch intuitive Elemente geprägt ist. *Instinct* wird gegen *raison* ausgespielt³, der geniale Forscher, der die richtigen Fragen stellt, kommt in kürzester Zeit zu Ergebnissen, die der einfache Betrachter in seinem ganzen Leben nicht erreicht.⁴ Der Experimentalphilosoph wird als Mensch mit verbundenen Augen beschrieben, der sich tastend vorwärtsbewegt und dem häufig der Zufall zu Hilfe kommt.⁵ In den kühnsten Bestimmungen entdeckt Diderot im begabten Wissenschaftler einen „Esprit de divination“, der seine Theorien errahnt⁶ – wörtlich müßte man die gewagte Metapher *subodorer* mit „erschnuppern“ übersetzen, was das Irrational-Intuitive nur noch mehr unterstreicht.⁷ Die Bedeutung, die Diderot dem assoziativen Denken des Wissenschaftlers zumißt, gipfelt in folgender Bemerkung: „... c'est à ces sortes de rêves qu'on doit plusieurs découvertes“.⁸ Der Traum ist für unseren Autor ein Medium, in dem der konventionelle Sachzusammenhang einer Bezeichnung

1 Vgl. die Interpretation von Mayer, Diderot (1959), vor allem S. 114 ff.

2 Brief an Falconet, Correspondance, Bd. VI, S. 376.

3 Vgl. O.C. (neu), Bd. IX, S. 34 f.

4 Vgl. ebd. S. 40.

5 Vgl. ebd., S. 43 f. und 47.

6 Vgl. ebd. S. 48.

7 Vgl. hierzu Fabre, Diderot (1963), S. 78.

8 O.C. (neu), Bd. IX, S. 50.

ausgeblendet wird, um ihr die volle Kraft der intuitiven Verweisung auf unter Umständen weit entfernte Bereiche zu ermöglichen. Nur auf diese Weise sind in Diderots Augen wissenschaftliche Entdeckungen möglich¹.

Der beschriebene epistemologische Standpunkt ist nicht nur am Subjekt ausgerichtet, er geht insofern noch weiter, als er jedem einzelnen Subjekt einen jeweils zumindestens leicht differierenden Weltentwurf zugesteht². Aus unserer Interpretation der *Lettre sur les aveugles* ergab sich schon die Diagnose, daß eine bestimmte Theorie letztendlich immer am individuellen Erfahrungsschatz des einzelnen „esprit de divination“ orientiert ist.

„La religion nous épargne bien des écarts et bien des travaux. Si elle ne nous eût point éclairés sur l'origine du monde et sur le système universel des êtres, combien d'hypothèses différentes que nous aurions été tenté de prendre pour le secret de la nature? Ces hypothèses étant toutes également fausses nous auraient paru toutes à peu près également vraisemblables.“³

Die Beruhigung im Angebot der christlichen Welterstehungstheorie ist natürlich nur scheinbar. Diderot hat diesen Standpunkt längst hinter sich gelassen, und seine Aussage ist voll von Ironie. Fällt diese Prämisse aber weg, so ändert sich auch die Bewertung der nachfolgenden Bemerkungen: es muß viele mögliche Hypothesen zu dem Problem geben, und da sie nun nicht mehr von vorneherein als falsch beiseite gelassen werden können, muß man gemäß ihrer jeweiligen *vraisemblance* entscheiden⁴.

Diderots ausgeprägt subjektivistische Erkenntnistheorie ist vor dem Hintergrund eines extrem chaotischen Naturbildes zu bewerten⁵. Der Ausdruck *vicissitude perpétuelle* hat eine geradezu toposhafte Bedeutung in seinem Gesamtwerk. Die äußerste Heterogenität der Objektwelt war schon mit einem resignierenden Unterton von Saunderson in der *Lettre sur les aveugles* festgestellt worden. Kausalität, Ordnung, Schönheit, alles Qualitäten, die üblicherweise der von Gott geschaffenen Natur unterstellt werden, definiert Diderot als Instrumente menschlicher Welterschließung, die somit keine objektive Bedeutung mehr besitzen⁶. In der *Interprétation* stellt sich das Problem in paradoxer Form:

1 Vgl. hierzu z.B. Winter, *Materialismus* (1972), S. 118 und Fabre, *Diderot* (1963), S. 90.

2 Vgl. Groethuysen, *Pensée* (1913), S. 335.

3 O.C. (neu), Bd. IX, S. 95.

4 Einer ähnlichen Betrachtungsweise ist die Bemerkung im Enzyklopädieartikel *Encyclopédie* verpflichtet: „L'univers, soit réel, soit intelligible, a une infinité de points de vue sous lesquels il peut être représenté, et le nombre des systèmes possibles de la connaissances humaine est aussi grand que celui de ces points de vue.“ O.C. (neu) Bd. VII, S. 211.

5 Vgl. hierzu z.B. Diderots Brief an Voltaire vom 11/6/1749, in: *Correspondance I*, S. 77 f.

6 Vgl. Winter, *Materialismus* (1972), S. 187 „In der *Interprétation de la nature* selbst greift Diderot das teleologische Denken an, in dem z.B. auf die Frage nach dem Wesen der Milch,

„Si les phénomènes ne sont pas enchainés les uns aux autres il n'y a point de philosophie... Mais si l'état des êtres est dans une vicissitude perpétuelle; si la nature est encore à l'ouvrage... il n'y a point de philosophie... Ce que nous prenons pour l'histoire de la nature n'est que l'histoire tres-incomplète d'un instant.“¹

Jeder Kenner Diderots weiß, daß die „nature encore à l'ouvrage“ eine seiner zentralen Vorstellungen bildet, auf der z.B. der Entwicklungsgedanke des im nächsten Kapitel zu besprechenden *Rêve de l'Alembert* aufbaut. Konsequenterweise müßte daraus folgen, daß keine Philosophie (das bedeutet in der Aufklärung natürlich immer auch Wissenschaft) möglich ist. Versteht man die Aussage als indirekten Hinweis, so muß festgestellt werden, daß Philosophie/Wissenschaft nicht als Spiegel der Natur zu deuten sind, sondern als autonomes Erklärungsmodell, dem keine Wahrheit im üblichen Sinn zukommt, weil es nur auf prinzipiell falsifizierbare Funktionalität Anspruch erheben kann; noch deutlicher: weil es ein bestimmtes praktisches Interesse einer Epoche befriedigen kann, darüber hinaus aber keine Verbindlichkeit besitzt.

Ein solches Erklärungsmodell führt uns auf die Zeichenhaftigkeit von Erkenntnis zurück². Wissenschaft ist für Diderot nicht als idealer, zeichenfreier Raum denkbar, sondern nur in der Form von Sprache.

„On ne retient presque rien sans le secours des mots; et les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce que l'on sent.“³

Der Nachteil ist an dieser Stelle gleich mitgedacht: es gibt keine Möglichkeit der exakten Phänomenbezeichnung im Medium Sprache. Die Subjekt-Objekt Distanz verdoppelt sich hier sozusagen: war die Sinneswahrnehmung schon als abstrahierender, isolierender Akt gedeutet worden, so scheint diese Tendenz in der Versprachlichung, die durch den Gebrauch von Begriffen verallgemeinert, weiter verstärkt.

Die der Natur vom Menschen aufgezwungene Ordnung ist bei näherem Hinsehen eine Ordnung des sprachlichen Diskurses, die aber immer transzendierbar sein muß. Genau auf dieser Ebene läßt sich Diderots intuitive Methodologie auch

mit ihrer Funktion Säugetiere zu ernähren, geantwortet wird. Auch die teleologische Erklärungsstrategie ist ein Versuch, die Ordnung der Welt zu veranschaulichen, obwohl sie in anderer Betrachtungsweise auch als subjektiv-anthropomorphistisch eingeschätzt werden kann.“ S. auch Perkins, Diderot (1982), S. 33 und Proust, Diderot (1962), S. 270, der die Verbindung zu Hume herausstellt.

1 O.C. (neu), Bd. IX, S. 94.

2 Vgl. den letzten Abschnitt; wir wollen uns jetzt auch auf andere Texte Diderots beziehen, die sonst im Einzelnen nicht behandelt werden können.

3 O.C. Bd. XII, S. 77. (*Pensées détachées sur la peinture*)

am besten denken: nur die Unbestimmtheit der Sprache erlaubt die im weitesten Sinne metaphorische Weiterentwicklung eines Theoriezusammenhanges¹. Die individuelle Erfahrung des einzelnen Forschers bezieht ihren Impetus gerade aus der Tatsache, daß das sprachliche Zeichen seine Vorstellung nicht genau festlegen kann, sondern sie in gewisser Weise zum Klingen bringt, sie dazu veranlaßt, sich selbst auf produktive Weise weiterzuspinnen². Die Suche nach Analogien findet auf sprachlicher Ebene statt. Eine jeweils differierende Erfahrung von Welt wird in der Interpretation des Zeichens aktiviert, wobei entscheidend ist, daß sie sich wirklich nur an einer vorgegebenen sprachlichen Formulierung entzünden kann, nicht etwa im „luftleeren“ Raum fortschreitet.

„Autant d'hommes, autant de jugements. Nous sommes tous diversement organisés. Nous n'avons aucun la même dose de sensibilité. Nous nous servons tous à notre manière d'un instrument vicieux en lui-même, l'idiome qui rend toujours trop ou trop peu; et nous adressons les sons de cet instrument à cent auditeurs qui écoutent, entendent, pensent et sentent diversement“³

Die innige Verschmelzung von Denkform und Bezeichnungsform wird in diesem Zitat vielleicht am deutlichsten. Dabei ist festzuhalten, daß die Mangelhaftigkeit der Sprache, ihre immer wieder zum Vorschein kommende Insuffizienz in unserer Interpretation erkenntnistmäßigen Fortschritt überhaupt erst ermöglicht: ihre vollständige Klarheit (die dann erreicht wäre, wenn sie weder *trop*, noch *trop peu* übermittelte), die dem cartesianischen Ideal des *clare et distincte* gleichkäme, ließe den intuitiven Mitteln des menschlichen Geistes keinen Spielraum, sie würde ihn – wenn man sich Kommunikation auf diese Weise überhaupt denken kann – ein für alle Mal festlegen, im Grunde genommen der gesamten spannungsreichen Subjekt-Objekt-Beziehung in Diderots Denken zuwiderlaufen⁴.

Wir haben das Symbolhafte in der Diderotschen Erkenntnistheorie in den letzten beiden Kapiteln so sehr ins Zentrum der Diskussion gerückt, weil es auch für die

1 Vgl. hierzu Vidan, Diderot (1976), S. 2211.

2 „Tous n'aperçoivent pas toutes les propriétés des êtres. Aucuns ne les sentent et ne les aperçoivent rigoureusement de la même manière. Très peu saisissent tous les points par lesquels on peut établir entre eux des points de contact. O.C. Bd. II, S. 329. (*Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius, intitulé l'Homme*).

3 O.C., Bd. XI, S. 47. (Salon 1767).

4 Eine weitere von den vielen sprachphilosophisch relevanten Reflexionen, die unseren Ansatz bestätigt, ließe sich aus dem Enzyklopädieartikel „Théosophes“ anführen: „Mais cet homme était dominé par son imagination; il est perpétuellement enveloppé de comparaisons, de symboles, de métaphores, d'allégories; créateur de la science et plein d'idées nouvelles pour lesquelles il manquait de mots; il en invente qu'il ne définit point.“ Zit. nach Fabre, Diderot (1963), S. 78.

Kunsttheorie eine entscheidende Voraussetzung bildet. Wir werden sehen, daß für unseren Autor die Kunst ein Symbolsystem ist, dessen Bedeutsamkeit nicht in seiner Transparenz aufgeht. Vielmehr erhält es Signifikanz auf der Ebene seiner Zeichen. Die Verallgemeinerung der Gattungen unter dem *ut pictura poesis*-Topos ist auf dieser Reflexionsstufe nicht mehr möglich, weil er die Vernachlässigung des Zeichens als konstituierenden Bestandteil von Sinn voraussetzt.

Der *Entretien entre d'Alembert et Diderot – Rêve de d'Alembert*

Die beiden Dialoge sind aus einer Trias entnommen, die mit einem *Suite de l'Entretien* genannten kurzen Stück abschließt, das aber hier nicht behandelt werden soll. Sie entstanden im Jahre 1769.

Das in der *Interprétation* vorgestellte Naturbild wird vom Dialogpartner Diderot im *Entretien* in großem Stile weitergeführt und ausgedeutet. Er arbeitet gegenüber seinem Gesprächspartner, dem berühmten Mathematiker und Enzyklopädiemitarbeiter d'Alembert auf etwas hin, das man schlagwortartig als *Entsubstanzialisierung* und *Temporalisierung* der Natur begreifen könnte. Am Beispiel des unendlichen Lebenskreislaufes, in dem jede Substanz in jede beliebige andere verwandelt werden kann¹, zeigt Diderot, daß man bei genauerem Hinsehen nicht von deutlich und unabänderlich verschiedenen Stoffen sprechen kann. Sie sind vielmehr nur durch ihren divergierenden Organisationsgrad getrennt, der es erlaubt, die Grenzen zwischen den einzelnen Wesen fließend zu halten². Als erstes entscheidendes Ergebnis ist an dieser Stelle die Ablösung einer *substantziellen* durch eine *funktionale* Definition festzuhalten.

Mit dem Konzept der *Organisation* ist auf der anderen Seite das der *Entwicklung* verbunden.

„... vous supposez que les animaux ont été originiairement ce qu'ils sont à présent. Quelle folie! On ne sait non plus ce qu'ils ont été qu'on ne sait ce qu'ils deviendront. Le vermisseau imperceptible qui s'agite dans la fange, s'achemine peut-être à l'état de grand animal.“³

Die verschieden hoch entwickelten Organisationsgrade der als einförmig gedachten Grundsubstanz⁴ sind eine Funktion der Zeit. Alle existierenden Lebewesen gehen auf einen einheitlichen Ursprung zurück. Der hier naheliegende Evolutionsbegriff ist zumindest berührt: vor allem im nachfolgenden *Rêve de d'Alembert* gibt es zwar auch die auf Lukrez zurückgehende Vorstellung von der willkürlich hin und herspringenden Natur, andererseits ist aber sehr wohl auch die zielgerichtete Entwicklung eines Organismus gedacht⁵. Für eine kontinuierliche Entwicklung im Gegensatz zu einer völlig beliebigen lukrezischen Veränderung spricht in unserem Zitat auch die Wahl der Vokabel „s'acheminer“, die wörtlich übersetzt „sich auf den Weg machen“ bedeutet und der Vorstellung von

1 Vgl. O.C., Bd. II, S. 108 ff.

2 S. Standley, *Sensationalist* (1969), S. 217.

3 O.C., Bd. II, S. 117.

4 Vgl. ebd.: Il n'y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal.“

5 Vgl. ebd., S. 138; zum Evolutionsproblem vgl. Roger, *Sciences* (1963), vor allem das Diderot-Kapitel (S. 585 ff.) und Crocker, *Diderot* (1959).

unvorhergesehenen Sprüngen entgegensteht. Ein solches Naturbild entspricht in keiner Weise mehr der auch noch cartesianischen Vorstellung vom wohlgeordneten Gotteswerk, das seine Legitimität aus dem Glauben an eine statische, entwicklungslose Objektwelt erhielt¹. D'Alembert spricht im zweiten Dialog, dem *Rêve*, unter dem Eindruck der vorhergehenden revolutionären Thesen seines Gesprächspartners Diderot im Traum und entwickelt dabei geniale Gedanken. Sie werden von den zuhörenden Mme. de l'Espinasse und Bordeu, einem Arzt und Biologen aus der Schule von Montpellier, der für die Entwicklung seiner Wissenschaft im 18. Jahrhundert große Bedeutung besitzt², interpretiert. D'Alembert stößt die folgenden, den Zeitgenossen sicherlich Unbehagen einflößenden Sätze hervor:

„Qui sait les races d'animaux qui succéderont aux nôtres? Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse... Dans cette immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui ressemble à elle même un instant.“³

Geht man von dieser völligen Aufsplitterung und Individualisierung aus, so wird die Stabilität und Abstraktheit der begrifflichen Erkenntnis natürlich um so deutlicher. Diese ist schließlich nicht mehr als Nachahmung, sondern nur noch als Kreation zu deuten⁴.

„... tout se tient dans la nature, et... celui qui suppose un nouveau phénomène ou ramène un instant passé, recrée un nouveau monde.“⁵

Nun ist bei den Diderotschen Prämissen, in denen die dauernde Veränderung von Natur aus festgelegt ist, dieser Fall eigentlich immer gegeben. Jedes Treffen einer Aussage ist von vorne herein dazu bestimmt, sein Objekt zumindest leicht zu verfehlen, schon weil es, will es sinnvoll sein, einen bestimmten Zeitpunkt wählen muß, der gegenüber der *vicissitude perpétuelle* notwendig ein Konstrukt ist⁶. Wie man die Problematik auch beleuchtet, ob von der Seite der Sinneswahrnehmung, vom Sprach/Zeichenproblem her, oder ausgehend von der jeweiligen Zeitstruktur, immer resultiert ein unüberwindlicher Subjekt-Objekt-Hiat, den

1 Vgl. hierzu die beeindruckende Studie von Lepenies, Ende (1978).

2 Vgl. Dieckmann, Bordeu (1938).

3 O.C., Bd. II, S. 132.

4 Wir sehen an dieser Stelle, wie eng die besprochenen Werke trotz ihres relativ großen zeitlichen Abstands ineinandergreifen. Naturbild und Erkenntnismodell werden gemeinsam entwickelt. Die Entstehung der modernen Epistemologie ist immer nur in dialektischer Vermittlung mit der Vorstellung von einer mehr und mehr in völliger Unfaßbarkeit sich auflösenden Natur zu denken.

5 O.C., Bd. II, S. 111.

6 Vgl. den schönen Abschnitt zu Diderot in: Poulet, Etudes (1949), S. 220 ff.

wir deswegen so ausführlich analysieren, weil er für die eigentlich im Mittelpunkt der Arbeit stehende *imitatio*-Problematik in der bildenden Kunst grundlegend ist¹.

Der *Rêve de d'Alembert* liefert die konkrete Ausführung dessen, was Diderot in der *Interprétation de la nature* zur epistemologischen Bedeutung des Traumes ausgesagt hatte². Der Arzt Bordeu charakterisiert kurz den Unterschied zwischen Wach- und Traumzustand.

„Dans la veille le réseau obéit aux impressions de l'objet extérieur. Dans le sommeil c'est de l'exercice de sa propre sensibilité qu'émane tout ce qui se passe en lui.“³

Die Kommentatoren, und hier besonders H. Dieckmann, der bis heute bedeutendste Diderot-Forscher, haben gerade in diesem Dialog die metaphorisch-analogische Sprachform herausgestellt, die d'Alembert im Ausgang von dem vorherigen Gespräch mit Diderot zu ganz erstaunlichen Ergebnissen führt⁴. Die hier zum Vorschein kommende regelrechte Sprachmagie dient nach Diderot dazu, die *rappports éloignés*, die in der durch ein Netz von Verbindungen organisierten Wirklichkeit versteckt sind, aufzudecken.

„Quel est l'effet de l'enthousiasme dans l'homme qui en est transporté, si ce n'est de lui faire apercevoir entre des êtres éloignés des rapports que personne n'y a jamais supposés?“⁵

Aus dem unmittelbaren Zusammenhang dieses Zitates geht hervor, daß Wissenschaftler und Künstler in ihrem Tun durchaus vergleichbar sind. Qualitäten wie *Enthusiasmus*, *Intuition* und *Imagination* werden immer wieder für beide Gruppen beansprucht. Zum anderen ist zumindest angedeutet, daß die *rappports* zwar ein natürliches Fundament besitzen, eigentlich aber sehr stark auf das spekulierende Subjekt bezogen bleiben.

Die Aktivierung der Verstandeskkräfte verläuft nicht allein über den direkten Rekurs auf Außenwelt und den Versuch, diese ins Subjekt zu übertragen, sondern mit Hilfe der imaginativen Kraft des Erkennenden, die unter Ausblendung des unmittelbaren Objektbezuges wirksam werden kann. Anders ausgedrückt gewinnt die Form der Aneignung die Überhand über deren bloßen Inhalt,

1 Schon Diderots imaginationsbetonter Sprachbegriff deutet die Beziehung von Kunst- und Wissenschaftssprache an.

2 Zur assoziativen Denkweise, die im Traum gepflegt wird und der nach Diderot besondere Bedeutung zukommt vgl.: Mayoux, Diderot (1936), S. 524 f.

3 O.C. Bd. II, S. 174.

4 Vgl. Dieckmann, Form (1966) und ders. Metaphoric (1973).

5 O.C. (neu), Bd. VII, S. 46 (Artikel *Eclectisme*).

der als durch jene konstituiert gedacht wird¹. Diese methodologisch zentrale Einsicht bleibt auch für den *Rêve de D'Alembert* bestimmend, sie prägt geradezu dessen Form. Deutlich wird das besonders an einem Punkt der Unterhaltung zwischen Bordeu und d'Alembert, der seinen Traum inzwischen beendet hat.

„(d'Alembert) Mais son récit (sc. der Imagination) ... défigure le fait ... et les instruments sensibles adjacents conçoivent des impressions qui sont bien celles de l'instrument qui résonne, mais non celle de la chose qui s'est passé...²

Bordeu drückt es kurz darauf etwas anders aus. Das spezifisch Imaginative kommt in den Diskurs „par les idées qui se réveillent les unes les autres.“ D'Alembert hält dieses Vorgehen der *Imagination* – ein Erkenntnisinstrument, das schon beim frühen Descartes, dann aber vor allem im 18. Jahrhundert in immer stärkerem Maße und speziell in Kants Kritik der Urteilskraft ins Zentrum des menschlichen Erkenntnisvermögens gerückt wird³ – für *poésie* und *mensonge*, obwohl seine schöpferische Kraft gerade an der erwähnten Stelle mehr als einsichtig wird. Eine solch mißverständliche Formulierung ist typisch für die hintergründig-ironische Diktion Diderots, dessen geistesgeschichtliche Einordnung nicht zuletzt auf Grund dieser Tatsache erschwert wird.

1 Vgl. Ozdoba, Heuristik (1980), S. 122.

2 O.C., Bd. II, S. 178 f.

3 Vgl. Simon, Wahrheit (1978), S. 206 ff.

Zusammenfassung der methodologischen Schriften

Das letzte Kapitel thematisierte speziell Diderots epistemologischen Konzepte, die konkreten, z.B. für die biologische Forschung wegweisenden Ergebnisse verblieben mit Absicht am Rande. Zentraler Inhalt war seine Idee von der Zeichenhaftigkeit menschlicher Erkenntnis, die von der Einsicht in eine tiefgreifende Subjekt-Objekt-Spaltung ihren Ausgang nimmt. In ihrem Gefolge steht ein geradezu divinatischer Zeichen- bzw. Sprachbegriff, der nicht mehr einfach der rationalistischen Tradition darin folgt, daß er Zeichen für vernachlässigbare äußere Bedingungen der Kommunikation hält, die einzig und allein in der sinnlichen Konstitution des Menschen begründet sind. Gegen die hier postulierte Transparenz der Zeichen setzt Diderot genau an dieser Stelle – der moderne Theoretiker würde vom „Ort der Semiose“ sprechen – die mögliche geistige Produktivität und daraus resultierend wissenschaftlichen Fortschritt an. Der hier eingeführte Zeichenbegriff konnotiert mit Erkenntniskräften (Metapher, Imagination etc.), die in der rationalistischen Tradition obsolet waren, führt andererseits zu der Annahme eines ausgesprochen engen Verhältnisses von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung¹. Letzterer wollen wir uns jetzt zuwenden.

1 Vgl. Chouillet, *Formation* (1973), S. 110. Chouillets Buch beinhaltet die wohl bedeutendste und ausführlichste Analyse der Ästhetik Diderots. S. außerdem James, *Méthode* (1975); dieser Autor macht die Überlappungen von künstlerischer und wissenschaftlicher Methode zum Grundthema seiner Dissertation.

Diderots kunsttheoretisch-kritische Schriften

Der Enzyklopädieartikel *L'origine et la nature du beau*

Diderot beschäftigt sich in seinem sehr ausführlichen Enzyklopädieartikel über den Ursprung und die Natur der Schönheit (1751) zum ersten Male ausführlich mit ästhetischen Problemen. Im ersten Teil unterzieht er eine ziemlich subjektive Auswahl an Schönheitstheoretikern – von Platon und Augustin bis zu seinen unmittelbaren französischen und englischen Vorläufern – einer cursorischen Kritik. Er wirft ihnen im allgemeinen vor, auf rein deskriptiver Ebene zwar viele sinnvolle Beobachtungen gemacht zu haben, niemals aber wirklich zu versuchen, den Begriff des Schönen auf seine Ursprünge zurückzuführen. Als bestes Beispiel können wir den gründlich untersuchten Hutcheson anführen, in dem man „un grand nombre d'observations délicates sur la manière d'atteindre la perfection dans la pratique des beaux-arts“¹ finden könne, der aber das Schönheitsempfinden in einem theoretisch kaum haltbaren „sechsten Sinn“ verankert habe. Abgelehnt wird auch Batteux, der in den wenige Jahre vor dem Enzyklopädieartikel erschienenen *Beaux arts réduits à un même principe* (1746) immer sehr eloquent die Nachahmung der „belle nature“ gefordert hatte, sich aber letztendlich kaum darum bemühen wollte auseinanderzulegen, was denn dieser Begriff überhaupt beinhalte. Wir werden uns um Batteux als „idealen Widersacher“ unseres Autors im Zusammenhang mit dem *Taubstummengrief* noch intensiver zu kümmern haben.

Diderot selbst bemüht sich im systematischen zweiten Teil um eine strenge Isolierung des ästhetischen Phänomens. Dazu bestreitet er vor allem die traditionell verbreitete Gleichsetzung von *schön* und *nützlich*². Hierin kommt ein empirisch-kritischer Ansatz zum Ausdruck – konkrete Phänomene werden herangezogen, die geeignet sind, unbegründete Behauptungen zu widerlegen – der sich gegen die rationalistisch geprägte Anschauung des französischen Klassizismus richtet. Für dessen Verallgemeinerungstendenzen war eine von der Denkfigur her ganz ähnliche Vermischung von *beau* und *vrai* bzw. *vraisemblable* typisch³.

1 O.C., Bd. X, S. 17.

2 „Il n'est personne qui n'ait éprouvé que notre attention se porte principalement sur la similitude des parties, dans les choses mêmes où cette similitude ne contribue point à l'utilité...“, ebd., S. 22. Die Isolierung des ästhetischen Phänomens betrifft weiterhin eine Abgrenzung vom moralisch Guten, die uns im Salon-Kapitel noch ausführlicher interessieren soll. Vgl. hierzu Roy, *Poetik* (1966), S. 35 ff.

3 Vgl. die kurze Darstellung des traditionellen Schönheitsbegriffs in Knabe, *Schlüsselbegriffe* (1972), S. 53 ff. (Artikel *Beauté, Beau*).

Empirisch begründet bleibt seine Argumentation natürlich auch bei dem Versuch einer positiven Bestimmung von Schönheit. Der ästhetische Prozeß soll aus der allgemeinen sinnlichen Konstitution des Menschen abgeleitet, die Scheinlösung eines postulierten sechsten Sinnes durch eine Interpretation dessen, was wirklich beobachtbar ist, ersetzt werden¹.

„... tout ce qui se passait en nous, tout ce qui existait hors de nous, tout ce qui subsistait des siècles écoulés, tout ce que l'industrie, la réflexion, les découvertes de nos contemporains produisaient sous nos yeux continuait de nous inculquer les notions d'ordre, de rapports ... de symétrie, de convenance...“²

Die Elemente der Aufzählung am Schluß sind nun aber nähere Charakterisierungen dessen, was schön genannt wird. Sie sind nach Diderot gerade nicht „ewig, originell und essentiell“, sondern Abstraktionen, die vom Geist vollzogen werden. Die Verankerung des Schönen in der Natur als objektive Qualität ist hier schon zerstört. Das Zitat erinnert zudem deutlich an eine weiter oben herangezogene Bemerkung zur Rolle der Erinnerungen im Erkenntnisprozeß³. So wie dort der Wissensfortschritt aus produktiven Assoziationen vergangener Eindrücke entstanden war, so wird hier die ästhetische Urteilsfähigkeit aus der jeweiligen sinnlich vermittelten Erfahrung abgeleitet. Eine nicht näher definierbare Kennerschaft folgt auf den traditionellen normativen Schönheitsbegriff⁴. Diderot reduziert die Vielfalt der Relationsbegriffe auf das eine, bei ihm grundlegende Konzept der *rappports*⁵. Aus der prinzipiell unbegrenzten Zahl von möglichen Beziehungen isoliert das Subjekt diejenigen mit ästhetischer Valenz.

„Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité.“⁶

Wiederum zeigt sich die Subjektivierung daran, daß der *rapport* als eine Relation erscheint, die vom einzelnen denkenden Wesen aufgestellt wird, mit Gegenständlichkeit nicht mehr substanziell, sondern nur noch funktional verbunden ist. Andererseits muß sie als wirkliche, d.h. irgendwie im Gegenstand vorhande-

1 O.C., Bd. X, S. 24 ff.

2 Ebd., S. 25.

3 S.o., S. 51.

4 Vgl. Funt, Diderot (1968), S. 51: „The judgement of taste, Diderot is fond of repeating, is the result of a long suite of observations or experiences.“

5 Zur Bedeutung des *rapport*-Begriffs in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, vgl. Migliorini, Studi (1966), S. 80.

6 O.C., Bd. X, S. 31. Vgl. zu den *rappports* auch Chouillet, Formation (1973), S. 311 und Deuchler, Traktat (1955–57), S. 213. Außerdem Funt, Diderot (1968), S. 97.

ne postuliert werden, um die Möglichkeit einer rudimentären Intersubjektivität überhaupt noch zu garantieren. Dieser paradoxe Tatbestand zeigt sich speziell an dem von Diderot angeführten Beispiel der Louvrekollonade. Zwar ist diese Inkunabel der modernen französischen Architektur schön, ob sie nun von Menschen dafür gehalten wird oder nicht, aber doch nur für mögliche Wesen, deren Geist ähnlich organisiert ist wie der der Menschen. „... pour d'autres elle ne pourrait être ni belle ni laide.“¹ Diderot scheint sich hier selbst zu widersprechen. Die Schwierigkeit läßt sich ausräumen, indem man den Doppelcharakter des *rappor*t-Begriffs berücksichtigt. Einerseits ist er subjektiv gesetztes Konstrukt aus einer virtuellen Unendlichkeit und eher von der menschlichen Erkenntnis her begründet. Andererseits wurzelt er gleichzeitig in der Gegenstandswelt, die trotz allem den Charakter eines – wenn auch fungiblen – Angebotes an den Verstand bewahrt².

Diderots Beharren auf der Bedeutsamkeit der *rappor*ts impliziert die theoretische Unmöglichkeit eines absoluten Schönheitsbegriffes, in dem jedes Element einen bestimmten ästhetischen Wert besitzt. Dagegen behauptet er die vollständige Abhängigkeit dieser Qualität vom jeweiligen situativen Kontext. Das berühmte Diktum „Qu'il mourût“ aus Corneilles *Horaziern* kann in den im Enzyklopädieartikel angeführten Varianten eine Bedeutungsvariabilität erreichen, die von sublim bis burlesk reicht, ohne daß dem Ausdruck ein solcher Wert an sich zukäme³.

Auch der *rappor*t-Begriff hängt natürlich wieder mit Diderots epistemologischem System zusammen. Er hatte im *Entretien entre Diderot et d'Alembert* und dem *Rêve de d'Alembert* die scheinbare kategoriale Unterschiedlichkeit von anorganischer und organischer Materie im allgemeinen, die von Tier und Mensch im besonderen dadurch relativiert, daß er die jeweiligen „qualitativen Sprünge“ durch differierende Formen der materialen Organisation zu erklären versuchte. Organisation aber ist nur ein anderer Terminus für „Beziehungssystem“. Im Enzyklopädieartikel *Du Beau* nun zieht er die Grenze zwischen ästhetisch bewertbarem und nicht ästhetischem gerade nicht zwischen zwei absolut unterschiedenen Gegenstandsbereichen, wie das z.B. in einer klassizistischen Gattungshierarchie vorausgesetzt ist, sondern zwischen zwei Formen von Beziehungsgeflechten. Sie läuft also quer durch die Gesamtheit aller Objekte und wir können schon hier absehen, daß eine solche Idee Konsequenzen für die Einschätzung bisher aus dem Bereich der Hochkunst ausgeschlossener

1 O.C., Bd. X, S. 27.

2 Vgl. Crocker, Two (1952), der von einer „modified subjectivist theory of beauty“ spricht (S. 61). S.a. Coleman, Aesthetic (1971), S. 43.

3 Vgl. O.C., Bd. X, S. 30 f.

„niederer“ Gegenstände hat.

„Le beau qui résulte de la perception d'un seul rapport est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports“¹

In diesem Zitat wird die Parallele besonders deutlich; aus einer Unendlichkeit von Bezügen so viel wie möglich darzustellen, d.h. sinnfällig werden zu lassen: das ist die abstrakte Forderung, die sich sowohl an Wissenschaft als auch an Kunst richtet². Diderot definiert das Geniale immer wieder als die Fähigkeit, weit entfernte Phänomene in *rapport* zu setzen, wobei allerdings für die Kunst eine wichtige Sonderbedingung gilt. Der Rezipient muß sich nicht begrifflich darüber klar werden, wie der Schönheitseffekt vom Künstler erreicht wurde. In der Architektur z.B. ist es nicht nötig, daß er die Maßverhältnisse bestimmt, die in der Lage sind, Harmonie zu erzeugen. Es genügt, wenn diese sinnlich anschaulich wird³. Trotzdem aber ist in Diderots *rapport*-Theorie Kunst als Erkenntnis definiert. Die Doppelgleisigkeit von fehlendem Begriff und gleichzeitiger Erkenntnisleistung erinnert unwillkürlich – und wie wir meinen philosophiehistorisch berechtigterweise – an Kants Kunstphilosophie. Auch Kant geht in der Vorrede zu seiner *Kritik der Urteilskraft* ähnlich wie Diderot – natürlich in sehr viel systematischerer Weise – von einer Dichotomie von Erkenntnis mit Begriff (= Wissenschaft) und Erkenntnis ohne Begriff (= Kunst) aus. Die Vergleichbarkeit wird bei ihm vor allem dadurch garantiert, daß er in beiden einen Versuch am Werke sieht, empirische Mannigfaltigkeit begrifflich bzw. ästhetisch faßbar zu machen. In seiner Wissenschaftskonzeption steht er Diderot zudem insofern außerordentlich nahe, als er sie gerade nicht als ein Instrument betrachtet, das von der festen Regel ausgeht, um sie einfach auf Empirie anzuwenden. Im Gegenteil macht er ihren Kern in dem Anspruch aus, genau entgegengesetzt Empirie unter Begriffe zu stellen; dieser Prozeß kann aber im Kantischen System nicht regelgeleitet sein. Als Ersatz für die Regel kehren auch bei Kant die spezifisch „genialischen“ Qualitäten wie *Imagination* und *Intuition* zurück, auf die wir bei der Behandlung der Diderotschen Wissenschaftstheorie so viel Wert gelegt haben⁴.

1 O.C., Bd. X, S. 35.

2 Vgl. Dieckmanns Aufsatz über Diderots Geniebegriff (1941), besonders S. 151.

3 S. O.C., Bd. X, S. 27.

4 Vgl. zu den letzten Bemerkungen Simon, Wahrheit (1978), S. 206 ff.

Die *Lettre sur les sourds et muets*

Mit dem ebenfalls 1751 verfaßten *Brief über die Taubstummen* erreicht Diderot einen ersten Höhepunkt seiner sprach- bzw. kunsttheoretischen Überlegungen. Er ist als Antwort auf ein Werk des einflußreichen Charles Batteux gedacht¹ und versucht, auf Grund eines Experimentes mit einem Taubstummen Aufschlüsse über die Funktionsweise der „natürlichen“ Sprache zu erlangen. Den Taubstummen wählt Diderot deshalb, weil er ihn in seiner Gestensprache frei von den üblichen Sprachkonventionen glaubt.

Die Argumentation verläuft in zwei Schritten. Diderot will beweisen, daß die von der rationalistischen Tradition – unter anderem auch von Batteux – vertretene These, die Wortstellung Substantiv-Adjektiv, wie sie am deutlichsten im Französischen vorherrsche, sei die natürliche Anordnung der Wörter, falsch ist². Er konstruiert ein Sprachentwicklungsmodell, in dem anfänglich ganz allein die sinnlich faßbare Gestaltqualität des Gegenstandes ausschlaggebend ist. Die Höherbewertung des Substantiellen, die in der Vorrangstellung des Substantivs im Satz zum Ausdruck komme, entspringe einer fortgeschrittenen Sprachstufe, die sich philosophisch z.B., in dem abstrahierenden Substanz-Akzidenz-Schema des Aristoteles spiegele³. Schon hier kann eine bedeutsame Schlußfolgerung gezogen werden: hatten die Rationalisten an ein zeitlos gültiges Sprachmodell geglaubt, von dem sich das Französische nur dadurch abhob, daß es die eigentliche innere Entelechie dieses Modells nur am weitgehendsten verwirklichte, so unterwirft Diderot die Sprache dem Prozeß der Geschichte⁴. Jede Form der Kommunikation ist demnach durch die spezifische phylogenetische Situation des Menschen bedingt⁵. Die Bewertung des Konzeptes der natürlichen Sprache bei unserem Autor ähnelt insofern dem ungefähr gleichzeitig ausgearbeiteten Rousseauschen Naturbegriff: bei diesem ist „Natur“ bzw. „Natürlichkeit“ auch nicht mehr etwas, was jeder menschlichen Tätigkeit idealerweise zur Grunde liegt, sondern sie wird verzeitlicht und in das allererste Stadium der Menschheitsentwicklung verlegt, von dem man sich inzwischen weit entfernt hat.⁶

Die zweite Argumentationsstufe ist in gewisser Weise gegen die These gerichtet,

1 Charles Batteux, *Lettre sur la phrase française comparée avec la phrase latine* (1748).

2 Diderot, O.C. (neu), Bd. IV, S. 135 ff.

3 ebd. S. 137.

4 Vgl. hierzu besonders Ricken, *Grammaire* (1978), 1. Kapitel und passim.

5 Diderot, O.C. (neu), vol. IV, z.B. S. 176 f.

6 Vgl. hierzu Spaemann, *Rousseau* (1980), den Aufsatz „Zur Vorgeschichte des Rousseauschen Naturbegriffs“, besonders S. 67.

von der Diderot selbst zunächst ausgegangen war, obwohl sie im Gedanken der Historisierung angelegt scheint. Mit zwei grundsätzlichen Hinweisen wendet sich Diderot nun gegen die Vorstellung einer natürlichen Sprachordnung als solcher – und entfernt sich auch damit nicht von Rousseau, dessen Naturmensch sprachlos war, weil er schon in der Sprache eine kulturelle Überformung von Natur erblickte. Zum einen zeigt er am Beispiel des „serpentem fuge“, daß die Wortstellung (in diesem Falle Substantiv und Verb) nicht etwa von irgend einer Form der Natürlichkeit, sondern von der jeweiligen Situation abhängt, in der sich das Geschehen abspielt: ob der Warnende zuerst auf die Schlange aufmerksam macht, oder ob er sofort zum Fliehen auffordert, das mag von vielen Umständen, unter anderem von der eventuellen Begriffsstutzigkeit des zu Warnenden abhängen¹. Zum anderen, und dieses Argument ist das offensichtlich fundamentalere, führt Diderot die radikale Dichotomie von *pensée* und *expression* an

„... car si (die Ideen) ne se présentent pas toutes à la fois, leur succession est au moins si rapide, qu'il est souvent impossible de démêler celle qui nous frappe la première. Qui sait même si l'esprit ne peut pas avoir un certain nombre exactement dans le même instant.“²

An anderer Stelle sagt Diderot sogar, daß die Gleichzeitigkeit der Gedanken postuliert werden muß, um die Möglichkeit des Vergleichens – und wir wissen inzwischen, daß dieser bei Diderot eine entscheidende Geistesaktivität bezeichnet – überhaupt erst zu garantieren. Auf jeden Fall muß vor einem solchen theoretischen Hintergrund die Versprachlichung des Gedankens mit ihrer geordneten Sukzessivität als sekundäre Ordnungsleistung interpretiert werden, die die Möglichkeit einer „natürlichen Sprache“ ausschließt, oder sie zumindestens als in den von Sprache abhängigen menschlichen Denkkategorien nicht vorstellbar erscheinen läßt³. Bei den Rationalisten, die im 18. Jahrhundert neben Batteux vor allem durch Beauzée und Dumarsais vertreten sind, sichert der ungebrochene Zusammenhang von *expression* und *pensée* letztendlich auch die Verbindung zu einer als vernünftig gedachten Außenwelt ab.

„Bientôt les grammairiens qui n'avaient fait leurs règles que sur la langue faite et établie devant eux se persuadèrent que leurs règles étaient la nature même qui avait présidé à la formation des langues.“⁴

1 Diderot, O.C. (neu), Bd. IV, S. 154.

2 Ebd., S. 155 f.

3 Vgl. Hobson, *Lettre* (1976), S. 299: „L'ordre n'est pas inhérent à la pensée, il s'y impose: il est donc déclassé, dérivé aux flux spontanés qu'il essaie de régir. Mais à son tour il entame, il dénature la pensée en la canalisant, en la linéarisant.“ S.a. Garcin, *Diderot* (1959), S. 207.

4 Batteux, *Nouvel examen du préjugé sur l'inversion, pour servir de réponse à M. Beauzée*, Paris 1767, S. 29.

Zur „natürlichen“ Sprache wird diese eben erst dadurch, daß sie als einfache Übersetzung einer idealen, natürlichen Ordnung gedacht wird¹. Die Sprache hat im rationalistischen System keine erkenntniskonstituierende Funktion. Sie ist theoretisch vernachlässigbar, weil man davon ausgeht, die Sphäre des *signifié* rein isolieren zu können². Wir erinnern uns hier an die vergleichbare Bagatellisierung der *elocutio* im rhetorischen System der Künste, mit dem wir uns im ersten Hauptteil beschäftigt haben: auch in der rhetorischen Hierarchie galt die sinnliche Qualität des Ausdrucks eher als attributiv denn als konstitutiv für das Intendierte. Anders Diderot:

„... autre chose la sensation totale et instantanée de (l'état de notre âme); autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour... la manifester et nous faire entendre.“³

Wichtig ist, daß der „Seelenzustand“ ein völlig undefinierbarer, ganz diffuser Bereich bleibt, der – das geht aus dem Zitatzusammenhang hervor – auch dem jeweilig betroffenen Subjekt selbst bei gründlichster Introspektion verborgen bleiben muß⁴.

Wir verstehen nun auch besser, inwiefern Diderot mit dem allgemeiner kunsttheoretischen Gedankengut aus Batteux *Beaux arts réduits à un même principe*⁵ nicht einverstanden sein konnte. Für diesen mußte das Phänomen Schönheit in der gegebenen, bzw. überhöhten Natur verwurzelt sein, da sie durch die als transparent gedachten Zeichen, von denen wir im Zusammenhang mit seinem rationalistischen Sprachbegriff schon gesprochen haben, immer hindurchzusehen hatte, wollte man überhaupt von Kunst reden. Es fiel ihm daher leicht, das Postulat der *imitatio* zu perpetuieren, es sogar in extremsten Sinne zur Grundlage aller Kunst zu machen. Selbst die Entkräftung des schon im frühen 18. Jahrhundert erhobenen Einwandes, Musik können nicht als Nachahmung gedeutet werden, war vor diesem theoretischen Hintergrund zu leisten⁶.

Diderot trifft im Taubstummenbrief den Kern von Batteux' Position:

- 1 Zu den letztlich aristotelischen Ursprüngen einer solchen Duplikation und zu Diderots Kritik hieran vgl. Kavanagh, Vacant (1975), S. 223 ff. S. zu Batteux auch: Dieckmann, Cinq (1959), S. 102.
- 2 Vgl. Josephs, Dialogue (1969), S. 7 ff.
- 3 Diderot, O.C. (neu), Bd. IV, S. 161.
- 4 Vgl. Hobson, Lettre (1976), S. 304 f.
- 5 Erschienen in Paris 1746.
- 6 Zu der von Diderot vertretenen Gegenposition vgl. Mecchia, Teorie (1980), S. 27: „Ma quanto occorre ribadire è come la nozione stessa di 'ordine naturale', al pari della nozione stessa di „bella natura“ che ne è il corrispettivo estetico vengano implicitamente annullate... si scivola felicemente verso una problematica sempre più ... dichiaratamente estetica“.

„Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature...“¹

Kurz danach fordert er Batteux ironisch dazu auf, die Vergleichbarkeit der Künste konkret an der jeweiligen Gattung nachzuprüfen, da er sich ja durch seine These als Kenner aller Künste ausgewiesen habe².

An dieser Stelle des Argumentationsverlaufes schiebt Diderot eine grundsätzliche Polemik gegen die Ergebnisse des traditionellen *ut pictura poesis*-Topos ein. Er zeigt an Hand eines Vergil-Beispiels (Neptun, der seinen Kopf aus dem Wasser streckt), daß Malerei und Poesie eben keinen gleichen Modellbereich haben, weil, um bei diesem Beispiel zu bleiben, der Maler keine oder nur eine lächerliche Wirkung erreicht, wenn er das verzerrte Gesicht des gerade aus dem Wasser auftauchenden Meergottes darstellt³. Man sollte sich davor hüten, dieses Argument, das in nuce schon den Laokoon-Essay von Lessing aus dem Jahre 1766 vorwegnimmt, als anekdotenhaft zu diskreditieren. Diderot entwickelt daraus einen Versuch, den Schönheitscharakter des sprachlichen Kunstwerkes nicht mehr in bezug auf sein ideales natürliches Urbild zu bestimmen – nach seinen eben skizzierten zeichentheoretischen Prämissen wäre das inkonsequent –, sondern einzig und allein im Rekurs auf seine spezifische Zeichenstruktur. Diese ist im wesentlichen durch zwei Eigenschaften geprägt, nämlich eine syllabische, die den inneren Klang der Wörter bestimmt, und durch eine Satzordnungsqualität, die zur Erlangung einer bestimmten periodischen Harmonie die Wörter in eine ästhetisch begründete Reihenfolge bringt⁴.

„Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes... j'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois.“⁵

Die Schlußbemerkung deutet auf eine Überwindung der beschriebenen Ausdruck-Seele-Dichotomie im Kunstwerk hin, die aber nun nicht mehr als Spiegelung deutbar ist, derer man endgültig habhaft werden könnte, sondern nur noch als *Implikat des Artifizialen*, das in kurzen Momenten einer ästhetisch vermittelten Trance aufblitzt, aber nurmehr im Augenblick dieser Vermittlung

1 Diderot, O.C. (neu), Bd. IV, S. 182.

2 Ebd., S. 187. Zur Anschauung Batteux', der in einem konservativen Rahmen sehr wohl die Gefühls- und Geschmacksästhetik des frühen 18. Jahrhunderts rezipiert hat, siehe Bollino, *Teoria* (1976).

3 Ebd., S. 183 f.

4 Ebd., S. 167 und 176 f.

5 Ebd., S. 169.

existiert und keinen Reflex von unterschwellig andauernder Präsenz bildet¹. Das gelungene Kunstwerk ist nur erfüllbar, es kann im Grunde genommen nicht auf den Begriff gebracht werden, weil dadurch sein ästhetischer Gehalt in keiner Weise berührt wäre. Die Verbindung zum *Du Beau*-Artikel aus der Enzyklopädie, die hier schon anklingt, wird dadurch konkretisiert, daß Diderot die beiden Formen der Sprachharmonie als Spezialfälle des allgemeinen *rappor*t-Begriffs betrachtet.²

Die Sprachen mit vorzüglich harmoniebildendem Potential sind nun nicht etwa die *langues de naissance*, sondern die modernen, weit fortgeschrittenen *langues de perfection*. Es gibt zwar bei Diderot Stellen, die das poetische Sprechen – ähnlich wie in der Theorie des Italiener Vico – eher mit der frühen Menschheitsphase in Zusammenhang bringen, hier ist der Prozeß aber genau umgekehrt.

„Mais une des choses qui nuisent le plus dans notre langue et dans les langues anciennes à l'ordre naturel des idées, c'est cette harmonie du style...“³

Die modernen Sprachen sind künstlerisch zumindest in dem weiter oben definierten Sinn der Artifizialität gerade deshalb, weil sie nicht mehr dem Diktat des „ordre naturel“ gehorchen. In diese Gruppe gehören hier auch das Griechische und das Lateinische (die *langues anciennes* des Zitates), weil sie durch ihre ausgeprägte Inversionsfähigkeit der harmonisch begründeten Satzordnung noch mehr entgegen kommen. Die als heuristische Fiktion angenommenen unreflektierten Sprachfetzen der Ureinwohner entsprechen der natürlichen Ordnung noch am ehesten, aber in Diderots Verständnis von Kunst ist Reflexion, wenn auch nicht in begrifflicher, sondern sinnlich-anschaulicher Form, ein zentrales Element.

Die zeichentheoretisch begründete Diskussion dessen, was Kunst sei, findet ihren spekulativen Höhepunkt in Diderots Begriff der *Hieroglyphe*. Die Sekundärliteratur hat, ausgehend von einer Bemerkung im *Taubstumm*enbrief, Literatur und Musik arbeiteten mit *Hieroglyphen*, während die Malerei „die Dinge selbst“ darstelle, die ganze Tragweite dieses Konzeptes im allgemeinen nicht erkannt, obwohl Diderot sich kurz darauf im gleichen Text korrigiert und allen

- 1 Vgl. zu dem Gedanken der Vermittlung von Natur im Artifizialen: Béleval, *Esthétique* (1950), S. 256 f. (zum *Paradoxe sur le comédien*, der uns später beschäftigen wird). Außerdem Kesting, *Entdeckung* (1970), S. 208 ff. Für eine Interpretation der französischen Rokokomalerei, die sich diesen Kategorien verpflichtet fühlt vgl. Bauer, *Rocaille* (1962), vor allem S. 71 ff. und ders., *Rokokomalerei* (1980), S. 12 ff. Zur gleichen Periode am Beispiel Cochins jetzt auch Crow, *Critique* (1986), vor allem S. 11 f.
- 2 Diderot, O.C. (neu) Bd. IV, S. 202.
- 3 Ebd., S. 373; vgl. hierzu auch die Bemerkung Dieckmanns, *Esthetic* (1965), S. 92.

Nachahmungskünsten eine hieroglyphische Ausdrucksweise zuspricht¹. Baut man einen solchen Gegensatz von *Hieroglyphe* und „Ding selbst“ auf, so ist nicht einzusehen, warum dann die bildende Kunst nicht von vorneherein eine unvergleichbar viel größere Wertigkeit haben soll als die Poesie. Im übrigen käme eine solche Position nicht wesentlich über die traditionelle Aufspaltung in natürliche und künstliche Zeichen hinaus. Im Sinne der Konsistenz seiner eigenen Theorie muß Diderot die hieroglyphische Struktur aller Kunstgattungen postulieren. Auch die ausführlich analysierte Gestensprache, die zur Wortsprache in einem ähnlichen Verhältnis steht, wie die Malerei zur Literatur bringt den diffusen *état de l'âme* in eine bezeichnende Ordnung und wird dadurch genauso vom Abbild zum Konstrukt. Nachdem Diderot beobachtet hat, daß der Taubstumme seine Arme kraftlos herunterhängen läßt und den Kopf neigt, um seine Mutlosigkeit anzudeuten, bemerkt er, „Remarquez comment la langue des gestes est métaphoriques...“² Auch die scheinbar so unmittelbaren Gesten entstammen einem Prozeß, der nur als symbolisierender bezeichnet werden kann.

Was versteht Diderot nun genau unter dem Begriff *Hieroglyphe*?

„... que dans le même temps que l'entendement les (die Dinge) saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent“³

Die *Hieroglyphe* bezeichnet Gegenstände nicht nur, sie durchdringt und belebt sie, um sie für den Hörer bzw. Betrachter erfahrbar zu machen. *Peindre* ist in diesem literaturtheoretischen Zusammenhang nicht wörtlich zu verstehen, Diderot wehrt sich an anderer Stelle vehement gegen die modische „malende Dichtung“⁴. Diese nämlich kann seiner Hieroglyphenvorstellung nicht entsprechen, weil sie den Begriff nicht etwa zum sinnlichen Ausdruckszeichen macht, wie das in dem zumindest rudimentär ästhetischen Ansatz des *Taubstummbriefes* gefordert ist, sondern die Objekte einfach begrifflich beschreibt. Die „malende Dichtung“ läßt Gegenstände als sinnliche außen vor, ohne selbst eine angemessene, d.h. eben erlebbare Struktur zu entwickeln. Dazu mehr im Salon-Kapitel.

- 1 Vgl. Diderot, O.C. (neu), Bd. IV, S. 190. Vgl. Chouillets (Formation (1973) ratlose Bemerkung, S. 241: „Or, la doctrine de l'imitation de la nature, adoptée par tous les théoriciens, aboutit à placer la peinture dans une position toute rhétorique de supériorité par rapport aux autres arts, puisqu'elle procure l'illusion de la chose même“.
- 2 Diderot, O.C. (neu), Bd. IV, S. 144.
- 3 Ebd., S. 169.
- 4 Vgl. hierzu Langen, Technik (1948) passim.

Unsere These, mit dem Begriff *Hieroglyphe* sei so etwas wie ein sinnliches Zeichen gemeint, wird auch durch die Tatsache bestätigt, daß Diderot Dichtung für nicht oder nur schwer übersetzbar hält¹. In Übersetzungen könnte der Inhalt gewahrt bleiben, die Evokationskraft ginge verloren. Wir sehen hier, daß es in der Kritik am *ut pictura poesis*-Topos nicht nur um eine Trennung von sprachlichen und malerischen Mitteln gehen kann. Im Grunde genommen zielt Diderots Argumentation auf die Autonomie jedes einzelnen Kunstwerkes ab, das nicht unter einem allgemeinen Schema subsumierbar ist, sondern immer wieder eine neue Welt erzeugt². Dies zeigt sich am deutlichsten an der Reaktionsweise des Betrachters, die uns am Ende der Arbeit näher beschäftigen soll. Der sprachphilosophisch schon im späten 17. Jahrhundert antirationalistisch argumentierende Fénelon zeigt, indem er das dem Substanz-Akzidenz-Schema verpflichtete Französisch kritisiert, das kaum dazu tendiert, durch kompositorische Variabilität jeweils neuen Sinn zu begründen, wie stark eine solche Vorstellung von dem dahinter stehenden Zeichenbegriff inspiriert ist.

„... (das Französische) exclut toute suspension de l'esprit, toute attente, toute surprise, ... et souvent toute magnifique cadence“³

„Spannung“, „Erwartung“, „Überraschung“: dies sind Begriffe, die ein großes Segment der für das wahrnehmungsästhetisch orientierte 18. Jahrhundert typischen Reaktionsweisen auf Kunst beschreiben.

1 Diderot, O.C. (neu), Bd. IV, S. 190.

2 Die antiplatonische Auffassung, die hier zugrunde liegt, ist angesprochen bei Walker, *Towards* (1944), S. 281.

3 Fénelon, *Lettre à l'Académie* (ed. Genf 1970), S. 71 (zuerst 1716).

Theatertheorie

Der Traktat *De la poésie dramatique*

Diderot begründet in dieser Schrift von 1758 im Anschluß an seine beiden Dramen, den *Fils naturel* und den *Père de famille*, eine Theaterpraxis, die in einem Bereich zwischen den beiden traditionellen Gattungen Komödie und Tragödie angesiedelt ist. Ein nach solchen Regeln geschaffenes Drama, das man sich *Bürgerliches Trauerspiel* zu nennen angewöhnt hat¹, macht es sich zur Aufgabe, seine Typen besonders aus einem gesellschaftlichen Umfeld zu rekrutieren, das nicht mehr dem antiken Heroenmilieu entspricht, sondern dem Zuschauer aus seinem alltäglichen Leben bekannt ist. Er soll durch Handlungen und Dialoge, die einen ausgesprochen sentimental, allgemein menschlich ansprechenden Charakter haben, möglichst stark illudiert und emotionell angespannt werden. Im Anschluß an die Einsichten in das dialektische Verhältnis von Natur und Kunst aus dem *Taubstummbrief* bindet Diderot nun die geforderte Wirkung an einen spezifischen Kunstcharakter des schauspielerischen Werkes². Wie stellt er sich den vor?

Er geht aus von einer pointierten Aufspaltung in Natur- und Kunstproduktion.

„Mais, au lieu que la liaison des événements nous échappe souvent dans la nature, et que, faute de connaître l'ensemble des choses, nous ne voyons qu'une concomitance fatale dans les faits, le poète veut... qu'il règne dans toute la texture de son ouvrage une liaison apparente et sensible.“³

Das hier anklingende Naturbild ist eindeutig von der praktisch allen bisher untersuchten Texten zu Grunde liegenden Philosophie abgeleitet. Die Natur besteht aus einer so gut wie unbegrenzten Anzahl von Ereignissen, deren Verbindung untereinander zunächst einmal nicht einsehbar ist. Erst die durch *imagination* und *mémoire* geprägte menschliche Vernunft⁴ bringt Ordnung und Zusammenhang in das Gewirr der gelieferten Fakten. Nichts anderes versucht nach der zitierten Bemerkung auch der Dichter.

Auf konkreter Ebene sichert eine Strukturierung von Mannigfaltigkeit auch die

1 Vgl. z.B. die ausführliche Darstellung von Szondi, *Theorie* (1973), mit einem eigenen Kapitel zu Diderot. (S. 91 ff.)

2 Vgl. hierzu grundlegend Haßelbeck, *Illusion* (1979), besonders S. 102 ff.

3 Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, O.C. (neu), Bd. X, S. 355; eine ähnliche Gegenüberstellung befindet sich auf S. 354.

4 Vgl. zur Rolle dieser Vermögen z.B. ebd., S. 423.

von Diderot geforderte besondere Wirkung des Theaterstücks. An mehreren Stellen weist er darauf hin, daß Ereigniszusammenhänge, die dem Kunstwerk sozusagen nur als Rohmaterial dienen, in der Wirklichkeit durch Nebensächlichkeiten geprägt sind, die vom Kern des jeweiligen Tatbestandes ablenken und ihm die spezifische Bedeutsamkeit nehmen¹.

Am Beispiel des Verhältnisses von *histoire* und *littérature* läßt sich Diderots Standpunkt gut erklären.

„On lit, dans l'histoire, ce qu'un homme du caractère de Henri IV a fait et souffert. Mais combien de circonstances possibles où il eût agi et souffert d'une manière conforme à son caractère, plus merveilleuse, que l'histoire n'offre pas, mais que la poésie imagine“²

Im Sinne der essentiell in Kategorien schöpferischer Entwurfsleistung begriffenen künstlerischen Tätigkeit hat der im Schauspiel auftretende Henri IV. nichts mit dem historischen zu tun, obwohl er auf ihn bezogen ist. Die ästhetische Dignität seiner Handlungen wird nicht am herkömmlichen Dekorumbegriff gemessen, der eine im modernen Sinne außerkünstlerische Forderung ist, weil er das Werk unter die Ägide einer allgemein gesellschaftlich und ontologisch ermittelten Wertigkeit stellt, sondern an der Übereinstimmung mit dem Charakter, der als solcher völlig im Zusammenhang eines bestimmten Stückes entwickelt werden muß. Im Gegensatz zur klassizistischen Theorie, die keine prinzipielle, sondern nur eine graduelle Differenz zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung sieht³, mißt Diderot die Qualität der Elemente, die das Kunstwerk ausmachen, nicht an ihrem Bezug zum realen Referenten, sondern an ihren stimmigen kausalen Verknüpfungen im Gesamtzusammenhang. Jene hatte in immer noch deutlich durchscheinender Affinität zum aristotelischen Konzept der *mimesis tās praxeos* die *vraisemblance* des Dramas zwar im Gegensatz zur Realität definiert, sie aber andererseits wiederum darauf festgelegt, Explikation dessen zu sein, was in der Natur entelechisch schon angelegt ist⁴. Der Übergang Natur – Kunst ist somit im Klassizismus als fließender gedacht, die Kunst ist in ihrer Reinheit vom Zufälligen Krönung, aber nicht im ästhetischen Sinne autonomes Gegenstück.

1 Vgl. z.B. ebd., S. 416.

2 Ebd., S. 359.

3 Siehe hierzu Kibedi-Varga, *Rhétorique* (1970), besonders S. 8 und 14.

4 Eine solche Anschauung liegt z.B. der Formulierung von Rapin zu Grunde: „... la vérité ne fait les choses que comme elles sont et la vraisemblance les fait comme elles doivent être.“ René Rapin, *Oeuvres*, Den Haag 1725, Bd. 2, S. 132. Inwiefern die klassizistische *vraisemblance*-Kategorie dazu neigte, Natur und Kunst zu amalgamieren, zeigt Haßelbeck, *Illusion* (1979), S. 74 ff.

Diderot sieht nun aber in der Kohärenz der Handlung die wichtigste Voraussetzung für ein gelungenes Drama. Der Traktat über die *Poésie dramatique* versucht im Kern, diese Kohärenz inhaltlich näher zu bestimmen. Demnach ist der Plan, der von vorneherein den Zusammenhang der ausgeführten Einzelteile festlegt, bedeutsamer als die Dialogteile, die dem konkreten Wirklichkeitsbezug dienen¹. Diderot geht soweit zu sagen, daß ein guter Entwurf dazu geeignet ist, die einzelnen Ereignisse mehr oder weniger wie von selbst zu erzeugen². Schlecht sei ein Theaterstück dann, wenn es den Zuschauer mit einzelnen, unzusammenhängenden Einfällen besticht, während es doch darauf abzielen sollte, einen beeindruckenden Gesamteffekt, der nicht unterteilbar ist, zu erlangen³.

Mit dem Hinweis auf die hervorragende Stellung des logischen Textzusammenhanges, der das Stück auf eine Parallellinie zur Natur bringt, nicht so sehr mit Querverweisen zu ihr arbeitet, wird die Verbindung zur Relativierung des Schönheitsbegriffes im Enzyklopädieartikel *Du Beau* hergestellt.

„Il n'y a rien de sacré pour le poète, pas même la vertu, qu'il couvrira de ridicule, si la personne et le moment l'exigent. Il n'est ni impie lorsqu'il tourne ses regards indignés vers le ciel.“⁴

Auch hier ergibt sich die ästhetische Qualität einer Phrase aus ihrer Stellung im Handlungsverlauf, wobei wiederum ganz entschieden von jeglicher Dekorationsvorschrift abgewichen wird.

Diderots entscheidender Gedanke, das Drama als quasi selbstreferentielles Bezugssystem zu betrachten, gipfelt im Postulat der künstlerischen Einheit.

„Rien n'est beau s'il n'est un; et c'est le premier incident qui decidera de la couleur de l'ouvrage entier.“⁵

Der einzelne *incident* bedeutet an sich nichts und doch bestimmt er als Glied einer Kette den Gesamtcharakter des Stückes, der schon dann gestört ist, wenn auch nur ein Ereignis nicht in den kausalen und atmosphärischen Verlauf hineinpaßt.

Diderot definiert das Drama als fiktives Gebilde, das den Charakter einer Hypothese besitzt, da der Dichter einen Geschehnisablauf unter Annahme be-

1 Diderot, O.C. (neu), Bd. X, S. 347.

2 Ebd., S. 351 f.

3 Ebd., S. 339 und 341, außerdem S. 373, wo unter Hinweis auf die Malerei, bei der das Argument auf Grund ihrer Simultaneität noch einleuchtender ist, gefordert wird, daß „votre drame dans toute sa durée“ schön sei.

4 Ebd., S. 392.

5 Ebd., S. 375.

stimmter Voraussetzungen konstruiert¹. So wie die wissenschaftliche Theorie, die auch in dieser Beziehung mit dem Kunstwerk durchaus eine Strukturverwandtschaft besitzt, niemals eine endgültige Wahrheitsaussage über einen gegebenen Ausschnitt aus der Objektwelt machen kann – darin liegt ja gerade das Hypothetische, mit dem wir uns weiter oben beschäftigt haben, begründet – sondern immer nur einen heuristischen, prinzipiell überholbaren Charakter hat und auf möglichst große Widerspruchsfreiheit (anders ausgedrückt: Kohärenz) ihrer Aussage bedacht sein muß: genauso ist auch die angestrebte Illudierung des Zuschauers im Drama kein Versuch, ihn durch möglichste Ähnlichkeit zum Natureindruck zu überzeugen, sondern ihn auf die Höhe eines fiktionalen Gebildes zu heben². Illusion ist demzufolge entgegen dem populären Verständnis eben keine Handhabe, den Kunstcharakter zu negieren, um zu der dahinter befindlichen Ebene des Signifikates fortzuschreiten, sondern sie läßt das Signifikat, – das heißt die dargestellte Welt – gerade nur als Funktion des künstlerischen Zeichens gelten. Illusion bezeichnet also das Überzeugtsein von der Wahrheit der Kunst und nicht von der Wahrheit der Wirklichkeit, obwohl sie über Kunst vermittelt ist.

In eine ganz ähnliche Richtung zielt Lessings Gedanke aus der *Hamburgischen Dramaturgie*, Wirklichkeit sei als unvermittelte gar nicht vorstellbar, sie konstituiere sich immer erst in der Systematisierung durch den menschlichen Geist, wobei die spezielle Form des Kunstwerkes vor alltäglichen Entwürfen den Vorteil der *Bedeutsamkeit* habe³. Wenn sowohl Diderot als auch Lessing die Wirkung des Kunstwerkes als *Täuschung* beschreiben, so ist das kein Indiz gegen unsere Vermutungen, weil es beiden letztendlich nur darum geht, diese Täuschung als notwendig den Bedingungen ihrer Vermittlung gehorchend anzunehmen, d.h. ihren Charakter in Abhängigkeit von den jeweils verschiedenen Medien zu bestimmen. Wie im folgenden näher zu zeigen sein wird, spielt die *ut pictura poesis*-Problematik also auch hier wieder eine zentrale Rolle.

Als Gestaltung eines Bewegungsablaufes in pantomimisch-dialogischer Form ist dem Drama die Zusammenfügung eines Handlungsfadens zur Aufgabe gemacht. Alle Teile des Stückes müssen wie beschrieben der übergeordneten Kategorie der *action* zuspielden. *Coups de théâtre*, die sich absichtlich aus dem Verlauf herausstellen, um irgendwelche Effekte zu erzielen, sind daher zu

1 Ebd., S. 219: „Se rappeler une suite d'images comme elles se succéderaient nécessairement dans la nature, tel ou tel phénomène étant donné, c'est raisonner d'après une hypothèse, ou feindre, c'est être philosophe ou poète, selon le but qu'on se propose.“

2 Die Grenze zwischen Realitäts- und ästhetischer Ebene, derer man sich gerade im Zustand der Illusion bewußt sein muß, beschreibt z.B. Strube, *Illusion* (1971), besonders S. 33.

3 Vgl. hierzu Preisendanz, *Mimesis* (1972), S. 549 ff.

vermeiden. Immer wieder stellt Diderot in scheinbar normativer Absicht ähnliche Verbote auf, im Grunde genommen handelt es sich aber dabei nur um einen Versuch, den Vorgaben der Gattungsstruktur gerecht zu werden und nicht um einen von außen herangetragenen Zwang. Ein wichtiger Begriff ist demnach für ihn der *enchaînement*, in dem eine kausal einsehbare Handlungsverknüpfung zustande kommt¹. Überhaupt sind Informationen, die nicht zur Weiterführung der Aktion beitragen, völlig überflüssig², Handlungsfäden, die ins Leere führen, am Schluß also keine Auflösung erfahren, lenken die notwendige Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Hauptthema ab und verhindern die vollständige Illusionierung³. Wir werden später im Vergleich zu Diderots Malereikritik sehen, daß die *action* als Explikationsform von Zeit im Sinne der Kritik am *ut pictura poesis*-Topos tatsächlich ein Charakteristikum der dramatischen Literatur ist, da sie zwar im bildkünstlerischen Bereich durchaus noch Anwendung findet, aber auf signifikante Weise umgedeutet wird.

Von den beschriebenen Kriterien kann man auch die geforderte *Entrhetorisierung* der dramatischen Kunst ableiten

„Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas“⁴

Diderots berühmte Vorstellung von einer vierten Wand, die die Bühne völlig einschließt, bestätigt die veränderte Relevanz der Bezugsebenen. Völlig auszuschalten ist die Ansprache des Zuschauers, die die Handlung zumindest bremsen würde, Rücksicht zu nehmen ist einzig und allein auf die innere Stimmigkeit des szenischen Ablaufes⁵. Das Spiel wäre damit, in der Terminologie von Michael Fried, geprägt von Absorption und nicht mehr von Theatralizität, bei der die direkte Ansprache an den Zuschauer wesentlich ist⁶. Hierin kommt eine völlig neue Beziehung von Schauspiel und Rezipient zum Ausdruck: die Sinnggebung hat nunmehr vom Betrachter auszugehen; er hat das Angebot des Werkes psychisch zu besetzen, da er nicht mehr als essenziell passiver *überzeugt* wird, sondern versuchen muß, in das hermetisch abgeschlossene Werk einzudringen und in ihm aufzugehen. Der Zustand der Illusion,

1 Vgl. Diderot, O.C. (neu), Bd. X, S. 346.

2 Vgl. ebd., S. 353 und 372.

3 Vgl. ebd., S. 353.

4 Ebd., S. 373.

5 Für das klassische französische Theater ist die rhetorische Absicht durchaus selbstverständlich. Vgl. dazu allgemein das schon erwähnte Buch von Kibedi-Varga, *Rhétorique* (1970) und als Spezialstudie France, *Racine* (1965).

6 Vgl. Fried, *Absorption* (1980), S. 78 und *passim*.

gefördert durch eine in Personal und Problematik des Stückes allgemein ansprechende inhaltliche Anlage, verlangt einen qualitativen Sprung von der realen in die fiktive Ebene, der durch den nicht verleugneten Kunstcharakter ermöglicht wird.

Unsere Interpretation kann durch Präsentationsformen des modernen Dramas, wie sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vorkommen, nur bestätigt werden: sowohl unterschiedliche Beleuchtung als auch das Verbot, Zuschauer weiterhin auf der Bühne Platz nehmen zu lassen, zielen auf eine scharfe Trennung von Bühne und Zuschauerraum ab. Der Kunstcharakter des Werkes wird emphatisch betont.¹

1 Vgl. auch Carr, Diderot (1980, 1), S. 119 ff.

Der Paradoxe sur le comedien

Mit dem *Paradox über den Schauspieler* aus dem Jahre 1769 kommen wir zu einer der verblüffendsten und meist umstrittenen Schriften Diderots. Sie hat zusammen mit dem *Neveu de Rameau* wohl am ehesten seinen Ruf als *enfant terrible* der französischen Aufklärung begründet.

Wie sollen wir dieses Plädoyer für den kalten, berechnenden Künstler auch einordnen, der sich nicht mit seiner Rolle identifizieren, sondern umgekehrt Abstand von ihr nehmen soll? Immerhin ließe sich nach der Lektüre von Diderots Schriften speziell aus den 50er Jahren – man denke nur z.B. an seinen bei uns nicht besprochenen *Eloge de Richardson*, in der dem sentimentalengländer ein enthusiastisches Lob gezollt wird – eigentlich eher das genaue Gegenteil erwarten.

Wir wollen im folgenden versuchen, die Bevorzugung der *pénétration* gegenüber der *sensibilité* nicht als radikale Kehrtwendung zu verstehen, sondern den Gegensatz der beiden Konzepte als dialektischen zu begreifen. Es gibt in der Tat genug Handhaben, den *Paradoxe* mit dem zuletzt behandelten *Versuch über die dramatische Poesie* in Verbindung zu bringen. Dies könnte von vorne herein für eine gewisse Kontinuität sorgen.

Oberstes Wirkungsziel bleibt im Paradox die Erzeugung von Illusion.

„... mais (der Schauspieler) n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel: l'illusion n'est que pour vous; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.“¹

Wir müssen wiederum eine solche Aufspaltung auf ihre ästhetischen Grundvoraussetzungen zurückführen und konzentrieren uns auf zwei Punkte, die besonders wichtig erscheinen.

Erstens betont Diderot den deutlichen Unterschied von Natur- und Kunstebene. Er argumentiert dabei noch wesentlich konsequenter als in der *Poesie dramatique*, weil der Unterschied in der Form des Gegensatzes *pénétration* (hier ist der artifizielle, konstruierende Charakter der Kunst angesprochen) und *sensibilité* (die eine natürliche Qualität ist) den eigentlichen Inhalt des ganzen Dialoges ausmacht.

„Et comment la nature sans l'art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature, et que les poèmes dramatiques sont tous composés d'après un certain système de principes?“²

1 Diderot, *Oeuvres esthétiques*, S. 313.

2 Ebd., S. 304.

Aus dieser Bemerkung können zwei Schlußfolgerungen gezogen werden. Der Schauspieler hat sich seinerseits in das *certain système* des Stückes zu integrieren. Da dieses ein konventionelles ist, muß er bestrebt sein, auch seine eigene Aktion zu konventionalisieren. Würde er nur sich selbst produzieren, so wie „in der Natur“ spielen (also mit *sensibilité*), fiel er aus dem System heraus und müßte als Fremdkörper empfunden werden. Äußerstenfalls könnte er einige wenige sublimale Momente erzeugen, wäre damit aber wieder dem Verdikt des Unorganischen („*boutades*“) aus der *Poésie dramatique* unterworfen¹. Auf der anderen Seite präjudiziert Diderot hiermit aber auch eine bestimmte Betrachterstellung. Dieser muß sich schon beim Eintritt ins Theater darüber im klaren sein, daß ihn kein Ereignis erwartet, das mit der Wirklichkeit, in der er sich befindet, kongruent ist. Die spezifische Organisation des Stückes setzt sich unmißverständlich im Sinne eines Bereiches, der eigenen Gesetzen gehorcht, von der Umgebung ab.

Zum zweiten zieht Diderot ein fundamentales Problem der Kommunikation in Betracht, das ihm später dazu verhilft, seine Theorie abzusichern.

„Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque ... les mots ne sont ... que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment ... dont le mouvement, le geste, le ton, ... la circonstance donnée complètent la valeur.“².

Nach unserer Analyse der epistemologischen Positionen Diderots wird uns die Unbestimmtheit der sprachlichen Aussagen unmittelbar einleuchten. Es kann nun nicht darum gehen, durch einen kontrollierten Sprachgebrauch, wie er in dem Votum für die *pénétration* impliziert ist, die Mitteilung wieder eindeutig zu machen. Auch die mimischen und gestischen Aktionen sind in dem Zitat zwar als notwendiges Komplement gedacht, aber nicht um die Kommunikationslücke einfach bruchlos aufzufüllen. In ihrem Appell an die imaginativen Kräfte des Zuschauers gegenüber den eher verstandesmäßig diskursiven des Wortes verschieben sie die Wirkungsbeziehung eher in Richtung auf einen inneren Dialog zwischen Bühne und Zuschauerraum und transformieren den künstlerischen Rezeptionsprozeß von der Aufnahme eindeutiger Aussagen in ein prinzipiell unbegrenztes Abtasten des Sinnes. Die Betonung der Körpersprache kennzeichnet die Abwendung von der monologischen Wirkstruktur des klassischen Worttheaters³. Garricks Schauspielkunst in England, Diderots und Lessings theoretische und praktische Reformversuche in Frankreich bzw. Deutschland

1 Vgl. die Stelle im *Pardoxe*, ebd., S. 372.

2 Ebd., S. 304.

3 Vgl. hierzu Ziolkowski, *Language* (1965).

vollziehen den Wandel alle in etwa zu gleichen Zeit und bereiten damit eine Theaterpraxis vor, die letztendlich auch unsere heutige Schauspielkultur noch bestimmt.

Gerade mit dem zweiten Argument führt Diderot auf einen Gedanken hin, der uns im Zentrum des *Paradoxe* zu stehen scheint. Er erkennt die radikale Differenz von Darsteller und Dargestelltem.

„... un moyen sur de jouer petitement... c'est d'avoir à jouer son propre caractère. Vous êtes un tartufe ... mais vous ne ferez rien de ce que le poète a fait; car il a fait, lui, le Tartufe...“¹

Würde der Schauspieler darauf verzichten, sein Spiel unter Kontrolle zu behalten, sich wie im täglichen Leben gebären, im Grunde genommen also nur sich selbst darstellen, so müßte er so etwas wie einer schlechten Subjektivität erliegen. Er würde die Tatsache mißachten, daß er nur Zeichen produziert, die der Interpretation bedürfen. Seine Darstellung verlöre jegliche Signifikanz, die dem Zuschauer eine Form von Identifikation erlauben könnte und die nur über das ideale Modell eines verallgemeinerten Typus (im Zitat durch die Majuskel herausgestellt) zu erreichen ist. Denn nur ein generalisierter Charakter erlaubt die Resubjektivierung durch den Betrachter. Anders als die klassizistische Theorie, die die Bedeutungskommunikation über eine symmetrisch verstandene Erregung von Produzenten und Rezipienten zu erreichen suchte², wird sich Diderot der künstlerischen Fiktionalität bewußt.

Die angesprochene Verallgemeinerungstendenz unterscheidet sich aber deutlich von dem, was die traditionelle Kunstontologie darunter verstanden hatte. Erschien sie hier als die Offenbarung des eigentlich Wahren, als abstrahierte Wesenheit gerade einer rationalistisch inspirierten Kunsttheorie zugänglich, so fällt eine solche Form der Ontologisierung bei unserem Autor weg: Diderots Blick ist eindeutig zur *pragmatischen* Ebene der Wirkung auf den Zuschauer verschoben, die Spaltung des Schauspielers in seine eigene Person und den darzustellenden menschlichen Typus – dabei dürfen die beiden Ebenen auf keinen Fall vermischt werden – ist als verfahrenstechnische Absicherung von künstlerischer Mittelbarkeit zu verstehen. Sie ist daher keine metaphysische, sondern eine im engeren Sinne ästhetische Kategorie.

Das vorläufige Ergebnis unserer Analyse deckt sich mit Swains Behauptung³,

1 Diderot, Bd. X, S. 337.

2 Lomazzo sagt in ausdrücklichem Bezug zu Horaz': „si vis me flere...“: „una pittura farà senza dubbio ridere con chi ride, pensare con chi pensa...“ Trattato dell'arte della pittura, S. 95.

3 Vgl. Swain, *Paradoxe* (1979), S. 51 f. Vgl. auch den Artikel *Théosophes* in der Enzyklopädie, O.C., Bd. XVII, S. 243: „Qu'est-ce qu'un physionomiste? C'est un homme qui connaît les masques des passions.“

Diderot habe im *Paradoxe* entdeckt, daß die Annahme, es gebe eine Möglichkeit, unter Einsatz von möglichst großer *sensibilité* dem Charakter einer darzustellenden Figur nahe zu kommen, illusionär sei. Diderot habe nämlich erkannt, daß jegliche Veräußerung von Innerlichkeit mit der Übernahme einer Rolle gleichzusetzen sei und damit keinen authentischen Aufschluß über die Persönlichkeit der Figur mehr gäbe. Wir sind wie erinnerlich bei der Besprechung des *Taubstummbriefes* zu einem ganz ähnlichen Schluß gekommen. Er erlaubt es uns, Diderots vielleicht als paradox empfundene Tendenz einerseits zum Individuellen, andererseits zum Typischen zu erklären. Das Individuelle als das einzig Wirkliche bleibt gleichzeitig, wie wir es anlässlich der Swainschen Interpretation noch einmal herausgestellt haben, dem undurchdringlichen Bereich des Noumenalen überantwortet. Erst als verallgemeinertes Individuelles – wobei aber die Verallgemeinerung sekundär bleibt – wird es so facettenreich, daß es den jeweils ganz unterschiedlichen Rezipienten überhaupt etwas zu sagen hat und von ihnen auf ihre je eigene Weise interpretierbar ist. Zwar hat der Einzelne im Sinne des *Taubstummbriefes* sogar in sich selbst keinen wirklichen Einblick, selbst dann, wenn er versucht sich seine eigene Individualität zu Bewußtsein zu bringen; er kann sein Selbst aber in den seltenen Augenblicken ästhetischen Genusses zumindest imaginativ erfahren, um damit kurzzeitig seine Maske abzustreifen. Wichtig ist es daher, den Begriff des Allgemeinen bei Diderot nicht als eigenständige Entität, sondern nur als dialektisches Korrelat zu begreifen.

Zur Erhärtung seiner Theorie kommt Diderot mehrmals auf Thesen zurück, die auch in der Bildkunsttheorie explizit wieder aufgenommen werden.

„Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout a fait inattendus... C'est lorsque, suspendus entre la nature et leur ébauche, ces génies portent alternativement un oeil attentif sur l'une et l'autre“.¹

Die Unterscheidung von Ereignis und Reflexion erinnert unwillkürlich an Winckelmanns Konstruktion eines dialektischen Gegensatzes von innerer Erregung und äußerer Ruhe. Winckelmann zeigt, daß der Ruhezustand des Helden nach vollbrachter Tat erst wahren Aufschluß über sein Inneres gibt. Erst im Abstand von sich selbst wird die Erkenntnis seiner Seele tiefgründig, weil die reine Aktion in den Zustand der Reflexion überführt ist². Die Parallele zu

1 O.C., Bd. X, S. 309. Ähnlich auch S. 333.

2 „Außerdem ist die Stille und die Ruhe im Menschen ... der Zustand, welcher uns fähig macht, die wahre Beschaffenheit und Eigenschaften zu untersuchen und zu erkennen, so wie man den Grund der Flüsse und des Meeres nur entdeckt, wenn das Wasser still und unbewegt ist; und

Winckelmann macht deutlich, daß Reflexion und Gefühl, *pénétration* und *sentiment* keine sich ausschließenden Gegensätze bilden. Auch Diderot zeigt mit seinen Beispielen, daß der Akt der Selbstdistanzierung¹, den er als wesentliche Voraussetzung für geniales Künstlertum ansetzt und in dem der Zustand der *suspension* zwischen Natur und ihrer Darstellung erreicht wird, die innere Tragweite des Geschehens, die letztendlich vom Rezipienten zu besetzen ist, überhaupt erst erschließt².

Die *suspension* entspricht strukturell wiederum ganz genau der Distanzierung des Blinden vom zu erforschenden Sachverhalt, der wir in der Interpretation der *Lettre sur les aveugles* begegnet waren. In der Abstandnahme vom Gegenstand konnte dieser gerade durch die Ausblendung aus der unmittelbaren Anschauung „erschlossen“ und mit der reflektierenden Subjektivität vermittelt werden.

folglich kann auch die Kunst nur in der Stille das eigentliche Wesen derselben ausdrücken.“ Diese Stelle ist in der Erstausgabe der Geschichte der Kunst des Altertums nicht enthalten, sondern nur in der Gesamtausgabe von 1825, Bd. IV, S. 192.

- 1 Diese Selbstdistanzierung ist natürlich nicht auf die von Winckelmann favorisierten handlungslosen Szenen beschränkt.
- 2 Vgl. hierzu auch Kemp, Anteil (1983), vor allem S. 31.

Zusammenfassung der ästhetischen Schriften

Wir fassen die dichtungstheoretischen und allgemein-ästhetischen Anliegen Diderots noch einmal theseartig zusammen:

- a) Der Schönheitssinn wird im Spiel der menschlichen Erkenntnisvermögen verankert.
- b) Das „beau“ wird entsubstanzialisiert und funktionalisiert (*rapports*).
- c) Formen des Ausdrucks werden in Abhängigkeit vom geschichtlichen Prozeß gebracht; hiermit hängt die Aufspaltung der Relation *pensée* und *expression* zusammen.
- d) Am Beispiel des Dramas wird die Autonomie des künstlerischen Textes als Form innerer Kohärenz bestimmt.
- e) Die erzeugte Hermetik der künstlerischen Vorlage bedingt ein neues Verhältnis zum Zuschauer, der als wesentlich aktiver definiert wird.

Malereitheorie

Die Salonkritiken

Diderots Salonsbesprechungen aus den Jahren 1759 bis 1781, die er für Grimms *Correspondance littéraire*, eine Sammlung kultureller Notizen für ein sehr kleines und erlesenes Publikum, schrieb, bilden den Höhepunkt einer seit der Mitte des 18. Jahrhunderts äußerst lebhaft ausgeübten Kunstkritik, die sich parallel zu der regelmäßigen Einrichtung einer „Leistungsschau“ der französischen Akademie etabliert.¹ Kunstkritik unterscheidet sich von der traditionell im Rahmen der Akademie gepflegten Besprechung exemplarischer Werke dadurch, daß sie die aktuelle Situation spiegelt und Sprachrohr einer Öffentlichkeit wird, die nun überhaupt zum ersten Mal wirklichen Zugang zu Werken erhält, welche vorher nur kleinsten Gesellschaftskreisen bekannt waren. Im Salonwesen des französischen 18. Jahrhunderts kommt eine ganz neue Funktion von Kunst zum Ausdruck, die jetzt keine Angelegenheit von akademischen Fachkreisen mehr ist, die die Übereinstimmung des Werkes mit den Regeln beurteilen, sondern sich einer Schicht von Zuschauern zu stellen hat, die mehr oder weniger naiv gemäß ihrem persönlichen Geschmack urteilt. Die Abwertung des Regelhaften in diesem neuen Kontext kommt in den höchst unterschiedlichen und daher häufig so erfrischenden Kommentaren der – häufig nicht einmal dem Namen nach bekannten Kritiker – zum Ausdruck.

Diderots bedeutendste und umfangreichste Salonbesprechungen stammen aus den 60er Jahren, sie werden im Mittelpunkt unseres Interesses stehen.

Mehr noch als seine zeitgenössischen Kollegen, setzt sich Diderot von klassizistischen Versuchen ab, dem konkreten Bild ein theoretisches Gerüst überzustülpen, das es in seiner Individualität zurückdrängt, um es als Fall einer Allgemeinheit einzuordnen. Der „Kunstkritiker“ Fréart de Chambray z.B. hatte sich in seiner *Idée de la perfection de la peinture* die Bilder offensichtlich nur als Illustration zu seinen normativen Vorgaben ausgesucht und sie noch dazu in Kupferstichreproduktionen besprochen, in denen der farbliche Eindruck ganz wegfiel. Seine Sprache war rationalistisch unterkühlt, von einer Faszination durch die Kunst ist überhaupt nichts zu bemerken². Diderot dagegen entwickelt

1 Vgl. zur frühen Kunstkritik in Frankreich Zmijewska, *Critique* (1970).

2 Vgl. hierzu Fränger, *Bildanalysen* (1917); bei solchen Bewertungen kann es natürlich nur um die Einschätzung von Tendenzen gehen. Normierende Begriffe aus der Tradition des 16./17. Jahrhunderts lassen sich genauso in den Kritiken des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts nachweisen. Es soll uns im folgenden aber gerade um die manchmal kaum merkliche Umwertung solcher Konzepte gehen und um die Aporien, in die sie im neuen künstlerischen Umfeld führen.

von Anfang an eine Technik der Beschreibung, in der nicht mehr die Absicht hervortritt, das besprochene Bild auf seine Übereinstimmung mit einer vorgeformten Idee von künstlerischer Qualität zu untersuchen, sondern der Versuch, die Vorgabe des Kunstwerkes ernst zu nehmen und es in den allgemeinen Stand des aktuellen künstlerischen Schaffens einzuordnen. Damit schlägt sich der weiter oben beschriebene Einbruch des Historischen in das, was man vorher rein abstrakt-philosophisch für lösbar hielt, im Felde der Kunstkritik als rudimentäre Form von Kunstgeschichte nieder¹.

Hauptcharakteristikum dieser geänderten Technik der Beschreibung ist eine ausgesprochen einfühlsame und flexible Sprache². Diderot begnügt sich häufig nicht mit einer einfachen aufzählenden Aneinanderreihung der Elemente des jeweiligen Bildes, sondern verfällt in eine sehr impulsiv wirkende Diktion, die aus Fragen, Exklamationen und suggestiven Andeutungen besteht. Er versucht auf diese Weise, nicht nur den objektiven Bestand, sondern auch den ästhetischen Eindruck an diejenigen Leser zu übermitteln, die keine Gelegenheit zum Besuch der Ausstellung besitzen. Einige Kritiken sind als Dialoge aufgebaut, Fragonards *Corrhésus et Calliroé*, in dem Kallirhoe, die die Liebe des Dionysos-Priesters Korrhesus verschmäht hatte, in dramatischer Pose Selbstmord begeht, nachdem sich vorher schon der Priester umgebracht hatte, um die Angebetete vor dem Zorn seines Gottes zu bewahren, erscheint in ein platonisches Traumgesicht integriert³. Manchmal glaubt man, Diderot habe sich von seiner ursprünglichen Absicht, Kunstwerke zu beschreiben, ganz entfernt, um eine freie Erzählung einzuschieben: in der berühmten Vernet-Kritik von 1767 gibt er beim Leser vor, sich an einen erlebnisreichen Spaziergang mit seinem Freund, dem Abbé, zu erinnern, und erst mehrere Seiten darauf stellt man überrascht fest, daß der Bericht nicht auf einen unvermittelten Natureindruck, sondern einige Vernet-sche Landschaftsbilder bezogen war⁴. Dabei handelt es sich sicherlich nicht einfach um angenehme Abwechslungen für einen unter Umständen nach hundert von Bildern gelangweilten Leser, sondern um ein verstärktes Bewußtsein von der prekären Tatsache, daß Bildsprache, oder besser Kunstwerke, die sich „natürlicher Zeichen“ bedienen, nicht ohne weiteres in Wortsprache oder

- 1 Vgl. allgemein Dilly, Kunstgeschichte (1979), S. 90 ff. und für den Parallelfall Winckelmann Kreuzer, Studien (1959), S. 27 ff. Vgl. auch die indirekte Historisierung, die Cartaud de la Villate schon einige Zeit vor Winckelmann und Montesquieu mit der Entdeckung der Klimaabhängigkeit vornimmt: „Ce n'est pas que le goût soit aujourd'hui unanime. La bizarrerie du temperament le rend arbitraire en ce qui dépend de la manière de sentir. Chaque climat a ses penchans.“, in: *Essais historiques et philosophiques sur le goût*, Den Haag 1737, S. 99.
- 2 Grundlegend zu diesem Thema und mit vielen Textbelegen: Langen, Technik (1948).
- 3 Vgl. Salons, (Hg. Adhémar/Seznec) Bd. II, S. 188 ff.
- 4 Vgl. ebd., Bd. III, S. 158 f.

„künstliche Zeichen“ übertragbar sind. Diese Vermutung wird durch eine Reihe von konkreten Äußerungen bestätigt.

Schon in einer theoretischen Reflexion über das Verhältnis von Beschreibung und eigentlicher Bildung im Enzyklopädieartikel *Encyclopédie* äußert sich Diderot zu der angesprochenen Problematik und klärt unsere Frage e contrario: ein Mann möchte von seiner Geliebten ein Porträt malen lassen und beauftragt mehrere Maler, um sich nachher das schönste Bild aussuchen zu können. Er will die Frau aber nicht Modell sitzen lassen und gibt den Künstlern statt dessen eine detaillierte Beschreibung:

„Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps, notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent rigoureusement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre, ni à sa maitresse.“¹

Die Verbindung einer solchen Aussage mit den jetzt schon mehrmals angesprochenen sprachphilosophischen Grundbestimmungen Diderots, der die Zeichenhaftigkeit von Sprache unterstreicht, in der ein Zwischenraum zwischen Wort und ursprünglicher Vorlage von der Imagination des Hörers aufgefüllt werden muß, dürfte offenkundig sein. Aus der beschriebenen Sprachinsuffizienz sollte aber gerade nicht, wie häufig geschehen, geschlossen werden, daß die Malerei der Natur grundsätzlich näher stünde als die Poesie. Dies würde ein statisches Naturbild voraussetzen, in dem die Natur als unverrückbarer, objektiver Pol angesehen werden müßte, dem man, verfeinert man nur seine darstellerischen Mittel, immer näher rücken könnte. Sie deutet einzig und allein darauf hin, daß ein genialer künstlerischer Entwurf völlig aus seiner jeweiligen Formulierung lebt, nicht reduzierbar auf einen homologen Entwurf ist.

Der umgekehrte Prozeß, die Übertragung eines poetischen Vorbildes in Malerei, wird von Diderot genauso skeptisch beurteilt. Auf diesen zentralen Gedanken werden wir anläßlich der Diskussion des *ut pictura poesis*-Topos noch einmal ausführlich einzugehen haben.

Es kann also auch bei der Bildbeschreibung nicht darum gehen, einen erschöpfenden Eindruck zu vermitteln, vielmehr muß es ihr darauf ankommen, eine sozusagen kongeniale Leistung zu bieten, die beim Leser einen vergleichbaren Eindruck erweckt, ohne sich zwangsläufig auf den konkreten Gehalt des Bildes zu beziehen, der sowieso unerreichbar erscheint. So ist es erklärlich, daß Diderot bei seinen Besprechungen manchmal sehr weit abweicht, kaum mehr das Bild unmittelbar im Blick hat und ganz der Evokation einer Stimmung hingegeben ist. Fast möchte man sagen, daß unter diesen Voraussetzungen eine adäquate

1 Diderot, O.C. (neu) Bd. VII, S. 204.

Beschreibung nur in der Form eines zweiten Kunstwerkes möglich ist¹. An verschiedenen Stellen unterstreicht Diderot mit geradezu ohnmächtiger Gebärde die Unmöglichkeit, den ästhetischen Eindruck sprachlich zu vermitteln. Dies betrifft vor allem Gemälde, die wegen ihrer Zugehörigkeit zu den „niedereren“ Gattungen schwerlich intellektuell in den Griff zu bekommen sind: vor allem die Landschafts- und Genremalerei mit ihren Hauptvertretern Vernet und Chardin, die gleichzeitig zu den von Diderot am meisten verehrten Künstlern seiner Zeit überhaupt gehören. Aber auch die Historienmalerei ist hier insoweit eingeschlossen, als die im engeren Sinne *malerischen* Teile derselben Schwierigkeit unterworfen sind, gleichzeitig aber die geforderte Wirkung entscheidend mitbestimmen. So bemerkt unser Autor in einer Kritik zu Deshayes *Artémise au tombeau de Mausole*:

„Mais pour sentir tout l'effet ... de cette composition, il faut voir comme ces figures sont drapées; la négligence, le volume, le désordre qui y règne. Cela est presque impossible à décrire. Je n'ai jamais mieux conçu combien cette partie, qui passe communément pour assez indifférente à l'art, étoit énergique, supposait de goût, de poésie et même de génie.“²

Gerade das, was in literarischen Kategorien nicht faßbar erscheint, die spezifisch bildnerischen Gestaltqualitäten, das was „im allgemeinen für ziemlich unerheblich“ durchgeht – und damit kann kaum etwas anderes als die literarisierende Kritik der klassizistisch inspirierten Theorie gemeint sein – ist kaum zu übersetzen³. Gerade in diesem Zitat zeigt sich aber auch beispielhaft deutlich, daß die beiden Bereiche nicht einfach zu trennen sind, wobei sich für Diderot nur eine Aufwertung des Malerischen ergäbe: einigermaßen erstaunt stellt er fest, daß dieser technische Bereich die Kraft der Mitteilung bestimmt, *énergie* und *poésie* voraussetzt, Qualitäten, die üblicherweise – und häufig auch bei Diderot selbst⁴ – der *partie littéraire* zugeschlagen werden. Im Kapitel über das Verhältnis von Technik und Ideal werden wir diesen für die Überwindung der klassischen Einteilung in die Trias von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* entscheidenden Aspekt näher beleuchten.

- 1 Zu dieser Tendenz der Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Tavemier, *Problem* (1983), besonders S. 43; außerdem die diesbezüglichen Bemerkungen in dem wenig beachteten, aber vielleicht besten Essay zu Diderot überhaupt von Lewinter, *Diderot* (1976), S. 111.
- 2 Diderot, *Salons*, Bd. II, S. 101.
- 3 Ähnlich auch Scherer, *Cardinal* (1972), S. 102.
- 4 Z.B. *Salons*, Bd. III, (1767), S. 290.

Die Gattungshierarchie in den *Salons*

Diderots Ansichten zu den meisten Grundthemen der traditionellen Bildkustheorie sind zwiespältig. Manchmal scheint er noch ganz im *siècle d'or* verwurzelt, in anderen Fällen vermeint man, proromantische Tendenzen in seinen Äußerungen zu erkennen. So ist auch die Einschätzung der *Salons* in der Sekundärliteratur stark divergierend¹.

Ähnliches läßt sich auch zur Rolle der Gattungen in seiner Ästhetik feststellen. Wir haben gesehen, daß die Unterscheidung in niedrige (Porträt etc.) und hohe (Historie usw.) Gattungen als Element qualitativer Einordnung von Kunst in der „voraussetzenden“ Theorie seit der italienischen Renaissance eine herausragende Rolle spielt.

„Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition ... j'en parlerai peu; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent du peintre d'histoire...“²

Solche Aussagen, in denen die Höhe des Inhaltes als Voraussetzung für die Güte des Werkes genannt wird, kommen häufiger vor. Diderot ist einer der führenden Vertreter einer Historienbildpropaganda, die sich seit den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts in Frankreich immer weiter durchsetzt, bei der kunstsammelnden Öffentlichkeit, die Porträts und Genre bevorzugt, allerdings kaum Anklang findet³. Aber schon aus dem Zusammenhang dieser Bemerkung wird deutlich, daß der Inhalt nicht als solcher interessiert, sondern ganz im Zeichen der Emotionalisierung des Betrachters steht. *Action*, im Klassizismus wesentlich in ihrer Verlaufsdimension pointiert, wird zum Energieträger, der sich erst in der Rezeption durch den Betrachter ganz ausleben kann. Bouchers Rokokomalerei, erst recht die seiner zahllosen Epigonen, bildet hierzu das exakte Gegenstück: Diderot empfindet sie als seicht und ausdruckslos, weil ihre verzärtelten Motive den Betrachter aufzurütteln nicht in der Lage sind. Er begreift die Erregung von Gefühlen als Möglichkeit, diesen der profanen Realzeit zu entreißen und der Macht des künstlerischen Zaubers zu überantworten.

Emanzipiert sich die Darstellung von *action* als Form reiner Energie aber erst einmal von der Erzählung einer Geschichte, in der Protagonisten und Assistenz-

1 Vgl. als extreme Beispiele Dresdner, Entstehung (1915), S. 188 ff. und May, Diderot (1957).

2 Vgl. *Salons*, Bd. I (1763), S. 203.

3 S. hierzu besonders das immer noch als Standardwerk zu bezeichnende Buch von Locquin, *Peinture* (1912) besonders S. 137 ff.

figuren eine auf ein Ziel führende Handlung vollziehen, so wird erstens die Stellung des inhaltlichen Anlasses nebensächlich und zweitens erscheint die Handlung verinnerlicht. Uns soll an dieser Stelle daher zum einen die bei Diderot deutlich vernehmbare Aufweichung der Hierarchie, zum anderen die durchaus neuartige Konzeption von Historienmalerei beschäftigen¹.

Bekannt und zunächst einmal schwer verständlich ist die Tatsache, daß Diderot am meisten von Malern begeistert ist, die mit der üblichen Historienmalerei wenig im Sinne haben: neben den schon erwähnten J.B.S. Chardin (1699–1779) und J. Vernet (1714–1789) wäre hier insbesondere J.B. Greuze (1725–1805) zu nennen, der in seiner Zeit eine heute nicht mehr nachvollziehbare Popularität besaß. Diderot lobt zwar häufig einzelne Historienbilder, die in der klassischen Tradition stehen, äußert sich aber hier selten so enthusiastisch wie sonst bei den erwähnten Malern². Die immer wieder erwähnten großen Vorbilder, Poussins *Testament des Eudamidas* und der *Tod des Germanicus* vom gleichen Maler, bezeichnenderweise beides Bilder von eher privat-intimem Charakter, die insofern für den „klassischen“ Poussin untypisch sind, als sie gerade keine *action* sondern das Ende aller Handlung im Tode thematisieren, scheinen ihm in seiner Zeit unerreicht.

Das Verlangen nach Bildern, die sich privaten und gefühlsbetonten Szenen zuwenden, ist auch mit ein Hauptgrund für die tendenzielle Auflösung der Gattungshierarchie. In der Besprechung zu einem Marienbild von Lagrenée aus dem Jahre 1765 spekuliert Diderot:

„Si sa critique étoit juste, nous ne verrions plus sur la toile ... ni mythologie ancienne, ni ... moderne. Nous en serions réduits ... aux scènes publiques et domestiques de la vie, et peut-être n'y aurait-il pas grand inconvénient. Je ne rougirai pas d'avouer que les Fiançailles de Greuze m'intéressent plus que le Jugement de Paris.“³

Diese Stelle ist typisch für eine assoziative, aber trotzdem genau kalkulierte Denkweise, die aus der Diderot-Lektüre ein häufig ausgesprochen – je nach Stimmung – irritierendes oder unterhaltsames Ereignis macht: scheint es zu Beginn, als wolle er sich zum Verteidiger antiker Sujets aufschwingen, so stellt er nachher augenzwinkernd fest, daß ihn Stoffe, die eher seinem unmittelbaren Erfahrungsbereich zugehören, eigentlich viel mehr interessieren. Es geht aber nicht einfach um das Ausspielen der Gattungen gegeneinander, sondern um eine Neubestimmung ihres jeweiligen Charakters, wobei der weite Abstand zwi-

1 Vgl. Dieckmann, *Wandlung* (1964), S. 36 und Hofmann, *Poesie* (1973), S. 190 ff.

2 Sein Urteil zu Deshayes ist ausnahmsweise einigermaßen positiv.

3 *Salons*, Bd. II, S. 94; s. auch Bd. III, (1767) S. 96.

schen niedrigen und hohen Themen immer kleiner wird, somit also auch nicht mehr bedeutungsentscheidend bleibt. Zum einen erhält die Historienmalerei mit antiken und christlichen Vorlagen eine häufig stark anekdotische Konnotation, heidnische Helden und biblische Protagonisten werden nicht mehr idealisch-exemplarisch definiert, sondern bekommen parallel zur Entwicklung des *bürgerlichen Trauerspiels* ganz menschliche Züge; Einfühlung und Identifikation lösen staunende, auf Distanz bedachte Hochachtung ab. An einem Bild von Lepicié, der *Erziehung der Gottesmutter*, das nicht mehr erhalten ist, aber die Verwischung der Gattungsgrenzen zwischen religiösem Historienbild und bürgerlich-familiärem Interieur durch Psychologisierung und Sentimentalisierung offensichtlich bezeugt, hebt Diderot hervor:

„Cette composition est dans le style familier; c'est tout bonnement une mère qui apprend à lire à sa fille“

worauf ihm sein Gesprächspartner St. Quentin verwundert antwortet:

„Ah, Ah! Ce n'est pas donc une Ste. Anne, ce n'est pas la mère d'un Dieu ... tous ces personnages ne sont pas d'origine céleste.“¹

Der den Dekorumsvorschriften anhängende St. Quentin kann unter der treffenden Darstellung einer heiligen Szene nur die Verdeutlichung einer Idee, die Repräsentation von Bedeutsamkeit verstehen, in der sich die Figuren vom normalen Menschen zu unterscheiden haben. Diderot reduziert sie auf ihre reine Menschlichkeit, er hat einen säkularisierten Begriff von biblischer Geschichte, in dem das Heilsgeschehen in genrehafte Erzählung gekehrt erscheint. Repräsentation und Intimität, Schein und Sein, Aura und Ausstrahlung, dies sind die entgegengesetzten Pole, an denen die klassizistische Dekorumlehre und die moderne, bürgerliche Individualitätsvorstellung orientiert sind.

Auf der anderen Seite wird die Landschaftsmalerei als Vertreterin einer traditionell niederen Gattung aufgewertet. Allerdings muß sie bestimmte Bedingungen erfüllen:

„... Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que le Lorrain par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est un paysagiste, l'autre un peintre d'histoire...“²

Wir sehen an dieser exemplarischen Bemerkung, wie sehr die Perspektive verschoben ist. Claude Lorrain, mit seinem geordneten Landschaftskosmos auf Spiegelung einer umfassenden Weltharmonie bedacht und daher der klassischen

1 S. Salons, Bd. IV, (1775), S. 279.

2 Salons, Bd. I, (1763), S. 229.

Vorstellung von Historienkomposition, die eben keine Anhäufung von Geschehnissen, sondern sinnvoll geordneter, entelechisch angelegter Verlauf ist, eigentlich wahlverwandt, erscheint gegenüber dem uns heute etwas redselig vorkommenden Vernet mit seinen gekonnt variierten genrehaften Vordergrundszenen als einfacher „paysagiste“, dieser hingegen als Historienmaler. Offensichtlich ist die Bedeutung von *Historie* eine ganz andere geworden; sie ist nun tatsächlich Aneinanderreihung von Ereignissen, der Glaube an eine sinnvolle Verklammerung ist verlorengegangen, die jeweiligen Geschehnisse bleiben isoliert und können nur als mehr oder weniger interessante Vorkommnisse bewertet werden.

Diderot fordert eine möglichst große *variété*, die dem Auge Anlaß bietet, durch das Bild zu schweifen. Die Landschaft mit ihrer weiten Bühnenfläche bietet dazu eine ideale Gelegenheit. In anderem Zusammenhang¹ setzt Diderot die Landschaftsmalerei aus eben demselben Grunde gar über die Darstellung von *faits historiques*, interessant – im Gegensatz zu bedeutungsschwer – können in der Tat ja auch Handlungen sein, die gar keinen Anspruch haben, überliefert zu werden.

Bei der hier angesprochenen Gattung zeigt sich schon am bilderreichen Beschreibungsstil, daß Diderot besonders auf Szenen anspricht, die ein träumerisches Vagabundieren ermöglichen, das von atmosphärische Gestimmtheiten hervorgerufen wird. Dabei impliziert die Verschiedenheit der in einem Bild zusammengefaßten Vorkommnisse, daß es gar nicht auf die Erzeugung eines wohldefinierten Affektes ankommt, die dann in der rhetorisch vermittelten Belehrung aufgehoben und fruchtbar gemacht wird, sondern eher auf das ungebundene Spiel der Imaginationskraft des Betrachters, der das Kunstwerk nur zum Anlaß für die Mobilisierung seiner eigenen Subjektivität nimmt.

Die Gattungshierarchie wird auch von produktionsästhetischer Seite außer Kraft gesetzt.

„C'est q'il ne faut rien commander à un artiste, et quand on veut avoir un beau tableau de sa façon, il faut lui dire: Faites-moi un tableau et choisissez le sujet qui vous conviendra.“²

An anderer Stelle beklagt er dementsprechend, daß die vorherige Festlegung des Sujets die Kreativität des von ihm hochgeschätzten Schlachtenmalers Louthembourg weitgehend eingeschränkt habe. Dem genialischen Künstler soll die Freiheit überlassen werden, seine Themen aus sich selbst zu schöpfen; alle

1 Salons, Bd. III, (1767), S. 268.

2 Salons, Bd. I, (1763), S. 229.

Fremdbestimmung – und hier wird auch die Festlegung einer Gattung, traditionellerweise als *differentia specifica* zwischen hochstehendem und niedrigem künstlerischen Anspruch als solche gewertet – schadet der Qualität des Ergebnisses¹. Viele Jahre vor den verzweifelten Bemühungen der romantischen Maler des 19. Jahrhunderts, Themen durchzusetzen, die keine Gegenliebe beim Publikum finden, wird bei Diderot die paradoxe Lage des modernen Künstlers implizit vorweggenommen: aus der Abhängigkeit von den meist höfischen Auftraggebern entlassen, erlangt er zwar absolute persönliche und künstlerische Freiheit, verliert aber den Kontakt zu denen, die seine Ideen verstehen könnten. Zwangsläufige Folge ist ein wachsender Abstand zwischen Anspruch und Wirklichkeit, der Maler wird in die Rolle des vereinsamten Genies gedrängt. Diderot steht mit seinen Überlegungen zur Einzigartigkeit des jeweiligen Kunstwerkes und der daraus abgeleiteten zumindest unterschwelligten Kritik an der Rangordnung der Gattungen in seiner Zeit nicht allein da. Überhaupt ist festzustellen, daß die weitverbreitete Ansicht, Diderot sei im 18. Jahrhundert der einzige Kunstkritiker gewesen, dessen Sensibilität wenigstens in etwa mit der eines Baudelaire vergleichbar sei, nicht zutrifft. Die Lektüre der betreffenden Schriften aus der sehr umfangreichen *Collection Deloynes* in der Pariser Bibliothèque Nationale klärt darüber auf, daß viele von Diderots interessanten Thesen in einer Unmenge von häufig sehr knappen Salonkritiken seit den späten 40er Jahren diskutiert wurden². So kann man auch die Problematisierung der Gattungshierarchie schon hier beobachten. In einem fingierten Dialog anlässlich des Salons von 1773 z.B. treffen die Meinungen eines englischen Milord und des Franzosen Rémy – die Rollenverteilung ist angesichts der bekannt liberalen Einstellung der englischen Kunstkritik und deren realtiver Unabhängigkeit vom System der französischen Akademie sicherlich nicht zufällig – hart aufeinander.

- 1 Vgl. die folgenden Definitionen von *Génie* in dem entsprechenden Enzyklopädieartikel, der aber in der Neuausgabe von Diderots Werken nicht mehr enthalten ist: „Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude de règles.“ (O.C., Bd. XV, S. 37): „Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au genie.“ (ebd.), „Il (sc. le genie) s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse.“ (Ebd., S. 39)
- 2 Die *Collection Deloynes* umfaßt allein für die Kunstkritik der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts etwa 20 Hauptbände (ohne Supplemente) von durchschnittlich 800 Seiten im Oktavformat. Sie stellt noch dazu keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Texte sollen hier allgemein und ausschließlich auf ihre ästhetische Bedeutsamkeit befragt werden. Crows (Painters, 1985) glänzender Versuch, die politische Dimension der Salonkritiken in den Vordergrund zu rücken, ist an dieser Stelle nur von nebensächlichem Interesse. Vgl. hierzu auch den wichtigen Beitrag von Zmijewska, *Critique* (1970). Die Autorin hat deutlich gemacht, daß sich der Bruch im kritischen Diskurs quer durch alle kunstinteressierten Gruppen – insbesondere Kunstkritik und Akademie – zieht.

der¹. Der Engländer vertritt einen progressiven Standpunkt und glaubt ganz im Sinne Diderots, daß „ces grands hommes ... sont toujours tous entiers“², ein Genie drücke sich überall, auch zu den nichtssagendsten Anlässen, vollständig aus. Auf den entrüsteten Einwand Rémys, wie man denn in einem niedrigen Genre – er spielt expressis verbis auf Greuze an – groß sein könne, antwortet Fabretti, ein Parteigänger des Milord: „Le genre bas! ce n'est pas là sa classe, c'est le genre de la nature...“³. Die Kategorie des Natürlichen steht quer zu allen überlieferten Klassifikationen. Sie kann diese nicht nur korrigieren, sondern zu deren Auflösung als System beitragen. In diesem Sinne bestimmt das Natürliche als eigentlich Menschliches auch eine wichtige Passage in Rousseaus 1764 erschienenem *Emile ou de l'éducation*

„... que l'histoire montre bien plus les actions que les hommes, parce qu'elle ne saisit ceux-ci que ... dans leurs vêtements de parade... Elle ne le suit point dans sa maison... dans sa famille ... elle ne le peint que quand il représente; c'est bien plus son habit que sa personne qu'elle peint.“⁴

Handlungen erscheinen hier schon als Entäußerung vom eigentlichen Wesen, das in der gemütvollen Stille der Familie gesucht wird. Die an dieser Stelle zum Vorschein kommende „Tyrannei der Intimität“ muß sich in die Problematik der künstlerischen Ausdrucksformen gewendet frontal gegen eine Gattung wie die Historienmalerei richten, deren Sinn in der Repräsentation heroischer Taten im Interesse des Gemeinwesens bestand. Die veränderte, wenn man will verniedlichte Historienkonzeption spiegelt sich in vielen Bemerkungen der kleineren Kunstkritiker. Der bei Diderot zum Ausdruck gebrachte Wunsch nach möglichst vielfältigen und abwechslungsreichen Szenenzusammenstellungen wird hier durch Steigerung ins Anekdotische häufig noch forciert. In einer Beschreibung der Inthronisationsfeierlichkeiten für König Ludwig XVI heißt es:

„... cette charmante variété qui distinguait tous les ordres, leurs différentes situations, les uns couchés sur l'herbe, les autres enfoncés dans les bois; ceux-ci prenant avec plaisir et à la hâte un repas assaisonné par l'appétit ... quelle sueur répandue sur les visages des grenadiers des Gardes-Françaises...“⁵

1 *Dialogue sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes*, Paris, Tartouillis (1773), in: Coll. Del., tome X, Nr. 147.

2 Ebd., S. 105.

3 Ebd., S. 108.

4 Rousseau, O.C., Bd. IV, S. 530.

5 *Vision du Juif Ben-Esron, fils de Sepher, marchand de tableaux*. A Amsterdam 1773; in: Coll. Del., tome X, S. 532 f.

Der Charakter des Historienbildes hat sich in der Anschauung dieses Kritikers radikal verändert: es ist zum Genrebild geworden, das den Blick zum Promenieren einlädt; in ihm zählt nicht mehr das offizielle Ereignis der Krönungsfeierlichkeiten, sondern die kleinen, menschlichen Ereignisse am Rande. Die Hierarchie von Protagonist und assistierenden Akklamationsfiguren ist nivelliert, der König nur noch einer unter vielen.

Die beschriebene Liberalisierung ließe sich mit weiteren Beispielen fast ad infinitum belegen. Ob ein Kritiker Chardin mit seinen Kleinbürger-Genreszenen der Historienmalerei zurechnet¹ oder ein anderer ausgerechnet Poussin die Weisheit in den Mund legt, daß „tous les genres sont bons, quand ils sont bien traités“², um damit die in Akademiekreisen verhaßte Tafelmalerei der Flamen zu verteidigen: immer geht es um eine Rehabilitierung der niederen Gattungen, womit theoretisch nur eine Entwicklung nachvollzogen wird, die sich im Geschmack des Publikums schon längst durchgesetzt hat. Auffällig ist vor allem auch die Beobachtung des gleichen Kritikers, die zum nächsten Thema überleitet und den Streit um die Einordnung der Gattungen in eine größere Fragestellung eingliedert. Einem Blumenmaler wird *vigueur* zugestanden und der Kritiker ist sich der Tatsache bewußt, daß der Terminus in diesem Kontext ungewohnt erscheinen muß, weil er im allgemeinen nur im Zusammenhang mit bedeutenderen Thematiken in Anwendung gebracht wird³. Daher fügt er ausdrücklich hinzu, *vigueur* sei „dans la manière de l'artiste, et non pas dans les objets“, eine Eigenheit, die sich noch dazu auf alle Gattungen ausdehnen ließe. Die Bedeutung der *Machart* nimmt zu und wertet den Inhalt tendenziell ab, so daß auch ein Blumenstück ästhetische Valenz erhält. Ein Terminus, der aus dem Bereich der Gegenstandscharakterisierung zu stammen scheint, ist plötzlich stilkritischer Begriff. Die Beziehung von malerischer Technik und dargestelltem Ideal bei Diderot und in seinem Umkreis soll dieses zentrale Anliegen einer wirkungsmäßig akzentuierten Auffassung nun näher beleuchten.

- 1 Vgl. die *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M.*** (par une société d'amateurs)* 1748, in: Coll. Del., tome III, S. 138: „Celui d'entre eux dont le genre approche le plus de l'histoire, c'est M. Chardin“. In einer Schrift von Lacombe mit dem Titel *Le Salon (par M. Jacques Lacombe, avocat, auteur du Dictionnaire portatif des Beaux-Arts)* aus dem Jahre 1753 laufen Chardins Werke unter der Rubrik „Historienbilder“.
- 2 Vgl. die *Lettres pittoresques (Huit) à l'occasion des tableaux exposés au Salon 1777 Paris, Cailleau, 1777*; in: Coll. Del., tome X, S. 1019.
- 3 Ebd. S. 1065.

Das Verhältnis von Technik und Ideal

Diderots Ansichten zum Verhältnis von Technik und Ideal, das heißt seine Definition der beiden grundlegenden Aspekte von malerischer Produktion einerseits und gedanklicher, inhaltlicher Vorlage andererseits sind ähnlich zwiespältig wie wir das schon im Falle der Gattungshierarchie beobachten konnten. In der Tat hängen die beiden Bereiche ja auch eng zusammen. Die Aussagen stehen sich häufig unvereinbar gegenüber, sinnvoll interpretierbar scheinen sie nur unter Berücksichtigung des jeweiligen Kontextes. Vor allem müssen wir darauf achten, ob unser Autor gerade theoretisiert, also nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Bildkritik argumentiert, denn in diesen Fällen neigt er zur üblichen Normativität. Ganz anders, wenn er impulsiv auf den Eindruck eines Kunstwerkes reagiert, das ihn gerade ganz ausfüllt und für sich einnimmt; an solchen Stellen schlägt seine veränderte Sensibilität durch und er vergißt all sein Wissen um die kunsttheoretische Tradition¹. Außerdem ist schon mehrmals darauf hingewiesen worden, daß es im Verlaufe seiner Beschäftigung mit bildender Kunst zu einer immer ausgeprägteren Hochschätzung der malerischen bzw. allgemeiner herstellungsgebundenen Qualitäten kommt. Diese Tendenz findet ihren Höhepunkt in den berühmten Salons von 1765 und 1767². Der konservative Aspekt kommt unverhohlen an einer Bemerkung zu einem Bild von Le Prince aus dem Jahre 1765 zum Vorschein, in dem eine eher seichte und wenig packende Schäferszene gezeigt wird, die noch ganz deutlich in der von Diderot so kritisch behandelten Rokokotradition steht.

„... que m'importe ... ton dessin pur et correct, la vigueur de ton coloris, la magie de ton clair-obscur si ton sujet me laisse froid. La peinture est l'art d'aller à l'ame... Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin.“³

Die Technik – bestehend aus Zeichnung, Farbe und den Hell-Dunkel-Effekten – erscheint hier vom Inhalt getrennt und als unbedeutender Annex. Im Grunde genommen entspricht Diderot an dieser Stelle der aus der rhetorischen Tradition bekannten Trennung von *inventio* und *elocutio*, selbst wenn eine Affinität zur

- 1 Vgl. Sauerwald, *Aporie* (1975), S. 85. Sauerwalds Arbeit kreist insgesamt um die Problematik der Beziehung von Technik und Ideal im Werk Diderots.
- 2 Am meisten hat hierauf May, *Diderot* (1957), hingewiesen. Sie geht aber zweifellos zu weit, wenn sie in Diderots Salonkritiken eine voll ausgebildete *Art pour Art*-Theorie hineinprojiziert. Es kommt bei Diderot vielmehr darauf an zu erkennen, daß er den Inhalt in seiner Bedingtheit durch die (malerische) Produktion definiert, ohne ihn völlig zu eliminieren.
- 3 *Salons*, Bd. II, S. 173 f. (1765).

Empfindungsästhetik Duboschen Zuschnitts natürlich nicht zu übersehen ist. Auch an anderen Stellen, speziell im Zusammenhang mit Chardin, der ihn wegen seines unnachahmlichen *faire* zu wahren Begeisterungstürmen hinreißt, macht sich diese Unterscheidung immer wieder bemerkbar. „Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable.“¹ Obwohl das eigentlich Malerische positiv bewertet wird, ist hier doch keine Interdependenz zwischen den bisher gespaltenen Bereichen angesetzt.

Und doch gibt gerade Diderots Chardinkritik am besten darüber Aufschluß, daß die aus der rhetorischen Systematik übernommene Einteilung in sinnstiftenden und sinntransportierende Elemente nicht mehr trägt. Chardins Bilder – und zwar nicht nur die immerhin noch „lesbaren“ Genrebilder sondern auch die reinen Stilleben – besitzen für ihn eine unverkennbare seelische Evokationskraft, die er nicht in Worte zu fassen in der Lage ist. Wenn seine Bewunderung nicht völlig sprachlos bleibt, so äußert sie sich in Ausrufen der Verwunderung². Sie bezieht sich offensichtlich nicht nur auf die Naturnähe des Werkes (für andere Illusionsmaler wie z.B. Roland de la Porte empfindet Diderot nur Verachtung³), sondern auf die kaum faßbare Ausstrahlung von Chardins *magie*, deren psychologische Qualitäten in ihrer Feinheit über die codifizierte Seelenzustände der klassischen Leidenschaftsleere weit hinaus gehen. Wir werden hierauf zurückzukommen haben, stellen aber in unserem Zusammenhang fest, daß die Ausdrucksleistung in diesem extremen Fall nur noch über die malerische Technik vermittelt, ja sogar von ihr konstituiert erscheint.

In die gleiche Richtung weist auch Diderots häufiges Klagen darüber, daß es weite Bereiche gibt, die man als Nicht-Maler überhaupt nicht angemessen diskutieren – man möchte ergänzen: sondern nur noch empfinden – kann⁴. Denn hiermit gibt er indirekt die Unreduzierbarkeit des Bildnerischen auf ein wie auch immer geartetes „literarisches“ Modell zu⁵.

Unser Nachweis der bei Diderot vorhandenen Einsicht in die Unauflösbarkeit des künstlerischen Prozesses in handwerkliche und gedankliche Elemente darf aber nicht als reine Aufwertung des Technischen mißverstanden werden. Es geht

1 Ebd., Bd. II, S. 108 (1765).

2 Vgl. z.B. ebd., Bd. II, S. 111 (1765).

3 Vgl. ebd., Bd. II, S. 141 (1765).

4 Vgl. z.B. ebd., Bd. I, S. 197 (1763).

5 Die Unklarheit des Diderotschen Technik-Begriffs könnte in der von Chouillet beschriebenen Doppeldeutigkeit begründet sein (Formation, 1973, S. 351): „... Diderot donne au „technique“ deux significations différentes, selon qu'on l'envisage comme un obstacle ou comme une médiation: Au premier degré „technique“ s'oppose à „génie“... Au deuxième degré „technique“ est synonyme d'activité artistique, dans son sens le plus élevé.“ S. auch Bukdahl, Diderot (1980), S. 329.

vielmehr um die Offenbarung des Idealen im Technischen. Die Idee geht dabei nicht etwa verloren – wie sollte sonst die Emotionalisierung des Betrachters erfolgen – sie wird nur konsequenterweise in das transformiert, was wir früher einmal *reine Energie* genannt haben, weil sie zumindest der Tendenz nach außerhalb des Gemäldes als literarischer Begriff nicht mehr existiert. „C'est qu'il y a bien de la différence à rencontrer une belle idée et à faire un bel ouvrage.“¹ In einer Robert-Kritik aus dem Jahre 1767 zeigt sich die Problematik noch deutlicher. Diderot moniert die Wirkungslosigkeit und schwache Ausführung einer der typischen Ruinenlandschaften des frühklassizistischen Antikenmalers.

„Le précédent est l'ouvrage de l'imagination, celui-ci est une copie de l'art; ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples ... ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient.“²

Als künstlerisch wenig wertvoll ist ein Bild eingestuft, das nur über die Assoziationsqualitäten der dargestellten Objekte wirkt. Erst die *Magie des Pinsels* verwandelt die reine Nachahmungsleistung in ein vollgültiges Kunstwerk. Nötig hierfür ist eine große Kraft der Imagination, die in dieser wichtigen Bemerkung praktisch zum Medium der künstlerischen Aussage wird (*imagination* und *magie du pinceau* hängen zusammen) und damit eine viel umfassendere und zentralere Aufgabe erfüllt, als nur – wie das die Literatur oft behauptet – mechanisch Erinnerungsbilder hervorzurufen³

Eine eigentliche Bewertung der Beziehung zwischen Technik und Ideal kann erst im größeren Rahmen der *imitatio naturae*-Problematik geleistet werden, der wir uns nach einem kurzen Seitenblick auf Diderots Kritikerkollegen zuwenden wollen.

Charls Nicolas Cochin d.J. (1715–1790), folgt man der Argumentation Taverniers⁴ einer der wichtigsten Kunsttheoretiker Frankreichs im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert, läßt in seinen *Misotechniques aux enfers, ou examen des observations sur les arts* von 1763⁵ wiederum zwei streitende Kenner auftreten. Phylakai, ein extremer Vertreter der intellektualistischen Theorie, qualifiziert alle im eigentlichen Sinne malerischen Gebiete, die sich vom Farbauftrag bis zu

1 Salons, Bd. I, S. 224 (1763).

2 Ebd., Bd. III, S. 226 (1767).

3 Gilman, *Imagination* (1952) scheint mir in ihrem immer wieder zitierten Aufsatz deswegen die Bedeutung der *imagination* im Werk Diderots zu niedrig anzusetzen: sie ruft nicht nur Bilder als solche ins Gedächtnis zurück, sondern künstlerisch verwertbare. Das ist ein großer Unterschied.

4 Vgl. Tavernier, *Problem* (1983). Vgl. eine ähnliche Bewertung auch bei Crow, *Critique* (1986), S. 11 ff.

5 Coll. Del., tome VIII.

Kompositionsformen erstrecken, als Probleme des *métier* ab und läßt als bedeutsam einzig und allein die verbildlichte Idee gelten. Ardéliion, Statthalter Cochins, weist ihn zurück, und führt dabei einen Begriff ein, der auch für die weitere Besprechung der Diderotschen Salons wichtig ist:

„... c'est la manière de sentir ou de faire, la route particulière que chacun suit selon l'impulsion de son génie pour rendre ce qu'il voit et la façon dont il en est affecté.“¹

Cochin spricht hier genau das an, was uns in diesem und auch in dem folgenden Kapitel beschäftigt, nämlich die Unmöglichkeit, den Inhalt oder die Botschaft rein zu isolieren, ohne den „Umweg“ der Verbildlichung berücksichtigen zu müssen. *Manière*, von Phylakai kurz zuvor verächtlich als defizienter Modus der Praxis eingestuft, wird nun insofern rehabilitiert, als seine unumgehbare Prägekraft für die Konzeption des Darzustellenden eingesehen wird. Mit der in jedem individuellen Künstler wechselnden *manière* entsteht gleichzeitig ein nicht verwechselbarer Stil, in dem sich nun die persönliche Weltsicht ausdrückt und nicht mehr nur der niemals völlig zu überwindende Abstand vom maßgebenden natürlichen Urbild.

Cochins bittere Satire gegen die Vertreter der literarischen Kritik markiert die Emanzipationsbewegungen der Maler gegenüber einer Theorie der gebildeten intellektuellen Elite, die den Anspruch besaß, den idealen Teil des künstlerischen Prozesses selbst zu liefern, während der Maler mehr Praktiker und Ausführender ihrer Vorlagen sein sollte. Die Bedeutungsverschiebung im Verhältnis von Technik und Ideal läßt sich am verstärkten Aufkommen einer spezifisch malerischen Terminologie ablesen. Dézailler d'Argenville (1680–1765) stimmt in seinem *Discours sur la connaissance des dessins et tableaux*, der als Vorwort zu dem bekannten *Abrégé de la vie des peintres* aus dem Jahre 1745 fungiert, das Loblied der Evokationskraft von Farbe und ungebundener Linie an und betont *touche*, *manière* und *faire*.² Einzig die Originalität des individuellen künstlerischen Entwurfes soll über dessen Qualität entscheiden, womit eine deutliche Gegenposition zum akademischen Ansatz bezogen ist, der seine Legitimation aus der grundsätzlichen Lehrbarkeit von Kunst erhielt.³

Weitere Indizien könnten in großer Zahl angeführt werden. Ein Connoisseur behauptet im Jahre 1748, daß „... la touche énonce le feu, imprime la force et

1 Ebd., S. 265 f.

2 Edition Paris, 1745, S. XX.

3 Ebd., S. XXXIV.

donne l'air de facilité¹. Arbeit erscheint umgedeutet in lockeren Geniestreich. Der Autor zielt auf eine ähnliche Autonomisierung des Malerischen wie der vorhin zitierte Kritiker des Blumenstillebens.²

Die Skepsis des *homme de métier* gegenüber dem abstrakt idealischen Interesse eines normativen Klassizismus findet ihren Höhepunkt in einer lakonischen Bemerkung Renous anlässlich des Salons von 1757.

„La théorie est souvent démentie par la pratique: et enfin, il faudrait être peintre pour s'exprimer avec ces traits de feu...“³

Renou nimmt hiermit die Schwierigkeit des *parler peinture* wieder auf, die schon Diderot so beunruhigt hatte. Indirekt verweist er außerdem auf die Insuffizienz des traditionellen Nachahmungskonzeptes, da die Essenz der Mitteilung ganz im Werk aufgeht und nicht mehr über seine auch sprachlich zu fassende Vorlage zu vermitteln ist.

1 Coll. Del., tome III, S. 284.

2 Kap. Gattungshierarchie, S. 100 Anm. 3.

3 *Extrait de l'observation sur la physique et les arts. Lettre à l'auteur (sur l'exposition de cette année)*, Paris 1757, Coll. Del., tome VII, S. 76.

Imitatio Naturae

Wir wollen nun im folgenden versuchen, Diderots Nachahmungsbegriff, der durch den Rückgriff auf die traditionelle Terminologie unangetastet zu sein scheint, zu erhellen; dabei wird auch auf seine zuvor besprochene Naturphilosophie zurückzugreifen sein. Wie erinnerlich war paradoxerweise gerade auf der Grundlage eines „realistischen“ Empirismus/Sensualismus ein Verhältnis Mensch-Natur definiert worden, das durch ein entropisches Naturbild auf der einen Seite und die Bestimmung menschlichen Wissens als Zeichen auf der anderen Seite die Distanz zwischen den beiden Bereichen betonte, ihre Verklammerung untereinander daher auch nicht mehr unter Vorzeichen der Nachahmung konstruieren konnte. Tatsächlich schließt Diderot in seinen Salons manches Mal ausdrücklich speziell an seine naturwissenschaftlichen Schriften an¹. Am ausführlichsten äußert er sich zu der Verbindung in einer Deshays-Besprechung des Salons von 1763, der häufig gegenüber den späteren Kritiken unterschätzt wird². Er geht hier von einer Voraussetzung aus, die uns wohl selbstverständlich erscheint, in der Argumentation aber doch eine wichtige Rolle übernimmt. „... ce que le peintre broie sur la palette, ce n'est pas de la chair ... mais des terres, des sucs de plantes, des calcines...“³ Eine unaufhebbare mediale Differenz zwischen zu verarbeitender Vorlage und materieller Substanz des Malers verhindert die unmittelbare Übertragung. Banal ist diese Feststellung schon alleine deswegen nicht, weil sich aus ihr die interessante Auflage für den Künstler ergibt, seine Bildanlage nach diesen technischen Möglichkeiten auszurichten und nicht nach dem natürlichen Vorbild⁴. Die Denkfigur, die hier im Hintergrund steht, ähnelt offensichtlich stark der schon in Diderots Theatertheorie vertretenen Auffassung, der Dramatiker habe sich vorwiegend um die logisch durchorganisierte Entfaltung seines Stückes im Bezug auf die Handlung zu kümmern⁵. In der Malereitheorie ist die These insofern radikalisiert, als hier der Schein- bzw. Lügencharakter von Kunst herausgestellt wird:

- 1 Grundlegend zu Diderots *imitatio*-Begriff: Folkierski, *Entre* (1925) S. 391 ff.
- 2 Vgl. hierzu besonders Chouillet, *Formation* (1973), S. 577 ff. und Dieckmann, *Wandlung* (1964), besonders S. 56 und 59.
- 3 *Salons*, Bd. I, S. 217 (1763).
- 4 Vgl. hierzu Hobson, *Object* (1982), S. 66 ff.
- 5 Die Parallele zum Theater wird im gleichen Kontext ausdrücklich vom Autor selbst gezogen; vgl. *Salons*, Bd. I, S. 218.

„... quelque bien fait qu'il (das Bild) puisse être, le meilleur tableau, le plus harmonieux n'est il qu'un tissu de faussetés...“¹

Eine Übertragung (im Text steht bezeichnenderweise „traduction“) des Naturobjektes ins Bild impliziert dessen Adaptation an die Gegebenheiten von Farbe und Bildträger. Diderot übernimmt hier also sinngemäß die von Roger de Piles angestrebte Differenzierung in *couleur* und *coloris*, um die Farbe des gegebenen Objektes von der des Kunstwerkes abzugrenzen. Dies führt zu dem eigentümlichen Ergebnis, daß eine angemessene *imitation*² gerade ihre Unabhängigkeit von der Vorlage und Autonomie hervorkehren muß: „... ce n'est plus la scène réelle qu'on voit.“³

Eine rigorose Nachahmung ist auch aus anderen Gründen nicht möglich. Am Beispiel des Sternenhimmels zeigt Diderot, daß dessen anschauliche Wirkung auf den Betrachter nicht auf dem objektiven Bestand – den in ein dunkles Meer getauchten Lichtpunkten – beruht, sondern auf den *idées accessoires*, die mit ihm verbunden sind, und die im Bild naturgemäß nicht unbedingt entsprechend vermittelt werden können: unermeßliche Weite und tiefe Stille⁴.

Wir können hier vorläufig schlußfolgern, daß die Definition der Relation Kunst – Natur als Defizienzverhältnis⁵, in dem die – wenn auch als idealisiert begriffene – Außenwelt von ihrer Nachahmung nie richtig eingeholt werden konnte, durch diejenige der *Alterität* ersetzt worden ist. Diderot sieht ein, daß unterschiedliche kategoriale Systeme nicht aufeinander rückführbar sind und setzt damit erst recht eigentlich die Kunst als radikal schöpferische frei⁶.

In der Reflexion aus dem Salon von 1763 sind die Keime für die weitere Behandlung des Themas angelegt. Das Gute, das Schöne und das Wahre, in der mittelalterlichen Transzendentalientrias miteinander verschmolzen und im Grunde genommen auch in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie noch deutlich aufeinander bezogen, diese drei Begriffe werden tendenziell voneinander getrennt. Einerseits setzt sich das Schöne vom Wahren durch seine Konventionalität ab:

1 Ebd., Bd. I, S. 217 (1763).

2 Diderot verwendet häufig den Begriff *imitation* genau noch an den Stellen, wo er gemäß Argumentationsverlauf eigentlich gar nicht mehr hinpaßt.

3 Salons, Bd. I, S. 217, (1763).

4 Ebd., S. 218.

5 Wenn die Renaissance von einer herausragenden künstlerischen Leistung behauptet, sie übertreffe sogar noch die Natur, so ist hiermit immer die erscheinende Natur gemeint, d.h. ein Bereich, der zwar auf Vollkommenheit bezogen ist, dieser gegenüber aber in seiner Individualität immer nachsteht. Dem Künstler kann es daher in glücklichen Augenblicken gelingen, das Perfektionsmoment zum Vorschein zu bringen, ohne aber deswegen seine Abhängigkeit vom natürlichen Vorbild aufzugeben.

6 Vgl. Sauerwald, Aporie (1975), S. 87.

„Mais la nature étant une, comment concevez-vous ... qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter et qu'on les approuve toutes? Cela ne viendrait-il pas de ce que dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse de la rendre avec précision absolue, il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener?“¹

Aus dem weiteren Text geht hervor, daß die Ausdehnung dieses Randes keineswegs bekannt ist. Zwar könnte man glauben, es sei nur ein nicht nachahmbarer Rest gemeint, wenn die absolute Präzision als unerreichbar bezeichnet wird, wörtlich übersetzt heißt es in der letzten Zeile des Zitates aber, daß die Kunst ganz innerhalb des Bereiches der Konvention verbleibt. Die nachfolgende Bemerkung, in der die Sonne in der Natur von der Sonne im Bild unterschieden wird, mag das bestätigen. Wie immer in der Interpretation Diderotscher Schriften ist auch hier auf Feinheiten zu achten: die Unmöglichkeit der Präzision ist anerkannt, andererseits aber vielleicht auch als „glücklich“ zu bewerten. So wie schon in der allgemeinen Epistemologie das Element der subjektiv vermittelten und gleichzeitig den Einzelnen transzendierenden Vereinbarung eines übergreifenden Modells eingeführt worden war – in nichts anderem mündet die besonders in unserem Abschnitt über den *Rêve de d'Alembert* erwähnte Vorform eines Wissens um die Theorienrelativität – so wird auch in diesem Zusammenhang die Autonomie des künstlerisch-geistigen Entwurfes positiv bewertet.

Andererseits treiben aber auch das Schöne und das Gute auseinander. Man hat zwar häufig genug über den als flach empfundenen Moralismus Diderots speziell anlässlich seiner Greuze-Besprechungen die Nase gerümpft, die Geradlinigkeit dieses Moralismus ist aber keineswegs so eindeutig, wie das ein oberflächlicher Begriff von bürgerlichem Kunstverständnis glauben machen will. Zum einen ist er zuweilen nicht frei von einer gewissen zweideutigen Heuchelei, die berühmte Kritik der Greuzeschen *Jeune fille qui pleurt son oiseau mort* aus dem Salon von 1765, in der mit dem emblematischen Verweis auf die verlorene Jungfräulichkeit ein ironisches Spiel getrieben wird, ist da wohl das schlagendste Beispiel². Diderot hält hier in seiner Kritikerrolle intensive Zwiesprache mit einem jungen Mädchen, das über ihren toten Vogel Tränen vergießt und suggeriert dem Leser in einem an Laszivität kaum zu überbietenden Ton, daß die Trauer des Mädchens kaum nur mit dem Schicksal ihres Tierchens zusammenhängen kann, sondern sich doch eher auf ihre zu große Nachgiebigkeit gegenüber einem zärtlichen Jüngling bezieht.

Zum anderen (und das ist wohl der bedeutsamere Gesichtspunkt) scheint Diderot

1 Salons, Bd. III, S. 195 (1767).

2 Ebd., Bd. II, S. 145 (1765).

nicht so sehr berührt von der jeweiligen Güte einer Handlung, als vielmehr fasziniert durch die Erregung von *Rührungsenergie*, die eine äußerste Aufwallung des menschlichen Gefühlslebens erzeugt. Die Konsequenz hieraus ist unmittelbar einsichtig: der wohlige Schauer sentimentaler Teilnahme wird in gleichem Maße von einer extrem guten wie einer extrem schlechten Tat produziert, wobei die *conditio sine qua non*, die fiktive Darstellung im Kunstwerk und damit das Fehlen einer ungefilterten Betroffenheit natürlich vorausgesetzt ist.

„... peut-être ... y a-t-il ... une morale propre aux artistes, ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être le rebours de la morale usuelle. Il ne faut point faire de poésie dans la vie. Les héros, les amants romanesques ... tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur.“¹

In die gleiche Richtung weisen mehrmals geäußerte Bemerkungen, die den Künstlern die Wirkungskraft der *erhabenen Verbrechen* ans Herz legen². Die vom Anlaß losgelöste – mit *Rührungsenergie* benannte – Wirkung des Diderotschen Idealkunstwerkes entspricht genau der im Kapitel über die Gattungshierarchie erwähnten reinen Energie einer von der Höhe des geschichtlichen Inhaltes emanzipierten *action*. Es zeigt sich, daß wir immer wieder auf Bemühungen stoßen, den Wert der Kunst unabhängig von allen heteronomen Bedingungen zu analysieren.

Die Verselbständigung der Kategorie des Schönen gegenüber dem Guten und dem Wahren hat dessen substanzielle undefinierbarkeit zur Folge. Auf dem Höhepunkt der Reflexionen, die diese für die moderne Ästhetik entscheidende Problematik betreffen, erreicht Diderot einen Standpunkt, der ihn in unmittelbare Nähe zur Kantischen Definition des Schönen als dem, was ohne Begriff gefällt, rückt³. In einer Lepicié-Besprechung aus dem Jahre 1767 geht er davon aus, daß die Beurteilung eines ästhetischen Wertes auf Fähigkeiten beruht, „dont la mémoire ne nous est pas présente“, will sagen, die im konkreten Fall nicht näher zu begründen sind. Er fährt dann fort:

„La mémoire des expériences et des phénomènes ne nous étant pas présente, nous n'en jugeons pas moins surement ... même plus promptement; nous ignorons ce qui nous détermine et nous avons ce qu'on appelle tact, instinct, esprit de la chose, goût naturel.“⁴

1 Ebd., Bd. III, S. 148 (1767). Die Kehrseite des Autonomisierungsprozesses, die forcierte Trennung von Kunst und Leben sowie eine radikal opponierende Rollenzuteilung, wird an diesem Zitat besonders deutlich.

2 Vgl. z.B. die bei Roy, Poetik (1966), S. 35 angegebenen Stellen. S. hierzu auch Jauss, Erfahrung (1982), S. 483.

3 Vgl. unsere Bemerkungen zum Enzyklopädieartikel *Du Beau*, S. 67 ff.

4 Salons, Bd. III, S. 277.

Hier ist vorausgesetzt, daß die Bewertung künstlerischer Phänomene auf Erfahrungen der Vergangenheit beruht. Die begrifflich nicht näher deduzierbaren Geistesqualitäten wie *Takt* und *Instinkt*, Fähigkeiten, die dann später auch das neue Werk-Rezipient-Verhältnis prägen, verbinden wiederum die ästhetische Reflexion mit dem, was Diderot beim genialen Naturforscher mit *subodorer*¹ zu fassen versucht hatte. Wir erinnern uns, daß er auf diese Weise die intuitiven Bedingungen auch auf dem Gebiet der exakten Wissenschaften verankerte². Die von uns immer wieder hervorgehobenen Verbindungslinien zwischen Natur- und Kunsttheorie sollen belegen, wie wenig das Problem der Nachahmung auf letzteren Bereich zu beschränken ist, der traditionellerweise am häufigsten mit der Konzeption von Kreativität konnotiert ist. Es geht bei Diderot vielmehr um eine prinzipielle Neubestimmung der Subjekt-Objekt-Relation, die auf das cartesianische Pathos der Konstruktion zurückgeht, bei ihm aber durch einen tendenziell objektivierenden Rationalismus und dessen spezifischen Zeichenbegriff überlagert wurde. Im Anschluß an die Einführung der Konventionalität zielt auch seine Vorstellung von geistiger Aktivität als Lüge auf die Ambiguität des Schöpferischen ab.

„Le grand homme n'est plus celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité...“³

Man darf hier kein allzu mechanistisches Verhältnis von Lüge und Wahrheit ansetzen, sicherlich geht es nicht darum, dem Künstler oder allgemein dem Erkennenden dort einmal eine unbewiesene Behauptung zu erlauben, wo die gesicherte Wahrheit nicht mehr eruierbar ist. Eher scheint darauf hingewiesen zu sein, daß eine präzise Grenze zwischen *wahr* und *falsch* gar nicht festzulegen ist: der Wahrheitscharakter einer „Aussage“ – die bei der vorgeschlagenen weiten Begriffsdefinition Metapher für alle schöpferischen Aktivitäten ist – soll von ihrer jeweiligen partikularen Verwendung bestimmt sein⁴. Darauf verweist auch eine weitere kurze Bemerkung, die einem ganzen System von Lügen mehr

1 S. oben, S. 57; vgl. auch die folgende Bemerkung aus dem Salon von 1767 (Bd. III, S. 62): „... la voie que je viens de prescrire (der des „tatonnement“ = tappen, ausprobieren) est celle de l'esprit humaine dans toutes ses recherches.“ Zur Bedeutung von Vernets Landschaftsbildern und den Diderotschen Kommentaren vgl. auch Rosenthal, *Bürgerliches* (1974), S. 15 ff.

2 Ähnlich, nur viel umfassender, hat Kant in der Vorrede zur *Kritik der Urteilskraft* den systematischen Zusammenhang von Wissenschaft und Kunst auf der Grundlage der Imagination entworfen.

3 *Salons*, Bd. III, S. 248 (1767).

4 Diderots Freund Grimm, der Herausgeber der *Correspondance littéraire*, in der auch die *Salons* erschienen, drückt es in einem Brief an ihn noch viel prägnanter aus: „... et il est à remarquer qu'à mesure que le mensonge d'un art s'éloigne de la nature et qu'il devient vague et hypothétique, ses effets acquièrent de la force et du pouvoir sur notre âme.“ Diderot, *Correspondance*, Bd. IV, S. 429.

Affinität zur Wahrheit zuspricht als einer einzelnen isolierten¹. Die Kohärenz des Lügenhaften, die in der Kette vorhandene Widerspruchslosigkeit, erhält einen paradoxen Aspekt von Richtigkeit, die erst von einem anderen System mit mindestens ebenso großer innerer Stimmigkeit zu widerlegen ist.

Diese Überlegungen scheinen abstrakt, sind aber bei Diderot unmittelbar ins kunstkritische Werk eingebettet. Ihre Nutzenanwendung zeigt sich in den für alle Salons wohl wegweisenden Gedanken zum Verhältnis von Kunst und Natur speziell anlässlich der Vernet-Kritik von 1767.

Diese längste aller Bildbesprechungen Diderots hat schon wegen ihrer ausgesprochen phantasievollen und evokationsmächtigen Sprachmagie eine besondere Berühmtheit erlangt. Sie ist als Dialog zwischen dem Autor und einem Abbé angelegt, die zusammen eine Landschaft durchstreifen, um sich von deren vielfältigen Schönheiten bezaubern zu lassen². Erst im Nachhinein stellt sich heraus – wir haben den Vorgang schon weiter oben angesprochen –, daß die vermeintlich originalen Natureindrücke durch die Vernetschen Landschaftsbilder vermittelt waren. Nun ist dieses Vorgehen kaum als Mittel zu interpretieren, die monotone Abfolge von Bildkritiken einfach zu variieren, selbst wenn der Autor mit kokettem Understatement solches manchmal behauptet. Es scheint vielmehr auch dazu geeignet, die hier näher zu beleuchtende Dialektik von Kunst und Natur einzuführen. Diderot konkretisiert sie an einer Stelle so:

„... j'allais écrire que le Clair de Lune de Vernet était un peu sec ... lorsque tout à coup je vis atravers mes vitres la lune entre des nuées, au ciel, la chose même que l'artiste avait imitée sur la toile. Jugez de ma surprise, lorsque, me rappelant le tableau, je n'y remarquai aucune différence avec le phénomène qu j'avais sous les yeux...“³

Das in der Nachahmungslehre festgelegte einseitige Verhältnis von Kunst und Natur erscheint hier geradezu umgekehrt: die Kenntnis des Kunstwerkes lehrt den Betrachter überhaupt erst eine neue Sicht der natürlichen Dinge, die in Diderots theoretischen Schriften einer radikalen Offenheit gegenüber divergierenden Interpretationsweisen überantwortet worden waren, weil sie keine essenzielle Objektivität mehr besaßen und ganz in der subjektiv vermittelten Sichtweise aufgingen⁴.

Die beschriebene Dialektik impliziert außerdem die Möglichkeit der unmittelbaren Transformation des einen Bereiches in den anderen. Die intensive An-

1 Vgl. Garcin, Diderot (1959), S. 210.

2 Vgl. Salons, Bd. III, S. 129 ff.

3 Ebd., Bd. IV, S. 88 (1769).

4 Vgl. auch Tavernier, Apropos (1984), S. 160.

schauung eines Naturschauspiels, das eigentümliche Zusammenspiel von höchster Konzentration und gleichzeitiger „interesseloser“ Distanzierung, in der der übliche lebensweltliche Zusammenhang für einen Augenblick verlorengeht und durch die reine Kontemplation ersetzt wird, verwandelt die Natur unbemerkt in ein Kunstwerk¹. Dabei ist auffällig, daß die Diskussion dieser wirklich zentralen Inhalte eines neuen Kunstbegriffs häufig anlässlich der Bilder Vernets stattfindet². Es beweist, wie stark die vermeintlich anspruchslosen Landschaftsbilder bei Diderot aufgewertet sind.

Kehren wir zur Besprechung von 1767 zurück. In einer Darlegung, bei der es um die abstrakte Definition von Schönheit geht, schließt Diderot an die im Enzyklopädieartikel *Du Beau* geleistete Relativierung des Begriffes an und belegt zudem die von uns nun schon häufiger postulierte Relevanz seines spezifischen Naturbildes auch für die Sphäre der bildenden Kunst.

„Ce bel ordre qui vous enchante dans l'univers ne peut être autre qu'il est. Vous n'en connaissez qu'un et c'est celui que vous habitez; vous le trouvez alternativement beau ou laid, selon que vous coexistez avec lui d'une manière agréable ou pénible.“³

Vor diesem Hintergrund kann die bei Batteux geforderte Nachahmung der „belle nature“ nur als Fiktion gewertet werden. Es lohnt sich, hierzu die entscheidenden Stellen aus den *Beaux arts réduits à un même principe* von 1746 vergleichend heranzuziehen. Es finden sich in diesem weitverbreiteten Traktat praktisch alle klassischen Topoi in kompendienhafter, manchmal geradezu verknöchelter Form, die kaum mehr eine weitere Entwicklung zuläßt. Schon eine thesenhafte Zusammenfassung ist aufschlußreich. Der Mensch schafft nach Batteux *improprement*, weil er immer auf ein vorausliegendes Modell bezogen ist⁴. Erfindung ist nichts anderes als die Wiedererkennung eines Gegenstandes „où il est et comme il est.“⁵ Die erkenntnistheoretische Bestimmung von *invention* ist hier

1 Vgl. Saint-Amant, Diderot (1981), S. 135: „Le dogme mimétique nature – oeuvre peut chez Diderot se renverser. Ce n'est plus alors le tableau qui copie la nature, mais la nature qui copie la peinture et se donne à voir comme un tableau. La nature se figerait, s'encadrerait et deviendrait plus nature que nature: objet d'art, tableau.“

2 Vgl. Salons, Bd. II, S. 120 f.: „Allez à la campagne, toumez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant, et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l'artiste.“

3 Salons, Bd. III, S. 132 (1767).

4 Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Reprint der Ausgabe von 1773, Genf 1969, S. 31. Vgl. zum Gesamtkomplex Batteux vor allem Tumarkin, *Überwindung* (1930), besonders S. 43 ff. und Bollino, *Teoria* (1976), S. 100 und passim. Speziell in dieser Arbeit wird auf die vielleicht eigentümliche Tatsache hingewiesen, daß innerhalb eines rigiden klassizistischen Gerüsts viele Elemente der aufklärerischen Gefühlsästhetik verborgen sind.

5 Ebd. (Batteux), S. 32.

offensichtlich auf die rhetorische *inventio* bezogen und belegt deren gemeinsame philosophische Wurzel. Häufig ist schon Batteux' Wortwahl ausgesprochen kennzeichnend: der Künstler wird für einen „observateur“ gehalten, der die „Schätze der Natur“ hebt, die alle überhaupt nur denkbaren Requisiten enthält¹. Die Relation Kunst-Natur ist zudem als essenziell symmetrische begriffen: die Ordnung der Natur soll in der Ordnung des Kunstwerkes gespiegelt werden², eine Auffassung zu deren expliziter Wiederlegung Diderot mit dem eben herangezogenen Zitat angetreten ist. Batteux befindet sich außerdem im Gegensatz zu der in Diderots Theatertheorie vertretenen Meinung, der Zuschauer müsse sich über den Kunstcharakter der Vorführung im klaren sein – wir haben die Konsequenz für einen angemessenen Illusionsbegriff im Kapitel über die *Poésie dramatique* kurz angesprochen und werden für den bildkünstlerischen Kontext noch einmal darauf zurückkommen; er fordert, das Drama als Erlebnis der Kongruenz von Kunst und Natur – und zwar einer auf Natur reduzierten Kunst – zu gestalten³. In erwarteter Entsprechung ist einerseits die Gattungshierarchie und das daran geknüpfte Dekorumbot, die verschiedenen Stufen nicht zu vermischen, noch vollständig intakt⁴; zum anderen strebt Batteux danach, den Faktor *Subjektivität*, der in seinem System nur als Störelement figurieren kann, möglichst zurückzudrängen⁵. Wenig überraschend ist daher die Tatsache, daß Diderot die in der *Lettre sur les sourds et muets* schon kurz angedeutete Verwerfung des *Belle nature*-Konzeptes in einem seiner Salons wieder aufnimmt und erweitert.

„... ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux.“⁶

Hier ist nicht mehr auf die klassisch aristotelische Idealität als geringste Form der auf diese bezogenen korrumpierten Natur abgezielt (obwohl die Terminologie noch darauf verweist), sondern doch wohl eher auf einen rein subjektiven Entwurf. Andererseits könnte man sich gar nicht vorstellen, wer der Adressat („ces gens“) sein soll⁷.

- 1 Ebd., S. 33 f.; die von Batteux gewählten Metaphern bestätigen eine solche Vermutung: in einem einzigen Satz benutzt er *portrait, image, tableau* und *ressemblance* zur Umschreibung dessen, was in der Poesie, nicht etwa nur in der Malerei, zu fordern ist; ebd., S. 329.
- 2 Ebd., S. 68.
- 3 Ebd., S. 294.
- 4 Ebd., S. 199.
- 5 Ebd., S. 269.
- 6 Salons, Bd. III, S. 56 (1767).
- 7 Vgl. zum aristotelischen wie zum Diderotschen Schöpfungsbegriff Blumenbergs Diskussionsbeiträge in: *Wirklichkeitsbegriff* (1964) S. 222 ff.

Das beschriebene Prinzip hat einen unmittelbaren Einfluß auf Diderots Vorstellung von malerischer Qualität. Er streicht sowohl bei Vernet als auch vor allem bei Chardin die Eigenheit heraus, daß es diesen beiden Künstlern immer wieder gelänge, die radikal verzeitlichte Natur in einem ganz bestimmten Augenblick zu erfassen, der dem normalen Menschen, der mit all seinen Interessen dem Fluß der Zeit überlassen sei und bewußtlos in ihm vergehe, völlig unerreichbar bleibe. Dieser Augenblick besitzt als gemalter Ausschnitt so etwas wie eine plötzliche Offenbarungsqualität, in der das Profane künstlerisch sakralisiert wird¹. Wichtig hierbei scheint, daß die ungeweine Faszination, die von diesem Zustand ausgeht, im Grunde genommen nur als künstlerisch vermittelte perzeptierbar ist, da nur sie die unaufhaltsam verfließende Zeit in Ewigkeit umwandeln kann. Wir haben gesehen², daß auch eine vergleichbare natürliche Erfahrung bei Diderot bezeichnenderweise wiederum in Kategorien der Kunst gedeutet wird, weil hier das für den ästhetischen Genuß entscheidende Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung in der Form interesselloser Einfühlung zur Wirkung kommt. Hatte die klassische Malerei in der Reduktion der malerischen Mittel auf vollkommene Transparenz einen adäquaten Ausdruck für die Kongruenz von idealer natürlicher und künstlicher Ordnung gefunden³, so ist die von Diderot hochgelobte Genre- und Stillebenmalerei eines Chardin auf das Oberflächenphänomen der sinnlichen Wirkung verpflichtet. Sie prägt sich in einer Malweise aus, die das Stehenlassen der Faktur zum Bedeutungsträger werden läßt. In ihr scheint das der immerwährenden Vergänglichkeit unterworfenen Naturobjekt symbolisch repräsentiert, trotzdem aber in sinnlicher Fülle vorhanden⁴. Wir stoßen hiermit auf zwei Themenbereiche, denen wir uns in den letzten Kapiteln zuwenden wollen: zum einen präjudiziert der angesprochene Stil- und Auffassungswandel ein ganz anderes Bild-Betrachter-Verhältnis, das man kurz als Einfühlung gegenüber der traditionellen Erklärung definieren könnte, zum anderen schließt die Konzentration auf die sinnliche Erscheinungsweise das aus,

1 Vgl. z.B. Salons, Bd. II, S. 120 (1765)

2 S. S. 111 f.

3 Vgl. Bryson, Word (1981), das Kapitel über Le Brun.

4 Chardin war für seine extrem langsame Arbeitsweise bekannt. Dies ging so weit, daß sein Modell – es wird in einer Anekdote von einem toten Hasen gesprochen – schon zu verwesen anfang, bevor der Maler es noch auf der Leinwand hatte bannen können. Deutlicher kann kaum gesagt werden (ob der Bericht den Tatsachen entspricht oder nicht, ist unwesentlich), wie radikal die Idee des Objektes gegenüber seiner sinnlichen Präsenz in den Hintergrund gerückt wurde. Vgl. hierzu auch Carr, Painting (1980, 2), S. 1691. Der Versuch, ästhetische Präsenz gegen die zerstörerische Zeit im Bilde durchzusetzen, wobei jene aber nicht mehr als *imitatio*, sondern nur noch sozusagen als *evocatio* zu erzeugen ist, ähnelt dem, was Hogarth mit den „visuel mnemonics“ anstrebte. Vgl. Busch, Akademie (1984), S. 187.

was wir zum Ausgangsthema dieser Arbeit gewählt haben: die Zusammenfassung der verschiedenen Kunstgattungen unter einer jeweils im Hintergrund stehenden Idealkonzeption, kurz, die Gültigkeit des *ut pictura poesis*-Topos. Die Verpflichtung auf das, was wir sinnlich erfahrbares Oberflächenphänomen genannt haben, vernachlässigt keineswegs das emotionale Element. Ganz im Gegenteil wird dieses noch verstärkt, seinem eigentlichen Medium erst überantwortet. Wir haben schon am Ende des ersten Hauptteils in der typisierenden Gegenüberstellung von Le Brun und Lichtenberg gesehen, wie im späteren 18. Jahrhundert die Überzeugung von der Existenz einer unmittelbaren Verbindungslinie zwischen Innen- und Außenwelt, die der klassischen Expressionslehre mit ihren Leidenschaftstypen zugrunde lag, relativiert wird¹. Die Wendung gegen die *sensibilité* und die gleichzeitige Aufspaltung in nicht deckungsgleiche Produktions- und Rezeptionsfaktoren, die im *Paradoxe sur le comédien* versucht wurde, beruht auf der gleichen Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit des Anderen, weil jede Ausdrucksgeste als Maske erscheint. Im Salon von 1767 findet sich in der Besprechung eines Porträts von Michel van Loo, das dieses weniger bekannte Mitglied der führenden französischen Malerfamilie des 18. Jahrhunderts von Diderot angefertigt hatte, eine interessante Stelle, die die Aporie verschärft. Das Bild zeigt unseren Autor – schreibend und gleichzeitig mit der linken Hand etwas andeutend – in offensichtlicher Anlehnung an die ikonographische Tradition des Philosophenporträts.

„Mes enfans, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses... selon la chose dont j'étoit affecté... j'ai un masque qui trompe l'artiste, soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble, soit que les impressions de mon âme se succédant très rapidement ... l'oeil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tache devienne beaucoup plus difficile...“²

Der von Diderot vehement vertretene Sensualismus und sein antimetaphysischer Affekt führen zu einer Atomisierung des Subjektes, die keine persönliche Subsistenz mehr zuzulassen scheint. Seine Theorie endet aber gerade nicht (wie man das vielleicht erwarten könnte) in der Mechanisierung, sondern eher in der Mystifizierung dessen was vom menschlichen Wesen zu halten sei³. Jede Darstellung hat etwas Unbefriedigendes, weil sie zwangsläufig immer nur einen Ausschnitt erfaßt, in dem sich der Dargestellte nicht wiedererkennt. Im Sinne der Interpretation des *Paradoxe* von Virginia Swain könnte man so weit gehen, die

1 Vgl. S. 40 f.

2 Salons, Bd. III, S. 67 (1767).

3 Vgl. hierzu Zants, Dialogue (1968/69), S. 173.

Veräußerung des Innenlebens in der Diderotschen Sichtweise als konventionalisierendes Rollenspiel zu deuten, das keinen unmittelbaren Rückgriff auf das zugrundeliegende Innere erlaubt¹. Diderot iniiert hier eine Fragestellung, die in den innersten Kern der romantischen Kunsttheorie führt².

Die Deutung von Gemütszuständen seitens des Rezipienten erfolgt vor diesem Hintergrund nicht in einem Akt der Lektüre, in dem eine diskrete Information vollständig und abschließend übernommen wird, sondern sie bedarf der kongenialen Einfühlung. Extreme Affektäußerungen im Bild sind Diderot suspekt, weil sie ihm künstlich erscheinen und eine theoretische Fiktion verkörpern, die der Komplexität und Subtilität der menschlichen Psyche nicht gerecht werden³. Er zieht eine in sich zurückgezogene Bildsprache vor, die die sentimentale und hermeneutische Aufladung dem Betrachter überläßt (vgl. ausführlicher das Bild-Betrachter-Kapitel).

„C'est lorsque la passion retenue, couverte, dissimulée bouillonne secrètement au fond du coeur, comme le feu dans la chaudière souterraine des volcans, c'est dans le moment qui précède l'explosion, que je vois ce qu'un homme sait faire.“⁴

Eine Darstellung des emotionalen Höhepunktes könnte zur Folge haben, daß die Phantasie des Betrachters zu sehr auf den faktischen, aber gleichzeitig wenig aussagekräftigen Bestand des Bildes eingeschränkt würde. Nur die verhaltene aber gleichzeitig von höchster virtueller Energie erfüllte Andeutung von Leidenschaft erlaubt es, der Reaktion psychischen Tiefgangs zu vermitteln.

Die hier beschriebene Dialektik von innen und außen, bei der die sichtbare Bewegungslosigkeit nur ein mittelbarer Ausdruck von gesteigerter innerer Erregung ist, läßt an Winckelmanns Antikentheorie denken. Wir haben darauf schon anläßlich der Analyse von Diderots Theatertheorie hingewiesen. Bei dem deutschen Archäologen und Connaisseur, der in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ manchmal unfreiwillig eher Kunstwerke seiner eigenen Zeitgenossen denn antike Monumente zu beschreiben scheint, wird die Problematik durch die gelungene Metapher von der ruhigen Wasseroberfläche, die es allein

- 1 Das Mißtrauen gegenüber der kodifizierten Physiognomik ist auch in Frankreich zur betreffenden Zeit weit verbreitet; vgl. z.B. Baillet de St. Julien, der in seiner *Lettre à M. Chardin sur les caractères en peinture*, Genf 1753, schreibt: „... et il n'y a peut-être point de science au monde plus fausse que la physiognomie.“ in: Coll. Del., tome V, S. 385. Vgl. weiterhin Swain, *Paradoxe* (1979), S. 51 f.
- 2 Vgl. Busch, *Akademie* (1984), S. 187 f.
- 3 Vgl. z.B. *Salons*, Bd. I, S. 208 (1763), Bd. III, S. 82 (1767 und Bd. IV, S. 74 (1769).
- 4 *Salons*, Bd. II, S. 183 (1765).

erlaubt, die tieferen Schichten zu erblicken, eigentlich noch deutlicher¹. Auch in seinem Skulpturideal dominiert die reduzierte, in ihren Abweichungen von der Geraden kaum auch nur erahnbare Umrißlinie, die aber letztendlich eine größere psychologische Spannkraft besitzt als etwa die von Winckelmann explizit kritisierten Ausdrucksformationen eines Le Brun².

Die auf rhetorische Wirkungsmächtigkeit abzielende Bildstrukturierung ist nunmehr abgelöst durch eine Form des Zwiegesprächs: erst die Sinngebung durch den Betrachter kann das Kunstwerk seiner eigentlichen Bestimmung zuführen, weil dessen Zeichenhaftigkeit und kommunikative Defizienz die Transparenz der Mitteilung, d.h. ihre objektive Verankerung, nicht ermöglichen. Dies wird wiederum in der Vernet-Kritik von 1767 vom „Moi“ erläutert:

„C'est qu'il n'y a dans la même pensée rendue par les mêmes expressions, dans les deux vers faits sur un même sujet, qu'une identité de phénomène apparente, et c'est la pauvreté de la langue qui occasionne cette apparence d'identité.“³

Die Bemerkung ist zwar eigentlich auf Sprache im engeren Sinne bezogen, das angesprochene Phänomen der Konventionalität, erzeugt durch eine Asymmetrie von Gegenstands- und Ausdruckswelt, ist aber wie gesehen auch in dem vorhanden, was traditionellerweise „natürliches Zeichen“ genannt wurde. Die Zeichenhaftigkeit auch der bildenden Kunst und deren vermeintlich natürliche Zeichen sollen uns nun noch einmal ausführlicher beschäftigen.

Die bekannte Auffassung der vormodernen Epistemologie geht von einem Ideal der Durchlässigkeit des Zeichens aus, das im Begriff von Kunst als „Spiegel der

- 1 Vgl. S. 87 Anm. 2. S. auch Bredekamp, *Antikensehnsucht* (1982), S. 559. Vgl. die Kritik Estèves an der übertriebenen Darstellung von expression in: *L'Esprit des Beaux-Arts*, 1753, Bd. II, S. 112. Es liegt nahe, dieses Phänomen mit dem zu korrelieren, was man in sozialpsychologischen Begriffen mit Privatisierung beschreiben kann. Wenn Rousseau in seinem *Emile* bemerkt: „La physionomie ne se montre pas dans les grands traits, ni le caractère dans les grandes actions: c'est dans les bagatelles, que le naturel se découvre“. O.C. (Hg. E. Gagnebin, M. Raymond), Bd. IV, S. 531, so weist auch er darauf hin, daß einer Handlung nicht mehr die sinnvermittelnde Dignität zu eigen sein kann, die ihr noch der aristotelische Klassizismus zugestanden hatte. In einer Zeit, die Subjektivität und Individualität „entdeckt“, muß das eigentliche Sinnzentrum ins Innere verlagert sein, das durch äußere Aktionen nicht mehr zu erschließen ist.
- 2 Vgl. Werke (1825), Bd. IV, S. 140: „In dem Rumpfe des vergötterten Herkules ist in eben diesen Muskeln eine hohe idealische Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meeres, fließend erhaben, und in einer sanften und abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bild der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde, und wie ein geschmolzenes Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen, und werden mehr dem Gefühle als dem Gesichte offenbar.“ Winckelmann lehnt LeBruns Expressionslehre ausdrücklich ab; vgl. ebd., S. 215. Zu Winckelmann in diesem Zusammenhang jetzt ausführlicher: Verf., *Leidenschaft* (1988) passim.
- 3 *Salons*, Bd. III, S. 156.

Natur“ seine Erfüllung findet¹. In diesem Sinne richtete sich die Poetologie, die mit der Crux des künstlichen Zeichens belastet war, am natürlichen Zeichen der bildenden Kunst aus, deren Zeichencharakter als solcher gerade wegen ihrer scheinbaren Strukturäquivalenz mit dem gegebenen Eindruck gar nicht wirklich ins Blickfeld rückte. Wir haben am Beispiel Leonardo da Vincis dieses hochgestimmte Überlegenheitsgefühl des Malers feststellen können und noch in der programmatischen Forderung nach „malender Poesie“ im frühen 18. Jahrhunderts einen letzten und extremen Ausläufer einer solchen auf Transparenz bedachten Theorie erblickt. Diderot neigt nun dazu, bestärkt sowohl durch ein gesteigertes Bewußtsein von Kunst als Medium im Spannungsfeld von Ideal und Technik als auch durch die eben diskutierte Innen-Außen-Dichotomie, die Unterscheidung in künstliche und natürliche Zeichen implizit zu verwerfen, weil er die Artifizialität aller sinnlich vermittelten Produktion anerkennt. Ein deutlicher Beleg hierfür konnte in der Interpretation der *Hieroglyphe* aus dem *Taubstummenbrief* angeführt werden. Bild und Wort haben demnach Bedeutsamkeit zu erlangen, die nicht mehr unmittelbar mit dem Grad an Kongruenz zur Natur, die in Begriffen von Spiegelung zu fassen wäre, zusammenhängt. Es geht vielmehr darum, die jeweilige Zeichenstruktur, mag sie nun künstlich oder natürlich sein, innerlich zu verlebendigen und damit für den Rezipienten erlebbar zu machen.

Eine ganz ähnliche Entwicklung vollzieht Lessing in seinen Betrachtungen zum Laokoon. Entscheidend sind bei ihm die Ergänzungen zu dem großen Essay von 1766, die erst im Nachlaß publiziert wurden. Auch er bestreitet die grundsätzliche Natürlichkeit der bildkünstlerischen Zeichen und erkennt eine Quasi-Natürlichkeit in der Poesie, die über die bekannten Onomatopoesien hinausgeht, ja einer ganz anderen Kategorie angehört². Die Malerei arbeitet demnach mit konventionellen Mitteln, z.B. dort, wo sie die ursprüngliche Objektgröße auf den im allgemeinen verkleinerten Maßstab des Bildes überträgt³. Die Poesie wird andererseits natürlich, wenn sie die künstlichen Einzelelemente, nämlich Wörter und Phrasen, zu Konfigurationen zusammenfügt, die ganz plötzlich und auf geheimnisvolle Weise lebendig werden⁴. Todorov argumentiert daher in seiner bedeutenden Lessing-Interpretation nicht mit dem Begriffspaar *natürlich-künstlich*

1 Vgl., Abrams, Spiegel (1978), s. 24, 31, 47 und besonders S. 51 ff. S. Lessing, Werke, (Hg. H. Göpfert) Darmstadt 1974, Bd. VI, S. 555 ff. Vgl. hierzu neben den schon erwähnten Haßelbeck, Illusion (1979) und Todorov, Théories (1977) vor allem Bättschmann, Bild-Diskurs (1977), S. 99.

2 Lessing, Werke, Bd. VI, S. 604 f. (Dritter Abschnitt, I und III).

3 Vgl. Todorov, Théories (1977), S. 177. Zu beachten ist auch die Diskussion der *natürlich-künstlich* – Dichotomie in der frühen deutschen Ästhetik bei Sørensen, Symbol (1963), S. 27 ff.

4 Vgl. Lessing, op. cit., S. 649; s. auch unseren Abschnitt zur *Lettre sur les sourds et muets*.

lich, sondern mit *motiviert-nicht motiviert*¹. Alle Gattungen, ob Literatur oder Malerei, haben sich darum zu kümmern, ihre Mittel zu motivieren, ihre Mitteilungen nicht als Reflex, sondern als kalkulierte Konstruktion zu fassen. Der Bezug verschiebt sich von der Natur auf die innerkünstlerische Sphäre selbst. Keine Gattung kann sich nunmehr durch ihre ohnehin schon gegebene Natürlichkeit legitimieren, diese muß erst im jeweiligen Kontext des Werkes erschaffen werden. Insofern ist auch Lessings Beschränkung der malerischen Möglichkeiten auf reine Ansichtigkeit, Bewegungslosigkeit und Schönheit, seine Kritik an *Historie* und *Expression*, die auf malerisch nicht motivierbarer Darstellung von Aktion beruhen, kein Anzeichen von reaktionärem Klassizismus – solche Bewertungen sind gerade von Seiten der Kunstgeschichte allzu häufig zu hören, da sie hierin wohl eine Abwertung der bildenden Kunst erblickt² – sondern sie berücksichtigt nur die medialen Möglichkeiten, ohne die das Ziel der Motiviertheit und damit letztendlich der Autonomie nicht zu erreichen ist. Betrachtet man den essenziell in sich zurückgezogenen, erstarrten, zum Ästhetizismus neigenden Charakter der neoklassizistischen Malerei Frankreichs – wir erinnern hier nur an J.L. David – so wird die Virulenz von Lessings Auffassung wohl unmittelbar deutlich³.

Wir wollen zum Abschluß dieses Kapitels noch eine Facette der Nachahmungsproblematik besprechen, die die Fragestellung von der Seite des produzierenden Künstlers beleuchtet: Diderots Vorstellung vom *modèle idéal*. Er entwickelt sie vornehmlich in der Einführung zum Salon von 1767. Das ideale Modell wird als rein subjektiver Entwurf bestimmt, der keine unmittelbare Vorlage in der Natur besitzt. Es läßt sich weiterhin nicht als Rekurs auf ein schon vorher existierendes Konzept definieren, sondern muß im langwierigen Verlauf der künstlerischen Praxis erworben werden⁴. Man darf es auch nicht wie die *anciens* als zeitlos gültige Wahrheit interpretieren, die in der Antike ihre einzig gültige Erfüllung gefunden habe.

„... il y a tout à présumer qu'obligés comme eux (sc. die Alten) à nous trainer d'après une nature difforme ... nous serions arrivé comme eux à un modèle original ... à une ligne vraie qui aurait été bien plus notre...“⁶

1 Vgl. Todorov, *Esthétique* (1973), S. 30 ff.

2 Vgl. z.B. Lee, *Ut pictura poesis* (1940), S. 260.

3 Vgl. Locquin, *Peinture* (1912), S. 242.

4 Vgl. Funt, Diderot (1968), S. 149: „The ideal model is not an intellectual concept ... Rather it is a feeling for form, as sense of form which develops through the slow process of making, looking and remaking.“ Vgl. auch Walker, *Towards* (1944), S. 281 und 283.

5 Vgl. Jauss, *Normen* (1964), S. 33.

6 *Salons*, Bd. III, S. 63 (1767).

Es wird demnach als „relatives“ Ideal gekennzeichnet, das je nach der Zeit seiner Verwirklichung einen anderen Charakter besitzt¹. Wir haben diese Zerstörung des absoluten Ideals unter Vorzeichen historistischen Denkens schon einmal angesprochen². In der Abwesenheit einer übergreifenden Norm kann das *modèle idéal* auch keinen Prozeß der Verallgemeinerung beinhalten und damit in aristotelischer Entsprechung „die Individualität preisgeben, um der gestörten Natur zu ihrer Entelechie zu verhelfen“³. Vielmehr muß es das Einzelne in seiner Individualität belassen und gleichzeitig versuchen, in mühsam abklärender Weise die Wirkungsmacht jeder einzelnen Linie zu eruieren.

Die in diesem Kapitel behandelte Form der Verallgemeinerung steht hierzu nicht im Widerspruch, weil es sich dabei um eine Ästhetisierung und keine Entindividualisierung handelte, die ein höherwertiges Urbild erstrebte. Ziel war immer die Rückübertragung ins persönliche Erleben des Betrachters geblieben. Hiermit ist der bei Diderot explizit angeführte platonische Ausgangspunkt genau umgekehrt⁴. Der berühmte *Essai sur la peinture*, eigentlich Anhang zu dem Salon von 1765, zeigt Diderots Tendenz zum Individuellen am deutlichsten und relativiert gleichzeitig seine eben angeführte Bemerkung von der Notwendigkeit, die „nature difforme“ zu korrigieren.

„Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont.“⁵

Hier führt Diderot noch einmal das nachahmungskritische Leitmotiv an, welches aus seinem spezifischen Naturbild erwächst: Die unbegrenzte Vielfalt der natürlichen Vorlage erlaubt keine symmetrische Spiegelung. Der Vorwurf Goethes aus seiner kommentierten Übersetzung der ersten zwei Kapitel des *Essai*, Diderot neige dazu „Natur und Kunst zu konfundieren“, erscheint daher wenig stichhaltig⁶.

Unser Autor fährt dann aber fort:

„... j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ses règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes ... par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes...“⁷

1 Vgl. Bukdahl, Diderot (1980), S. 425: „le modèle idéal n'est pas une conception transcendante, c'est à dire qu'il n'appartient pas à une réalité idéale mais bien à une réalité psychologique qui ne saurait être confondue avec une réalité idéale et objective telle que la philosophie de Platon en fournit des exemples.“

2 Vgl. S. 71 f.

3 Vgl. Blumenberg, Diskussionsbeitrag in: Wirklichkeitsbegriff (1964), S. 222.

4 Salons, Bd. III, S. 57 ff. (1767).

5 O.C. (neu), Bd. XIV, S. 344.

6 Vgl. J. W. von Goethe, Werke in der Züricher Ausgabe von 1948-71, Bd. XIII, S. 206.

7 O.C. (neu), Bd. XIV, S. 344.

Diese Aufforderung zur Wiedergabe der *nature brute* ist im *Essai sur la peinture* in einen deutlich akademie-kritischen Kontext eingebunden, der Zucht zur Unnatürlichkeit vorgeworfen wird. Den lehrbaren Regeln setzt Diderot das Pathos des modernen Künstlers entgegen, der in einem genialen Wurf innerhalb kürzester Zeit die amorphe Farbpalette in ein Bild verwandelt¹. Es sei aber daran erinnert, daß von realistischem Ansatz hier nur insofern gesprochen werden kann, als Diderot die „pragmatische“ Dimension des Bild-Betrachter-Verhältnisses von der gelehrten aber verknöcherten Kennerschaft auf die allgemein menschliche Erfahrungsebene verschiebt, indem er den Rezipienten durch erlebbare Zusammenhänge fesselt. Realismus wird bei Diderot zu dem, was es bei reflektierter Berücksichtigung der allgemeinen philosophischen Entwicklungen im 18. Jahrhundert nur sein kann: der Versuch, der Fiktion den Anschein von Wirklichkeit zu verschaffen, indem die Wirklichkeit dem Rezipienten zur Fiktion wird. Anders formuliert: gerade im vollständig entidealisierten, realistisch dargestellten Ding muß sich das Subjekt der unreduzierbaren Distanz zu ihm bewußt bleiben, kann aber andererseits souverän über es verfügen.

1 Vgl. ebd., S. 351.

Der *ut pictura poesis*-Topos bei Diderot

Wir wollen nun nachzuvollziehen versuchen, inwiefern die tendenzielle Aufhebung der Nachahmungskonzeption von einer deutlichen Kritik am *ut pictura poesis*-Topos begleitet wird. Dafür scheint es angebracht, die Problematik zuerst bei einigen von Diderots Vorläufern zu beleuchten¹.

Besonders interessant ist die Situation im England des frühen 18. Jahrhunderts². Wir stellen fest, daß die theoretische Aufwertung der Malerei im Schlepptau einer humanistischen Auffassung, wie sie sich in Italien über mehrere Jahrhunderte hinweg entwickelt hatte, in England innerhalb kürzester Zeit praktisch nachgeholt wird. Vor dem Hintergrund der Tatsache, daß es in diesem Land, das durch seine Insellage von den kontinentalen kulturellen Strömungen weniger berührt wurde, eine ausgebildete Malkultur vor dem 18. Jahrhundert kaum gab, war auch das Bedürfnis für eine theoretische Rehabilitierung der Malerei eigentlich gar nicht vorhanden. Bei Dryden als dem wichtigsten Vertreter einer humanistisch geprägten Theorie in England vollzieht sich dann die Neubewertung der Gattung unter den bekannten Prämissen: der *ut pictura poesis*-Topos unterstreicht den Anspruch auf Gleichstellung mit der Dichtung und bindet die Malerei gleichzeitig in die traditionelle *imitatio*-Lehre und die bekannte Gattungshierarchie ein³.

In Konkurrenz hierzu bildet sich aber fast gleichzeitig eine Kritik am Topos heraus, in der ein gesteigertes Bewußtsein von der medialen Gebundenheit der verschiedenen Gattungen zum Ausdruck kommt. Die angesprochenen Theoretiker befinden sich teilweise auf der Höhe der ästhetischen Diskussion ihrer Zeit und unterliegen damit besonders den Einflüssen aus dem Ergebnis des säkularen Streits zwischen *anciens* und *modernes*.

Shaftesbury z.B. trennt in seinem *Second Character or the Language of Forms* die Künste gemäß ihrem unterschiedlichen Zeichencharakter und folgt damit dem Duboschen Ansatz aus den *Réflexions*⁴. Dies steht signifikanterweise in

1 Vgl. zu *ut pictura poesis*-Problematik bei Diderot und allgemein im 18. Jahrhundert: Mornet, *Sentiment* (1907), S. 326 ff. sowie Schweizer, *Ut pictura poesis* (1973), S. 32 ff.

2 Vgl. hierzu besonders Eichner-Dixon, *Studien* (1981).

3 Vgl. Drydens Vorwort zu Du Fresnoys *De arte graphica* (1695). Bedeutsam ist die Tatsache, daß die Gattungshierarchie nicht unangetastet bleibt und damit indirekt ihre nur relative Gültigkeit verrät: die in England besonders beliebte Porträtmalerei wird bei Dryden eng an die Historie angelehnt, um ihr den aus der französischen Theorie bekannten niedrigen Platz zu ersparen. Man sieht, daß die (unbewußte) Aushöhlung der Hierarchie innerhalb ihrer eigenen Systematik vollzogen werden kann, bevor diese dann selbst zugrunde geht.

4 Vgl. Eichner-Dixon, *Studien* (1981), S. 48.

offensichtlichem Zusammenhang mit einem im Ansatz entintellektualisierten Kunstbegriff¹. Die Beurteilung der Gültigkeit des *ut pictura poesis*-Topos ist demnach kein absolutes Kriterium für das ästhetische Bewußtsein einer Zeit. Vielmehr ist sie funktional gebunden, je nach Argumentationsziel kann der Topos in ganz verschiedener – wie gesehen sogar entgegengesetzter – Weise eingeschätzt werden².

In James Harris *Three Treatises* aus dem Jahre 1744 wird die Verbindung von Nachahmungslehre und traditioneller Einteilung der Ausdrucksmittel in natürlich und künstlich besonders anschaulich, weil dem Autor selbst im Verlaufe seiner Reflexionen die Unzulänglichkeit solcher Kategorien aufgeht. Das Verhältnis von Malerei und Dichtung kann noch einigermaßen überzeugend begründet werden. Erstere gleicht den Nachteil der Reduktion auf einen Augenblick, der sie an einer umfassenden Darstellung von Handlung hindert, dadurch aus, daß sie durch die Natürlichkeit ihrer Zeichen näher an das nachzuahmende Objekt herankommt. Schon Leonardo hatte auf ähnliche Weise versucht, seine hohe Meinung von der Malerei kundzutun³. Umgekehrt kann Dichtung die Dingwelt auch in ihrem zeitlichen Aspekt erfassen und dringt außerdem viel tiefer ins Seelenleben des Menschen ein; sie verbleibt aber auf abstrakter oder künstlicher Zeichenebene. Mit dieser Auffassung wiederum hatte Addison in seinem berühmten „Spectator“-Aufsatz⁴ die Vorbildlichkeit der Poesie verteidigt. Erst bei der Behandlung der Musik stürzt das mühsam aufgebaute System zusammen, sie hat überhaupt kein abbildendes Verhältnis zur Natur und wird von Harris daher zuerst weit hinter Malerei und Dichtung zurückgesetzt⁵. Gegen Ende seines Traktates aber fällt ihm die Schälheit einer solchen Lösung auf und er definiert Musik daraufhin ausdrücklich nicht mehr als nachahmende, sondern als affekterregende Kunst⁶. Zwar ist die Erregung von Affekten natürlich gerade auch im Barockzeitalter eine wesentliche Voraussetzung für die Definition von Kunst – die rhetorische Funktion geht ja in ihr zu einem guten Teil auf – entscheidend scheint aber, daß bei Harris ein Gegensatz von nachahmender

- 1 Vgl. ebd., S. 71 f.: „(Bei Shaftesbury) treten die emblematischen Zeichen in ihrer Signifikanz stark zurück, während die Darstellung einer Allegorie durch die natürliche Beschaffenheit einer Personifikatio, ausgedrückt in der Form des menschlichen Körpers und seiner Haltung, zentrale Bedeutung erhält.“
- 2 Dies selbst innerhalb des gleichen Werkes; Shaftesbury hängt dem *Sister Arts*-Topos insofern an, als er die moralische Wirkung zum gemeinsamen Ziel aller Künste erklärt.
- 3 Vgl. zu Leonardo S. 12 ff.
- 4 Vgl. Addison, Spectator Nr. 411, S. 276 ff.
- 5 James Harris, Drei Abhandlungen über die Kunst, Musik, Dichtkunst und Glückseligkeit, Danzig 1756 (engl. Orig. 1744), S. 55.
- 6 Ebd., S. 72.

und affekterregender Funktion entdeckt wird¹, der letztendlich dazu geeignet ist, die Angemessenheit einer Trennung in natürliche und künstliche Zeichen überhaupt in Frage zu stellen, um sie etwa durch die Lessingsche Forderung nach Motiviertheit zu ersetzen.

Die englische Malereitheorie des 18. Jahrhunderts bleibt häufig am französischen Klassizismus orientiert. Um so interessanter scheint es, Stellen heranzuziehen, die nicht mehr in das gewohnte System hineinpassen, und die im allgemeinen gleich überspielt werden. So betont Reynolds in einem seiner *Discourses* den technischen Aspekt seiner Kunst und kehrt damit eine Dimension heraus, die bei Du Fresnoy, an den er sich sonst normalerweise anlehnt, noch weitgehend fehlt².

„In this translation“, nämlich der Übertragung der *inventio* ins malerische Werk, „the painter's invention lies; he must in a manner newcast the whole, and model it in his own imagination: to make it a painter's nourishment, it must pass through a painter's mind.“³

Es liegt nahe, diese Neuerung mit Reynolds berühmter Gainsborough-Interpretation aus dem XIV. Discourse in Zusammenhang zu bringen⁴. Er lobt in ihr die Spontaneität der Gainsboroughschen Bildkonzeption, in der die Anlage der Komposition als Einheit entworfen wird, während der Historienmaler – dem Reynolds sonst alle Vorzüge zuerkennt – das Bild in aufeinander folgenden Teilen aufbaut. Der führende englische Maler des 18. Jahrhunderts versucht damit, dem breiten Pinselstrich seines großen Konkurrenten gerecht zu werden, in dem das Außenweltobjekt nicht so sehr beschrieben, als vielmehr betrachterwirksam evoziert wird, und setzt das spezifisch Malerische von der narrativen Struktur des Historienbildes ab. Gleichzeitig beschränkt er die Gültigkeit der *ut pictura poesis* Doktrin indirekt einzig auf die Historienmalerei⁵. Wir sehen an Reynolds' Bemerkung, daß im akademischen Malen der Darstellung eines Verlaufes und dem sukzessionsgeprägten Rezeptionsideal eine langsam aufbauende, Stück für Stück aneinandersetzende Produktionsweise entspricht⁶. Das Technische steht auch dort im Vordergrund, wo Reynolds ganz ähnlich wie Diderot in seiner Chardin-Besprechung Gainsboroughs Art herausstellt, dem

1 Harris verläßt die engen Grenzen der rhetorischen Funktion auch dort, wo er (S. 73) die ganz unterschiedliche Reaktion des Hörers auf die gleiche Musik je nach seiner augenblicklichen seelischen Verfassung behauptet.

2 Vgl. Folkierski, *Etrange* (1953), S. 399.

3 Vgl. ebd. und den Kommentar.

4 Vgl. Hofmann, Hellman, Warke, Goya (1981), S. 57 ff. und Paulson, *Emblem* (1975), S. 80.

5 Vgl. Reynolds, *Discourse XIV* (Ed. R. Wark), London 1969, S. 221.

6 Vgl. dagegen noch einmal Diderots Farbtheorie im Imitationskapitel, S. 121 Anm. 1.

Pinselauftrag so wenig *finish* zu geben, daß „this chaos, this uncouth and shapeless appearance, by a kind of magic, at a certain distance assumes form.“¹ Das, was Diderot mit dem Wort *faire* zu umschreiben versucht, begründet auch hier eine Species von Malerei, deren Wirkungsmacht sich dem Betrachter in einem ganz unkalkulierbaren Augenblick wie eine Offenbarung darstellt und im nächsten Augenblick schon wieder verschwunden sein kann.

Im Anschluß an Reynolds läßt sich Diderots Verhältnis zum *ut pictura poesis*-Topos besonders gut anhand seiner Einstellung zur beschreibenden Dichtung einführen². Diese Form der Lyrik, in der Literaturwissenschaft als Epochenbegriff für das frühe und mittlere 18. Jahrhundert gebraucht, war auch in Frankreich verbreitet; erinnert sei z.B. an Saint-Lambert, einen Zeitgenossen unseres Philosophen.

Diderot bestreitet mehrmals die ästhetische Qualität beschreibender Dichtung.

„C'est lorsque l'Arioste me décrit l'Angélique, ... depuis le sommet de sa tête à l'extrémité de son pied que malgré la grace ... de sa poésie, Angélique n'est pas belle. Il me montre tout; il ne me laisse rien à faire... Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules: je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres... Je sens vos détails et je perds l'ensemble.“³

Interessant ist die Begründung für die Ablehnung einer detaillierten poetischen Beschreibung; sie zielt in beiden Punkten auf die aktive Rolle des Betrachters ab. Zum einen würde er in seiner imaginativen Kraft behindert, weil er zu sehr auf den konkreten Bestand der Vorlage fixiert bliebe; die *confusion des genres* wäre notwendige Folge. Somit ist das vollständige Auflisten der Dinge, anders gesagt die vermeintlich perfekte Nachahmung, als unkünstlerisch entlarvt, da sie die komplexen medialen und pragmatischen Zusammenhänge mißachtet. Zum anderen erscheint in dieser Perspektive die Beschreibung als additive Aufzählung, durchaus in einem der Reynoldschen Historienbildcharakterisierung vergleichbaren Sinn. Der Leser wird auf eine sukzessive, aneinanderreihende Lektüre verpflichtet, obwohl er doch nach Diderots Ansicht das Geschehen erleben soll⁴. Nur auf den ersten Blick mag dies der bekannten Lessingschen

1 Vgl. Reynolds *op.cit.*, S. 221.

2 Vgl. zur *ut pictura poesis* Problematik bei Diderot vor allem Dieckmann, *Cinq* (1959), S. 133; Funt, Diderot (1968), S. 72 ff.; Jüttner, *Kunstkritik* (1971), S. 16; May, Diderot (1957), S. 33 und 105; Chouillet, *Esthétique* (1974), S. 39; Roy, *Poetik* (1966), S. 64, 69, 94 und 101; Bukdahl, Diderot (1980) I, S. 472 ff. Außerdem das Kapitel „Un Laokoon français“ bei Sez nec, *Essai* (1957).

3 Vgl. *Salons*, Bd. III, S. 302 (1767).

4 Aus eben dem gleichen Grunde resultiert die von der Sekundärliteratur schon häufig beschriebene Allegorikritik Diderots, weil auch die Allegorie als intellektuell-diskursive

Analyse des homerischen Schildes im *Laokoon* widersprechen. Dieser weist zwar die Umwandlung des Gesichtseindrucks in einen Handlungsverlauf nach, ersetzt in der Darstellung somit Gleichzeitigkeit durch Sukzession, sie intendiert aber gerade nicht eine äußere, additive Reihung von Eindrücken, sondern versucht, den Seheindruck, der die Aufspaltung von Subjekt und Objekt in ein unvermitteltes Gegenüber beinhaltet, durch eine Übertragung in Aktion aufzuheben, die Dialektik von Darstellung und Inhalt auszuspielen und damit die Bedingung des in seinem Falle literarischen Mediums, das mit gereihten Zeichen arbeitet, ernst zu nehmen¹. Wichtig ist dabei, daß keine gegebene Handlung beschrieben wird, sondern daß die Bewegung zum inneren Strukturprinzip des Poetischen selbst wird, somit keine *Duplikation* sondern eine *Transformation* besichtigt ist. Auf diese Weise läßt auch Lessing das Erlebnis über die reine Präsentation obsiegen.

Diderot spricht die Konsequenz einer beschreibenden Dichtung aus. Da sie im Grunde genommen das Äußere mit dem Inneren, anders ausgedrückt die zur Vorlage gewählte Objektwelt mit dem Rezipienten nicht vermittelt, beide Bereiche als einander äußerliche beläßt, kann sie nicht als Organismus, sondern nur als mechanische Zusammenstellung von Einzelheiten aufgenommen werden. Sie erreicht nicht die von uns hervorgehobene revelatorische Wirkung, in der die Jetzt-Zeit des Lesers durch die ästhetisch konstituierte Zeit des Kunstwerkes ersetzt wird. Wir werden später sehen, daß der Gegensatz von *détail* und *ensemble* durchaus in diesem Sinne verstanden werden kann.

Die *Imagination* ist aber nun, wie zu erwarten, kein Element im ästhetischen Prozeß, das nur für die Rezeption von Poesie Bedeutung hätte. Das Unvollendete wird als künstlerische Qualität auch für die bildenden Gattungen beansprucht. Diderot veranschaulicht das am suggestivsten anläßlich einer Skizzenbesprechung im Salon von 1767:

„... les vrais proportions sont données, l'imagination fait le reste. Deux traits informes élançés en avant, et voilà deux bras... Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques, et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste.“²

Führt man den Gedanken des vorletzten Zitates aus, so ergibt sich, daß die bildende Kunst im Gegensatz zur Poesie annähernd vollständige Beschreibungen liefert. Insofern scheinen sich hier nun die Grenzen von Poesie und Malerei

Bildform nur rational eingefangen werden kann und nicht so sehr als ästhetisch-emotionelles Erlebnis zu begreifen ist. Vgl. z.B. *Salons*, Bd. III, S. 331 (1767).

- 1 Ähnlich auch z.B. Lessings Betrachtungen zum Wagen der Juno in Homers *Illias*, Werke, Bd. VI, S. 104 f. Vgl. zu Lessings Zeichentheorie im *Laokoon* auch Stierle, *Verhältnis* (1984).
- 2 Vgl. *Salons*, Bd. III, S. 248 (1767).

wieder zu vermischen, weil auch die Zeichnung nur andeuten soll. Nun muß aber erstens gesagt werden, daß Diderot das schnell Hingeworfene der Zeichnung ausdrücklich von der peniblen, zeitraubenden Arbeit eines Ölmalers absetzt¹ und die Zeichnung daher zur eigenständigen ästhetischen Ausdrucksform erhebt; zweitens kann es in der Tat nicht darum gehen, die Bereiche von bildender und schreibender Kunst eindeutig voneinander abzutrennen. Einzig und allein entscheidend ist es, daß der *ut pictura poesis*-Topos als Garantie für eine im weitesten Sinne deskriptive Kunstauffassung angegriffen wird. Mit dieser Charakteristik sei hier nicht die programmatisch beschreibende Poesie des frühen 18. Jahrhunderts gemeint, sondern die diskursive Kunstauffassung des Klassizismus, die die Kunst als sinnliche Präsentation übersinnlicher Wahrheiten begriff und an der ästhetischen Vermittlung als autonomem, inhaltsunabhängigem bzw. Inhalt erst konstituierendem Prozeß kein primäres Interesse hatte. Zudem krankt der Vergleich hier an einer zu schmalen Basis: zieht man Diderots eigene literarische Arbeiten, besonders seinen *Jacques le Fataliste* von 1772 heran, so stellt man schnell fest, auf welcher subtilen Weise Erzählung im Sinne von zeitlicher Beschleunigung und Verlangsamung – durchaus bezogen auf seine dramentheoretischen Gedanken zur Bedeutung der Handlung im literarischen Werk – zur Steigerung der Wirkung auf den Leser angewandt wird, womit er die bei Lessing zentrale Dimension der Zeit (als aktiv gestaltende und nicht als reproduzierte) einbezieht und die Gültigkeit der Bemerkung zu Ariosts Dichtmethode in den weiteren Kontext eines Handlungskonzeptes integriert². Eine indirekte Legitimation für seine Beschreibungskritik konnte Diderot von dem englischen Philosophen und Ästhetiker Edmund Burke beziehen³.

„Dites-moi, vous avez vu, tandis que je récitais, les enfers, le Styx, Neptune avec son trident...? Il n'en est rien... Voila un mystère bien surprenant...“⁴

Die Einsicht in dieses „überraschende Mysterium“, daß man den sinnlichen Eindruck, der von Worten bezeichnet wird, gar nicht unmittelbar nachvollzieht, allein schon weil die Worte viel zu schnell aufeinander folgen, hatte Burke ein Jahr zuvor in seinem „*Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*“ vollzogen. Ausführlich begründet er im fünften Teil seines Traktates, daß Wörter nicht im wörtlichen Sinne beschreiben, sondern den Zuhörenden durch ihre in langer Gewohnheit erhaltene Konnotation affizieren, ohne daß dieser sich die eigentlich dahinter stehenden Objekte anschaulich vor

1 Ebd., S. 241.

2 Vgl. Standley, *Sensationalist* (1969), S. 130 ff. und Kempf, *Zeit* (1962), S. 261.

3 Vgl. May, *Burke* (1960).

4 *S. Salons*, Bd. III, S. 155 (1767).

Augen führen würde¹. Der wirkungsästhetische Aspekt wird somit gegen den nachahmenden in einem Prozeß der Emanzipation des Zeichens ausgespielt. Umgekehrt – und hiermit kehren wir zu unserem eben diskutierten Thema zurück – kann man folgern, daß die Wirkung um so kleiner wird, je mehr und detaillierter man zu beschreiben versucht, da man dem Idealfall der deskriptiven Präsenz doch nur unwesentlich näher kommen würde, gleichzeitig aber die „Assoziationshöfe“ schmälern und in Langatmigkeit verfallen müßte.

Eine naheliegende Konsequenz aus Burkes Trennung von Bezeichnendem und Bezeichnetem, die er selber nur implizit vertritt, die aber für Diderot wichtig scheint, besteht in der Auflösung der Eindeutigkeit des emotionellen Substrates: ist das wirkende Zeichen erst einmal von seinem konkreten Anlaß befreit, um nur noch durch seine sekundär erlangten Konnotationen zu wirken, so steht es in viel höherem Maße der subjektiven Aufladung durch den Rezipienten offen². Der Zusammenhang mit den früher erwähnten Emanzipationsprozessen der *reinen Energie* der Aktion von deren historischer Bedeutsamkeit auf der einen Seite, der emotionsgeladenen Rührung vom moralischen Charakter des Bildthemas auf der anderen Seite scheint unmittelbar einleuchtend. In allen drei Fällen haben wir es mit einer Autonomisierungsbestrebung des Zeichens zu tun, die zwar natürlich nicht ohne den inhaltlichen Anlaß auskommt, aber doch nach eigenen Gesetzen wirkt.

Der Gattungsvergleich ist bei Diderot nicht auf die Problematik der beschreibenden Poesie beschränkt. In einer der späteren *Pensées détachées sur la peinture* (1776) zieht Diderot eine weitere bedeutsame praktische Konsequenz aus Burkes Entdeckung. Sie verweist auf den allgemeinen Zusammenhang der *ut pictura poesis*-Kritik. Der Schriftsteller sei, so heißt es hier, in seinen Darlegungen immer unpräzise, selbst wenn er seinen Wortschatz noch so sehr differenziere. Für den Maler bleibt, nimmt er sich den Inhalt eines literarischen Werkes zum Gegenstand, die vollständige Transformation in sein eigenes Medium zu leisten.

„... mais dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposerait de la transporter de son discours sur la toile.“³

- 1 *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1980, S. 205 ff.
- 2 Burkes Haltung ist hier nicht eindeutig: zwar sagt er zuerst, daß „was aber die Wörter betrifft, so affizieren sie uns ... in einer Weise, die sich von der Art, in der wir von natürlichen Objekten ... affiziert werden, sehr stark unterscheiden“ (S. 205), meint dann aber später (S. 210), sie brächten denselben Eindruck hervor wie das Urbild, ohne direkt auf es zu rekurrieren.
- 3 O.C., Bd. XII, S. 129. Cartwright, Diderot (1969), S. 188 zeigt, daß die gesteigerte Sensibilität für mediale Unterschiede mit einem kunstkritischen Standpunkt zusammenhängt, der nicht mehr so sehr an Deskription als viel mehr an Expressivität interessiert ist.

Diderot fügt hinzu, daß Homer in seinen Beschreibungen dem Maler nicht einen Pinselstrich abnimmt, selbst wenn er die Farbe des Gegenstandes angibt. Nirgends wird deutlicher, daß die absolute Qualität der Farbe im Vergleich zu ihrer auf den malerischen Kontext ausgerichteten Abstimmung keine Bedeutung haben kann¹. In einer weiteren Kritik am Topos versucht er, die medial bedingten Grenzen zwischen bildender und schreibender Kunst abzustecken, um die ästhetisch essenzielle Motiviertheit der jeweiligen Komposition zu sichern. In einer Besprechung der Werke, die Lagrenée im Salon von 1767 ausstellt, weist er darauf hin, daß es ganz zwecklos ist, einem Schriftsteller die Anweisungen für die Ausführung eines Gemäldes zu überlassen, auch dann, wenn er selbst der Autor der zu verbildlichenden literarischen Vorlage ist. Denn er sei im allgemeinen nicht in der Lage, sich in die spezifischen Bedingungen des Bildes hineinzudenken.

(Die Vorschläge des Dichters) „sont des demandes ou folles ... ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela seroit passable, écrit; détestable, peint; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête ut pictura poesis erit, et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai qu'ut pictura poesis non erit.“²

Die Differenz kann auf einen fundamentalen ästhetischen Gegensatz zurückgeführt werden: die spezifische Ausrichtung der Künste im Raum-Zeit-Gefüge. Für die Malerei ist verständlicherweise die räumliche Organisation wirkungsbestimmend. Daher legt Diderot Wert auf eine Komposition, die in ihrem Aufbau nicht die geringste logische Schwäche erkennen läßt, weil dies die gesamte Organisation stören würde³. Anweisungen dieser Art finden sich vor allem auch in den eben erwähnten *Pensées détachées sur la peinture*⁴. Sie betreffen speziell Kompositionsstrategien, die ein Auseinanderfallen des Bildes verhindern sollen.

Andererseits kann sich die zeitliche Dimension in der Malerei nicht als homogene narrative Struktur ausdrücken, weil dieser Gattung keine Möglichkeit gegeben ist, Zeitverläufe explizit darzustellen. Wir haben schon im vorhergehenden *imitatio*-Kapitel die Rücknahme der *expression* und ihre Verinnerli-

1 An dieser Stelle sei auf Preisendanz, *Kunst* (1964), S. 246 aufmerksam gemacht, der in eben diesem Kontext am Beispiel Wielands auf die Auflösung des Topos hinweist und die implizite Überwindung der rhetorischen Trennung von *inventio*- und *elocutio*-Ebene hiermit in Zusammenhang bringt.

2 *Salons*, Bd. III, S. 108 (1767). Vgl. auch *Pensées détachées sur la peinture*, in: O.C., Bd. XII, S. 123 f.

3 S. z.B. ebd. (*Salons*) S. 109, direkt im Anschluß an die Toposkritik. Beispiele zur Bedeutung der *unité* im folgenden Kapitel.

4 Z.B. S. 101 und 104 in: O.C., Bd. XII.

chung in der Kunstkritik Diderots besprochen; dies läßt sich hier durch die Beobachtung ergänzen, daß Diderot häufig *stillgestellte* Bildhandlungen dem äußeren *fracas* der Bewegungen vorzieht:

„... le publique avait été partagé sur la supériorité des tableaux de Doyen et de Vien. Mais comme presque tout le monde se connaît en poésie et que très peu de personnes se connaissent en peinture, il m'a semblé que Doyen avait eu plus d'admirateurs que Vien. Le mouvement frappe plus que le repos.“¹

Vien wollte in seinem *St. Denis prêchant la foi en France* eine ruhig-konzentrierte und gleichzeitig monumentale Predigerszene darstellen, die in klassischer und poussinesker Tradition stand, während Doyen mit seinem *Miracle des ardents* bewegungsreiche Dramatik vorgezogen hatte.

Die Vorliebe für bewegungslose Darstellungen wird an vielen Stellen bestätigt² und bezieht sich nicht nur auf die Gegenstände, sondern auch auf die Art der Verbildlichung. „C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse.“³ Damit qualifiziert Diderot Bouchers seichte Aufgeregtheit ab, die durch allzu kleinteilige und unharmonische Verteilung von unnatürlichen Farben verursacht wird und das Betrachterauge in ständiger und intensitätsloser Oszillation beläßt.

Andererseits und in offensichtlichem Widerspruch hierzu begeistert sich Diderot wie gesehen für handlungsintensive Bilder, die seine Seele in höchstem Maße aufwühlen. Untersucht man jedoch den spezifischen Moment, der ihm vorschwebt – häufig zieht er denjenigen kurz vor dem Höhepunkt einer Handlung vor⁴ – so fällt sofort auf, daß es ihm auch hier nicht um die Erzählung einer Ereigniskette, sondern die Evozierung eines Augenblicks geht, in dem wie in einem Brennglas die Energie gesammelt erscheint. Der Effekt ähnelt demjenigen der bewegungslosen Darstellungen wie in einer *conicidentia oppositorum*. In beiden Fällen vergißt der Betrachter seine Umgebung und sieht sich vom Bildgeschehen aufgesogen. Die Ewigkeit der ästhetischen Erfahrung setzt sich von der profanen, einfach unabgeschlossenen Dauer ab; sie konstituiert sich in einer Transformation des Augenblicks in subjektivitäts- und emotionsgeladene Zeitlosigkeit. Daher ist auch der Zusammenfall von kürzestem Moment des

1 Salons, Bd. III, S. 82 (1767).

2 Vgl. z.B. Salons, Bd. I, S. 69 (1759). Vgl. auch *Pensées détachées sur la peinture*, O.C., Bd. XII, S. 102: „En général la scène silencieuse nous plaît plus que la scène bruyante. Le Christ au jardin des Oliviers, l'âme triste jusqu'à la mort, délaissé de ses disciples ... m'affecte bien autrement que le même personnage flagellé, couronné d'épines et abandonné au risées, aux outrages et à la criallerie de la canaille juive.“

3 Vgl. Salons, Bd. II, S. 76 (1765).

4 Vgl. Sez nec, Essai (1957), S. 70.

Handlungshöhepunktes, in dem die „Richtungsänderung“ des energetischen Verlaufes eben gerade auch eine Stillstellung der Handlung bewirkt, und unbewegter Hieratik der nur scheinbar ausdruckslosen Ruhe möglich.

Dowley hat in einem prägnanten Vergleich das Verständnis des *significant moment* im Klassizismus sowie im 18. Jahrhundert gegeneinandergestellt¹. War es noch Belloris Anliegen, mit dem bedeutsamen Moment gleichzeitig auf Vergangenheit und Zukunft zu verweisen, um damit die medialen Schranken der Malerei durch eine List zu überwinden und zusätzlich die Anforderungen des *ut pictura poesis*-Topos zu erfüllen, so geht es d'Angivillers, dem *directeur des batiments du roi* als Vertreter des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts hauptsächlich um die Peripetie im Schicksal der dargestellten Person, aber nun nicht mehr verstanden als eine Phase der Geschichte unter anderen, der nur eine herausragende temporale Verweiskraft zukommt, sondern als wirkungsmächtige Bündelung der historischen Essenz, die den Rezipienten mitreißt und ihn nicht rekonstruieren läßt. Metaphorisch könnte man den Gegensatz durch eine gerade verlaufende Handlungslinie und eine ansteigende und abfallende Spannungskurve verdeutlichen; oder, um noch einmal auf eine grundlegende Unterscheidung zurückzukommen, der klassizistischen Konzeption der Beschreibung von Abläufen, die Diderotsche der Erlebarmachung zuordnen.

Wir wollen diese zentrale Konzeption noch einmal an Hand einer weiteren Bildkritik veranschaulichen. In der Besprechung eines *Conversation Piece* von Roslin heißt es im Salonbericht von 1771:

„... aucune des figures n'est à l'action ... le Roi prend une distance sur la carte et me regarde, ce qui est contre le bon sens; qu'il pose son compas sur la carte et sa main sur son compas et qu'il me regarde après cela... Ils se montrent et n'agissent point...“²

Die Figuren verweisen ostentativ auf das, was sie tun und versuchen damit gleichzeitig, dem Geschehen Bedeutsamkeit zu vermitteln. Dabei müssen sie sich aber überraschenderweise aus der Handlung herausstellen und wirken nicht mehr lebensecht. Sie *zeigen* sich und können dementsprechend auch nur abgelesen werden. Nur ein authentisches Handlungsbild, ein Werk, das eine Situation darstellt, in der das Aufschauen noch gestisch an die stattfindende Aktion gekoppelt ist, verweist nicht auf Bedeutung, sondern ist in seinem kompositorischen Arrangement bedeutungsvoll und dadurch erst emotionell erlebbar³. Die

1 Vgl. Dowley, D'Angivillers's (1957), S. 271.

2 S. Salons, Bd. IV, S. 180 (1771).

3 Mit dieser Diskussion berühren wir die Dichotomie von „Theatralizität“ und „Absorption“, die Fried (Absorption, 1980) seiner Interpretation der französischen Malerei des späten 18. Jahrhunderts zugrunde legt. Wir werden im nächsten Kapitel auf sie zurückkommen. Kömer,

Aufhebung der Handlung darf nicht konkret vom Bild selbst vorgeführt werden (wie das der König in Roslins Bild durch seine rhetorisch-pathetische Geste nicht vermeiden kann), sondern muß eine wahrnehmungspsychologisch begründete Leistung des Betrachters sein.

Die Tendenz zur Handlungsbesetzung auf der einen Seite und zur vergleichbaren virtuellen Handlungsaufhebung – i.e. *Stillstellung* – durch die Herausarbeitung ihres energetischen Höhepunktes wirkt zwangsläufig auf die traditionelle Gattungshierarchie zurück. In einer Salonbesprechung von Gougenot aus dem Jahre 1748¹ begegnet der Kritiker dem ästhetisch offensichtlich progressiven Abbé le B. mit Unverständnis, weil dieser die Natur immer nur in einem *parfait repos* gemalt sehen will.

„Pour établir qu'on ne doit peindre la nature qu'en repos, il nous donne pour exemple les paysages.“²

Es scheint unmittelbar einsichtig, warum sich die Stille einer Landschaft für diesen Zweck sehr viel besser eignet als eine Historienkomposition, bei der der Effekt viel schwieriger zu erreichen ist. Mit dem „Abbé le B.“ dürfte Le Blanc gemeint sein, der in seiner *Lettre sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture de l'année 1747* wegen der Unmöglichkeit, im Bild Aktion darzustellen, für völlig unbewegte Szenen plädiert. Im Gegensatz zu Gougenot, der die Bedeutung des Werkes an der Dignität seines Personals mißt, verankert Le Blanc die Betrachterwirkung in der Art der Präsentation und dem gewählten Moment, der auch thematisch „minderwertigen“ Sujets eine – wenn auch kaum auf den Begriff zu bringende – Ausstrahlung vermittelt. Landschaftsbilder von Tizian, Carracci und Poussin „toucheront les âmes sensibles par des images de tranquillité et de bonheur.“³ Die eindeutige Mitteilung ist bei Le Blanc durch die Erzeugung von Stimmung ersetzt. Landschaft wird zu ästhetischen Gegenwelt, die alles das liefert, was in der Realität nicht zu erlangen ist.

Andererseits neigt eine Auffassung, die die Integration in eine Handlung gegenüber der Präsentation des Status in einer dekorumverhafteten klassizistischen Bildtheorie ausspielt, dazu, von den äußerlich hohen Themen zu den bei

Mädchen (1986) macht in seiner Greuze-Interpretation auf eine Dichotomie aufmerksam, die mit derjenigen von „Verweis auf“ und „Erlebarmachung von“ Sinn gleichgesetzt werden kann. Er zeigt überzeugend (insbesondere S. 251 ff.), daß vor allem in Greuzes Porträts Sinn „auf die Ausdrucksseite gebracht wird“, daß die Anschaulichkeit des Bildes in letzter Konsequenz den Sieg über die – zweifellos noch existierenden – emblematisch-allegorischen Verweise hinwegträgt.

1 *Lettre sur la peinture*, 1748, in: Coll. Del. tome III.

2 Ebd., S. 103.

3 Reprint Genf 1970, S. 154 f.

Diderot viel zitierten *scènes domestiques* überzugehen.

Wir behaupteten weiter oben, daß die Kritik am *ut pictura poesis*-Topos keine eindeutige Aufgabenzuteilung zwischen den verschiedenen Gattungen impliziere. Eine ähnliche heuristische Funktion erfüllt sie dort, wo mit ihr der Fiktionalitätscharakter des malerischen Werkes begründet wird.

„Le peintre a fait sagement de s'écarter ici du poète. Dans l'Iliade ... les dieux sont d'une stature immense... Si le peintre eût gardé cette proportion ... les hommes auraient été des pygmées et l'ouvrage aurait perdu son intérêt et son effet“¹

Die Qualität einer Komposition wird hier nicht an ihrer imitativen Potenz bemessen, sondern an der direkten Betrachterwirkung. Die Pointe einer solchen Bemerkung ist darin zu sehen, daß ein Werk überhaupt nur als fiktionales Konstrukt effizient ist, weil die Erlebnishaltigkeit durch den souveränen Umgang mit der natürlichen Vorlage und die Überwindung ihrer minutiösen Deskription steigen kann. Wir sind hier mit genau derselben Definition des Illusionscharakters von Kunst konfrontiert, die uns schon in Diderots Theatertheorie beschäftigte: es ist wenig sinnvoll, Diderot einen Begriff von Illusion zu unterstellen, der die Reduktion von Kunst auf Natur impliziert, um jene als Täuschung glaubhaft zu machen. Vielmehr hat der Künstler bei ihm gerade umgekehrt Natur auf Kunst abzustimmen, um ihr dadurch die Dignität bedeutungshaltiger Rezipierbarkeit zu geben. Diderots fortwährendes Insistieren auf der *Glaublichkeit* des Bildes ist kein Gegenargument. Sie beweist eher, daß die Artifizialität der Darstellung konsequent durchzuhalten ist, um das ekstatische Moment ästhetischer Erfahrung nicht zu durchbrechen. Wenn Roslins Personal sich von der eigenen Handlung distanziert, um den Betrachter anzuschauen, so wird dies als Auflösung der bildstrukturellen Kohärenz zum Zwecke einer im weitesten Sinne rhetorisch-argumentativen Ansprache interpretiert. Dies ist zwar auch eine rezeptionsbezogene Wirkungsgeste, ihr fehlt aber die für Diderot essenzielle Geschlossenheit, die den Betrachter erst als aktiven Sinngeber ernst nimmt.

Es scheint uns unzulässig, die Aussagekraft von Textstellen, wie wir sie zuletzt zitiert haben, mit der Begründung zu verharmlosen, sie seien nebensächlich und als evidente Details unabhängig vom jeweiligen Kontext banalerweise immer akzeptabel. Ihnen kommt dagegen unserer Meinung nach dort Bedeutung zu, wo sie in einer definierbaren ästhetischen Theorie als Interpretationsschritte aufgefaßt werden können, obwohl ihr isolierter Gehalt wenig aussagekräftig sein mag. Gerade für die zuletzt angesprochene Begründung des Fiktionalitätsprinzips

1 Zu Doyen im Salon von 1759, Bd. I, S. 133.

gibt es wiederum bei Lessing eine überzeugende Parallele, die auch als solche selbstverständlich sein mag: Lessing entdeckt schon in der Verkleinerung des natürlichen Vorbildes auf das vorher festgelegte Bildformat den Keim einer künstlerischen Symbolhaftigkeit¹. Im Zusammenhang mit dem in den Nachlaßschriften zum *Laokoon* unternommenen Versuch, die Problematik von der Imitationsebene auf die Motivationsebene zu verschieben, kommt auch einer solchen scheinbar lapidaren Beobachtung Bedeutung zu, weil sie eingeschliffene und daher als natürlich empfundene Perzeptionsweisen in ihrer Konventionalität durchschaut und entdeckt, daß sie als kreative Umwandlungen zu begreifen sind.

An Hand eines Beispiels wollen wir uns nun zum Abschluß dieses Kapitels darum bemühen, die Definition der malerischen Eigenständigkeit qua spezifische malerische Mittel in der Praxis zu illustrieren.

Diderot entwickelt in seiner Louthembourg-Besprechung des Salons von 1765 eine Theorie dessen, was man *autonome Linie* nennen könnte. Die Ausdruckskraft linearer Konfigurationen war zum ersten Mal explizit und in extenso von Hogarth in seiner *Analysis of Beauty* (1753) untersucht worden. Der englische Maler und Theoretiker hatte herausgefunden, daß der weich geschlängelten Linie die größte Anmut und Schönheit zugesprochen werden müsse.

Auch bei Diderot ist die Intention zu verspüren, die malerische Linie in ihrer eigenständigen ästhetischen Valenz, also unabhängig von der gegenstandsbezeichnenden Funktion zu definieren.

„La statue équestre plait plus que la statue pédestre; la ligne droite brisée, que la ligne droite; la ligne circulaire, que la ligne droite brisée; l'ovale, que la circulaire; la serpente que l'ovale.“²

Die geschwungene Linie wird aus dem gleichen Grund vorgezogen wie die früher erwähnte Panoramalandschaft mit ihren vielen unterschiedlichen Blickpunkten, weil auch sie ein verträumtes Herumschweifen der Betrachteraugen ermöglicht, die nicht so sehr zielstrebig gelenkt, als vielmehr zu eigener Aktivität angeregt werden.

Charakteristischerweise lobt Diderot aus eben dem gleichen Grund auch die aus der klassischen Kompositionslehre hinlänglich bekannte Pyramidalform. „La pyramide est plus belle que le cone qui est simple, mais sans variété.“³ Damit ist sie in eine wahrnehmungsästhetisch interessante Form verwandelt und wird nicht mehr, wie z.B. noch beim Akademielehrer Dandré-Bardon, als eher prä-

1 Vgl. Todorov, *Théories* (1977), S. 177 f.

2 Vgl. *Salons*, Bd. II, S. 167 (1765); ähnlich auch in Bd. III, S. 186 (1767).

3 Ebd., Bd. II, S. 167.

skriptives Mittel der Sinnübertragung angesehen, das den Blick des Betrachters genau auf das vorher festgelegte Zentrum der Bedeutung hinführt¹. Wie zu erwarten, gehen die diesbezüglichen Bemerkungen in Dandré-Bardons *Traité de Peinture* aus dem Jahre 1765 von einer konservativen, rhetorisch bestimmten Grundposition aus.

„L'excellence des arts consiste à ... remuer le coeur et à faire naître les sentiments convenables, que tout artiste se propose d'exciter. A cet égard un tableau ne diffère en rien d'un poème: Ut pictura poesis.“²

Bemerkenswert ist hier wiederum die vorausgesetzte rein passive Stellung des Betrachters, der zudem durch völlig konventionalisierte, dem Dekorprinzip entsprechende Leidenschaften angesprochen werden soll. Daraus folgt, daß eine authentisch psychische Dimension hier noch von einer Lehre der *expression des passions* überlagert ist, die rein adjektivische, will sagen personencharakterisierende Funktion im Sinne der rhetorischen *amplificatio* besitzt. Unter dem Leittopos des *ut pictura poesis* zwingt Dandré-Bardon der Kunst eine Rolle auf, die sie eher als Mittel zum Zweck – nämlich der auf rhetorischem Wege erreichten Überzeugung – definiert, denn als eigenständige Kommunikationsform.

Diderots wahrnehmungsästhetische Bestimmung der „ligne de beauté“ entbindet diese von der eben beschriebenen ausschließlich rhetorischen Funktion. Er verdeutlicht das in der gleichen Louthembourg-Kritik, wenn er vom Maler verlangt, er solle sich nicht darauf beschränken, das Gerüst der Pyramidalform anzuwenden, sondern aus ihm eine gleichsam pittoreske Ansicht gestalten:

„... c'est par une ligne serpentante qui se promenant sur différens objets, et dont les inflexions, après avoir atteint, en rasant, la cime de l'objet le plus élevé de la composition, s'en allent en descendant par d'autres inflexions, raser la cime des autres objets.“³

Die Pyramidalkomposition erhält hier eine spielerisch-unbestimmte Note, die dem Dandré-Bardonschen Akademismus fremd bleiben muß.

Dort, wo der Pyramidalaufbau nicht mehr als geeignetes Mittel zur unmißverständlichen Bedeutungsübertragung definiert wird, verliert er seinen Absolutheitsanspruch und setzt sich der Konkurrenz anderer, vielleicht ästhetisch noch wirksamerer Kompositionsformeln aus, kann daher auch schon einmal abgelehnt werden. In der Besprechung einiger Schlachtenbilder des gleichen Lou-

1 Vgl. Putzfarken, *Brutus* (1981), S. 294 ff.

2 Vgl. M.F. Dandré-Bardon, *Traité de Peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris 1765, S. LI.

3 *Salons*, Bd. II, S. 170.

therbourg aus dem Jahre 1767 zieht Diderot eine Anordnung, in der sich mehrere unterschiedliche Ereignisse locker zu einem großen, aber trotzdem geschlossenen Panorama zusammenschließen, der klassischen Pyramidalkomposition mit ihrem gleichzeitig bildlichen und bedeutungsmäßigem Zentrum an der Spitze des Dreiecks ausdrücklich vor – eben deshalb, weil dieser Aufbau zu sehr einem starren Geometrismus verpflichtet ist¹.

Die spezifischen neuen Anforderungen Diderots an das Bild, gehöre es nun einer niederen oder höheren Gattung an, betonen konsequenterweise einen Aspekt, den wir schon im Kapitel über die Gattungshierarchie besprochen haben, der uns aber jetzt noch einleuchtender erscheint: das Anekdotische². Sie wirken damit deutlich der traditionellen Historienbilddefinition entgegen, in der die Vermittlung eines *exemplum virtutis* vorrangig war³. Die Aufwertung des Anekdotischen, das gleichzeitig pittoresken Charakter besitzt, ist im Umkreis Diderots immer wieder zu beobachten. Der Wunsch nach Präsentation der verschiedensten und exotischsten Volksgruppen⁴, das Interesse an all dem, was durch eine intensive Handelswirtschaft überhaupt erst in den Blickwinkel der Öffentlichkeit geraten war, all dies steht im Zeichen einer malerischen Bildauffassung, in der die aktive Teilnahme des Betrachters gefordert wird und in der zusätzlich die reine Abwechslung der Gegenstände ohne Bindung an ihren absoluten Wert gefordert ist.

Wir haben zuletzt das Träumerisch-Indefinite des Diderotschen Rezeptionsideals herausgestellt. In Zusammenschau mit dem, was sich im *imitatio*-Kapitel als Reduktion des Expressiven dargestellt hatte, könnte man formulieren, daß Diderot die Stimmungsqualitäten des Bildes entdeckt und sie über die kodifizierte und rhetorisch vermittelte *expression des passions* stellt, die auf einer definierbaren Leidenschaftslehre beruht. Als Grenzwert einer solchen verminderten Eindeutigkeit ist auf Seiten des Betrachters die Erregung von reiner Emotion anzunehmen, die an keine rational faßbare Ursache mehr gebunden zu sein braucht⁵. An dieser Stelle fallen ästhetische und emotionelle Erregung zusammen. Anders gesagt: die Psychologisierung des Bildgeschehens, die

1 S. Salons, Bd. III, S. 262 (1767).

2 Vgl. S. 99 f.

3 Vgl. Sprigath, Themen (1968), S. 223.

4 Vgl. im *Extrait de l'observations sur la physique et les arts*, Paris 1757, Coll. Del., tome VII, S. 92. S. auch die *Vision du juif Ben-Isron, fils de Sépher, marchand de tableaux*. Amsterdam 1773, in: Coll. Del., tome X, S. 532.

5 Fried scheint etwas ähnliches zu meinen, wenn er (Absorption 1980, S. 75) behauptet, daß Diderots Rückkehr zum Gegenstandsspirit im Rahmen einer neoklassizistischen Wiederentdeckung des Historienbildes nicht so sehr „the priority of a class of subject matter as of a class of values and effects“ bezeuge.

Abkehr von einer Passionslehre, die die nicht-rationalen Faktoren nur attributiv behandelt, sie also daher auf einem untergeordneten Niveau ansetzt, das gegenüber den Vernunftkräften minderwertig ist, kann in befriedigender Weise nur noch auf dem Wege einer ästhetischen Kohärenz geleistet werden, deren Produkte nicht mehr lesbar, sondern nur noch erfahrbar sind.

Das Bild-Betrachter-Verhältnis in Diderots Kunsttheorie

Es ist auffällig, daß die zentralen Diderotschen Themen – heißen sie nun Gattungshierarchie, *imitatio naturae* oder *ut pictura poesis* – immer wieder in die pragmatische Dimension der Bild-Betrachter-Beziehung mündeten. Wir wollen dieses Kernproblem eines jeden Kunstbegriffes, der die Vorstellung einer „absoluten Botschaft“ ausgeschaltet hat, jetzt noch einmal vertiefen.

Eine unserer Thesen war, daß die für den ästhetischen Prozeß konstitutive interpretierende Rolle des Rezipienten von Diderot hervorgehoben wird und daß damit die Enthetorisierung der Bildwirkung einhergeht. Man kann diese Hypothese in den gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Kontext einbinden, den Diderot an einer wichtigen Stelle des Salons von 1763 beschreibt.

„... nous verrons les beaux-arts s'avancer rapidement à la perfection. J'en excepte l'éloquence: la véritable éloquence ne se montrera qu'au milieu des grands intérêts publics.“¹

Diderot erkennt, daß es zu seiner Zeit keine großen öffentlichen Interessen mehr geben kann; er kann somit auch in diesem Punkt mit Rousseau durchaus verglichen werden, für den die Privatisierung und Aufspaltung in Einzelinteressen im Frankreich des 18. Jahrhunderts so weit fortgeschritten waren (er selbst würde dafür vielleicht das beste Beispiel abgeben), daß man seiner Meinung nach von keiner authentischen öffentlichen, d.h. überindividuell bestimmten Kultur mehr sprechen könne². Indem Diderot in seinen Salonkritiken einerseits häufig genrehafte Bürgerszenen der (antiken) Historie vorzieht, andererseits die klassischen Helden entmythisiert und privatisiert³, außerdem z.B. angesichts eines Greuzeschen Rührstückes den privaten gegenüber dem öffentlichen Bereich ausspielt⁴, wird er selbst zu einem Kronzeugen für diese veränderte Zeitstimmung.

Die Einordnung in den sozialpsychologischen Zusammenhang hängt unmittelbar mit der ästhetischen Theoriebildung zusammen. Die Privatisierung der Gesellschaftsstruktur impliziert konsequenterweise auch eine veränderte Be-

1 Vgl. Salons, Bd. I, S. 195 (1763).

2 S. z.B. Rousseau, Œuvres Complètes, Bd. IV, Paris 1969, S. 250.

3 Vgl. die Ausführungen im Kapitel über die Gattungshierarchie.

4 S. z.B. Salons, Bd. II, S. 156 (1765) „Il (i.e. der „undankbare Sohn“) vient avec un vieux soldat; il a fait sa demande (zum Militärdienst eingezogen zu werden). Son père en est indigné; il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé, qui ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs...“ Demnach gilt als denaturiert jeder, der sich den staatlichen mehr als den familiären Interessen verpflichtet fühlt.

stimmung der Stellung des Betrachters gegenüber dem Kunstwerk. Er vernimmt keine im System der Rhetorik vermittelten Botschaften mehr, die in einer transindividuellen, aber gleichzeitig als wirklich postulierten Öffentlichkeit abgesichert sind und daher keiner persönlichen Überprüfung bedürfen. Vielmehr hat er die Einschätzung des jeweiligen Werkes aus seiner eigenen individuellen Reaktion heraus zu begründen¹. Zu diesem Zwecke eignen sich in besonderem Maße stimmungsgesättigte Landschaftsbilder, wie sie von dem nun schon mehrfach erwähnten Vernet in großer Zahl – und nach dem im Grunde genommen immer gleichen Schema mit romantisch zerklüfteten Felsformationen, vergleichsweise starken Hell-Dunkel-Kontrasten und den schon erwähnten variationsreichen Staffagefiguren im Vordergrund – produziert wurden². An den Vernet-Kritiken von 1767 läßt sich sehr deutlich ablesen, wie sehr das schichtenweise immer weitergehende Eindringen des jedesmal aufs Neue verzauberten Betrachters in die Tiefen des Bildes durch eine Verstärkung der seelischen Ansprechbarkeit, eine Sensibilisierung des Subjektes bedingt ist. Das Durchwandern der dargestellten Landschaftsräume – wir erinnern uns, daß Diderot einen realen Spaziergang vortäuscht – wird auf diese Weise zur Metapher für das langsame Aufgehen des meditativen Blickes im Faszinosum des Kunstwerks.

Die entscheidende Verlangsamung und Intensivierung des Rezeptionsprozesses, in dem das Auge Bedeutung nicht mehr passiv aufnimmt, sondern sie in anverwandendem Abtasten erst erstellt, prägt im übrigen auch die Winckelmannsche Antikenbetrachtung, die wir schon mehrmals als komplementäre Vorstellung zu Diderots Kunstbegriff gewählt haben. Speziell die Interpretation der Apollo-Statue³, deren kaum bewegte Umrißlinien nach traumartig verlangsamter Einfühlung verlangen, weil sie alle räumlich-bildnerische Eindeutigkeit verloren haben, gibt ein Beispiel dafür, daß (wie Winckelmann selbst formuliert) sich der Kunstgenuß gar nicht so sehr über das Auge, als vielmehr die Seele vollzieht.

Der Höhepunkt des ekstatischen Erlebnisses ist gekennzeichnet durch eine Aufhebung der Zeit, bzw. die Transformation des Augenblicks in Unendlichkeit:

„J'étais immobile, mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet, mes bras tombaient à mes cotes, j'avais la bouche entr'ouverte... l'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond suspendent le temps...“⁴

1 Vgl. für den Zusammenhang von Privatisierung und Ästhetisierung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Röver, *Bienséance* (1977), S. 93 ff.

2 Vgl. hierzu Rosenthal, *Bürgerliches* (1974), besonders S. 23.

3 Vgl. S. 117 Anm. 2.

4 *S. Salons*, Bd. III, S. 134 f. (1767).

Der Sieg über die Vergänglichkeit, wie er sich in der Paradiesvorstellung der christlichen Religion ausdrückt, ist bei Diderot säkularisiert und durch ein ästhetisches Erlebnis ersetzt. Kunstgenuß – oder die Kontemplation der Natur unter ästhetischen Vorzeichen – wird zu einer Form religiöser Erfahrung, der Künstler erhält göttliche Eigenschaften zugesprochen, deren Tiefe über die Renaissancedefinition des *uomo divino* weit hinausgeht. *Suspendre* ist ein Wort, welches zur Bezeichnung ästhetischer Verzückung in der zeitgenössischen Kunstkritik immer wieder vorkommt. Interessanterweise hat es im Französischen zwei leicht differierende Bedeutungen; neben dem erwarteten „aufheben“ kann es auch „an den Lippen hängen“ bedeuten; damit benennt es exakt den Zustand der Absorption, in dem das beteiligte Bildpersonal ganz auf ein bestimmtes Ereignis konzentriert ist sowie alles Umliegende – vor allem auch den Betrachter – vergißt¹ und verweist auf den Zusammenhang von Bildhandlung und Wirkung auf den Rezipienten.

Bezeichnenderweise setzt Diderot den Gegensatz von prosaisch-profaner Jetztzeit und künstlerisch vermittelter Ewigkeit implizit in Parallele zur gesellschaftlichen Opposition von (über)zivilisierter Stadtkultur und ursprünglichem Landleben, indem er die raffinierten Beschäftigungen des Adels vor den Hintergrund der unverdorbenen und bewußtlosen Natur setzt². Diese stellt sich als eigentlicher Ort menschlicher Glückseligkeit dar, die Einstellung des Betrachters zu ihr ist eine sentimentalische, in der die Selbstverständlichkeit des Natürlichen verlorengegangen scheint. In der Tat drückt Diderot die als schmerzlich empfundene Trennung von Mensch und Natur indirekt durch eine Eigenheit seiner Beschreibungsweise aus: *Moi* durchschreitet zwar mit dem Abbé die Landschaft – schon Diderots Finte, die dem Leser vorgaukelt, er befände sich in einer echten, nicht gemalten Umgebung zwingt ihn zu diesem Vorgehen – er macht aber immer wieder klar, daß ihm die Naturansichten äußerlich bleiben: „... lorsque tout à coup je me trouvai en face du paysage...“³ Hiermit wird der Eindruck der Gegenüberstellung, der Trennung verstärkt, alle Naivität im Umgang mit der Natur ist verschwunden⁴; letztendlich entzieht sie sich dem Zugriff immer wieder und bleibt auch dann unerreichbar, wenn *Moi* sich ihr anzunähern versucht.

Gleichzeitig läßt die Äußerlichkeit aber überhaupt erst ein originär ästhetisches Verhältnis zum Objekt entstehen: die Landschaft macht in Diderots Beschreibung den Eindruck eines grandiosen Schauspiels, das auf einer imaginären

1 Vgl. Fried, *Absorption* (1980), z.B. S. 21.

2 Vgl. z.B. *Salons*, Bd. III, (1767) S. 152.

3 Vgl. *Salons*, Bd. III, S. 151 (1767).

4 Vgl. Carr, *Diderot* (1980, 1), S. 116.

Bühne abläuft.

Der von uns hervorgehobene sentimentalische Charakter der Beschreibungstechnik besonders in der Vernet-Besprechung von 1767 impliziert aber andererseits, daß sich die beiden Spaziergänger, *Moi* und der Abbé, eigentlich nicht über die mit leiser Verbitterung angeführten Beschäftigungen der Adelligen auf ihrem Landschloß erhaben fühlen können. Im Grunde genommen ist den beiden die Natur genauso fremd geworden, der einzige Unterschied besteht darin, daß sie es mit Bewußtsein registrieren und daher auch nur bedauern können. Die Kritik an einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe fällt somit auf den Kritiker zurück. Diderot ist sich über diese Tatsache wohl völlig im klaren.

Wir bemerkten an dem beschriebenen Beispiel die dialektische Korrelation von Naturentfremdung und Entstehung eines reinen ästhetischen Bewußtseins. Die Elemente dieses entscheidenden Prozesses lassen sich nicht nur bei Diderot nachweisen. Wir wollen zeigen, daß das Bewußtsein von einer solchen kulturgeschichtlichen Problematik auch bei anderen Kunstkritikern seiner Zeit vorhanden war. In den *Lettres pittoresques à l'occasion des tableaux exposés au Salon de 1777* wird der Zusammenhang zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher Situation (wieder anläßlich einer Vernet-Kritik) explizit angesprochen. Der Autor zeigt, daß die von ihm im Salon beobachtete Hinwendung zu pointiert bukolischen Bildthemen im Widerspruch zum rationalisierten Antlitz der Zeit steht. „... cependant jamais nation fut au fond moins pastorale... moins rurale que la notre“¹. Die Funktion von Kunst wird ausdrücklich darin gesehen, ein utopisches Gegengewicht zur eigenen Zivilisation zu bilden.

Ein anderer Autor beschreibt das für ihn ideale Bildthema: er schlägt vor, ein Landschaftsbild zu malen, das auf der einen Seite eine Gruppe von Adelligen zeigt, die übermüdet von einem Ball zurückkommen. Einige von ihnen sollen sich wegen des im Glücksspiel verlorenen Geldes die Haare raufen; auf der anderen Seite aber wäre ein gut gelaunter Bauer dargestellt, der sich frohgemut auf den Weg zur Arbeit macht und seine Kinder zum Abschied liebevoll umarmt². Das romantisierende, schon fast klischeehafte Bild vom natürlichen Leben, welches hier zum Vorschein kommt, kann als signifikanter Ausdruck der im ästhetischen Genuß sublimierten Sehnsucht einer fortgeschrittenen bürgerlichen Stadtkultur begriffen werden, die das Ideal einer Vereinigung von wohlherzogenem Arbeitseifer und Naturverbundenheit verinnerlicht hat, sich aber insgeheim über dessen Realisierbarkeit schon keine Illusion mehr macht.

1 Vgl. Collection Deloynes, tome X, S. 1062.

2 Aus Bachaumonts *Jugement sur les Observations sur les ouvrages exposés au Salon du Louvre ou lettre de M. le Conte de ****, Paris 1775, Coll. Del., tome X, S. 613.

In ganz ähnlicher Weise wie bei Diderot zeigt sich nun auch die Tendenz, das gemalte Werk nicht mehr in seiner narrativen, sondern expressiven Gestalt zu empfinden, in einer bedeutenden Salonkritik aus dem Jahre 1782:

„... pour que ce tableau exprime ce silence qui naît tout à coup d'une belle action, silence qui fait la volupté des belles âmes; oh! combien son auteur devra s'examiner, puiser dans toute l'humanité de son coeur.“¹

Die Expression ist hier nicht mehr an das attributive Dekorprinzip gebunden, sondern wird ausdrücklich in der „Menschlichkeit des Herzens“ verankert. Vor allem bemerken wir aber, daß die Aufhebung der Zeit, hier verstanden als Zustand der *silence*, der viel stimmungsgesättigter ist als die einfache Abwesenheit von Lärm, nicht nur anlässlich eines Landschaftsbildes, sondern auch vor einem bewegten Historienbild mit seiner „belle action“ empfunden werden kann und finden im Nachhinein unsere These bestätigt, die eine *coincidentia oppositorum* von unbewegtem und auf dem Höhepunkt einer Handlung befindlichen Bild ansetzte². *Tout à coup* deutet zudem an, daß ein solcher Effekt nicht sukzessive aufgebaut werden kann, sondern in gelungener Einfühlung ganz unvermittelt, dafür aber um so intensiver und umfassender entsteht³.

Michael Fried hat mit seiner Beschreibung der absorptionsgeprägten Bildstruktur das neue Verhältnis zwischen Werk und Rezipient genau benannt. Er baut seine Arbeit auf einer Prämisse auf, die methodisch auch für unsere These bedeutsam ist, weil sie das Verhältnis Theorie-Praxis grundsätzlich berührt: die von ihm gewählte Problematik des Gegensatzes von *Theatralizität* und *Absorption* erhält in dem Augenblick eine ganz neue Dimension, in dem die Termini dem kunstkritischen/theoretischen Vokabular einverleibt werden: dies vollzieht sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Fried bestreitet gar nicht, daß es „Absorptionsbilder“ speziell in den Niederlanden (Rembrandt) auch schon früher gab⁴, vor allem auch nicht, daß sogar die der Definition von Klassizismus noch am ehesten entsprechenden Werke eines Poussin mit den gleichen Kategorien zu beschreiben sind: trotzdem versucht er, mit ihnen zentralen Anliegen der mo-

1 Aus *Sur la peinture, Ouvrage succinct qui peut éclairer des artistes sur la fin originelle de l'art et aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France, avec une réplique à la réfutation insérée dans le Journal de Paris no. 263*. A la Haye et se trouve à Paris chez Hardouin; in Coll. Del., tome XII, S. 563.

2 Vgl. hierzu auch Britt, Diderot (1977), S. 116: „L'instant qui précède (den Höhepunkt) est plein de la chaleur de l'action, le mouvement est à son paroxysme. C'est ce moment immobilisé qui pour Diderot est le plus chargé en émotion, le plus intense.“

3 Vgl. zur Qualifizierung der Betrachterstellung und zur ästhetischen Zeitstruktur: Bätschmann, *Pygmalion* (1974–77), vor allem S. 181 ff.

4 Vgl. Fried, *Absorption* (1980), S. 43.

dernen Malerei zu beschreiben¹. Zugrunde liegt dabei die Einsicht in die Tatsache, daß die Bedeutung eines Werkes immer nur aus dem komplexen Zusammenspiel von Produktion und Rezeption entsteht, also nie schon absolut in dessen isolierter Existenz gegeben ist. Wir glauben, daß dieser Ansatz, der manchem als mutwillige Vermischung der Ebenen von Theorie und Praxis der Malerei erscheinen mag, einen methodisch gangbaren Weg bezeichnet. Die sinnliche Struktur der bildenden Kunst besitzt eine prinzipiell unabgeschlossene Bedeutungsfülle, die im immer wieder neuen hermeneutischen Prozeß zu konkretisieren ist. Sie ist daher so weit zugänglich für konkurrierende und manchmal völlig verschiedene Deutungsmöglichkeiten, daß der Rekurs auf zeitgenössische Interpretationsweisen häufig die einzige Möglichkeit darstellt, historisch angemessene Erklärungen für die Anliegen einer spezifischen kunstgeschichtlichen Epoche zu liefern. Nur die gleichzeitige Berücksichtigung von Theorie und Praxis scheint daher geeignet, kunsthistorische Projektionen zu relativieren, die natürlich wieder von der spezifischen kulturellen Erfahrung des Interpreten beeinflußt sind. Konkreter ausgedrückt: wenn wir in extenso kunstkritische Formulierungen zitieren, so glauben wir, damit auch die Bedeutung des angesprochenen Bildes mit zu erhellen und nicht nur eine beliebige Meinung zu referieren.

Wir wollen nun versuchen, Frieds Vermutungen in einigen Punkten zu verschärfen und zu variieren. Absorption ist bei ihm hauptsächlich eine inhaltliche Kategorie, mit der er das Anliegen verschiedener französischer Kunstkritiker der 1750er und 60er Jahre beschreibt, Kompositionen dafür zu loben, daß sie die Konzentration der im Bild handelnden Personen auf einen bestimmten Anlaß betonen. Er vernachlässigt damit etwas die allgemein malerisch-formalen Mittel, die zumindest in Diderots Konzeption die gleiche Funktion erfüllen. Das liegt sicherlich auch darin begründet, daß er mit dem Begriff Absorption vielleicht doch eine etwas zu schmale Basis gewählt hat, die zu stark auf die dargestellten Personen und Objekte abzielt und deren Formulierung vernachlässigt.

„... et les anges et le saint ne forment qu'une masse, mais une masse où tout se sépare et se distingue par la variété et l'effet des accidens de la lumière et de la couleur.“²

Die auflockernde Mannigfaltigkeit in der Masse soll auch von malerischen Mitteln wie Lichtführung und Farbverteilung gewährleistet werden. Massenbil-

- 1 Fried beschränkt seine These nicht auf das späte 18. Jahrhundert; in anderen Aufsätzen hat er unter den gleichen Gesichtspunkten Künstler des 19. (Couture, Manet) und 20. Jahrhunderts behandelt.
- 2 Vgl. Diderot, *Salons*, Bd. II, S. 71 (1765). Kritik zu Carle Vanloo.

dung hat aber bei Diderot immer die Funktion, isolierte Einzelfiguren zu einem Ganzen zusammenzuschließen, ist also nach Friedschem Verständnis eine Kompositionsform, die Absorption sichert¹. Das Bild schließt sich somit male- risch wie inhaltlich scheinbar gegen einen äußeren Betrachter ab, weil es nur auf seine innere Bezüglichkeit Wert legt. Ist es dem Rezipienten aber erst einmal gelungen, in einem Akt von gesteigerter Konzentration – unsere Arbeit hat das Hauptziel, die Facetten dieses Vorgangs zu beschreiben – die von der Bildstruk- tur aufgebaute Barriere zu überwinden, sich ganz in die Bildinnenwelt zu ver- senken, so wird seine Anteilnahme um so intensiver. Genau der gleiche Prozeß ist in der vorhin zitierten Bemerkung angesprochen², die den plötzlichen Umschlag von Bewegung in Stille konstatierte.

Dieser Effekt wird eben gerade auch dort empfunden, wo inhaltliche Anlässe völlig durch malerischen Aufbau ersetzt sind. Diderot kann vor Chardins Stil- leben, in denen es per definitionem keine Beziehungen in dem von Fried bevor- zugten Sinne geben kann, weil Menschen fehlen, die Wirkung des Aufgehens im Bilde nur behelfsmäßig ausdrücken, indem er die sich ganz plötzlich einstellende Wirkung beschreibt, die ihn in einer bestimmten Entfernung von der Lein- wand überwältigt, während sich sonst nur ein Gewirr von Farbflecken ausma- chen läßt³.

Der formale Aufbau des Bildgerüsts wird um so wichtiger, als die weiter oben ausgemachte tendenzielle Enthierarchisierung des im Werk figurierenden Per- sonals genau dessen Isolierung im Bild zur Folge hat. Einmal fordert Diderot „... répandez des spectateurs de tout age et de tout sexe, s'intéressant diversement à l'action.“⁴ Ein anderes Mal sieht er in einem von Greuze' häuslichen Dramen zwar die familiäre Hierarchie mit dem Vater an der Spitze beachtet, macht die Stellung der anderen Personen aber von „celui qui regarde le tableau“ abhängig⁵, relativiert damit die festgefügte Abstufung und verweist gleichzeitig auf die gestiegene Bedeutung des Betrachters. Schon bei Greuze wird die essenzielle Individualisierung und Isolierung der dargestellten Personen – wir haben die philosophischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen hierfür kurz berührt – durch die leinwandparallele Reliefkomposition formal gleichzeitig vermittelt und aufgefangen⁶. In seinem *Fils ingrat* beispielsweise⁷ agieren alle Personen

1 Vgl. Salons, Bd. III, S. 106 (1767): „... le César est isolé; le jeune chevalier aussi est isolé. Rien ne fait groupe ou masse.“

2 Vgl. S. 142, Anm. 1

3 Vgl. Salons, Bd. II, S. 114.

4 Vgl. Diderot, Salons, Bd. II, S. 85 (1765).

5 Salons, Bd. I, S. 143 (1759).

6 Vgl. Kemp, Bild (1973), S. 257 ff. Vgl. zu Aufkommen und Bewertung der Reliefkomposition bei Watteau: Bauer, Rokokomalerei (1980), S. 32 ff. und Knopp, Watteau (1958), S. 242 ff.

7 Abbildung in Diderot, Salons, Bd. II, Nr. 59. Vgl. zu dem Bild auch: Brookner, Greuze (1972), S. 106 ff.

(es sind immerhin sieben) auf der gleichen schmalen, bühnenmäßig angeordneten Ebene. Sie greifen eigentlich nie in die dritte, hinter, bzw. vor der Bildfläche virtuell vorhandene Dimension aus, sondern verbleiben in der Bildparallele – wirken damit aber umso angespannter und emotionsreicher. Auch in Doyens Bildern hat man eine Tendenz zur Verflächigung ausgemacht¹, wobei diesem Maler die forcierte Separierung einzelner Figuren von ihrer Umgebung, bedingt durch eine Steigerung des psychologischen Gehaltes, ein besonderes Anliegen war. In einem Bild aus dem Jahre 1763 zeigt er Andromache, die verzweifelt versucht, ihren Sohn vor dem Mordanschlag des gegenüber gezeigten Odysseus zu bewahren; sie ist in sich zusammengesunken und völlig ohne Beziehung zum agierenden Gegenpart. Die an sich eindrucksvolle Idee, den inneren Konflikt auch kompositorisch und nicht nur gestisch zu übermitteln scheitert aber am perspektivisch gestaffelten Aufbau, der ästhetisch unbefriedigend bleibt, weil er die Einheit des Bildes zerstört und somit den Versenkungsprozess des Betrachters behindert. Diderot moniert verärgert (obwohl ihm die Ausdrucksstärke Andromaches sehr imponiert) „(In der Mitte) la composition s'interrompt et laisse un grand vide au milieu du tableau.“² Nur die später verwirklichte Reliefkomposition hätte die Isolierung der Figuren ästhetisch ausbalancieren können. In ihr wirken die Leerräume zwischen den Figuren nicht mehr als „Löcher“, weil sie nicht perspektivisch gelesen werden, sondern zumindest keimhaft Bedeutungscharakter erhalten, die unüberbrückbare Distanz zwischen den Individuen sinnlich erlebbar machen. Man kann das Problem auch als innere Dialektik des Absorptionsbegriffes beschreiben: Das völlige Aufgehen der dargestellten Person in einer sie ansprechenden Situation impliziert deren Verinnerlichung, die paradoxerweise letztendlich ihre Abtrennung von der Umgebung bewirkt und damit die ursprünglich im absorptionsgeprägten Bild vorausgesetzte (und speziell in den 50er Jahren auch häufig zu beobachtende) Konzentration auf ein gemeinsames Ziel aufhebt³. Nehmen wir als Beispiel Berthélemys *Manlius Torquatus* aus dem Jahre 1777. Die Privatisierung des Helden, der im Sinne des römischen Rechtes handelt, wenn er seinen Sohn, der sich wegen eines Vergehens gegen die staatliche Ordnung zu verantworten hat, zum Tode verurteilt, bewirkt seine innere Zerrissenheit, die aus dem Konflikt von Familie und Staat

1 Vgl. Sprigath, Themen (1968), S. 67.

2 Vgl. Diderot, Salons, Bd. I, S. 240.

3 Die Dialektik des Absorptionsbegriffes mit den zu vermittelnden Ausgangspositionen von ästhetisch befriedigender *unité* des Bildaufbaus und Isolierung bzw. Privatisierung des Bildpersonals wird allerdings nur dann deutlich, wenn man die ästhetische Seite als Fragestellung annimmt, die mit der gesellschaftlichen Seite korrespondiert. Dies verneint Fried selbst ausdrücklich (S. 4). Vgl. hierzu die Rezension von Busch (1982), S. 365.

entsteht¹. Die Zerrissenheit verhindert gleichzeitig das für die Absorption wesentliche Aufgehen im Gesamtinteresse und führt zum paradoxen Umschlag in Theatralizität, die nur durch bewußte Verflächigung des Bildes im eben beschriebenen Sinn aufgehoben werden könnte. Dies zeigt aber auch, daß eine ästhetische Kategorie vielleicht doch integrationsfähiger ist als die Friedsche Absorption.

Sowohl die Isolierung der Personen als auch die parallel dazu erfolgende Ästhetisierung des Bildes werden als künstlerische Probleme erst in der Endphase von Diderots kritischer Tätigkeit oder sogar erst nachher wirklich akut. Man denke nur an solch zentrale Werke wie Reynolds *Ugolino* (1773), dessen völlige Vereinsamung und unüberbietbarer Schmerz über den abzusehenden Hungertod nur noch in den romantischen Darstellungen überboten wird, die Ugolino ins Zentrum des Bildes rücken² und Davids *Brutus* (1789)³. Diderot selbst konnte in seiner praktischen Kunstkritik die Aporie der künstlerischen Situation nur andeuten, ohne sie wirklich zu lösen. Er lieferte – vor allem, aber nicht nur in seinen theoretischen Schriften – das Ausgangsmaterial, das von der Romantik benutzt werden konnte und blieb damit seinem selbst formulierten Ruf, „Wolken lieber zu bilden, als sie aufzulösen“ auch im Bereich der Bildkunstkritik und -theorie treu.

- 1 Der Sohn hat eine Schlacht begonnen, ohne vorher die Erlaubnis des Vaters einzuholen. Manlius Torquatus drückt seine Zerrissenheit durch den verurteilend erhobenen Arm einerseits, das mit Grausen abgewandte Gesicht andererseits aus. Vgl. hierzu und zu Möglichkeiten ästhetischer Verarbeitung eines solchen psychologischen Konfliktes: Germer/Kohle, *Theatrical* (1986).
- 2 S. hierzu Busch, *Arabeske* (1985), S. 211 ff.
- 3 Vgl. die Beschreibung der Genese des autonomen Kunstwerkes bei David, die aus einem Zwang erklärt wird, das Nicht-Darstellbare doch noch zu vermitteln, in: Germer/Kohle *Theatrical* (1986), vor allem S. 171 ff.

Zusammenfassung der Malereitheorie

- a) Die Autonomisierung der bildenden Kunst verursacht die Schwierigkeit einer Umsetzung in Sprache. Der Kritiker ist häufig zur indirekten Evokation gezwungen, um überhaupt einen Eindruck vom Bild vermitteln zu können. Dabei wird er zwangsläufig zum Nach-Schöpfer, er übernimmt eine aktive, keineswegs rein reproduzierende Rolle.
- b) Aus dem gleichen Grunde löst sich die überkommene Gattungshierarchie auf. Die Qualität der Werke wird nicht mehr an der Höhe des Inhaltes gemessen, sondern beruht eher auf innerkünstlerischen Werten.
- c) Diese innerkünstlerischen Werte lassen sich als Dimensionen der Auffassung, Technik, Gestaltung, Komposition etc. begreifen. Sie blenden außermaterielle Bereiche vor allem des Psychischen aber gerade nicht aus, sondern transportieren sie auf indirekte, konnotative Weise.
- d) Ähnlich wie die wissenschaftliche Theorie oder letztlich jedes menschliche Produkt bestimmt Diderot das Kunstwerk als Konstrukt, das eigenen Gesetzen der Kohärenz genügen muß. Der Kern einer möglichen Definition ist nicht mehr mit *Nachahmung*, sondern mit *Artifizialität* gegeben. Paradoxerweise resultiert diese Artifizialität just aus dem naturalistischen Ansatz Diderots.
- e) Die Emanzipation des Kunstwerkes von nichtkünstlerischen Entwürfen verbietet den Rekurs auf ein inhaltliches tertium comparationis, das in einer *Historie* im weitesten Sinne besteht. Der *ut pictura poesis*-Topos, der diesen Rekurs zum Prinzip erhoben hatte, muß daher seine Geltung verlieren.
- f) Andererseits verliert das Bild seinen Absolutheitscharakter, den es noch dort besaß, wo es eher Transportmittel für nichtkünstlerische Botschaften war und wird zum Angebot an den Betrachter, der ihm durch Anreicherung mit eigener Subjektivität erst zum eigentlichen Sinn verhilft.

Exkurs: J. B. S. Chardin

Wir haben nun vor, den Wandel der künstlerischen Theorie mit der Entwicklung der französischen Malerei am Beispiel Jean Baptiste Simenon Chardins in Parallele zu setzen, ohne deswegen ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis postulieren zu wollen.

Chardin, geboren 1699, gestorben 1779 in Paris führte ein außergewöhnlich unspektakuläres Leben. Die Überlieferung berichtet von keinen Reisen oder großen öffentlichen Aufträgen, Chardins Kunst entfaltete sich in weitgehender Zurückgezogenheit vom Kunstbetrieb seiner Zeit. Dies will nicht besagen, daß er zu Lebzeiten keine Anerkennung erhalten hätte, im Gegenteil: er war Akademiemitglied, übernahm dort häufig offizielle Funktionen, wurde zum Arrangeur der alle zwei Jahre stattfindenden Salons und bekam – Ausdruck der Hochschätzung auch seitens königlicher Kreis, die Bilder von ihm besaßen – eine Wohnung im Louvre gestellt¹.

Tatsächlich entsprach Chardin mit seinen Genreszenen und Stilleben genau dem Geschmack des zeitgenössischen Publikums, das an den traditionellen akademischen Historien- und Allegorikkompositionen kein Interesse mehr fand; wir haben davon schon berichtet².

Die Chardin-Forschung spiegelt in ihrer gewandelten Akzentuierung im Kleinen die Entwicklung eines Teils der Kunstgeschichte in diesem Jahrhundert: im Gefolge der Wiederentdeckung Chardins durch die französischen Realisten³ um die Mitte des 19. Jahrhunderts konzentriert sich die frühe wissenschaftliche Aneignung seines Werkes (Pinder, de Ridder, Wildenstein, im Grunde auch noch de Chapeaurouge⁴) auf stilistische und koloritgeschichtliche Aspekte; die Forschung nach dem zweiten Weltkrieg vollzieht die Entdeckung des emblematischen Gehaltes der niederländischen Kunst am Beispiel Chardins nach und betont die inhaltliche Seite seiner Bilder unter weitgehender Auslassung alles dessen, was die kunsthistorische Tradition an Einsichten in stil- und kompositionsgeschichtliche Besonderheiten gewonnen hatte (die spätere Arbeit von de

1 Zu Chardins Biographie vgl. vor allem den ausführlichen Anhang im Pariser Katalog zur Ausstellung im Grand Palais, 1979, S. 381 ff.

2 Vgl. zum Einfluß der niederländischen Themen auf die französische Malerei des 18. Jahrhunderts: Gerson, *Ausbreitung* (1942), besonders S. 87 ff.

3 S. z.B. die enthusiastische Besprechung Chardins im „Art du dixhuitième Siecle“ der Brüder Goncourt.

4 Vgl. de Ridder, *Chardin* (1932); Wildenstein, *Chardin* (1933); Pinder, *Chardin* (1938) und de Chapeaurouge, *Untersuchungen* (1953).

Chapeaurouge, Snoep-Reitsma¹). Erst in den letzten Jahren scheint sich ein erneuter Umschwung bemerkbar zu machen (Demoris, Paulson, Bryson, Fried²), der offensichtlich wieder im Zusammenhang mit der Neubewertung der holländischen Kunst steht³.

Umstritten ist vor allem, ob Chardins Bilder noch eine emblematische Bedeutung besitzen. Zur Lösung des Problems wäre vor allem eine umfassende Untersuchung der Emblembuchproduktion im 18. Jahrhundert vordringlich. Wir haben natürlich nicht die Absicht, dies zu leisten. Es soll aber wenigstens angedeutet werden, daß die Eigenheiten der Präsentationsweise auf den Inhalt zurückwirken und zu einer Abschwächung der konzeptionellen Botschaft führen können. Zu diesem Zwecke ist es entscheidend, die Wirkung auf den – womöglich auch zeitgenössischen – Betrachter, die ja schon im Hauptteil dieser Arbeit im Zentrum unseres Interesses stand, zu berücksichtigen. Wir wollen zeigen, daß eine gewandelte Rezeptionshaltung in Antwort auf eine Weiterentwicklung der Formensprache die emblematischen Bindungen und damit letztendlich auch die Integration ins rhetorische System der Künste⁴ unterwandern kann, um sich als genuin ästhetisch aufnehmende Haltung freizusetzen.

Mit der üblichen Methode, Form und Inhalt zu trennen und getrennt zu befragen kann im Grunde gar nicht entschieden werden, ob die emblematische Aussage vorhanden ist oder nicht. Die Untersuchungen von Snoep-Reitsma haben wohl hinlänglich erwiesen, daß man speziell den Genrebildern einen lehrhaft-moralisierenden Inhalt abgewinnen konnte⁵. Und doch ist dieser Autorin vorzuwerfen, daß sie ihre Interpretationen auf die Reproduktionsgraphik bezogen und verabsolutiert hat. Sicherlich ist das die einzige Möglichkeit, emblematische Strukturen ausfindig zu machen, es bleibt aber festzustellen, daß auf diesem Wege das Spezifische der Malerei Chardins erst gar nicht in den Blick kommt. Wir werden sehen, daß gerade die Eigenschaften, auf die es uns ankommt, im graphischen Medium nicht oder nur bei sehr weitgehender Verfeinerung der

1 De Chapeaurouge, *Kinderbilder* (1972) und Snoep-Reitsma, *Chardin* (1973).

2 Vgl. Demoris, *Nature Morte* (1969); Paulson, *Emblem* (1975); Bryson, *Word* (1981) und Fried, *Absorption* (1980).

3 Vgl. Alpers, *Art* (1983). Die amerikanische Autorin entwertet die emblematische Deutung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und unterstreicht den rein deskriptiven Aspekt. Können die Ikonographen (vgl. de Jongs Rezension, 1984) leicht aufzeigen, daß man ohne weiteres symbolische Konnotationen in den meisten Objekten der betroffenen Bilder nachweisen kann, so bleibt doch zu fragen, ob damit der Hauptwirkungsaspekt getroffen ist, ob nicht in der allegorischen Schale das vorwiegende Interesse der vielfältigen materiellen Präsenz der Gegenstände gilt.

4 S. zum Zusammenhang Emblematik-Rhetorik: Raupp, *Ansätze* (1983). Vgl. zur Unterscheidung Chardin – holländische Tradition jetzt auch Imdahl, *Bildbegriff* (1987), S. 223 ff.

5 Vgl. Snoep-Reitsma, *Chardin* (1973).

Mittel zu erreichen sind.

Der Verzauberung durch die „Magie“ der Kunst Chardins und die geradezu irritierende Bannkraft seiner Bilder konnte sich wie geschildert schon Diderot nicht entziehen. Allgemein wird die Neu- und Einzigartigkeit dieser Art zu malen immer wieder unterstrichen. In Verallgemeinerung dessen, was er bei Chardin bewundert, zitiert Cochin in seinem *Essai sur la vie de Chardin*¹ den Maler:

„Pour n'être occupé que de la (den Hasen) rendre vrai, il faut que j'oublie tout ce que j'ai vu, et même jusqu'à la manière dont ces objets ont été traités par d'autres.“

Mit Neuartigkeit ist hier nicht nur die Differenz zur künstlerischen Tradition gemeint. Es geht auch darum, bekannte Dinge so zu zeigen, daß sie ungewöhnlich erscheinen und immer wieder neuen ästhetischen Reiz erhalten. Zu diesem Zwecke ist es aber offensichtlich nicht mehr nötig, wertvolle Objekte zu verwenden. Ein Kommentator des „*Mercure de France*“ preist Chardins, „... animaux morts et vivants, (peints) d'une manière aussi vraie que singulière“². Die gleiche Zeitschrift veröffentlicht einige Jahre später eine Besprechung seiner berühmten *Bénédictité*³ von etwa 1740.

„La Bénédictité de M. Chardin est, comme tout ce qu'on a vu de lui, marqué d'un coin d'ingénuité et de vérité qui n'appartient qu'à lui.“⁴

Das Originelle, das, was nur Chardin selbst aus seinem Thema macht, dessen äußere Banalität und Harmlosigkeit nur allzu offensichtlich sind, ist auch für diesen Kritiker vornehmlich bemerkenswert.

Die exzeptionellen Qualitäten von Chardins Kunst werden beileibe nicht immer nur positiv registriert. Ein weiterer Salonkritiker stellt verwundert fest, daß alle Welt von der *singularité* dieser Bilder spricht und fügt dogmatisch hinzu:

„Il s'est fait une manière qui n'appartient qu'à lui...! Peut-on se faire une manière et peut-on en même temps ne se point écarter de la vérité? ... Si le peintre s'est fait une manière, l'illusion n'est plus parfaite, dès lors plus de vérité“⁵.

Wir sind hier mit zwei Interpretationen dessen konfrontiert, was man unter Illusion zu verstehen habe: die eine, die sich durch die in Haßelbecks Buch⁶ beschriebene Konfusion von Kunst und Natur als dem Klassizismus nahestehen-

1 In: Wildenstein, Chardin (1933), S. 36.

2 *Mercure de France*, September 1737, S. 2021.

3 Farbabb. 31 in Wildenstein, 1963. (Louvre, 49 x 39 cm).

4 *Mercure*, Oktober 1746, S. 135.

5 *Lettre sur la peinture, architecture et sculpture*. Coll. Del., tome III, S. 93 f.

6 Vgl. S. 79 Anm. 4.

de Auffassung zu erkennen gibt, kann in der partikulären und persönlichen *manière* nur eine Entfernung von der Natur ausmachen; die zweite, welche in der Originalität einen Wert erblickt, ist sich indirekt der Fiktionalität des Illusionären bewußt und lobt den subjektiven Entwurf.

Manche Kritiker gehen so weit, Chardin das Verdienst zuzugestehen, er habe die Gattung, der er sich widme, selber erfunden¹. Hierfür muß es Gründe geben, die nicht hauptsächlich im inhaltlichen Bereich zu suchen sind, denn ähnliche Szenerien waren ja aus der sehr beliebten holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts mehr als bekannt.

Die zeitgenössischen Betrachter sind immer wieder vom Geheimnisvollen gebannt, das ihnen Hauptcharakteristikum dieser Bilder zu sein scheint. Sie werden von ihnen angezogen („... le public les dévorait-il au Salon.“²), richtiggehend davor festgenagelt, gezwungen immer wieder zurückzukehren, und sie können doch nicht erklären, was diesen Zwang begründet.

„L'oeil trompé par leur agréable légèreté et la facilité apparente qui y règne voudrait en vain, par son attention et ses recherches multipliées, en apprendre d'eux le secret; il s'abîme, il se perd dans la touche...“³

Die Metaphorik betont den dramatischen Prozeß einer aktiven Rezeption, die um so intensiver wird, als sie nie befriedigt erscheint. Das im *faire* begründete unendliche Zwiegespräch würde im emblematisch fixierten Sinn nur vordergründig aufgehoben; denn das ästhetisch Wertvolle lebt sich gerade im Zwiegespräch und dessen prinzipieller Unabschließbarkeit aus.

Das emblematisch Bedeutungsvolle wird auch auf andere Weise tendenziell unterdrückt; wenn in einem Bild aus dem Jahre 1739 die „Gouvernante“ ihren kleinen Zögling auf seine Pflichten als ordentlich erzogenes Kind aufmerksam macht, so interessiert den Betrachter weniger die abstrakt-moralisierende Lehre, die daraus zu ziehen ist, als vielmehr die menschliche Regung der Scham, die die Erzieherin zu mitfühlendem Verständnis veranlaßt. In der Sichtweise des Mercure-Kritikers ist die Gouvernante nicht kompromißlose Vertreterin einer Maxime, sondern liebevoll-einfühelnde „Lebensgefährtin“ (so definiert Rousseau die Stellung des Erziehers gegenüber dem Kind), für die das Kind nicht unfertiger Erwachsener, sondern – trotz seiner Flausen – ernst zu nehmendes Wesen ist⁴.

1 Vgl. die *Description des tableaux exposés au Salon du Louvre avec des remarques par une société d'amateurs (par l'Abbé de la Porte). Extraordinaire du Mercure de septembre*, Paris 1763. Coll. Del., tome VIII, S. 77 oder Lacombes schon zitierten *Salon* (S. 100 Anm. 1) S. 67: „(Chardin) s'est créé un genre nouveau, et qui est tout à lui...“

2 Anonymer Kritiker von 1780, in: Wildenstein, Chardin (1933), S. 32

3 Mercure, November 1753, S. 150.

4 Mercure, Dezember 1739, S. 3112.

Auch wenn in einem anderen Bild die *petite vanité* des Mädchens, das seinen Putz im Spiegel bewundert, nur noch sympathische menschliche Schwäche ist, die vom Betrachter mit unverhohlener Bewunderung registriert wird¹, ist ein vergleichbarer Befund herauszustellen: das Bildpersonal fungiert nicht mehr als Repräsentant einer zu versinnlichenden Idee, sondern als beseelter Mensch. Dem Betrachter ist es nun ermöglicht, mit seinem ganzen Wesen im Bild aufzugehen, die *cognitio sensitiva* hat die Überhand über die *cognitio rationalis* gewonnen, die Bilder können virtuell von Vertretern aller Stände, aller Altersgruppen und aller Bildungsschichten „verstanden“ werden, nur seine Bedingung müssen sie erfüllen: Mensch zu sein².

Die im traditionellen Verständnis sinntransportierende Funktion von Malerei wird bei Chardin in zweifacher Weise unterlaufen: erstens durch das, was nicht erst von Fried, sondern schon viel früher von Pinder und de Chapeaurouge³ als Absorptionszustand beschrieben wurde, in dem die Zeit aufgehoben und das Erzählen von Geschichte in reine Anwesenheit umgewandelt ist; das Ostentative, welches im allegorischen Bild vorherrscht, um auf den Sinn zu verweisen, ist ausdrücklich zurückgenommen und in eine innerbildliche Vertiefung transformiert, die auf Außerbildliches absichtlich nicht mehr verweist; zweitens durch die malerische Harmonisierung und Verschleifung des Bildes, in der im Sinne von Diderots Kohärenzkonzeption Farbe mehr als Bildelement denn als gegenstandsbezeichnender Wert eingesetzt ist. Diesen beiden Aspekten wollen wir uns in einer etwas ausführlicheren Analyse einiger Bilder Chardins nun zuwenden.

Die Stilleben finden sich in Chardins früher und später Lebensphase konzentriert, während er die mittlere Schaffensperiode (etwa Mitte der 30er Jahre bis 1750) vornehmlich der Genremalerei widmet. Man kann in ihnen schon bei oberflächlicher Betrachtung eine Akzentverschiebung von häufig relativ großformatigen Bildern mit einer großen Anzahl verschiedenartigster Gegenstände (*Rochenstilleben* von 1727/28, *Büffet* von 1728⁴), hin zu kleineren, intimeren Stilleben mit einer extrem reduzierten Objektmenge feststellen. Wir wählen unsere Beispiele vornehmlich aus der letzten Gruppe aus, dies sind die Bilder, die auch Diderot im allgemeinen vor Augen gehabt hat.

1 Mercure, Oktober 1741.

2 Vgl. Mercure, Oktober 1740, S. 2274: „... de plaisir au public et généralement à tout le monde, aux savants, aux ignorants, et aux gens de tout age et de tous Etats...“ Vgl. auch Kronbichler-Skacha, Kunst (1980), S. 144.

3 Vgl. Pinder, Chardin (1938), besonders S. 27 f. und de Chapeaurouge, Untersuchungen (1953), S. 98 und passim.

4 Farbb. 4 und 5 Wildenstein, 1963. (Louvre, 114 x 146 cm und 195 x 129 cm).

Der *Erdbeerkorb* (Abb. 1) von ca. 1760 z.B.¹ zeigt ein Minimum an Ausstattungsgegenständen, die noch dazu an Einfachheit kaum zu überbieten sind: auf einem Tisch sind um eine offensichtlich arrangierte Erdbeerpyramide in einem flachen, geflochtenen Korb ein Pfirsich, zwei Kirschen, zwei Nelkenstengel und ein gefülltes Glas Wasser angeordnet.

Das Bild ist aus wenigen changierenden Farben aufgebaut; das zentrale, warme Mittelrot erscheint gespiegelt in den Kirschen und dem Pfirsich, leise Echos finden sich zudem an einer der beiden Nelken und in den Reflexen des Wasserglases². Bedeutsam für den Gesamteindruck ist weiterhin, daß der braungrüne Grundton der dicken Tischplatte und des Hintergrundes sporadisch mit rötlichen Farbpartikeln durchsetzt ist. Das Grünliche des Hintergrundes ist andererseits wieder aufgenommen in den Blumenstengeln und an den Stielansätzen von Kirschen und Erdbeeren. Die aus weißen Tönen aufgebaute Zone mit den Nelkenblüten, dem Glas und dem linken Korbrand bildet zugleich das Lichtzentrum und strahlt auf die nähere Umgebung aus. Deutlich ist in jedem Fall das Bestreben des Malers, seine Bildgegenstände farblich aufeinander abzustimmen. Seine Komposition legt auf eine noch größere bildliche Verschleifung der Objekte Wert als das selbst bei den fortgeschrittensten Werken der holländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts der Fall war³.

Dieser Effekt wird durch weitere Eigentümlichkeiten des Aufbaus verstärkt. Zum einen geht eine räumlich-perspektivisch exakt nachvollziehbare Anordnung verloren; die Tischplatte „verläuft“ nach allen Seiten, der dunkle Schatten unten greift an mehreren Stellen in die Platte über und nimmt ihr jegliche Schwere und faßbare Substanz. Die hintere Grenze ist zudem nicht auszumachen, da das Holz hier farblich – vor allem auf der linken Seite – übergangslos mit dem Hintergrund verfließt und völlig amorph wirkt. Der Betrachter kann noch nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob es sich um einen rechteckigen oder runden Tisch handelt: Chardin hat auf einen gegenstandsdefinierenden Einsatz der Farbe zugunsten einer innerbildlichen Formangleichung verzichtet, in der Linien miteinander korrespondieren, ohne primär abbildende Funktion zu besitzen. So scheint der Plattenrand hinter dem Pfirsich rechts auf einmal abgetreppert, weil er mit dem Schatten der Frucht fortgesetzt wird. Die räumliche Logik ist auf eklatante Weise mißachtet, um impressionistische Formkonkordanzen herausarbeiten zu können. Die in einer dynamischen Linie aufsteigenden Erdbeeren haben ihre Form verloren, sie scheinen miteinander verschmolzen und

1 Ebd., Abb. 46. (Privatbesitz, 37 x 45 cm).

2 Vgl. Rosenberg, Chardin (1963), S. 71.

3 Im Chardinkatalog (1979) wird der im Spätwerk Chardins stärker werdende Beitrag der Lichtwirkung zu diesem Harmonisierungseffekt herausgestellt (S. 55).

fließen zum Teil sogar in den Korbrand hinein. Die Spiegelung im Glas wird wiederum mit einem rötlichen Schimmer im Korb beantwortet und so fort. Kein Farbeindruck steht allein da, er wird in vielfachen Echos reflektiert. Jedes Objekt baut eine Farbaura um sich auf, bleibt nie isoliert, sondern immer mit der Bildfläche verschmolzen. Der Farbauftrag bekommt in gewissem Sinne sogar eine dynamische Konnotation, die das Bild in Bewegung versetzt, es in eine Symphonie aus Farben verwandelt: der horizontale Pinselstrich im Hintergrund gerät in der Mitte in den Sog des aufsteigenden Umrisses der Erdbeerpyramide und wird parallel dazu nach oben gebogen; der Hintergrund stellt keine neutrale Fläche dar, vor der der Aufbau inszeniert wird, er ist selbst Ausdrucksträger, der den ästhetischen Eindruck genauso mitbestimmt wie der gegenstandsbesetzte Vordergrund¹. Dabei ist die Bezeichnung „Vordergrund“ eigentlich unpassend; durch die räumliche Verschmelzung entsteht der Eindruck von undifferenzierbarer Flächigkeit, die Tischplatte bleibt zudem so verschwommen, daß der Betrachter keine präzise Distanz zum Bildraum mehr angeben kann; eine perspektivische Einordnung seiner Stellung ist durch die schon bei Diderot mit so viel Verwunderung registrierte Abstandnahme aufgrund des pastos-indefiniten Farbauftrages ersetzt, die eine Erkennung des Gegenstandes erst bei einer gewissen Augenentfernung erlaubt.

Der *Erdbeerkorb* entzieht sich räumlich dem Zugriff des Betrachters. Er beansprucht eine eigenständige, nicht auf die Dimensionalität des Betrachtterraumes reduzierbare Organisation, die ganz ohne Repräsentationsgebärde auskommt. Dabei ist der atmosphärische Wert der Komposition – ein Wert, der die Brücke zwischen Sinnlichkeit und Gefühl zu schlagen scheint, indem er die beiden Bereiche in eins fallen läßt – so stark, daß sich niemand der Verzauberung und der seelischen Integration ins Kunstprodukt verschließen kann.

Die Steigerung des rein sinnlichen Charakters der Objekte und deren Entsubstantialisierung zeigt die Doppelwertigkeit des Illusionären: indem es die Sachen von ihrem „Bedeutungshof“ befreit, integriert es diese gleichzeitig in den neuen Kontext des Kunstwerkes². Die Maximierung des Natürlichen endet

1 Demoris, *Nature Morte* (1969), nennt das in einem wichtigen, aber wenig beachteten Aufsatz „importance de la zone non-informative.“ (S. 367).

2 Vgl. Bryson, *Word* (1981), S. 113 ff. Bryson überzeugt allerdings kaum, wenn er meint, daß mit den emblematisch ausdeutenden Nachstichen der verzweifelte Versuch gemacht werde, den durch die Malweise bedingten Verlust von allegorischem Bezug doch noch zu gewährleisten. Problematisch scheint es auch, kategorisch zu behaupten, das emblematische Repertoire sei zur Zeit von Chardins Aktivität nicht mehr vom Publikum verstanden worden. Zwar stimmt es, daß im 18. Jahrhundert kaum mehr originelle Emblembücher entstehen, auf der anderen Seite gibt es jedoch eine starke Nachblüte alter Werke in häufig nur modernisiertem Gewand. Die Erforschung der Emblematik im 18. Jahrhundert steckt noch in den Anfängen. Hinzuwei-

paradoxerweise in vollständiger Artifizialität¹. Um die Klarstellung dieses Zusammenhanges zwischen Natur und Kunst unter Vorgabe des Eingriffs von Subjektivität ging es uns aber letztendlich auch in der Diskussion des Diderot-schen Kunstbegriffs.

Chardins Errungenschaften werden besonders deutlich, wenn man sie mit der großen niederländischen Stilleben-tradition des 17. Jahrhunderts vergleicht. Wir ziehen als exemplarische Vertreter ihrer Gattung zwei Bilder eines der Hauptmeister, Pieter Claesz, heran: das *Vanitas-Stilleben mit Nautiluspokal*(Abb. 2) von 1634² und den *Tisch mit Weinglas und Zitrone* aus dem Jahre 1635³. Gegenüber seinen Vorgängern des 16. und frühen 17. Jahrhunderts⁴ die ihre Gegenstände häufig additiv aneinanderreichten, in starker Aufsicht zeigten und dadurch das künstliche, bedeutungsheischende Arrangement betonten (vgl. etwa noch den *Gedeckten Tisch* von Nicolaes Gillis⁵ oder das *Früchtestilleben* von Ambrosius Bosschaert d.Ä.⁶) bemüht sich Claesz schon um eine malerisch-variierte Anordnung der Objekte, indem er sie unschematisch auf dem Tisch verteilt. Sie sind praktisch alle der Vergänglichkeitssymbolik verpflichtet: das verloschene Licht, welches nur noch eine letzte Rauchschwade hinterläßt; das umgefallene, prachtvoll gestaltete Glas, das die Hinfälligkeit gerade des Ambitiösen veranschaulicht; die schwere Goldkette, Hoheits- und Vanitaszeichen in einem⁷; der Schädel rechts, der an Deutlichkeit nichts mehr zu wünschen übrig läßt. Das Ganze wird in den christlich-heilsgeschichtlichen Kontext eingebunden und – auch schon rein räumlich – in dem silbernen Nautiluspokal überhöht, dessen Kelchrand in Form eines Walkopfes gestaltet ist, der einen Menschen ausspeit: eine offensichtliche Anspielung auf die Jonas-Legende des alten Testaments, die auf eine Überwindung der Vergänglichkeit im ewigen Leben hinweist.

Wichtiger als die inhaltlichen sind in unserem Zusammenhang die komposito-

sen wäre z.B. auf zwei interessante Feststellungen von Kelley, *Visual* (1983): zum einen sei ein deutlicher Trend zur Textreduktion zu verzeichnen; zum anderen lege man gesteigerten Wert auf eine künstlerisch hochwertige Ausarbeitung der Embleme (vgl. besonders S. 29 und 34). Beides spricht für eine tendenzielle Emanzipation des Bildes gegenüber dem Text.

1 Zum Künstlichkeitscharakter der zeitgenössischen Rokokomalerei (Boucher, Latour) und ihrem gleichzeitigen paradoxen psychologischen Tiefgang vgl. Bauer, *Rokokomalerei* (1980), S. 131 ff.

2 *Farbabb. Stillebenkatalog Münster*, (1979/80) Nr. 115. (Westfälisches Landesmuseum, Münster).

3 *Ebd.*, *Farbabb.* 224, (Privatbesitz).

4 Vgl. Bergström, *Dutch* (1956), S. 98 f.

5 *Stillebenkatalog Münster*, (1979/80) *Farbabb.* 213 (Privatbesitz)

6 *Abb.* 44 in: Bergström, *Dutch* 1956, (Schloß Söfdeborg, Schweden).

7 Vgl. Held, *Aristoteles* (1983), S. 28 ff.

rischen Eigenheiten, wollen wir doch eine Einflußnahme von Gestaltung auf Bedeutung nachweisen. Claesz neigt dazu, eigenständige Objekte darzustellen, die sich von ihrer Umgebung deutlich absetzen, mit ihr also nicht verschmolzen werden. Zwar benutzt auch er schon solche Mittel wie Licht- oder Farbhöfe – etwa um den Kerzenhalter herum – sein Interesse ist aber doch eher auf Kontrastierung gerichtet. Dies wird in der Mitte besonders anschaulich, wo sich der Silberpokal scharf vom dahinter postierten umgefallenen Weinglas absetzt, seinerseits aber noch unvermittelter mit dem harten Klang der Kette kontrastiert. Die Neigung zur Beschreibung überwiegt noch eindeutig gegenüber dem Versuch, so etwas wie Atmosphäre zu erzeugen¹. Der liebevoll ausgearbeitete, ziselierte Pokal verschluckt beinahe sogar die heilsgeschichtliche Konnotation, die Lichtreflexe der Glasnoppen am Fuße des Bechers stechen aus dem Gesamt hervor und locken die Blicke des Betrachters an. Die räumliche Organisation entspricht diesem Befund; Stellung und Ausrichtung der Gegenstände im Bildraum und vor dem Betrachter sind klar definiert durch perspektivische Akzente² und einen eindeutigen Präsentationsrahmen: der Tisch hat eine nachvollziehbare Tiefenerstreckung und wird vom Maler gegenüber der vertikalen Rückwand abgesetzt. Einer eventuellen räumlichen Verunklärung durch das weiche Tisch Tuch ist am vorderen linken Rand dadurch ostentativ entgegen gewirkt, daß der Tuchzipfel hochgezogen wird, um den kantigen, durch starke Licht- und Schattenkontraste herausgearbeiteten Tischrand freizulassen. Rechts hebt sich der helle Kettenanhänger vom Tischrand ab und erzeugt Tiefe oder läßt zumindest eine gewisse Distanz vermuten.

Unser Eindruck wird im zweiten Bild von Claesz, dem *Tisch mit Weinglas und Zitrone*, bestätigt. Der emblematische Gehalt ist hier versteckter, die christliche Konnotation bleibt aber in der Nuß- und Weinglassymbolik erhalten. Sie soll uns hier nicht weiter beschäftigen.

Durch die Vereinfachung des Bildaufbaus ist die Räumlichkeit des Bildes noch unmittelbarer einsichtig geworden. Die Gegenstände, jeweils hart aus ihrer Umgebung herausgeschnitten und daher auch in ihrer abgeschlossenen Symbolik sinnfälliger, sind an einer fest definierbaren Stelle des Tisches angeordnet³. Die Tischfläche nimmt einen Ausschnitt des Gesamttraumes ein und ist gegenüber diesem durch das Tuch, welches erst tief unten durch den Rahmen abge-

1 Vgl. Alpers, Art (1983), vor allem S. 102 ff.

2 Vgl. Bergström, Dutch (1956), S. 124 ff.

3 Demoris, Nature Morte (1969), charakterisiert die holländische Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts so: „Il faut donc que (jedes Ding) reste parfaitement lisible, et c'est pourquoi il est souvent séparé des autres“ und „Ce qui compte... (das ist) ce dont il doit témoigner à lui seul pour le spectateur.“ (S. 370).

schnitten erscheint und damit zur weiteren Klärung beiträgt, abgegrenzt. Im *Tisch mit Weinglas und Zitrone* wird sogar der Abstand der hinteren Tischkante zur – noch dazu großflächig-homogen gestalten – Rückwand erfahrbar. Der klare gelb-grün Doppelklang des Bildes verstärkt den Eindruck der geordneten, kontrastiv arbeitenden Organisation.

Wir wollen abschließend noch einen Blick auf ein deutlich später entstandenes Stilleben werfen. Wilhelm Kalfs *Stilleben mit Silberschale, Gläsern und Früchten*¹, ein Bild aus einer Serie von nur leicht variierten Stilleben mit dem gleichen Repertoire, bezeichnet den Höhepunkt der holländischen Tradition.

Man hat bei diesem Werk fast den Eindruck, daß die hierarchisierenden Regeln des seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auch in den Niederlanden in Mode kommenden Klassizismus französischer Herkunft ins niedrigrangige Stilleben übertragen sind, um seinen Wert zu steigern. Die Gegenstände sind von erlesener Kostbarkeit, wir sehen eine fein bearbeitete Schale im Vordergrund, dahinter zwei prächtige Weinpokale bzw. -gläser, von denen das linke Gefäß nur ganz schemenhaft hervortritt, während im rechten eine Zitrone liegt, deren Schale kunstvoll aufgeschnitten ist und über den Rand hinaus hängt. Dieses zentrale Arrangement wird ergänzt durch einige Früchte auf beiden Seiten, die kräftige Farbakzente setzen. Insgesamt bilden die Gegenstände eine Pyramidalform, in der der große Pokal die Spitze einnimmt und dem die anderen Objekte assistieren. Der auf diese Weise erzeugte repräsentative Habitus bildet das äußerste Gegenbeispiel zu Chardins intimen Kompositionen, was auch durch andere Indizien bestätigt wird. Chardins flächige Malweise erscheint bei Kalf durch eine ausgesprochen plastische Rundwirkung ersetzt, die in der blitzenden Lichthöhung vor dem dunklen Hintergrund noch verstärkt wird. Auch die Licht-Schatten-Differenzierung vor allem in den Früchten dient der Herausarbeitung von körperhafter Tiefe, die ihren virtuosesten Ausdruck in der elegant gedrehten Figur der Zitronenschale findet. Ähnlich wie in Claesz' erstem Bild ist das feine Samttischtuch links zurückgeschoben und läßt die stereometrisch herausgearbeitete Form der Tischkante zum Vorschein kommen. Der hintere Rand ist zwar ins Dunkle getaucht und außerdem vom Stillebenarrangement verdeckt, die räumlich-dreidimensionale Klarheit bleibt aber durch die vertikale Linie rechts in der Rückwand gewahrt, die eine Raumecke bezeichnet, in die der Tisch hineingeschoben ist.

Schließlich ist die Farbbehandlung Kalfs der von Chardin genau konträr. Dem pastosen, mit Absicht wenig differenzierten Farbauftrag des Franzosen² ist

1 Stillebenkatalog Münster, Farbabb. 266, (Hans Cramer, Den Haag).

2 Zum Farbcharakter der Bilder Chardins vgl. de Chapeaurouge, Untersuchungen (1953), S. 124 ff.

beim Holländer eine äußerst transparente Feinmalweise entgegengehalten, die die Verschmelzung des einzelnen Gegenstandes mit der Malfläche wenn schon nicht kompositorisch, so doch mindestens farblich, verhindert.

Kommen wir zu Chardins Genrebildern, deren Entstehung hauptsächlich in die späten 30er und 40er Jahre fällt. Die Legende sagt, Chardin habe die abschätzigste Bemerkung seines Malerkollegen Aved nicht verwinden können, er male ja ganz hübsche Bilder, können sich dabei aber auch nicht allzu schwer tun, da er ja nur tote Gegenstände und keine Menschen abbilde; daraufhin habe unser Künstler begonnen, Genrebilder zu malen. Wir werden aber sehen, daß sich der Charakter der Menschendarstellung Chardins von dem des Stillebeninventars im wesentlichen kaum unterscheidet, da auch die menschliche Figur zum integralen Bestandteil des Bildes wird. Dies bedeutet keine Reduzierung des Lebendigen auf das Gefühllos-Unbelebte, sondern zeigt umgekehrt an, daß die Aussage – eben gerade auch des Genrebildes – von der Organisation des Gesamtbildes geleistet wird und nicht mehr von der Bedeutsamkeit einzelner Teile, wobei die Darstellung des Menschen natürlich einen höheren Grad von Sinnhaftigkeit besäße.

Bei den meisten Genrebildern fällt auf, daß das emblematische Inventar, oder das, was traditionellerweise einen emblematischen Charakter hatte, alles Kryptische und Arkane verloren hat. Es tritt als lesbarer Bestand so stark und deutlich in den Vordergrund, daß seine Entschlüsselung kaum mehr Mühe macht. Die auch in den Stilleben des holländischen 17. Jahrhunderts im allgemeinen beachtete rhetorische Forderung nach *obscuritas*, in unserem ersten Claez-Beispiel durch die versteckte Anspielung auf eine Episode aus dem Alten Testament gewährleistet, scheint auf Chardin keinen Eindruck mehr gemacht zu haben¹. Die Prononcierung der symbolischen Bestandteile trägt aber gerade nicht zu deren Wirkungsmacht bei, im Gegenteil: es schieben sich ganz andere, nur noch als ästhetisch zu bezeichnende Werte in den Vordergrund. Kartenhäuser bauen, mit Knöcheln oder Kreiseln spielen, all diesen Beschäftigungen ist das Ephemere und Ziellose so inhärent, daß ihre Bedeutung beinahe unmittelbar anschaulich wird, daher aber auch kein bestimmendes Interesse mehr beanspruchen kann.

In anderen Bildern sind die (emblematischen) Sinnträger wirklich zu reinen Accessoires reduziert, da der moralisierende Inhalt praktisch nur noch über zwischenmenschliche Beziehungsgeflechte vermittelt erscheint, also in psychologischen Kategorien geleistet wird. In der *Kinderfrau* (Abb. 3)² stehen sich

1 Vgl. Clements, *Picta* (1960), S. 133 ff. und 194 ff.

2 Farbabb. 29 in Wildenstein 1963, (Nationalmuseum Ottawa).

Spielsachen und Nähkorb paradigmatisch gegenüber und verbildlichen unproduktiven Zeitvertreib auf der einen, häuslichen Fleiß auf der anderen Seite. Die Hinwendung der Frau zum Kind erschöpft sich aber eben nicht in einer kodifizierbaren Moralpredigt, die den Jungen auf den rechten Weg bringen soll, sondern erreicht eine psychologische Subtilität, die in den wiederum vergleichbaren holländischen Genrebildern nicht denkbar ist. Ähnliches ließe sich zu den stillen Vorwürfen in der *Fleißigen Mutter* und dem *Tischgebet* (Abb. 4) sagen¹, in denen sich jeweils ein kleines Mädchen seines Fehlverhaltens bewußt wird und einen Ausdruck der Zerknirschung nicht verbergen kann: der Eindruck von innerer Harmonie überwiegt den der Auseinandersetzung; die Rührung des Zuschauers ist hierin wohl am ehesten begründet.

Dabei wird der Gehalt eigentlich nicht von mimischen Anzeichen, geschweige denn einer überdeutlichen „expression des passions“ in der Art LeBrunns getragen. Statt dessen genügen Blickkontakte, stumme Gesten und eine kaum faßbare, aber um so wirkungsvollere „Körpersprache“, in der das manchmal nur leise Vorbeugen des Kopfes eine emotionelle Kraft entfaltet, die bei einer Präzisierung bzw. Verstärkung der Bewegung gleich wieder verloren ginge. Anscheinend ist alles getan, um die Eindeutigkeit der Sprache aufzuweichen und sie in Stimmung zu verwandeln.

Wir wollen diese vorläufigen Impressionen an Hand der Analyse einiger Genrebilder zu konkretisieren suchen. Es soll sich zeigen, daß die beschriebenen psychologischen Wirkungen von dem ausgehend motiviert werden können, was in der Kunstkritik der Mitte des 18. Jahrhunderts und im besonderen bei Diderot mit Begriffen beschrieben wurde, die in das Bedeutungsfeld von *Absorption* gehören, und die wir durch *Autonomie* ersetzt haben, um den inhaltlichen Aspekt einer malerisch-ästhetischen Qualität unterzuordnen.

In dem schon erwähnten *Tischgebet* verankert Chardin den Gehalt vornehmlich im subtilen Spiel der Blickkontakte. Die Mutter (oder Bedienstete?), kurz zuvor noch mit dem Verteilen der Suppe beschäftigt, schaut auf, um das jüngste Mädchen mit einem Blick zurechtzuweisen, der einen ungreifbaren Ausdruck von Trauer und melancholischem Vorwurf besitzt. Verschämt antwortet das Kind mit hochgezogenen Augenbrauen, aber noch zum Gebet gesenktem Kopf. Die gleichfalls betende ältere Tochter betrachtet aus dem Hintergrund ihre Schwester – deren bevorzugte Beschäftigung durch die an ihrer Stuhllehne hängende Trommel angedeutet ist – und scheint, von der nur erahnbaren Einlage der Kleinen abgelenkt, über deren Ungezogenheit zu sinnieren. Wichtig hierbei ist vor allem die pointierte Heraushebung eines Augenblicks, der einen bedeu-

1 Ebd. Abb. 30 und 31, (Louvre, 49 x 39 cm und 49 x 39 cm).

tungsgesättigten Zeitpunkt bezeichnet und quasi zur Ermöglichung der abtastenden Einfühlung im Bild im wahrsten Sinne des Wortes verewigt ist. Der Augenblick beinhaltet mehr als nur den Ausschnitt aus einem Verlauf – etwa des Essenverteilers – und bezieht aus der feinen Dialektik von realer Kürze und malerischer Dauer seine ganze Wirkungsmacht. Dabei fehlt der direkte Appell an den Betrachter vollständig: dieser vermeint, unbemerkt an einer häuslichen Szene teilzunehmen, er wagt kaum zu atmen, um das Geschehen aus seiner Verinnerlichung nicht herauszureißen. Die Bildfläche stellt sich sozusagen quer zum Betrachter, er wird nicht durch perspektivische Mittel in den Bildraum hineingezogen, der virtuell hinter der Leinwand liegt, sondern praktisch auf sich selbst zurückgeworfen und damit seiner eigenen Subjektivität überantwortet. Dieser Effekt wird z.B. in dem Bildpaar *Der Hausbursche* und *Die Hausmagd*¹ noch deutlicher: Chardin betont die Eigenständigkeit des Geschehens durch eine monochrome, einheitlich-flächige Rückwandgestaltung, vor der die Akteure ihr Interesse auf einen Gegenstand richten, der noch nicht einmal mehr im Bilde selbst gezeigt wird, sondern der außerhalb, aber auf einer dem Betrachter unerreichbaren Ebene liegt. Argan hat einen ähnlichen Befund am Beispiel der frühen Historienkompositionen J. L. Davids gegeben². Speziell die Anlage des *Grafen Potocki* zeigt demnach den gleichen Verlust an rhetorischer Emphase durch Einfügung einer massiven, bildparallelen Rückwand, die gegen die übliche, mit den Mitteln der Tiefenstaffelung feierlich anspreisende Heldenverehrung im Bilde visuell anzugehen scheint.

Wie wird nun im *Tischgebet* der in sich abgeschlossene, den Betrachter zurückweisende und ihn doch gleichzeitig so fesselnde Charakter des Bildaufbaus mit malerischen Mitteln unterstützt? Zum einen ist der im holländischen Bild des 17. Jahrhunderts von uns hervorgehobenen deskriptiv-separierenden Art der Gegenstandsdarstellung wiederum durch eine spezifische Farbverwendung entgegengewirkt. Chardin tendiert zu „schmutzigen“, gebrochenen Farben, die dem Inventar alles Aufdringlich-Repräsentative nehmen. Er trägt die Farbe breitflächig und strukturbetont auf, gleicht sie der jeweiligen Umgebung an und beschränkt ihr Spektrum auf wenige Grundakkorde, die die verschiedenen Gegenstände miteinander verschleifen und sie zu innerbildlichen Flächengebilden machen. Dieser Verflächigung und Enträumlichung ist durch die Bildgestaltung zugearbeitet: der Fußboden erscheint eigentümlicherweise in die Leinwand hochgeklappt und gleichzeitig in die dunkle Rückwand mit einer nur erahnbaren Raumecke kontinuierlich überzugehen.

1 Ebd. Abb. 26 und 27. (Hunterian Museum/Glasgow).

2 Vgl. Argan, Valore (1971), S. 111.

Die bedeutungsgesättigte Heraushebung eines Augenblicks, der sich von den vorhergehenden und nachfolgenden Zeitpunkten durch seinen spezifischen temporalen Charakter unterscheidet, prägt auch die Genrebilder, in denen der emblematische Inhalt vordergründig am greifbarsten ist. In den verschiedenen *Kartenhäusern* (Abb. 5)¹ ist die psychologische Wirkung des Geschehens und seines gewählten Zeitpunktes besonders deutlich: der fragile Aufbau und seine schwerelose Darstellung – auch die linke Hand des Jungen im ersten Bild, obwohl doch aufgestützt, scheint über der Tischfläche zu schweben, was wiederum durch die flächig-samtige, räumlich bewußt unpräzise Formulierung begünstigt wird – erzeugen beim Betrachter atemlose Stille und eine ästhetisch geschickt verwertete Spannung, die ihn nicht mehr losläßt, obwohl er sie doch kaum begründen kann. Ähnlich können wir die wahrnehmungspsychologische Qualität des *Knöchelspiels* (Abb. 6)² und des *Knaben mit dem Kreisel* (Abb. 7)³ begreifen. Im ersten Bild aus dem Jahre 1737 hat das Mädchen eine Kugel hochgeworfen, Chardin wählt für seine Darstellung eine Phase, die näher zu definieren ist: die Simulierung des Wurfes zeigt an, daß sich der Arm erstens wohl in der Nähe seiner größten Erhebung befindet und daß zweitens, berücksichtigt man die offensichtlich nicht allzu große Kraftanstrengung, mit der der Wurf ausgeführt wurde, die Kugel auf dem Weg nach oben ist oder den Höhepunkt schon erreicht hat, sich auf jeden Fall nicht schon wieder auf dem Rückzug befindet, da dann der Arm zum Auffangen niedriger läge. Wir sind daher mit einem *turning point* konfrontiert und erinnern uns an die psychologische Wirksamkeit dieser Erzählphase, die schon Diderot aufgefallen war: sie nagelt den Betrachter geradezu an seinem Standpunkt fest und fixiert ihn einen „ewigen Moment“ lang. Vergleichbar ist der Eindruck zweifellos auch beim zweiten Bild. Der – zumindest für denjenigen, der sich der physikalischen Gesetzmäßigkeit der Zentrifugalkraft nicht bewußt ist – extrem unstabile Zustand des sich drehenden Kreisels veranlaßt den Jungen und mit ihm den Bildbetrachter ganz gespannt innezuhalten, seine eigene Präsenz sozusagen in die Schwerelosigkeit zurückzunehmen, um die Delikatesse des Augenblicks ja nicht zu stören. Auf gestalterisch-malerischer Seite entspricht dieser Schwerelosigkeit, in der das konkrete Thema nur Anlaß für die Erzeugung von Atmosphäre bildet, eine Tendenz zur farblichen Vereinheitlichung der Leinwandoberfläche, die vor keiner gegenständlichen Differenzierung Halt macht. So setzt sich der farbige Streifen in der Rückwand z.B. in der Gestalt des Jungen

1 Abb. 20 und 33 in: Wildenstein, 1963 (76 x 68 cm und 81 x 65 cm).

2 Ebd. Abb. 21, (Museum of Art, Baltimore, 82 x 64 cm).

3 Ebd. Abb. 23, (Louvre, 68 x 76 cm).

andeutungsweise fort und trägt dazu bei, den Akzent von der Erzählung eines objektiven Geschehens auf die Produktion von ästhetischer Verschleifung und Abstimmung zu verlagern. Im *Knaben mit dem Kreisel* schlägt durch die Kraft der Formulierung höchste Geschwindigkeit in bewegungslose Zuständlichkeit um, die Hände des Jungen haben wieder alle Schwere verloren und die praktisch gewichtslose Pergamentrolle verharrt in einem Zustand der Schweben, der durch die kleinste Konzentrationsschwäche des Betrachters seine Spannkraft verlieren könnte, um in simple gegenständliche Präsenz zurückzufallen.

Wir sehen in der bewußten Erzeugung eines subtilen Spiels zwischen Bild- und Betrachterebene die Haupterrungenschaft einer solchen Malerei und glauben, mit Diderot einen Denker vorgestellt zu haben, in dessen ästhetischem Ansatz diese Dimension eine Hauptrolle übernommen hat. In Chardins Malerei wie in Diderots Philosophie wird die Unmöglichkeit einer im rhetorischen System der Künste vorausgesetzten absoluten und eindeutigen Botschaft reflektiert und der jeweilige Rezipient mit der individuellen Kraft seiner Interpretations- und Antwortbereitschaft zum integralen Bestandteil des künstlerischen Prozesses.

Nachwort

„Anfangs geht man ins Wasser und glaubt, man wolle wohl durchwaten, bis es immer tiefer wird und man sich zum Schwimmen genötigt sieht“¹. Goethes Erfahrung bei der Lektüre Diderotscher Texte deckt sich mit derjenigen vieler anderer historischer Interpreten seiner Schriften. Der Plauderton, in dem Diderot seine Arbeiten häufig verfaßt hat, verdeckt im allgemeinen eine gedankliche Weite und Brisanz, die sich dem Leser immer mehr aufdrängt, je weiter er sich in das Gesamtwerk vertieft. Kaum ein anderer Autor denkt so assoziativ, bei wenigen anderen resultiert die eigentliche Bedeutung so oft erst aus einer meist an ganz anderer Stelle angeführten Idee wie bei Diderot. Auch die moderne Forschung kann sich diesem Dilemma, das gleichzeitig eine Chance ist, nicht entziehen. Dafür gibt es viele Indizien: es gelingt ihr nicht, sich auch nur auf einigermaßen kongruente Interpretationen zu einigen: haben wir einen Sensualisten oder Rationalisten, einen Klassizisten oder Romantiker, einen Atheisten oder imgrunde doch religiösen Menschen vor uns? Man spricht – natürlich ganz zu Recht – von „figures de complexité“², und eine der eingehendsten Analysen kommt nicht umhin, aus der Vieldimensionalität des Gesamtwerkes eine „Aporie der Diderotschen Ästhetik“ zu filtern, obwohl man davon vielleicht nur vor dem Hintergrund eines modernen, historisch-wissenschaftlichen Ideals sprechen sollte³.

Diese spezifische Ambiguität scheint uns bezeichnend für einen Autor, der der Koselleckschen „Sattelzeit“ um 1750 angehört⁴. Überkommene Kategorien verlieren in dieser Zeit der Entdeckung ästhetischer, anthropologischer und historischer Positionen⁵ ihre unumstrittene Gültigkeit, ein neues System ist aber noch nicht in Sicht, oder man arbeitet an seiner Entstehung.

Diderots Denkweise scheint dieser speziellen Situation zu entsprechen. In ihr ist der Rigidität der alten Systematik eine neue Form der Offenheit gegenüber gesetzt, die flexibel genug ist, auf äußere Anstöße produktiv zu reagieren. Demgemäß ist die hier an zentraler Stelle behandelte Kunstkritik eine literarische

1 Aus einem Brief an Schiller vom 21.12.1804, in: Werke, Bd. 20 (1950), S. 976.

2 Vgl. Saint-Amant, Diderot (1981).

3 Vgl. Sauerwald, Aporie (1975).

4 Mit „Sattelzeit“ ist eben nicht nur die Zeitenwende gemeint, sondern im gleichen Maße eine geistige „Labilität“, die, ins Physische gewendet, den unerfahrenen Reiter auf dem Pferderücken befällt.

5 Auf deren inneren Zusammenhang haben wir im Verlauf dieser Arbeit immer wieder einmal Gelegenheit gehabt hinzuweisen.

Gattung, zu der Diderot eine besondere Affinität verspüren mußte. Sie verzichtet programmatisch auf rigorose theoretische Vorgaben an das Kunstwerk und versucht vielmehr, dessen Faszinosum auf behutsame, sprachlich nach-schaffende Weise auf die Spur zu kommen. Vielleicht ist es mit unserem Versuch, das Schicksal des *ut-pictura-poesis* im 18. Jahrhundert und speziell bei Diderot zu verfolgen, gelungen, einige Aspekte der Autonomisierung des Werkes, die mit dieser geänderten Betrachterhaltung korrespondiert, zu verdeutlichen.

Bibliographie Primärschriften

- Joseph Addison, On the pleasures of imagination, in: *The Spectator* No. 411–421, Nachdruck Ed. G. Smith, London 1964–66.
- Leone Battista Alberti, On painting and on sculpture. The Latin texts of *De Pictura* and *de Statua*. Ed. with translation, introduction, and notes by C. Grayson, London 1972 (lateinisch und englisch).
- ders., *Dell'Architettura (De Re Aedificatoria)*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandini. Introduzione e note di Paolo Portoghesi, (2 Bde.) Mailand 1966 (*Trattati di Architettura*, vol. 1).
- (Anonyme Lebensbeschreibung Chardins), in: Georges Wildenstein, Chardin, Paris 1933, S. 31 f.
- Aristoteles, *Poetik* (Hg. M. Fuhrmann), München 1976.
- Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*. Libri tre. Reprint der Ed. Ravenna, 1587, Hildesheim-New York 1971.
- Augustinus, *Confessiones/Des heiligen Augustinus Bekenntnisse* (hg. und übers. von H. Schiel), Freiburg 1955.
- de Bachaumont, *Jugement sur les observations sur les ouvrages exposées au Salon du Louvre ou Lettre de M. le Conte de ****, Paris 1775, Collection Deloynes, tome X.
- Charles Batteux, *Lettre sur la phrase française comparée avec la phrase latine*, Paris 1748.
- ders., *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Reprint der Ausgabe Paris 1773, Genf 1969.
- ders., *Nouvel examen du préjugé sur l'inversion, pour servir de réponse a M. Beauzée*, Paris 1767.
- Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1980 (zuerst englisch 1757).
- Cartaud de la Villate, *Essais historiques et philosophiques sur le goût*, Den Haag 1737.
- Charles Nicolas Cochin, *Les Misotechniques aux enfers ou examen des observations sur les arts*, Amsterdam 1763, Collection Deloynes, tome VIII.
- ders., *Essai sur la vie de Chardin*, ca. 1780, in: G. Wildenstein, Chardin, Paris 1933, S. 35–40.
- Nicolas Coëffeteau, *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, Paris 1623 (zuerst 1613).
- M. F. Dandré-Bardon, *Traité de Peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris 1765 (Reprint Genf 1972).

- Antoine Joseph Dézailler d'Argenville, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1745. *Dialogue sur la peinture: Seconde édition enrichie de notes*, Paris, Tartouillis, 1773, Collection Deloynes, tome X.
- Denis Diderot, *Œuvres Complètes*, Ed. J. Assézat (20 Bde.), Paris 1875–1877 (= O.C.).
- ders., *Œuvres Complètes* (versch. Ed.) Paris 1975 ff. (= O.C. neu).
- ders., *Œuvres Philosophiques*, (Textes établies, avec introduction, bibliographie et notes par P. Vernière), Paris 1956.
- ders., *Œuvres Esthétiques*, (Textes établis, avec introduction, bibliographie, notes et relèves de variantes par P. Vernière), Paris 1959.
- ders., *Correspondance*, Ed. Georges Roth (11 Bde.), Paris 1955 ff.
- ders., *Les Salons 1759–1781*, Hg. J. Seznec, Oxford 1957–1967.
- Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in: P. Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma* (3 Bde.), Bari 1960, Bd. 1, S. 141–206.
- John Dryden, *A Parallel of Poetry and Painting, Prefixed to the Version of Du Fresnoys „De Arte Graphica“* (1695), in: *Essays of J. Dryden*, Ed. Ker, (2 Bde.), Oxford 1926.
- Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions sur la Poésie et la Peinture*, Reprint der Ausgabe von 1770, (Reprint Genf 1967, Erstaussage 1719).
- Pierre Estève, *L'Esprit des Beaux-Arts ou histoire raisonné du goût* (2 Bde.), Reprint der Ausgabe Paris 1753, Genf 1970.
- Extrait de l'observation sur la physique et les arts. Lettre à l'auteur (sur l'exposition de cette année) Paris 1757, Collection Deloynes, tome VII.
- André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*, with an introduction by A. Blunt, Farnborough 1967 (Reprint der Ausgabe von 1725).
- (André Fontaine, Hg.), *Conférences inédites de l'Academie Royale*, Paris 1903.
- Roland Fréart de Chambray, *L'Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662 (Reprint Farnborough 1968).
- Johann Wolfgang v. Goethe, *Werke*, Gedenkausgabe Zürich 1948–71.
- Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture* 1748, in: *Coll. Del.*, tome III.
- James Harris, *Drei Abhandlungen über die Kunst, Musik, Dichtkunst und Glückseligkeit*, Danzig 1756, (engl. Orig. 1744).
- Quintus Horatius Flaccus, *De Arte Poetica* (Hg. E. Schäfer), Stuttgart 1972.
- (Henri Jouin, Hg.), *Conférences de l'Academie Royale de Peinture*, Paris 1883.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, in: *Werke*, Bd. X (Hg. W. Weischedel/ Theorie Werkausgabe), Frankfurt 1968/69.

- Jacques Lacombe de Prezel, *Le Salon*, 1753, Collection Deloynes, tome V.
- Charles LeBrun, *Conférence sur l'expressioon générale et particulière*, Amsterdam 1698.
- Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*. Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270, übersetzt von H. Ludwig (it. und dt.), Wien 1882.
- ders., *Tagebücher und Aufzeichnungen* (dt. von Th. Lücke), München 1952.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke in VIII Bänden* (Hg. H. Göpfert) Bd. VI, Darmstadt 1974.
- Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik*, in: *Werke*, Berlin-Weimar 1982.
- Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, in: ders., *Scritti sulle arti a cura di R.P. Ciardi* (2 Bd.), Florenz 1973/74.
- ders., *Idea del Tempio della Pittura*, in: ders., *Scritti sulle arti a cura di R.P. Ciardi*, (2 Bd.) Florenz 1973/74.
- Mercure de France*, Dezember 1739, Oktober 1740, Oktober 1741, Oktober 1746.
- Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.
- ders., *Conversations sur la conaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Reprint der Ausgabe von 1677, Genf 1970.
- ders., *Remarques sur l'art de peinture de C. A. Dufresnoy*, Paris 1673.
- Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, in: P. Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* (3 Bde.), Bari 1960, Bd. 1, S. 93–139.
- Abbé de la Porte, *Description des tableaux exposés au Salon du Louvre avec des remarques par une société d'amateur. Extraordinaire du Mercure de septembre*, Paris 1763, Collection Deloynes, tome VIII.
- Nicolas Poussin, *Correspondance* (Ed. Ch. Jouanny), Paris 1911.
- ders., *Lettres et propos sur l'art*, Ed. A. Blunt, Paris 1964.
- René Rapin, *Œuvres* (3 Bde.), La Haye 1725.
- A. Renou (attr.), *Extrait de l'observation sur la physique et les arts. Lettre à l'auteur (sur l'exposition de cette année)*, Paris 1757.
- Joshua Reynolds, *Discourses* (Ed. R. Wark), London 1969 (*Studies in British Art*).
- Jean Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education*, in: *Œuvres Complètes*, Edition de la Pléiade, (Hg. E. Gagnebin/M. Raymond) Bd. 4, Paris 1969.
- Antony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *Second Character or the language of forms* (Ed. Rand), Cambridge 1914.
- Sur la peinture*. Ouvrage succinct qui peut éclairer des artistes sur la fin originelle de l'art et aider les citoyens dans l'Idee qu'ils doivent se faire de son état actuel en France, avec une réplique à la réfutation inserée dans le Journal de Paris

- no. 263, A la Haye et se trouve a Paris chez Hardouin, Collection Deloynes, tome XII.
- Henri Testelin, L'Expression générale et particulière, in: Jouin (siehe dort), S. 154 ff.
- ders., Sentimens des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture, Paris 1680.
- Giorgio Vasari, Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. A cura di A. Betterini e P. Barocchi, Florenz 1946.
- Vision du Juif Ben Ebron, fils de Sépher, marchand de tableaux. A Amsterdam 1773, Collection Deloynes, tome X.
- Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, in: Sämtliche Werke, s.l. 1825, Bd. 3–6 (Reprint Osnabrück 1965).

Bibliographie Sekundärschriften

- Meyer H. Abrams, *Spiegel* (1978), Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik, München 1978 (zuerst englisch 1953).
- Gerald M. Ackermann, *Treatise* (1967), Lomazzo's Treatise of Painting, in: The Art Bulletin, 49 (1967), S. 317–326.
- Svetlana Alpers, *Art* (1983), The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago 1983.
- Giulio Carlo Argan, *Rettorica* (1954/55), La „Rettorica“ e l'Arte Barocca, in: Atti del III congresso internazionale di Studi Umanistici („Rettorica e Barocco“) Rom 1954/55, S. 9–14.
- ders., *Rettorica Aristotelica* (1955), La Rettorica aristotelica ed il Barocco. Il concetto di persuasione come fondamento della tematica figurativa barocca, in: Kunstchronik, 8 (1955), S. 91–93.
- ders., *Valore* (1971), Il valore della „figura“ nella pittura neoclassica, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio, 1971, S. 107–119.
- Aleida Assmann, *Legitimität* (1980), Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 55).
- Oskar Bätschmann, *Pygmalion* (1974–77), Pygmalion als Betrachter, in: Jahrbuch des schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, 1974–77.
- ders., *Bild-Diskurs* (1977), Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture, Bern 1977.
- Max L. Baeumer (Hg.), *Toposforschung* (1973), Toposforschung, Darmstadt 1973 (Wege der Forschung 395).
- Henry Nicholas Bakalar, *Strange* (1977), The Strange Machine: Diderot and Language, Ann Arbor 1977 (Dissertation Columbia University, New York 1974).
- Herrmann Bauer, *Rocaille* (1962), Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentmotivs, Berlin 1962 (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. IV).
- ders., *Rokokomalerei* (1980), Rokokomalerei. Sechs Studien, Mittenwald 1980.
- Fritz Baumgart, *Nachahmung* (1964), Diskussionsbeitrag in (Hg. H.R. Jauss) Nachahmung und Illusion. (Kolloquium Gießen 1963) München 1964, S. 196–203 (Poetik und Hermeneutik I).
- Michael Baxandall, *Giotto* (1971), Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450, Oxford 1971.

- Yvon Belaval, *Esthétique* (1950), *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris 1950 (Bibliothèque des Idées).
- Ingevar Bergström, Dutch (1956), *Dutch Still Life Painting in the 17th Century*, London 1956.
- Egmont Bernauer, *Sprachkritik* (1956), *Die Sprachkritik Diderots*, Freiburg 1956 (maschinenschriftliche Dissertation).
- Jan Bialostocki, *Modusproblem* (1966,1). Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: *Stil und Ikonographie* (Studien zur Kunstwissenschaft) Dresden 1966, S. 9–35.
- ders., *Barock* (1966,2), „Barock“: Stil, Epoche, Haltung, in: ders. *Stil und Ikonographie* (Studien zur Kunstwissenschaft), Dresden 1966, S. 77–108.
- Matthias Bleyl, *Porträt* (1982), *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalyse am Beispiel J. L. Davids*, Frankfurt/Bern 1982 (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte).
- H. Block, *Concept* (1964), *The Concept of Imitation in Modern Criticism*, in: *Actes du Quatrième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Fribourg 1964, Bd. 2, S. 704–720.
- Hans Blumenberg, *Nachahmung* (1957), *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: *Studium Generale*, 10 (1957), S. 266–283.
- ders., *Wirklichkeitsbegriff* (1964), *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in: (Hg. H.R. Jauss) *Nachahmung und Illusion* (Kolloquium Gießen 1963) München 1964, S. 9–27 und (Diskussion) S. 219–227.
- Anthony Blunt, *Kunsttheorie* (1984), *Kunsttheorie in Italien 1450–1600*, München 1984. (Englisches Original Oxford 1956).
- T.S.R. Boase, *Vasari* (1971), *Giorgio Vasari: The Man and the Book*, Princeton 1971.
- Fernando Bollino, *Teoria* (1976), *Teoria e sistema delle Belle Arti. Charles Batteux e gli estheticisti del secolo XVIII*, in: *Studi di estetica. Bollettino annuale della sezione di estetica dell'istituto di filosofia dell'Università di Bologna*, 1976.
- Manfred Boos, *Französische* (1966), *Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. Das „Gesuch“ des Martin Charmois (1648) und André Félibiens „Vorwort“ zu seiner Conférences Ausgabe (1669)*, München 1966.
- A.W.A. Boschloo, *Annibale* (1974), *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent* (2 Bde.), Den Haag 1974 (Kunsthistorische Studien van het Nederlands Instituut te Rome, Deel 3).
- John D. Boyd, *Function* (1968), *The Function of Mimesis and its Decline*,

- Cambridge (Massachusetts) 1968.
- René Bray, *Formation* (1927), La formation de la doctrine classique en France, Paris 1927.
- Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht* (1982), Antikensehnsucht und Maschinenglauben, in: Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung (Hg. H. Beck und P. Pol) Berlin 1982, S. 507–561 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 10).
- Raymonde N. Britt, *Diderot* (1977), Diderot: une étude sur l'affinité esthétique entre ses Salons et Jacques le Fataliste, Ann Arbor 1977 (Dissertation Lawrence/Kansas).
- Anita Brookner, *Greuze* (1972), Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-century Phenomenon, London 1972.
- Norman Bryson, *Word* (1981), Word and Image. French Painting of the Ancien Régime, London-New York 1981.
- Hans C. Buch, *Ut pictura poesis* (1972), Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukacz, München 1972 (Literatur als Kunst).
- Else Marie Bukdahl, *Diderot* (1980), Diderot critique d'Art. I: Théorie et pratique dans les Salons de Diderot, Kopenhagen 1980.
- Werner Busch, *Rezension* (1982) Rezension zu Michael Fried, Absorption and Theatricality, in: Kunstchronik 35 (1982) S. 363–372.
- ders., *Akademie* (1984), Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign. Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: (Hg. H. Beck, P. Bol, E. Maeck-Gerard) Ideal und Wirklichkeit der Bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 177–192.
- ders., *Arabeske* (1985), Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985.
- Leslie Carr, *Diderot* (1980, 1), Diderot and the Paradox of the Spectator, Ann Arbor 1980 (Dissertation Storrs/Connecticut).
- dies., *Painting* (1980, 2), Painting and the Paradox of the Spectator in Diderot's Art Criticism, in: Studies on Voltaire and the 18th Century, 193 (1980), S. 1690–1698.
- Michael Cartwright, *Diderot* (1969), Diderot critique d'art et le problème de l'expression, Genf 1969 (= Diderot Studies XIII).
- Ernst Cassirer (1915), Vorrede zu G.W. Leibniz' Nouveaux Essais sur l'entendement humain (deutsch) Ausgabe Leipzig 1915.
- ders., *Philosophie* (1932), Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen 1932 (Geschichte der philosophischen Wissenschaften).
- ders., *Leibniz* (1962), Leibniz System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen,

- Darmstadt 1962 (Reprint der Ausgabe 1902).
- Donat de Chapeaurouge, *Untersuchungen* (1953), Untersuchungen zur Kunst Chardins, Bonn 1953 (maschinenschriftliche Dissertation).
- ders., *Kinderbilder* (1972), Chardins Kinderbilder und die Emblematis, in: Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art Budapest 1969, Budapest 1972, tome II, S. 51–56.
- André Chastel, *Trattato* (1974), Il Trattato della Pittura, in: Leonardo: Forscher, Künstler, Magier (Hg. L. Reti), Frankfurt/M. 1974.
- Jacques Chouillet, *Formation* (1973), La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745–1763, Lille 1973 (2 Bde.) (Thèse Paris 1972).
- ders., *Esthétique* (1974), L'Esthétique des lumières, Paris 1974 (Collection Sup. Litteratures modernes, 4).
- Roberto P. Ciardi, *Struttura* (1965), Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo, in: Critica d'Arte, 70 (1965), S. 20–30 und 72 (1966), S. 37–44.
- Robert J. Clements, *Picta* (1960), Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, Rom 1960 (Temi e Testi, 6).
- Francis X. Coleman, *Aesthetic* (1971), The Aesthetic Thought of the French Enlightenment, Pittsburgh 1971.
- Rosalie L. Colie, *Locke* (1966), Locke and the Publication of the Private, in: Philological Quarterly XLV, 1 (1966), S. 24–45.
- Alessandro Conti, *Entwicklung* (1987), Die Entwicklung des Künstlers, in: (versch. Herausgeber) Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Berlin 1987, S. 93–231.
- Eugenio Coseriu, *Geschichte* (1969), Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht. Teil 1, Stuttgart 1969 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, 11).
- Lester G. Crocker, *Two* (1952), Two Diderot studies: Ethics and Esthetics, Baltimore 1952 (The John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, Extra vol. 27).
- ders., *Diderot* (1959), Diderot and Eighteenth Century French Transformism, in: (Hg. B. Glass et al.) Forerunners of Darwin 1745–1859, Baltimore 1959, S. 114–143.
- Thomas Crow, *Critique* (1986), La critique des Lumières dans l'art du 18^{ème} siècle, in: Révue de l'Art 73 (1986) S. 9–17.
- ders., *Painters* (1985), Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris, London-New Haven 1985.
- Ernst R. Curtius, *Literatur* (1984), Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern-München 1984 (10. Aufl.).
- Cicely Davies, *Ut pictura poesis* (1935), Ut pictura poesis, in: Modern Language

- Review, 30, 1935, S. 159–169.
- René Demoris, *Nature Morte* (1969), La Nature Morte chez Chardin, in: *Révue d'Esthétique*, 22, 1969, S. 363–385.
- Florens Deuchler, *Traktat* (1955–57), Diderots Traktat über das Schöne, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 3 (1955–57) Stuttgart 1958, S. 197–224.
- Herbert Dieckmann, *Bordeu* (1938), Théophile Bordeu und Diderots „Rêve de d'Alembert“, in: *Romanische Forschungen*, 52 (1938), S. 55–122.
- ders., *Conception* (1941), Diderot's Conception of Genius, in: *Journal of the history of ideas* 2 (1941) S. 151–182.
- ders., *Cinq* (1959), *Cinq leçons sur Diderot*, Genf-Paris 1959 (Société de publications romanes et françaises, 64).
- ders., *Wandlung* (1964), Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: (Hg. H.R. Jauss) *Nachahmung und Illusion* (Kolloquium Gießen 1963) München 1964, S. 28–59.
- ders., *Esthetic* (1965), *Esthetic Theory and Criticism in the Enlightenment: Some Examples of Modern Trends*, in: (Hg. R. Mollnauer) *Introduction to modernity: a symposium on Eighteenth century thought*, Austin 1965, S. 65–105.
- ders., *Form* (1966), Die künstlerische Form des Rêve de d'Alembert, Köln-Opladen 1966 (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften).
- ders., *Metaphoric* (1973), The Metaphoric Structure of the Rêve de d'Alembert, in: *Diderot Studies* 17 (1973) S. 15–24.
- Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte* (1979), *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/M. 1979.
- Francis H. Dowley, *D'Angiviller's* (1957), D'Angivillers „Grands Hommes“ and the Significant Moment, in: *Art Bulletin*, 39 (1957), S. 259–277.
- Albert Dresdner, *Entstehung* (1915), *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang mit der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1915 (Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie, 1) (Nachdruck München 1968).
- Joachim Dyck, *Ticht-Kunst* (1966), *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Bad Homburg etc. 1966 (Ars Poetica, Bd. 1).
- Peter Eichner-Dixon, *Studien* (1981), *Studien zum Verhältnis von Dichtung und Malerei im englischen Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt–Bern 1981 (Europäische Hochschulschriften, R. 14, Bd. 93).
- Allan Ellenius, *Arte Pingendi* (1960), *De arte pingendi. Latin art literature in seventeenth Century Sweden and its international background*, Uppsala-

Stockholm 1960.

- Jean Fabre, *Diderot* (1963), Diderot et les théosophes, in: ders., Lumières et Romantisme. Energie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz, Paris 1963, S. 67–83.
- Wladyslaw Folkierski, *Entre* (1925), Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du 18^{ème} siècle, Paris 1925.
- ders., *Etrange* (1953), Ut Pictura Poesis ou l'étrange Fortune du „De arte graphica“ de Du Fresnoy en Angleterre, in: *Révue de Littérature Comparée*, 27 (1953), S. 385–402.
- André Fontaine, *Doctrines* (1909), Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot, Paris 1909.
- Wilhelm Fraenger, *Bildanalysen* (1917), Die Bild-Analysen des Roland Fréart de Chambray. Der Versuch einer Rationalisierung der Kunstkritik in der französischen Kunstlehre des XVII. Jahrhunderts, Heidelberg 1917.
- Peter France, *Racine* (1965), Racine's Rhetoric, Oxford 1965.
- Michael Fried, *Absorption* (1980), Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley-Los Angeles-London 1980.
- Enrico Fubini, *Empirismo* (1965), Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos, Turin 1965 (Università di Torino. Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia. Vol. 16, Fasc. 5).
- David Funt, *Diderot* (1968), Diderot and the Esthetics of the Enlightenment, Genf 1968 (= Diderot Studies XI).
- Joan Gadol, *Alberti* (1969), Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance, Chicago 1969.
- Friedrich Gaede, *Poetik* (1978), Poetik und Logik. Zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert, Bern-München 1978.
- Ivan Galgantic, *Sources* (1969), The Sources of Leon Battista Alberti's Theory of Painting, Ann Arbor 1969 (Harvard Diss.).
- Philippe Garcin, *Diderot* (1959), Diderot et la philosophie du style, in: *Critique* (1959), S. 195–213.
- Jonas Gavel, *Colour* (1979) Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento, Stockholm 1979.
- Stefan Germer/Hubertus Kohle, *Theatrical* (1986), From the Theatrical to the Aesthetic Hero: on the Privatization of the Idea of Virtue in David's *Bruus* and *Sabines*, in: *Art History*, 9 (1986), S. 168–184.
- Horst Gerson, *Ausbreitung* (1942), Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942.
- Creighton E. Gilbert, *Antique* (1943–45), Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino, in: *Marsyas III* (1943–45), S. 87–106.

- Margret Gilman, *Imagination* (1952), *Imagination and Creation in Diderot*, in: *Diderot Studies*, 2 (1952), S. 200–220.
- Heinrich Gmelin, *Prinzip* (1932), Das Prinzip der „Imitatio“ in der Romanischen Literatur der Renaissance, in: *Romanische Forschungen IVL*, (1932), S. 83–360.
- Edmond und Jules de Goncourt, *Art* (1967), *L'Art du dixhuitième siècle et autres textes sur l'art* (Hg. J.P. Bouillon) Paris 1967 (*Miroirs de l'art*).
- Luigi Grassi, *Armenino* (1948), G.B. Armenino e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento, in: *L'Arte*, N.S. XVIII (1948), S. 40–51.
- Greuze & Diderot, (1984), Greuze & Diderot. Vie familiale et éducation dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, Ausstellung Clermont-Ferrand 1984.
- Bernhard Groethuysen, *Pensée* (1913), La pensée de Diderot, in: *Grande Revue* 82 (1913), S. 322–341.
- Werner Hager, *Ereignisbild* (1939), Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939.
- Jean H. Hagstrum, *Sister* (1958), *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago u.a. 1958.
- Otto Haßelbeck, *Illusion* (1979), *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München 1979 (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen*, Bd. 49).
- Rainer Hausherr, *Convenevolezza* (1984), *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1984.
- Louis Hautecoeur, *Littérature* (1963), *Littérature et peinture en France du XVIIIème au XXIème siècle*, Paris 1963.
- Martin Heidegger, *Sein* (1977), *Sein und Zeit*, Tübingen 14/1977.
- Julius Held, *Aristoteles* (1983), *Aristoteles*, in: *Rembrandt-Studien*, Leipzig 1983, S. 9–36.
- H.W. van Helsdingen, *Historier* (1971), „Historier“ en „Peindre“. Poussin's Opvattingen over Kunst in het Licht van de discussies in de franse Kunstliteratuur in de tweede helft van de zeventiende eeuw, (with an english summary), Rotterdam 1971.
- Hans P. Herrmann, *Naturnachahmung* (1970), *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670–1740*, Bad Homburg u.a. 1970 (*Ars Poetica*, Abt. 2, Studien, Bd. 8).
- Ellen Heuck, *Farbe* (1929), *Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts*, Straßburg 1929 (*Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les*

époques, H. 9).

Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo* (1953), Leonardo da Vinci (2 Bde.) Basel 1953.

Willi Hirdt, *Descriptio* (1970) *Descriptio superficialis – Zum Frauenporträt in der italienischen Epik*, Arcadia 5 (1970), S. 39–57.

Marian Hobson, *Lettre* (1976), *La Lettre sur les sourds et muets de Diderot: labyrinthe et langage*, in: *Semiotica* 16 (1976), S. 291–327.

ders., *Object* (1982), *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth Century France*, Cambridge-London-New York 1982 (Cambridge Studies in French).

Werner Hofmann, Edith Hellmann, Martin Warnke, *Goya* (1981), *Goya „Alle werden fallen“*, Frankfurt/M. 1981.

Werner Hofmann, *Poesie* (1973), *Poesie und Prosa. Rangfragen in der neueren Kunst*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 18 (1973) S. 173–192.

William G. Howard, *Ut pictura poesis* (1909), *Ut pictura poesis*, in: *Publications of the Modern Language Association*, XXIV (1909), S. 40–123.

Monika Hueck, *Textstruktur* (1975), *Textstruktur und Gattungssystem. Studien zum Verhältnis von Emblem und Fabel im 16. und 17. Jahrhundert*, Kronberg 1975 (Scriptor Hochschulschriften. Literaturwissenschaft, 14).

Max Imdahl, *Bildbegriff* (1987, 1), *Bildbegriff und Epochenbewußtsein*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik und Hermeneutik XII)*. Hg. R. Herzog/R. Koselleck, München 1987, S. 221–241.

Max Imdahl, *Farbe* (1987, 2), *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987.

Charles H. James, *Méthode* (1975), *La méthode scientifique-poétique de Diderot et de Buffon*, Ann Arbor 1975 (Dissertation Fordham University New York).

Hans-Robert Jauss, *Normen* (1964), *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des anciens et des modernes“*, in: *Charles Perrault, Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (Hg. H.R. Jauss), München 1964.

ders., *Erfahrung* (1982), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1982.

H. James Jensen, *Comparing* (1973), *Comparing the Arts in the Age of Baroque*, in: *Eighteenth Century Studies*, 6 (1973), S. 334–347.

Eddie de Jongh, *Rezension* (1984) *Rezension zu Svetlana Alpers „The Art of Describing“*, in: *Simiolus*, 14 (1984), S. 51–59.

Herbert Josephs, *Dialogue* (1969), *Diderot's dialogue of language and gesture*:

- „Le neveu de Rameau“, Columbus 1969.
- Siegfried Jüttner, *Kunstkritik* (1971), Die Kunstkritik Diderots (1759–1781), in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert (Hg. H. Koopmann und J.A. Schmoll) Frankfurt/M. 1971/72 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, 12).
- Walter Kambartel, *Symétrie* (1972), Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewußtseins in der Architekturtheorie Claude Perraults, München 1972 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 20).
- Katalog der Chardinausstellung* im Grand Palais/Paris, 1979.
- Katalog der Ausstellung Stilleben in Europa*, Westfälisches Landesmuseum, Münster 1979/80.
- Thomas M. Kavanagh, *Vacant* (1975), The Vacant Mirror: a Study of Mimesis through Diderot's „Jacques le Fataliste“, Ann Arbor 1970 (Dissertation Yale 1970).
- T. Kelley, *Visual* (1983), Visual Suppressions, Emblems and the Sister Arts, in: Eighteenth Century Studies, 17 (1983), S. 28–60.
- Wolfgang Kemp, *Bild* (1973), Das Bild der Menge (1789–1830), in: Städel-Jahrbuch N.F., 4 (1973), S. 249–270.
- ders., *Disegno* (1974), Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19 (1974), S. 219–240.
- ders., *Anteil* (1983), Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Roger Kempf, *Zeit* (1962), Zeit und Bewegung bei Diderot, in: Die Neueren Sprachen, N.F. 10, (1962), S. 261–267.
- Marianne Kesting, *Entdeckung* (1970), Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste, München 1970.
- Aron Kibedi-Varga, *Rhétorique* (1970), Rhétorique et Littérature. Etudes de structures classiques, Paris 1970.
- Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe* (1972), Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972.
- Norbert Knopp, *Watteau* (1958), Watteaus neue Bildform, in: Festschrift W. Gross (Hg. K. Badt/M. Gosebruch), München 1958, S. 239–259.
- Hans Körner, *Mädchen* (1986), Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug und sein Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk des Jean-Baptiste Greuze, in: (versch. Herausgeber) Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts, Hildesheim 1986, S. 240–271.
- Hubertus Kohle, *Rezension* (1986), Rezension zu: Thomas Puttfarcken, Roger de

- Piles' Theory of Art, in: *Kunstchronik*, 39, (1986), S. 522–528.
- ders., *Leidenschaft* (1988), *Leidenschaft und kühler Blick. Diskursive kontra ästhetische Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 33/2, 1988.
- Reinhart Koselleck, *Nachahmung* (1964), Diskussionsbeitrag in (Hg. H.R. Jauss) *Nachahmung und Illusion*, (Kolloquium Gießen 1963) München 1964, S. 187–195.
- ders., *Historia* (1967), „*Historia magistra vitae*“. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: *Natur und Geschichte*, Karl Löwith zum 70. Geburtstag (Hg. H. Braun, M. Riedel) Stuttgart 1967, S. 196–219.
- Emile Krantz, *Essai* (1970), *Essai sur l'esthétique de Descartes. Rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au 17ème siècle*, Reprint Genf 1970 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1898).
- Ingrid Kreuzer, *Studien* (1959), *Studien zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein*, Berlin 1959 (Winckelmann-Gesellschaft Stendal. Jahrgabe).
- Paul O. Kristeller, *Modern* (1976), *The Modern System of the Arts*, deutsch in: ders., *Humanismus und Renaissance* (Hg. E. Keßler) Bd. II, München 1976, S. 164–206.
- Susanne Kronbichler-Skacha, *Kunst* (1980), *Die Kunst Chardins im Spiegel der Zeit*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 33 (1980), S. 137–161.
- August Langen, *Technik* (1948), *Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots Salons*, in: *Romanische Forschungen* 61 (1948), S. 324–387.
- Heinrich Lausberg, *Handbuch* (1960), *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 Bde., München 1960.
- Gerard Le Coat, *Rhetoric* (1975), *The Rhetoric of the Arts, 1550–1650*, Bern-Frankfurt 1975 (Europäische Hochschulschriften, Ser. 18, No. 5).
- Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis* (1940), *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, XXII (1940), S. 197–269.
- Wolf Lepenies, *Ende* (1978), *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1978.
- Roger Lewinter, *Diderot* (1976), *Diderot ou les mots de l'absence: essai sur la forme de l'oeuvre*, Paris 1976.
- Jean Locquin, *Peinture* (1912), *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII siècle*, Paris 1912 (Reprint 1978).
- Helmuth Lohmüller, *Theorie* (1933), *Die französische Theorie der Malerei im*

17. Jahrhundert, Berlin 1933.
- Alfred Lombard, *Abbé Du Bos* (1913), *L'Abbé Du Bos un initiateur de la pensée moderne (1670–1742)*, Paris 1913.
- D.T. Mace, *Ut pictura poesis* (1971), *Ut pictura poesis: Dryden, Poussin and the Parallel of Poetry and Painting in the 17th century*, in: (Hg. J.D. Hunt) *Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts*, London 1971.
- Robert McRae, *Leibniz* (1976), *Leibniz: Perception, Apperception and Thought*, Toronto-Buffalo-London 1976.
- Paul de Man, *Epistemologie* (1983), *Epistemologie der Metapher*, in: (Hg. A. Haverkamp) *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 414–437. (Wege der Forschung, 389).
- Gita May, *Diderot* (1957), *Diderot et Baudelaire, critiques d'art*, Genf-Paris 1957.
- dies., *Burke* (1960), *Diderot and Burke: a study in Aesthetic Affinity*, in: *Publications of the Modern Language Association*, 75 (1960), S. 527–539.
- Jean Mayer, *Diderot* (1959), *Diderot, homme de sciences*, Rennes 1959.
- Jean J. Mayoux, *Diderot* (1936), *Diderot and the Technique of Modern Literature*, in: *Modern Language Review*, 31 (1936) S. 518–531.
- Renata Mecchia, *Teorie* (1980), *Le Teorie linguistiche e l'estetica di Diderot*, Rom 1980 (Biblioteca Carucci, 2).
- Ermanno Migliorini, *Studi* (1966), *Studi sul pensiero estetico del Settecento. Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot*. Florenz 1966.
- Ursula Mildner-Flesch, *Dekorum* (1983), *Das Dekorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujestils am Beispiel Nicolas Poussins*, Sankt Augustin 1983 (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Bd. 5).
- Jürgen Mittelstraß, *Neuzeit* (1970), *Neuzeit und Aufklärung. Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin-New York 1970.
- Hans Mølberg, *Aspects* (1964), *Aspects de l'esthétique de Diderot*, Kopenhagen 1964.
- Daniel Mornet, *Sentiment* (1907), *Le Sentiment de la Nature en France de J.J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre. Essais sur les rapports de la littérature et les moeurs*, New York o.J. (erste Ausgabe Paris 1907).
- Heinz Mühlmann, *Sinn* (1970), *Über den humanistischen Sinn einiger Kerngedanken der Kunsttheorie seit Alberti*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 33 (1970), S. 127–142.
- dies., *Theorie* (1981), *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn 1981.
- Joachim Ozdoba, *Heuristik* (1980), *Heuristik der Fiktion. Künstlerische und*

- philosophische Interpretation der Wirklichkeit in Diderots Contes (1748–1772), Bern-Frankfurt/M. 1980 (Literaturwissenschaft. Theorie und Geschichte, Bd. 2).
- Erwin Panofsky, *Idea* (1924), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924 (Studien der Bibliothek Warburg).
- Brice Parain, *Recherches* (1942), *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris 1942.
- Kristine Patz, *Begriff* (1986), Zum Begriff der „Historia“ in L.B. Albertis „*De pictura*“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (49) 1986, S. 269–287.
- Ronald Paulson, *Emblem* (1975), *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975.
- Merle L. Perkins, *Diderot* (1982), *Diderot and the Timespace Continuum. His Philosophy, Aesthetics, and Politics*, Oxford 1982 (= *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 211).
- Wilhelm Pinder, *Chardin* (1938), *Chardin*, in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1935*, Leipzig 1938, S. 21–29.
- M. G. Poirier, *Studies* (1976), *Studies on the Concepts of Disegno, „Invenzione“ and „Colore“ in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art and Theory*, Dissertation New York 1976.
- Elizabeth B. Potulicki, *Modernité* (1977), *La modernité de la pensée de Diderot dans les oeuvres philosophiques*, Ann Arbor 1977 (Dissertation Columbia University New York).
- Georges Poulet, *Etudes* (1949), *Etudes sur le temps humain*, Edinburgh 1949 (Edinburgh University Publications. Language and Literature, No. 1).
- Wolfgang Preisendanz, *Kunst* (1964), *Kunst der Darstellung in Wielands Oberon*, in: *Formenwandel. Festschrift P. Böckmann*, Hamburg 1964, S. 236–260.
- ders., *Mimesis* (1972), *Mimesis und Poesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, in: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*, Festschrift für Günther Weydt (Hg. W.D. Rasch) Bern-München 1972, S. 537–552.
- Jacques Proust, *Diderot* (1962), *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1962.
- Thomas Puttfarcken, *Brutus* (1981), *David's Brutus and Theories of Pictorial Unity in France*, in: *Art History* 4 (1981), S. 291–304.
- ders., *Theory* (1985), *Roger de Piles' Theory of Art*, London-New Haven 1985.
- Christian Rathke, *Pictor* (1974), *Pictor Civilis. Eine Untersuchung der Ursprünge des Malerideals in L.B. Albertis „Trattato della Pittura“*, Bonn 1976.
- Hans J. Raupp, *Ansätze* (1983), *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46

- (1983), S. 401–418.
- Ulrich Ricken, *Grammaire* (1978), Grammaire et philosophie au siècle des lumières. Controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français, Villeneuve d'Ascq 1978.
- Paul Ricoeur, *Métaphore* (1975), La métaphore vive, Paris 1975.
- André de Ridder, *Chardin* (1932), J.B.S. Chardin, Paris 1932 (Art et artistes français).
- Jacques Roger, *Sciences* (1963), Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopedie, Paris 1963.
- Anne Röver, *Bienséance* (1977), Bienséance. Zur ästhetischen Situation im Ancien Régime, dargestellt am Beispiel der Pariser Privatarchitektur, Hildesheim-New York 1977 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 9).
- Christopher D. Rolfe, *Saint Amant* (1972), Saint Amant and the Theory of Ut Pictura Poesis, London 1972 (Modern Humanities Research Association).
- Richard Rorty, *Spiegel* (1981), Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt 1981.
- Pierre Rosenberg, *Chardin* (1963), Chardin, Genf 1963.
- Gisela Rosenthal, *Bürgerliches* (1974), Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753–1824, München 1974.
- Mark W. Roskill, *Aretino* (1968), Dolce's „Aretino“ and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York 1968.
- Marie-Louise Roy, *Poetik* (1966), Die Poetik Denis Diderots, München 1966 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Bd. 8).
- Pierre Nemours de Saint Amant, *Diderot* (1981), Diderot: Figures de Complexité. Sciences, Sémiotique, Esthétique, Histoire, Ann Arbor 1981 (Baltimore Diss.).
- Gregor Sauerwald, *Aporie* (1975), Die Aporie der Diderotschen Ästhetik (1745–1781). Ein Beitrag zur Untersuchung des Natur- und Kunstschönen als ein Beitrag zur Analyse des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs, Frankfurt 1975 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, 25).
- Jacques Scherer, *Cardinal* (1972), Le cardinal et l'orangoutan. Essai sur les inversions et les distances dans la pensée de Diderot, Paris 1972.
- Albrecht Schöne, *Emblematik* (1964), Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München 1964.
- Niklaus R. Schweizer, *Ut pictura poesis* (1973), The Ut pictura poesis Controversy in 18th Century England and Germany, Bern-Frankfurt 1973 (Europäische Hochschulschriften, R. 18, Bd. 2).
- Jean Sezec, *Essai* (1957), Essai sur Diderot et l'Antiquité, Oxford 1957.

- Georg Simmel, *Rembrandt* (1916), Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig 1916.
- Josef Simon, *Wahrheit* (1978), Wahrheit als Freiheit. Zur Entwicklung der Wahrheitsfrage in der neueren Philosophie, Berlin-New York 1978 (Handbuch Philosophie 2).
- ders., *Sprachphilosophie* (1981), Sprachphilosophie, München-Freiburg 1981.
- Ella Snoep-Reitsma, *Chardin* (1973), Chardin and the Bourgeois Ideals of his Time, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 24 (1973), S. 147–243.
- Bengt A. Sørensen, *Symbol* (1963), Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963.
- Robert Spaemann, *Rousseau* (1980), Rousseau – Bürger ohne Vaterland. Von der Polis zur Natur, München 1980 (Serie Piper 203).
- John Spencer, *Ut Rhetorica Pictura* (1957), Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XX (1957), S. 26–44.
- Gabriele Sprigath, *Themen* (1968), Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts, München 1968.
- Jürgen v. Stackelberg, *Bienengleichnis* (1956), Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), S. 271–293.
- Arline Reilein Standley, *Sensationalist* (1969), The Sensationalist Aesthetics of Denis Diderot, Ann Arbor 1969 (Iowa City Dissertation, 1967).
- Karl-Heinz Stierle, *Verhältnis* (1984), Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums, in: (Hg. G. Gebauer) *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 23–58 (*Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft*, 25).
- Werner Strube, *Illusion* (1971), Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts, Bochum 1971.
- Virginia E. Swain, *Paradoxe* (1979), Diderot's „Paradoxe sur le comédien“: The paradox of reading, Ann Arbor 1979 (Yale Dissertation 1978).
- Peter Szondi, *Theorie* (1973), Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister (Hg. G. Mattenklott) Frankfurt 1973.
- Ludwig Tavernier, *Problem* (1983), Das Problem der Naturnachahmung in den kunsttheoretischen Schriften Charles Nicolas Cochin's d.J. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhun-

- derts. Hildesheim-Zürich-New York 1983 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 20).
- ders., *Apropos* (1984), *Apropos Illusion*, in: *Pantheon* 42 (1984), S. 158–160.
- Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles* (1957), *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957 (La Bibliothèque des Arts).
- Felix Thürlemann, *Betrachterperspektiven* (1986), *Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der vecchiarella-Anekdote*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (21) 1986, S. 136–155.
- Tzvetan Todorov, *Esthétique* (1973), *Esthétique et sémiotique au 18e siècle*, in: *Critique*, no. 308 (1973), S. 26–39.
- ders., *Théories* (1977), *Théories du symbole*, Paris 1977 (Collection poétique).
- Charles de Tolnay, *Michelangelo* (1948), *Michelangelo. The Medici Chapel*, Princeton 1948.
- Dagmar Tosstorff, *Formen* (1982), *Formen von Schönheit. Zur Rezeption der Helena-Anekdote des Zeuxis in der italienischen Literatur der Renaissance*, (unveröffentlichte Staatsarbeit Bonn 1982).
- Wesley Trimpi, *Meaning* (1973), *The Meaning of Horace's „Ut Pictura Poesis“*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI (1973), S. 1–34.
- Anna Tumarkin, *Überwindung* (1930), *Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. Zur Vorgeschichte der Romantik*, in: *Festgabe Samuel Singer*, (Hg. H. Maync), Tübingen 1930, S. 40–55.
- Ferruccio Ulivi, *Imitazione* (1959), *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Mailand 1959.
- Jack Undank, *Diderot* (1979), *Diderot. Inside, Outside and In-Between*, Madison 1979.
- Franco Venturi, *Jeunesse* (1939), *Jeunesse de Diderot. (1713–1753)*, Paris 1939.
- Gabrijela Vidan, *Diderot* (1976), *Diderot: la construction scientifique et son relais par l'imagination*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155 (1976), S. 2207–2222.
- Eleanor M. Walker, *Towards* (1944), *Towards an Understanding of Diderot's Esthetic Theory*, in: *Romantic Review*, 35 (1944), S. 277–287.
- Bernard Weinberg, *History* (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 Bde.), Chicago 1961.
- Georges Wildenstein, *Chardin* (1933), *Chardin*, Paris 1933 (L'Art français).
- ders., *Chardin* (1963), *Chardin*, Zürich 1963.
- Arthur M. Wilson, *Diderot* (1972), *Diderot*, New York 1972.
- John M. Wilson, *Painting* (1975), *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in later 18th century France*, Ann Arbor 1975 (Dissertation University of Iowa).

- Ursula Winter, *Materialismus* (1972), *Der Materialismus bei Diderot*, Genf-Paris 1972 (Kölner romanistische Arbeiten, N.F., H. 40).
- Emily Zants, *Dialogue* (1968/69), *Dialogue, Diderot, and the New Novel in France*, in: *Eighteenth Century Studies*, 2 (1968/69), S. 172–181.
- Theodore Ziolkowski, *Language* (1965), *Language and Mimetic Action in Lessing's „Miss Sara Sampson“*, in: *The Germanic Review*, vol. 40 (1965), S. 261–276.
- H. Zmijewska, *Critique* (1970), *La Critique des Salons en France avant Diderot*, in: *Gazette des Beaux Arts*.

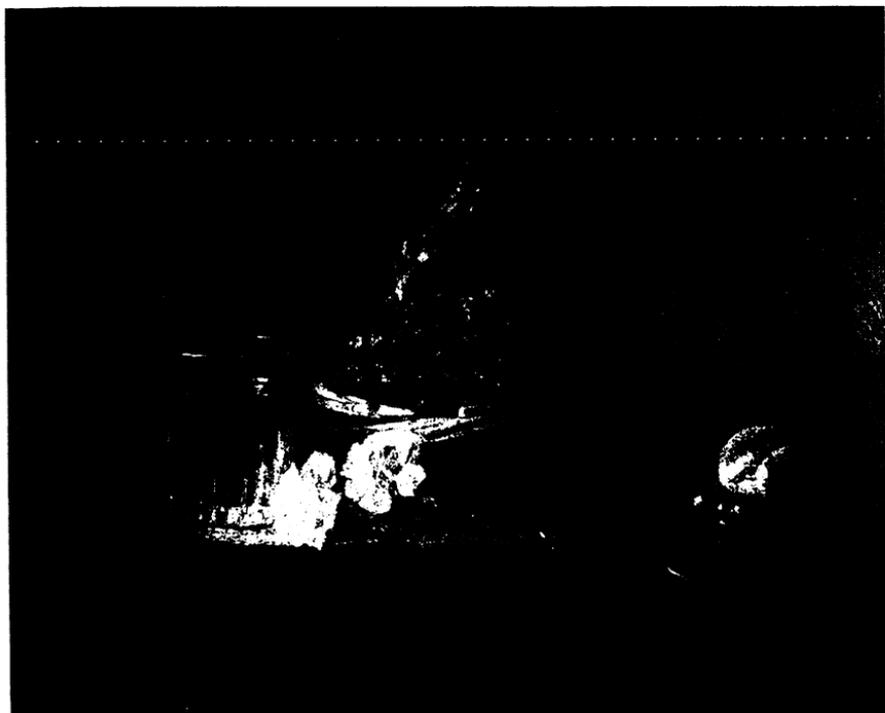


Abb. 1: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Le Panier de Fraises



Abb. 2: Pieter Claesz, Vanitas



Abb. 3: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *La Gouvernante*



Abb. 4: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, La Bénédicité



Abb. 5: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Le Château de Cartes*



Abb. 6: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Les Osselets



Abb. 7: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Enfant au Toton