

Zu einer Theorie des Details

Diderot und Richardson, Greuze und Chodowiecki

Werner Busch

Diderots Antwort auf die klassische Kritik am Detail

Reynolds *Discourses* gelten zu Recht als die letzte große Zusammenfassung, die Summe der klassischen Kunsttheorie – allerdings nur, solange man zugibt, daß in ihnen bereits auch der Kern der Überwindung dieser Tradition angelegt ist. Sie stellen die späte trotzig behauptung der Validität klassischer Normativität dar, getragen von dem Bewußtsein, daß die Historie, die höchste der Gattungen und Inbegriff idealer Repräsentation, in der Gegenwart in eine Verteidigungsposition geraten war. Ihr exemplarischer Anspruch drohte durch historische Relativierung unterminiert zu werden.

Der vierte Diskurs von 1771 ist der in unserem Zusammenhang zentralen Unterscheidung von *generality* und *particularity* gewidmet, von Allgemeingültigkeit und Eigentümlichkeit oder, wie man auch sagen könnte, von Exemplarität und Besonderheit, beziehungsweise auf die malerische Wiedergabe bezogen: von Verallgemeinerung in großen Zügen und peinlicher Genauigkeit.¹ Die in dieser Unterscheidung ausgelegten Koordinaten sind eindeutig. Reynolds stellt intellektuelle, geistige und mechanische, unkontrollierte Arbeit einander gegenüber. Die eine Tätigkeit zielt aufs Höchste und liefert auch intellektuelles Vergnügen, die andere erschöpft sich im bloß Ornamentalen. Für die eine steht die römische, für die andere die venezianische Kunst ein. Die römische Kunst ist durch die perfekte Form definiert, sie läßt alle Besonderheiten aus, zielt allein auf allgemeine Ideen, den großen Stil, die heroische Aktion im Bild. In allen Bereichen der Darstellung verzichtet diese Kunst darauf, zu sehr ins Detail zu gehen, kleinteilig zu werden. Um das geistige, ideale Bild ohne Idealitätsverlust auf die Leinwand bringen zu können, ist der Maler gehalten, »not enter into the minute peculiarities of the dress, furniture, or scene

of action«. ² Auf die Schilderung der Begleitumstände kann der Maler zwar nicht gänzlich verzichten, doch dürfen sie nicht vom Hauptsächlichen, das nur in generalisierter Form erscheinen kann, ablenken. Jede derartige Ablenkung würde den exemplarischen Anspruch der Darstellung aufheben.

Reynolds muß zugeben, daß »some circumstances of minuteness and particularity« dem Gegenstand nicht selten den Charakter der Wahrheit, der Authentizität geben und auch den Betrachter ausgesprochen interessieren, doch ist hier das Maß entscheidend. ³ Denn nur die ungetrübte generelle Idee garantiert die wirkliche Großartigkeit des Werkes. Doch dann erklärt Reynolds apodiktisch: »All smaller things, however perfect in their way, are to be sacrificed without mercy to the greater«. ⁴ Der Maler hat nach sorgfältiger Abwägung über das Unverzichtbare zu entscheiden; dies gilt für alle Gattungen, selbst für Porträt und Landschaft. Nicht nur Anmut, selbst Ähnlichkeit beim Porträt läßt sich eher durch eine »general air« erzielen als durch die Beobachtung der genauen Ebenbildlichkeit eines jeden Zuges. ⁵ Genau beobachtet erscheinen die Dinge nur in niedrig einzustufenden Werken. Vor dem Anspruch gehobener Kunst sind das Gewöhnliche, aber auch das strikt historisch Wahre zu opfern.

Nach Maßgabe dieser Grundüberzeugung geht Reynolds die Teile der Malerei durch: nicht nur die Erfindung, die in eine Komposition mündet, sondern auch der Ausdruck des Bildpersonals haben Sorge dafür zu tragen, »not to run into particularities«. ⁶ Berninis *David*, der sich vor Anspannung in die Lippe beißt, »mistook accident for generality«. ⁷ Das gleiche gilt für die Darstellung der Draperie, ja, selbst für die Verwendung der Farbe; dominiert sie, wird das Bild bloß sinnlich. Die Antithese von Geist und Materie ist postuliert, die aller klassischen Theorie ihre Legitimation gibt. Und so geschieht es, daß – wie in aller klassischen Theorie zuvor – das Venezianische und das Flämisch-Holländische in einen Topf geraten. Nun ist Reynolds primär Porträtmaler, und da der Porträtmaler, wie er schreibt, es notwendig mit einem defizienten Modell zu tun hat, muß er suchen, es an der »general air« der Historie teilhaben zu lassen, ohne zuviel an Ähnlichkeit, und das heißt: Detail, aufzuopfern. Möglich ist das für Reynolds in einem »composite style«, der »grand« und »ornamental style« synthetisiert, »all the minute breaks and peculiarities in the face« ausläßt, das Gewand ent-

historisiert.⁸ Nur dieser Vorgang hebt Werk und Dargestellten aus der Zeit und in die Ewigkeit. Bleiben sie zeitbedingt und detailverpflichtet, versinken sie im Dunkel der Geschichte. Zeitgenossenschaft, realisiert Reynolds, hebt Dauer auf.

Doch was tun, wenn das Ideal nicht mehr trägt, zugleich aber der Begriff von Kunst immer noch an einen idealen Anspruch gekoppelt ist? Auf eben dieses Dilemma antwortet Diderot 1762 mit seiner *Éloge de Richardson*⁹ und antworten französische, englische und deutsche Künstler ab den 1760er Jahren. Nur diese Dimension kann den besonderen Erfolg von Diderots *Éloge* erklären, die, im Gegensatz zu den nur handschriftlich vertriebenen Salonberichten gleich auch im Ausland und besonders in Deutschland im Originaltext und in Übersetzungen ihre Wirkung tat. Es scheint kein Zufall zu sein, daß Diderot gleich zu Beginn seines Textes die Romane von Richardson in dreierlei Hinsicht lobt. 1. Sie erheben den Geist, 2. sie ergreifen die Seele und 3. sie atmen die Liebe zum Guten.¹⁰ Das ist mehr und anderes, als die Horazische Tradition des *prodesse* und *delectare* markiert. Denn selbst wenn Diderot sein Argument hier reiht, so macht doch die folgende Passage deutlich, wie das Verhältnis der drei Charakteristika zueinander zu denken ist: Dadurch, daß das Werk unwiderstehlich auf die Empfindung wirkt, fühlt sich der Geist, da das Subjekt sich in der Empfindung selbst erfährt, erhoben, und dieses Gefühl führt zu moralischer Läuterung. Das Sentiment steht im Zentrum seiner Überlegungen. Diderots Richardson-Lektüre läßt keinen Zweifel daran: »Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon! combien j'étais juste! que j'étais satisfait de moi!¹¹ Aber wie gelingt es Richardson, diese Erregung zu erzeugen und zu halten? Auch in dieser Frage ist Diderot eindeutig: »[...] ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les mœurs de toutes nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi.«¹²

Wenn schon dies so klingt, als propagiere Diderot die von Reynolds verworfene Zeitgebundenheit des Werkes, da sie in der genauen Schilderung das allgemein Menschliche der Charaktere aufhebe, so rechtfertigt er im folgenden vollends die Wiedergabe auch des kleinsten Details und anempfiehlt ihre Befolgung dem Dichter wie dem Maler: »[...] l'art du grand poète et du grand peintre est de vous montrer une circonstance fugitive qui vous avait échappé. [...]

Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion«. ¹³ Damit ist Diderots zentraler Begriff zur Rechtfertigung des Details gefallen: Illusion. Nur die Fülle des Details stiftet die Illusion, und der Künstler ist derjenige, der sie in ihrer illusionsstiftenden Funktion erkennt. In Bezug auf Richardson argumentiert Diderot:

»Vous accusez Richardson de longueurs! Vous avez donc oublié combien il en coûte de peines, de soins, de mouvements, pour faire réussir la moindre entreprise, terminer un procès, conclure un mariage, amener une réconciliation. Pensez de ces détails ce qu'il vous plaira; mais ils seront intéressants pour moi, s'ils sont vrais, s'ils font sortir les passions, s'ils montrent les caractères. – Ils sont communs, dites-vous; c'est ce qu'on voit tous les jours! Vous vous trompez; c'est qui se passe tous les jours sous vos yeux, et que vous ne voyez jamais«. ¹⁴

Diderot rechtfertigt die Wiedergabe des Alltäglichen, weil das Vertraute die Vertiefung ins Detail herausfordert. Details werden vom Künstler ans Licht geholt, die wir zwar als zugehörig und charakteristisch erkennen, doch im normalen Leben nicht realisiert hätten, erst ihre Fülle im Bilde erzeugt die perfekte Illusion, und die perfekte Illusion ermöglicht unsere Selbsterfahrung.

Reynolds argumentiert genau umgekehrt: die Fülle des Details verhindere die Evokation der Idee der Sache, die auch unsere Vorstellung erfülle. Wenn Goethe noch 1798 in seiner Übersetzung von Diderots *Essais sur la peinture* von 1765 dem Autor vorwirft, er propagiere eine plumpe Naturnachahmung, indem er Kunst und Natur amalgamiere, und feststellt, der Künstler müsse im Werk vielmehr eine zweite, höhere Natur stiften ¹⁵, dann urteilt er immer noch vom Ideenstandpunkt aus und verkennt bewußt Diderots Anliegen. Naturnachahmung konnte auch für Diderot kein Selbstzweck sein, vielmehr ist sie Mittel zur Sentimenterzeugung und Selbsterfahrung, also ein Wirkungsinstrument.

1763, im Jahr nach seiner *Éloge*, sah Diderot seine Vorstellungen in der Kunst durch Jean-Baptiste Greuze eingelöst. Dessen im Salon von 1763 ausgestelltes Bild, das gleich vom Publikum statt eines umständlich beschreibenden, den eingängigen Titel *La Piété filiale* bekam, riß nicht nur Diderot zu Begeisterungstürmen hin. Das Publikum, so Diderot, ströme in Massen zum Bild, kaum ein

Betrachter gehe ohne tiefe Rührung. Auch Diderot sieht sich den Tränen nahe und versteigt sich zu der Drohung: »[...] et malheur à celui qui peut le considérer un moment de sang-froid!«¹⁶ Vehement lehnt er auch die geäußerte Kritik ab, es sei unnatürlich, daß alle Aufmerksamkeit des zahlreichen Personals, ja, wie er beobachtet, auch das gesamte Beiwerk, allein auf den Gelähmten in seinem Bett ausgerichtet sei. Die Tatsache, daß es keine Abstufung der Leidenschaften und Aufmerksamkeitsgrade gäbe, steigere noch die Eindrücklichkeit der Szene.

Das war durchaus neu, das breite Publikum reagierte mit Begeisterung, die klassische Käuferklientel allerdings blieb aus – und nur für sie kam das Bild in Frage, denn Greuze forderte einen hohen Preis, den für ein Historienbild, und dessen Normen wurden verletzt. Es erforderte die Propaganda durch Grimm und Diderot in der *Correspondance littéraire*, bis 1765 in Katharina der Großen eine Käuferin gewonnen war, die die Neuheit des Bildes als Qualität zu akzeptieren vermochte, die die Absorption des gesamten Personals nicht als Einförmigkeit, sondern als Mittel zur Sentimentsteigerung begreifen konnte.¹⁷ Diderot weiß wie Richardson die kleinen der Gesamtaussage, besser: dem Gesamtton, dienenden Details zu loben und versucht, in diesem Kontext, einen gegen Greuze erhobenen Vorwurf mit einem interessanten Argument zu entkräften. Man habe gesagt: »Que cet artiste est sans fécondité, et que toutes les têtes de cette scène sont les mêmes que celles de son tableau des *Fiançailles* [L'Accordée de village, 1761]«. Diderot räumt dies ein, fragt dann jedoch: »[...] ; mais si le peintre l'a voulu ainsi? S'il a suivi l'histoire de la même famille?«¹⁸ Dann, so können wir schließen, dient es erneut der Sentimentsteigerung und zeigt Greuze auf dem Wege, eine neue Ikonographie zu kreieren¹⁹, eine Ikonographie, die nicht mehr auf die tradierten Zeichen und ihre Konnotationen rekurriert, sondern sich ihren Code selbst bildet, das Publikum auf neue Weise in seine Bildschöpfungen verwickelt, es Anteil nehmen läßt. Das, was wir heute als überstarkes, ja, als falsches Sentiment empfinden mögen, wäre dann der Betonung der Neuartigkeit der Sprache verdankt – wie die Rezeption der Zeit zeigt, wurde sie mit Erfolg propagiert, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten gegenüber einer akademischen Position durchgesetzt. Intensität und Authentizität, Sentiment und Detail sind zwei Seiten einer Medaille, erst in ihrer Kombination erzeugen sie die Diderotsche Illusion.

*Chodowieckis Illustrationen zu Richardson als Einlösung
der Diderotschen Vorstellungen*

Man hat Daniel Chodowiecki wiederholt vorgeworfen, er orientiere sich äußerst eng an William Hogarth, hat ihn einen deutschen Hogarth genannt.²⁰ Chodowiecki hat sich zeit seines Lebens dagegen gewehrt, sah seine und Hogarths Ziele weit voneinander entfernt. Hogarth übertreibe, karikiere, verletze, die Tendenz seiner Werke sei kritisch-negativ, ihm dagegen gehe es eher um das positive Exempel. Seine Werke forderten zum Mitleid und zum Mitleiden heraus. Chodowiecki hat unrecht und recht zugleich. Einerseits hat sich zweifelsfrei eine Fülle von direkten Zitaten aus Hogarths Werken nachweisen lassen, die gelegentlich an der Grenze zum Plagiat sind, andererseits ist die Ausdrucksdimension seiner Kunst in der Tat eine andere. Hogarth hat man zu Recht in Parallele zu Henry Fielding und seiner Romankunst gesehen, Chodowiecki würde sein Pendant in Richardson finden. Nicht umsonst hat Fielding mit seiner *Shamela* Richardsons *Pamela* parodiert, und ebenso bezeichnend ist die Tatsache, daß Richardsons kurzfristiges Interesse an einer Hogarthschen Illustration für sein Werk mit einem Fiasko endete.²¹ Der Ton ihrer Werke blieb notwendig dissonant. Chodowiecki dagegen hat gleich zweimal in großer Ausführlichkeit und mit großem Erfolg Richardsons *Clarissa Harlowe*, einmal in der französischen Übersetzung von Le Tourneur und einmal in der deutschen von Ludwig Theobul Kosegarten, illustriert. Die erste Illustrationsfolge von 1784/85 umfaßte fünfzehn, die zweite von 1795 vierundzwanzig Blätter.²²

Es seien im folgenden allein zwei Szenen der späteren Folge betrachtet und mit Richardsons Text verglichen. Es wird zweierlei deutlich werden: zum einen müht sich Chodowiecki, Richardson in allem Detail zu folgen, zum anderen dürfte ihm die Forderung nach Detailliertheit als Voraussetzung von Illusionsstiftung durch Diderots *Éloge de Richardson* vermittelt worden sein. Das ist in verschiedener Hinsicht naheliegend. Einmal ist Chodowieckis erste Illustrationsfolge zur französischen Ausgabe einer Übersetzung gewidmet, die das erstemal den vollständigen Text von Richardson wiedergibt²³; schon Diderot hatte sich 1762 bitter darüber beklagt, daß die ihm vorliegende französische Ausgabe gerade im Schlußteil stark gekürzt sei. Um die Sinnlosigkeit dieser Kürzungen zu be-

tonen, berichtet Diderot davon, daß er sich die fehlenden Schlußpassagen gesondert verschafft habe, und beschreibt die extreme Wirkung ihrer Lektüre auf einen Freund, einen der empfindsamsten Menschen, den er kenne und einen glühenden Verehrer Richardsons: Er sei in Tränen ausgebrochen, habe geschluchzt, sei aufgesprungen, habe Schreie ausgestoßen etc. Diese Art der absoluten emotionalen Involvierung scheint ihm das überzeugendste Qualitätsmerkmal für die Richardsonsche Dichtung.²⁴

Andererseits ist Richardsons *Éloge*, die zuerst 1762 im *Journal Etranger* erschien, im selben Jahr dann in einer Lyoner Buchausgabe, bereits Februar 1766 in einer deutschen Übersetzung in den *Hamburger Unterhaltungen* publiziert worden, eine Buchausgabe folgte 1767 ebenfalls in Hamburg.²⁵ 1767 ist auch Chodowieckis vielleicht bedeutendste Hervorbringung überhaupt erschienen, sein *Großer Calas*. Nun war Chodowiecki als Mitglied der Berliner Hugenottengemeinde zweifellos nicht auf eine deutsche Übersetzung angewiesen, doch die zeitliche Koinzidenz ist bezeichnend. Der *Calas* ist Chodowieckis erste und gleich höchst erfolgreiche Bildfindung, die Hogarthsche Motive ins Sentimentale transferiert und die Wahrhaftigkeit der gefühlsmäßigen Selbsterfahrung des Betrachters vorbereitet durch die über die Befolgung auch des kleinsten Details gestiftete Illusion von Authentizität: die Kornähre ragt aus der Bettstatt, selbst die Schlüssellöcher der winzigen Fußkettenschlösser sind zu erkennen.²⁶ Diese Auffassung konnte Chodowiecki in den Werken von Greuze vorgebildet sehen, der auch seinen Ausgang von Hogarth genommen hatte. *Calas*, der letzte Religionsmartyrer, der in Frankreich aufs Rad geflochten wurde und dem Voltaire in einer aufwendigen Kampagne zur Rehabilitierung verhalf, wurde bis zur Revolution eine Identifikationsfigur der europäischen Aufklärung. Chodowiecki reagierte sofort auf die französischen Ereignisse. Seine Bildprägung hielt durch ihr überstarkes Sentiment die Erinnerung an den Fall *Calas* über lange Zeit wach.

Chodowieckis zwanzigste Illustration zur Kosegartenschen Übersetzung von *Clarissa Harlowe* läßt die Protagonistin am Ende ihres traurigen Weges auf einem Sessel zusammensinken (Abb. 1).²⁷ Sie wird von der sich um sie kümmernden Mrs. Lovick gestützt, Hauswirtin und Krankenschwester stehen ihr bei, betrachtet wird sie von einem gerade und zweifellos zu spät eingetroffenen Verwandten, dem Colonel Morgan und ihrem Beistand Mr. Belford, der diese

Szene dem Verführer von Clarissa, Robert Lovelace, brieflich schildert.²⁸ Der Fluchtpunkt der Darstellung liegt im Kopf der halb Ohnmächtigen, alles Personal ist innehaltend auf diesen bewegenden Anblick ausgerichtet. Die ganze verhängnisvolle Geschichte scheint für die Beistehenden noch einmal Revue zu passieren, und auch der Leser und Illustrationsbetrachter kann sich diesem Eindruck hingeben. Im Prinzip ähnelt dies Greuzes *Piété filiale* von 1763: der Moment ist arretiert, von der Konzentration auf den Kern wird nicht abgelenkt, zu Recht spricht Michael Fried von Greuzes Bild als von dem ersten überzeugenden Beispiel von völliger Absorption in der Malerei des 18. Jahrhunderts.²⁹ So winzig Chodowieckis Illustration ist, er sucht Richardson in allen szenischen Momenten und Motiven zu folgen: die wie leblos herabhängenden Hände Clarissas, der zur Seite gesunkene Kopf, das Umarmungsmotiv durch Mrs. Lovick, die verschränkten Arme des Colonel finden sich in Text und Bild.

Entschieden chaotischer geht es in der zweiundzwanzigsten Szene zu, doch auch hier gibt es einen Hinzutretenden, der die Szene als Bild in allen Einzelheiten in sich aufnimmt und sie brieflich in der Folge so detailliert als möglich beschreibt (Abb. 2).³⁰ Bezeichnenderweise wählt Richardson selbst die Metapher des zu malenden Bildes, als wollte er es – hier zur Abschreckung – der Seele seiner Leser einschreiben. Mr. Belford wird nach dem Tode der edlen Clarissa zur »schändlichen Sinclair« gerufen, der Bordellchefin, die im Roman eine unheilvolle Rolle gespielt hat.³¹ Sie ist zu Tode erkrankt, kann nicht sterben, bevor sie nicht Mr. Belford gesehen hat. Natürlich ist die Szene, die sich Belford im Bordell bietet, als Gegenbild zum Sterben von Clarissa gedacht. Auf engstem Raum sucht Chodowiecki wiederum der sich über mehrere Seiten hinziehenden Beschreibung von Richardson zu folgen. Nur zwei Kernstücke seien zitiert. Zuerst werden »die verfluchten Nymphen« vorgeführt, die sich um Mrs. Sinclair versammelt haben, alles in allem zehn Huren:

Sie »schienen gerade erst aufgestanden zu sein, vom Bett ihrer Kunden weg, nach nächtlicher Orgie, mit Gesichtern, deren Schminke verschmiert in halb abgewischten Streifen verlief und die rauhe, runzelige Haut durchsehen ließ [...] Aber allen hingegen die aufgegangenen Locken zerzaust über Ohren und Hals herunter. – Bei meinem Eintritt machten alle dieselbe Bewegung und stopften mit beiden Händen die wirren Locken unter



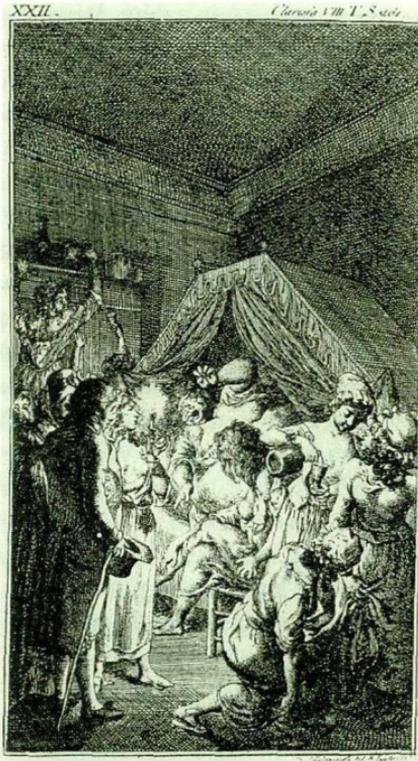
1 Daniel Chodowiecki:
24 Blätter zu Richardson's
Clarissa Harlowe, verdeutscht
von Ludwig Theobul Kose-
garten, 1795, Illustration,
Nr. XX, Radierung

ihre Hauben, Bänder und Nachtmützen, deren jede schief saß. – Sie hatten alle Pantoffeln an, meist keine Strümpfe und waren im Unterrock [...].³²

Das ist nur ein Teil der Schilderung, Richardson meint ihre Ausführlichkeit begründen zu müssen: »Ich bin so eingehend bei der Beschreibung ihres Äußeren, weil ich glaube, Du hast noch nie eine von ihnen, geschweige denn eine Gruppe, so unvorbereitet gesehen zu werden, erblickt.«³³ Die Liederlichkeit der Huren, ihr nur halbbekleideter Zustand werden herausgestrichen, das Bild fügt sich immer dichter – und dann kommt Richardson auf das noch ausgesparte Zentrum zu sprechen:

»Aber Welch ein Anblick bot sich mir, als ich mich dem alten Scheusal näherte: Stell Dir vor, wie der schwammige, riesige

2 Daniel Chodowiecki:
24 Blätter zu Richardson's
Clarissa Harlowe, verdeutsch
von
Ludwig Theobul Kosegarten,
1795, Illustration,
Nr. XXII, Radierung



Fettkloß das ganze zerwälzte Bett ausfüllt, wie die stämmigen Arme hochgereckt sind, die dicken Hände wütend geballt – ihre weiten Augen stier und feuerrot wie vermutlich die eines Salamanders; wie ihre spröden bläulichen Lippen sich bewegen, ihr volles Kinn arbeitet – sieh ihr weites Maul, worin ihre ungeheure Zunge scheußlich herumrollt und stößt, während ihre verfärbten Brüste, die wie Blasebälge aussehen, sich wechselseitig bis ans Kinn heben und, sich dem Blick entziehend, senken – so heftig schnappt sie nach Luft.«³⁴

So absurd es klingen mag, es wäre legitim, diese Beschreibung mit Winckelmanns nur wenig späteren Beschreibungen des *Apoll von Belvedere*, des *Torso Belvedere* oder des *Antinous* zu vergleichen. Auch dort wird jeder Wölbung und Senkung des Leibes nachgespürt, wird der Betrachter angesprochen, involviert, die Figuren scheinen

zu leben, werden mit dem Auge abgetastet.³⁵ Richardson macht aus dem real Gesesehenen ein Bild, Winckelmann aus der Statue eine lebende Figur. Beide entdecken die Sinnlichkeit des Bildes, lassen diese auf sich wirken und legen davon Rechenschaft ab. Eben diese Erfahrung gehört zur Vorgeschichte der Kunstgeschichte.

Auf ein winziges, aber bezeichnendes Detail bei Chodowieckis »wörtlicher« Wiedergabe der Szene sei hingewiesen. Ganz links am Bildrand, über der Schulter der von einem hohen Hut gezierten Begleiterin Belfords, sind von einer Hure gerade noch ein Auge, der Nasenansatz und der Haarschopf zu sehen. Hier geht es nicht nur darum, allen genannten Figuren ihr Erscheinungsrecht zu geben, vielmehr ist – wie in Rembrandts *Nachtwache* – ein solches Motiv geeignet, als vermeintlicher Wirklichkeitsausschnitt Authentizität zu bezeugen. Die Wirklichkeit soll sich aus Wahrnehmungspartikeln konstituieren. Es wird nicht mehr lange dauern, und Adolph Menzel wird die Addition von Partikeln zum Kompositionsprinzip erheben.³⁶ Uns kann ihr Vorkommen anzeigen, daß die neue Wertschätzung des Details die klassische Ganzheitsvorstellung in Frage zu stellen beginnt.

Die Ästhetisierung des Details

Die Wertschätzung des Details ist nicht eine Erfindung des 18. Jahrhunderts, und insofern muß der besondere Stellenwert, den es in der Zeit gewinnt, noch etwas genauer historisch beschrieben werden. Nun kann es hier nicht der Ort sein, über die christliche Tradition zu reflektieren, nach der sich Gott auch und gerade im Kleinsten offenbart, auch die mittelalterliche und gegenreformatorische Auffassung der Relation von Makrokosmos und Mikrokosmos mit der Lobpreisung auch der winzigsten *naturalia*, etwa in Kunst- und Wunderkammern, kann nicht Thema sein, ebensowenig die Stellungnahme von aristotelischer Nachahmungslehre oder neoplatonischer Kosmologie zum genauen Naturstudium.

Immer hat es in der Geschichte der Kunsttheorie einen Gegenpol zum klassischen Idealismus gegeben. Die antipodische Konstellation kann ihre Herkunft vom antiken Gegensatzpaar rhetorischer Auffassungen, Attizismus und Asianismus, nicht verleugnen. Durch die Geschichte hindurch lassen sich Künstlerduos verfolgen, die jeweils

eine klassische und eine unklassische Position verkörpern, und der unklassischen Position wird nicht selten aufgrund der fehlenden Idealisierung eine unterschiedslose Befolgung des Naturvorbildes in allem Detail vorgeworfen: Raffael und Tizian, Annibale Carracci und Caravaggio, Bernini und Borromini, Poussin und Rubens, Ingres und Delacroix. Das Ende dieser Tradition ist in der Gegenüberstellung von Moritz von Schwind und Menzel erreicht, da nun aus dem Blickwinkel der Hegelianer, die die Antithese dialektisch aufzuheben trachten, beide Positionen verworfen werden. Schwind wird abstrakter Spiritualismus, Menzel bloßer Materialismus vorgeworfen.³⁷ Das Wirkliche und damit auch das Wirklichkeitsgetreue sollen das Ideale in sich bergen, dem Detail wächst damit eine neue Funktion zu.

All dieses, das zu einer Geschichte des Details gehörte, soll hier außer acht bleiben. Allein ein Aspekt sei noch für einen Moment verfolgt, weil in ihm sich etwas andeutet, das man die Säkularisierung des Details nennen könnte. Es scheint, um es vorab zu sagen, legitim zu sein, die sentimentale Aufladung der detaillierten Wirklichkeitswiedergabe bei Diderot und Richardson, bei Greuze und Chodowiecki als einen Kompensationsakt aufgrund der Erfahrung der Säkularisierung des Details zu verstehen. Denn das säkularisierte Detail, das also nicht mehr als von göttlichem Geist gesättigtes auf kosmologische Zusammenhänge verweist, muß – die Romantik spricht es aus – als Bruchstück erfahren werden. Wird jedoch der göttliche Geist durch das eingeforderte Sentiment des Betrachters ersetzt, dann erwacht das Detail zu neuem Leben, das Bruchstück wird beseelt.

Die Vorstufe dieser Ästhetisierung des Details dürfte sich am ehesten in der Physikotheologie finden lassen.³⁸ Es scheint kein Zufall, daß die entscheidenden Neuentdeckungen Newtons und die Herausbildung der physikotheologischen Argumentation mehr oder weniger gleichzeitig erfolgen. Der Erfahrungsdruck der Naturwissenschaften, der extreme Zuwachs an empirischem, mathematisch abgesichertem Wissen, forderte eine Theologie heraus, die dieses neue Wissen mit dem Text der Offenbarung in Übereinstimmung bringen konnte. Die Physikotheologie leistet dies mit der optimistischen »Design«-Theorie: alles, was von Gott geschaffen wurde, ist gut und schön, weil sinnvoll. Alles, was der Naturwissenschaftler erkennt – und sei es mit Hilfe von Mikroskop und Fernrohr – legt Zeugnis ab von Gottes durchgreifender, allumfassend geplanter Gestaltung der Welt, vom Kleinsten bis zum Größ-

ten, vom Wurm bis zum eisstarrenden höchsten Berggipfel. Die menschliche Neugierde, wohin sie sich auch wendet, ist gerechtfertigt als eine Form der Gotteserkenntnis.³⁹

Allumfassend ist der Anspruch der physikotheologischen Erklärung allerdings erst dann, wenn auch das Abstoßende und das Schreckenerregende in ihrer Sinnfälligkeit durchschaut werden können. In Barthold Heinrich Brockes riesigem, ab 1721 erscheinendem Lehrgedicht *Irdisches Vergnügen in Gott* werden beide Kategorien in exemplarischer Werke einem physikotheologischen Weltbild integriert. Schon der Titel jedoch verrät, daß dies, bei aller religiösen Fundierung, nicht ohne Ästhetisierung abgeht, denn die pragmatischen Argumente allein konnten dem Verstörenden nicht ihren Stachel nehmen.

Die schreckenerregenden Berge etwa, die Gott nach traditioneller theologischer Lesweise den Menschen nach dem Sündenfall und der Sintflut als Strafe geschickt hat, konnten zwar mit Hilfe naturwissenschaftlicher Erkenntnis als Erzspeicher, Wasserscheide oder Wasserspender begriffen werden und damit ihren positiven Ort in Gottes Plan bekommen. Das minderte den Schrecken, war man ihm ausgesetzt, nicht, doch es ebnete den Weg, ihn zusätzlich ästhetisch zu neutralisieren mit Hilfe der Ästhetik des Sublimen. Ästhetische Distanznahme ließ die Erhabenheit der Berge genießen. Das Gräßlich- oder auch Erbärmlich-Schöne findet sich bei Brockes auf Schritt und Tritt, selbst die Unendlichkeit des Raumes, die den Blick verschlingt, wie auch die unendliche Tiefe des Meeres, schlagen nicht mehr gänzlich in irdische Verzweiflung um, aus der nur der Glaube an Gott erretten kann, sondern gewinnen ästhetische Faszination.⁴⁰

Das Abstoßende, seine Wirkung und deren Transformation demonstriert Brockes am alten, häßlichen Weib:

»A. spricht selbst: wie häßlich ist doch ein verjährtes Weib? /
Beschau nur einst mit Ernst ein altes armes Weib / Die grindig
=gelbe Haut voll Runzelichter Tiefen, / Der schielen Augen Rot,
die unaufhörlich triefen [...] Die schlaffe platte Brust, die magren
dürren Rippen / Den zitternd=krummen Hals, des Rückens
höckricht Rund, / Des Kinns entfleichte Höh, die Hölen welker
Wangen. / Sollt solch ein lebend Aas der ewgen Klarheit Schein /
Der Seligkeit wol wehrt, des Himmels würdig, seyn?«

Der angesprochene B. bestätigt eben dies mit Nachdruck:

»Es glänzt des Himmels Schein / Selbst in dem Höllen-Schluß,
den Du anitzt gemacht.«⁴¹

So sehr es hier um einen physikotheologischen Gottesbeweis geht, so kann uns doch schon das Bild von Gottes verklärendem Schein auch darauf aufmerksam machen, daß die ästhetische Wendung nahe ist. Das alte aristotelische Argument, daß das Häßliche dargestellt schön sein kann, wird im 18. Jahrhundert ohn' Unterlaß bemüht. Schon bei Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger heißt es 1721: »[...] alles was wol nachgeahmet ist, wird uns angenehm, es seye so gräßlich und erbärmlich es will« und ferner: »Er [der Betrachter] hat ein Ergetzen das garstige Conterfay einer Runtzlichten anzuschauen, vor dessen Original er die Augen abwendet.«⁴²

Eng mit Brockes befreundet war der Maler Balthasar Denner; er hat Brockes beim Wort genommen und Porträts alter Menschen in extremer Wiedergabegenauigkeit gefertigt, was ihm den Beinamen *Poren-Denner* einbrachte. Für diese geradezu mikroskopische Genauigkeit in der Wiedergabe jeder Ader und jeder Runzel war er in ganz Europa berühmt. Nun hat allerdings Denner nicht nur das physikotheologische Programm von Brockes umgesetzt – das würde nicht seine Besessenheit in dieser Gattung, die ihre eigene Geschichte hat, erklären –, vielmehr ist er vor allem einem neuen naturwissenschaftlichen Anspruch gerecht geworden, indem er, wohl mit Hilfe technischer Geräte, auch gleich seine Blickerfahrung vom Objekt mitthematisiert hat: es gibt bewußt eingesetzte Randunschärfen, die um so mehr mit der kristallinen Klarheit der fokussierten Partien kontrastieren.⁴³ Damit erschöpfen sich seine Bilder nicht in der (vermeintlich) objektiven, göttlich legitimierten Wiedergabe der Schöpfung, sondern beschreiben als wahr nur den subjektiven Blick. Auch das Detail, der kleinste Wirklichkeitspartikel, verliert so seinen Anspruch, für die göttliche Allmacht exemplarisch einzustehen, es wird zum bedingten, isolierten Phänomen, das nur in seiner subjektiv, künstlerisch verfügbaren Instrumentalisierung seine Wirkung auf den Beschauer ausübt. Die überstarke Aufladung der Kunst durch das Sentiment ab den 1760er Jahren hat den Verlust einer ganzheitlichen Welterfahrung zu kompensieren.⁴⁴ Das

betonte Detail dient der fortschreitenden Konzentration auf die dem Bild selbst innewohnende Verfaßtheit.

- ¹ Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*, hg. von Robert R. Wark, New Haven und London ³1988, S. 57–73.
- ² *Ibid.*, S. 58.
- ³ *Ibid.*, S. 58.
- ⁴ *Ibid.*, S. 58
- ⁵ *Ibid.*, S. 49.
- ⁶ *Ibid.*, S. 60.
- ⁷ *Ibid.*, S. 61.
- ⁸ *Ibid.*, S. 71 und S. 72.
- ⁹ Denis Diderot: *Éloge de Richardson*, 1762; zit. nach Diderot. *Ceuvres esthétiques*, hg. von Paul Verrière, Paris 1988, S. 29–48.
- ¹⁰ *Ibid.*, S. 29.
- ¹¹ *Ibid.*, S. 30.
- ¹² *Ibid.*, S. 31
- ¹³ *Ibid.*, S. 35.
- ¹⁴ *Ibid.*, S. 34–35
- ¹⁵ Goethes kommentierende Übersetzung in: *Denis Diderot. Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin 1984, Bd. 1, S. 697–737, die paraphrasierte Passage: S. 700–701; vgl. dazu Werner Busch: *Die »große, simple Linie« und die »allgemeine Harmonie« der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise*, in: *Goethe Jahrbuch* 105/1988, S. 144–164, besonders S. 144–146.
- ¹⁶ Denis Diderot: *Salon de 1763*; zit. nach Diderot. *Ceuvres esthétiques*, hg. von Paul Verrière, Paris 1988, S. 528.
- ¹⁷ Zu Greuzes Bild und den hier geschilderten Aspekten: Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven und London 1985, S. 147–153; Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles und London 1980, S. 55–57, S. 108 und S. 197–198.
- ¹⁸ Diderot 1988 (Salon de 1763) (wie Anm. 16), S. 528.
- ¹⁹ So auch Crow 1985 (wie Anm. 17), S. 151.
- ²⁰ Zu diesen Zusammenhängen vgl. Werner Busch: *Überlegungen zu Hogarths Rezeption bei Chodowiecki und Kaulbach*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 46/1992, S. 9–19; id.: *»Marriage A-la-Mode«*. Zur Dialektik von Detailgenauigkeit und Vieldeutigkeit bei Hogarth, in: *Marriage à-la-mode. Hogarth und seine deutschen Bewunderer*, Ausstellungskatalog, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1998, besonders S. 82–83.
- ²¹ Ronald Paulson: *Hogarth*, Bd. 2 (High Art and Low, 1732–1750), New Brunswick (N.J.) 1992, S. 185–202.
- ²² Jens-Heiner Bauer: *Daniel Chodowiecki. Das druckgraphische Werk*, Hannover 1982, Nr. 1129–1143 (E. 521 II–527 II und 550–557) und 1852–1875 (E. 797–820).
- ²³ *Clarissa Harlowe. Traduction nouvelle et seule complete par M. Le Tourneur faite sur l'édition originale par Richardson avec figures d'après Mr. Chodowiecki de Berlin*, 14 Bde., Genf und Paris 1785–1787.
- ²⁴ Diderot 1988 (Éloge de Richardson) (wie Anm. 9), S. 44.

- ²⁵ Diderot 1984 (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 737–738.
- ²⁶ Ausführlich zum *Calas* vgl. Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 39–58.
- ²⁷ Bauer 1982 (wie Anm. 22), Nr. 1871 (E. 816).
- ²⁸ Vgl. die (gekürzte) deutsche Ausgabe: Samuel Richardson: *Clarissa Harlowe*, Roman. Aus dem Englischen übersetzt und bearbeitet von Ruth Schirmer, Zürich 1966, S. 521–524.
- ²⁹ Fried 1980 (wie Anm. 17), S. 65, S. 108 und S. 197–198.
- ³⁰ Bauer 1982 (wie Anm. 12), Nr. 1873 (E. 818); Text: Richardson 1966 (wie Anm. 28), S. 533–540.
- ³¹ Richardson 1966 (wie Anm. 28), S. 533.
- ³² *Ibid.*, S. 534–535.
- ³³ *Ibid.*, S. 535.
- ³⁴ *Ibid.*, S. 535–536.
- ³⁵ Vgl. neben der älteren Literatur vor allem Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winkelmann and the Origins of Art History*, New Haven und London 1994, vgl. Index *Apollo Belvedere, Belvedere Antinous, Belvedere Torso*.
- ³⁶ Vgl. Françoise Forster-Hahn: *Adolf Menzel's Daguerreotypical Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History*, in: *The Art Bulletin* 59/1977, S. 242–261; id.: *Authenticity into Ambivalence: The Evolution of Menzel's Drawings*, in: *Master Drawings* 16/1978, S. 255–283.
- ³⁷ Zur Tradition der Gegenüberstellung vgl. Werner Busch: *Klassizismus, Klassik*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070–1081; zu Schwind und Menzel gesondert: id.: *Adolph Menzels »Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769« und Moritz von Schwinds »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe«*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33/1991, S. 173–183.
- ³⁸ Die wichtigste Literatur zur Physikotheologie zusammengestellt in Werner Busch: *Materie und Geist. Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes*, in: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Ausstellungskatalog, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling, München 1999, S. 416, Anm. 22.
- ³⁹ *Ibid.*, S. 404–405.
- ⁴⁰ Vgl. hierzu besonders Carsten Zelle: *»Angenehmes Grauen«. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987, S. 203–251.
- ⁴¹ Barthold Heinrich Brockes: *Irdisches Vergnügen in Gott*, Teil 1, Hamburg 1724, S. 413. Wir folgen hier der Darstellung von Zelle 1987 (wie Anm. 40).
- ⁴² Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger: *Die Discourse der Malerei (1721–1723)*, in: id.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Volker Meid, Stuttgart 1980, 20. Discours, S. 12.
- ⁴³ Dies hat zuerst Marc Wellmann beobachtet: *Balthasar Denners Studienköpfe*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 1996, besonders S. 86–95; vgl. *ibid.*, S. 76–81, auch zum Verhältnis Brockes–Denner.
- ⁴⁴ Zur Rolle des überstarken Sentiments in der Kunst vgl. auch Werner Busch: *Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts*, in: *Angelika Kauffmann. Eine Dichterin mit dem Pinsel*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Düsseldorf/Haus der Kunst, München/Bündner Kunstmuseum, Chur, hg. von Bettina Baumgärtel, Ostfildern–Ruit 1998, S. 40–46.