

Aufklärungsforschung

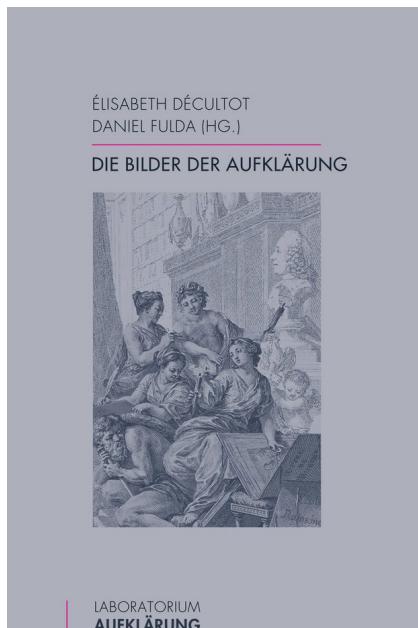
Gibt es Aufklärung in der bildenden Kunst?

Elisabeth Décultot und Daniel Fulda (Hg.)
Die Bilder der Aufklärung (Laboratorium
Aufklärung, Bd. 39). Paderborn, Brill/Fink
2024. XX u. 441 S., 164 Abb.
ISBN 978-3-7705-6767-6. € 59,00

Prof. Dr. Rolf Reichardt
Historisches Institut
Justus-Liebig-Universität Gießen
rolf.reichardt12@gmail.com

Gibt es Aufklärung in der bildenden Kunst?

Rolf Reichardt



Lange vor allem auf die Texte des 18. Jahrhunderts fixiert, nimmt die Aufklärungsforschung zunehmend auch die zeitgenössische Bildproduktion in den Blick. Wie zielstrebig insbesondere das Hallenser IZEA (Interdisziplinäres Zentrum zur Erforschung der Aufklärung) unter Leitung der Germanisten Daniel Fulda und Elisabeth Décultot diesen *Iconic turn* vorantreibt, bestätigt der vorliegende, sorgfältig edierte und hochwertig gedruckte Sammelband. Er geht zurück auf eine Tagung, die 2020 am IZEA stattfand. Die Autorinnen und Autoren der 20 Beiträge kommen – abgesehen von vier Personen aus Frankreich – hauptsächlich aus dem deutschsprachigen Raum und arbeiten im Wesentlichen je zur Hälfte in der Literatur- bzw. der Kunsthistorik.

Nach einführender Klärung der Leitfragen der Tagung widmen sich viele Beiträge dem Verständnis des Se-

hens und den Seherfahrungen im 18. Jahrhundert. Wenn die Enzyklopädisten auf die naturgesetzliche Objektivität des „aufgeklärten Auges“ vertrauten, so berücksichtigten sie, wie Fokko Jan Dijksterhuis ausführt, nur einen Teil des Sehvorgangs. Denn ausgehend von René Descartes’ Geometrie und Isaac Newtons Optik nahmen sie an, dass Bilder über Lichtstrahlen direkt auf der Netzhaut entstehen. Ohne bereits die Beteiligung des Gehirns kennen zu können, suchten sie ‚ungewöhnliche‘ Seh-Erlebnisse durch den Einfluss der ‚Seele‘ zu erklären.

Eigenlogik der Bilder

Unabhängig davon deuten sich in den Bildern selbst neue Sichtweisen an. So beobachtet Pascal Griener bei Malern wie Filippo Baldinucci, Giovanni Battista Tiepolo und Joshua Reynolds eine zunehmende Wertschätzung der Skizze als Zeugnis kreativer Originalität sowie ein wachsendes Bewusstsein, dass Bilder textgebundenem Denken ebenbürtig sein können. Zugleich konstatiert er eine Intensivierung des Blicks bei Ausstellungsbesuchern und geradezu körperliche Seh-Erfahrungen, von denen z. B. Besucher der berühmten Grotta di Pozzuoli in Neapel zu berichten wussten. Inspiriert von Denis Diderots *Salons* und der Ikonik von Max Imdahl erkundet Britta Hochkirchen bei Jean-Baptiste Greuze und in Jean Siméon Chardins Stillleben Anzeichen eines neuartigen Bewusstseins von der Medialität und Eigenlogik des Bildes, die zwischen Transparenz und Opazität oszilliert. Werke der genannten Künstler seien ‚aufklärerisch‘, indem sie nicht etwas Vorgewusstes abbilden, sondern beim Akt des Sehens spontan unerwartete Eindrücke hervorrufen.

Ähnliche Effekte untersucht Johannes Grave in den Gemälden majestätischer Naturschauspiele wie eines Vesuvausbruchs, die sich seit den 1760er Jahren

häuften und von einer Debatte über das Erhabene begleitet wurden (Jean-Baptiste Dubos, Gotthold Ephraim Lessing, Edmund Burke, Immanuel Kant). Es zeigt sich, dass der „Schauer des Erhabenen“ nicht bereits durch die winzigen Staffagefiguren in der weiten Landschaft erzeugt werde, sondern die „aktive Beteiligung der Rezipienten“ erfordere (83f). In Christian August Semlers und Carl Ludwig Fernows Traktat *Über die höchste Vollkommenheit ... der Landschaftsmalerey* (1800) weiterentwickelt, wurde die neue Theorie des Erhabenen ansatzweise von Claude Joseph Vernet, Joseph Anton Koch und Caspar David Friedrich umgesetzt. Etienne Jollet vermutet sogar in Jean-Honoré Fragonards *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1767) ein Werk der Aufklärung, weil die Lichteffekte des Gemäldes beim Betrachter einen visuellen Schock auslösten. Jollet ist sich aber nicht ganz sicher: „Je ne sais pas – étant donné que je ne sais toujours que ce sont les Lumières, ce que serait une fausse ,image des Lumières.“ (386)

Hat vielleicht, so fragt Wolfgang Braungart, die spätbarocke Prachtentfaltung in Balthasar Neumanns Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (1772) in Verbindung mit dem „reinen Licht“ der Obergadenfenster ‚aufklärerisches‘ Sehen begünstigt? Seine Antwort bleibt freilich spekulativ. Kann es schließlich als ‚aufklärerisch‘ gelten, dass – wie Sandra Vlasta meint – die Reiseberichte des späten 18. Jahrhunderts eine verstärkt persönliche, bildgestützte Betrachtungsweise pflegten? Der Versuch, diese These allein durch den Vergleich von Georg Forsters *Reise um die Welt* (1778–80) mit dem Titelkupfer von Karl Philipp Moritz’ *Reisen eines Deutschen in England* (1783) zu stützen, kann nicht wirklich überzeugen.

Dass die Aufklärung ganz elementar auch visuell in kritisch-exakter Wissensvermittlung bestand, verdeutlicht eine Gruppe von Beiträgen über die massenhaften Illustrationen in mehrbändigen Druckwerken. So betont Cecilia Hurley zum einen den Primat der Kupfertafeln vor dem Text in Bernard de Montfaucons *Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719) und in Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (1723–43).

Zum anderen untersucht sie, wie die ‚epistemischen‘ Bilder in technischen und naturwissenschaftlichen Büchern Bewegungen und Handlungsabläufe suggerieren.

Edukationsgrafik und aufgeklärte Selbstdarstellung im Porträt

Hui Luan Tran entdeckt den *esprit géomètre* der Enzyklopädisten bereits in der *Géometrie pratique* (1702) des Ingenieurs Alain Manesson-Mallet; deren 500 Tafeln lehren die militärische Vermessung des ‚Realen‘ mittels der mathematischen Perspektive. Primär an junge Betrachter richteten sich dagegen die von Anett Lütteken untersuchten Zürcher *Neujahrsblätter* – von kurzen Texten kommentierte Lehrbilder, in denen sich von 1690 bis 1760 eine gewisse Säkularisierung und Praxisorientierung abzeichnet. Die ungleich gewichtigeren 100 Tafeln von Daniel



Abb. 11 Johann Heinrich Lips, Porträt des Gottfried Wilhelm Leibniz, 1773. Radierung. Décultot/Fulda, S. 298, Abb. 14.8



| Abb. 2 | Frontispiz der Neuauflage des „Discours sur les sciences et les arts“ (1764). Zeichnung: Gravelot. Stich: De Longueil. Décultot/Fulda, S. 314, Abb. 15.5 ↗

Nikolaus Chodowiecki in Johann Bernhard Basedows bekanntem *Elementarwerk ... zum Unterricht der Jugend* (1789–90) betrieben, wie Jürgen Overhoff zeigt, die „Schärfung des aufgeklärten Blicks“, indem sie alle Gegenstände und Szenen des Lebensalltags nebeneinander in Nahsicht und in kritischer Distanz abbildeten. Neben dieser „Edukationsgrafik“ trug auch die botanische Grafik zur Wissenssicherung und -verbreitung bei, wie Jana Kittelmann anhand von Carl von Linnés Zusammenarbeit mit den Malern Jan Wandelaar und Georg Dionys Ehret exemplifizierte. Was das aufklärerische Selbstverständnis betrifft, so kommt es besonders in Porträts zum Ausdruck. Holé Rößler beobachtet einen langfristigen Kleiderwechsel. Hatte etwa Christian Thomasius sich um 1694 von Peter Schenck in höfischem Outfit mit Perücke darstellen lassen (286), so posierte Jean-Jacques Rousseau 1765 für Jean-Baptiste Michel mit Fellmütze im Hausrock am Schreibtisch, den seherischen Blick in die Ferne gerichtet (292) – ein Modus der Natürlichkeit, den Johann Heinrich Lips dann auf Gottfried Wilhelm Leibniz zurückprojizierte. | Abb. 1 | Diderot ging, wie Martin Schieder ausführt, noch weiter, indem er geradezu ‚egomanisch‘ die Verbreitung seines eigenen Bildnisses überwachte. Während er das *portrait d'apparat*, das Louis Michel van Loo 1767

von ihm anfertigte, vehement ablehnte, erkannte er sich in Fragonards skizzenhafter *Figure fantaisiste* von 1769 fast wieder: Leger gekleidet blickt der *philosophe* mit einer lebhaften Wendung des Kopfes von der Lektüre auf; seine von der eigenen *raison* erleuchtete Stirn und der Gedankenblitz in seinen Augen kennzeichnen das Genie (338). Im Fall Josephs II. – so Werner Telesko – färbte der neue Darstellungsmodus sogar auf das Image des „aufgeklärten Herrschers“ ab, der in Gemälden und Grafiken der 1780er Jahre systematisch als nahbarer, aktiver Neugestalter auftritt: mal beim Pflügen, mal als erster Diener des Staates am Schreibtisch, mal als Verkünder des Toleranzedikts.

Dies leitet über zu programmatischen Bildern, allen voran dem Frontispiz zu Rousseaus erstem *Discours*, das von Hubert-François Gravelot für Band I der Werkausgabe von 1764 umgearbeitet wurde. | Abb. 2 |



| Abb. 3 | Daniel Nikolaus Chodowiecki (Vorzeichnung und Ausführung), 12 Blätter zur Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen. Radierungen, 87 × 51 mm (ohne Textfeld), hier Blatt Nr. 7: Etat policé. Décultot/Fulda, S. 265, Abb. 13.8 ↗



| Abb. 4 | Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Les adieux de Calas à sa famille*, 1768. Radierung, 33,3 × 43 cm. Halberstadt, Gleimhaus, Grafiksammlung, Inv.nr. Ca 9957. Décultot/Fulda, S. 361, Abb. 17.4 ↗

Ihm gelten gleich zwei Beiträge. Während Christopher Martin den Stich in den ikonographischen Zusammenhang stellt, analysiert Nathalie Ferrand die Gestalt des Satyrs. Neben dem Lichtbringer Prometheus mutiert er zum Protagonisten der Komposition als Verkörperung der Menschheit im Urzustand.

Mehr Licht in den Fortschrittoptimismus

Schwieriger als das ‚Licht‘ der Aufklärung war es, ihre neue Vorstellung der Geschichte als eines zusammenhängenden ‚fortschrittlichen‘ Prozesses zur Anschauung zu bringen. Ansätze dazu erkennt Daniel Fulda in Chodowieckis Bilderfolge *Geschichte der Menschheit nach ihren Culturverhältnissen*, 12 Monatskupfern für den *Almanac de Gotha* (1785). Die Blätter 1 bis 7 suggerieren einen vierstufigen Aufstieg von den Jägern und Sammlern zur handelstreibenden Gesellschaft im Zustand des *Etat policé* | Abb. 31, aber die folgenden Blätter evozieren nur noch einzelne Kulturbereiche, um mit Szenen von Sittenverfall und Dekadenz zu enden. Es fragt sich, ob dies einer Inkonsequenz des Künstlers oder der pessimistischen Unterströmung der Aufklärung zuzuschreiben ist.

Programmatischen Charakter haben für Alexander Košenina auch die Kupfer, die Chodowiecki und Johann Wilhelm Meil gemeinsam zum *Taschenbuch für Aufklärer und Nichtaufklärer auf das Jahr 1791* bei- steuerten, um alle Formen und Praktiken von super-

stitution zu entlarven – von den Hexenprozessen über den Glauben an Gespenster, Vampire und Basiliken bis hin zum Magnetismus. Ob der gleiche aufklärerische Enthüllungsanspruch sich auch in den bekannten Kerkerszenen der 1760er bis 1780er Jahre äußert, die Robert Fajen einmal mehr Revue passieren lässt, erscheint fraglich; handelt es sich doch nicht um Zustandsschilderungen, sondern um imaginäre Schreckensbilder. | Abb. 4 |

Insgesamt erweist sich der bildbasierte Ansatz des Sammelbandes als produktiv und anregend. Sichtbar wird eine ganze Reihe von Themenbereichen und epistemischen Verfahren, die bislang wenig bis überhaupt nicht im Blick der Forschung waren. So entsteht das heterogene Bild einer stark dokumentarisch, didaktisch und ästhetisch ausgerichteten Aufklärung. Was dabei spezifisch ‚aufklärerisch‘ war, wird indes nicht immer deutlich. Kann man z. B. die Aufwertung der Skizze sowie das zunehmende Bewusstsein von der Eigenlogik einer Bildkomposition und der Rolle des Betrachters nicht genauso gut als



| Abb. 5 | Anonym, Frankreich Ende 18. Jahrhundert, Le nouvel astre français ou la Cocarde tricolore suivant le cour du Zodiaque. 1793.

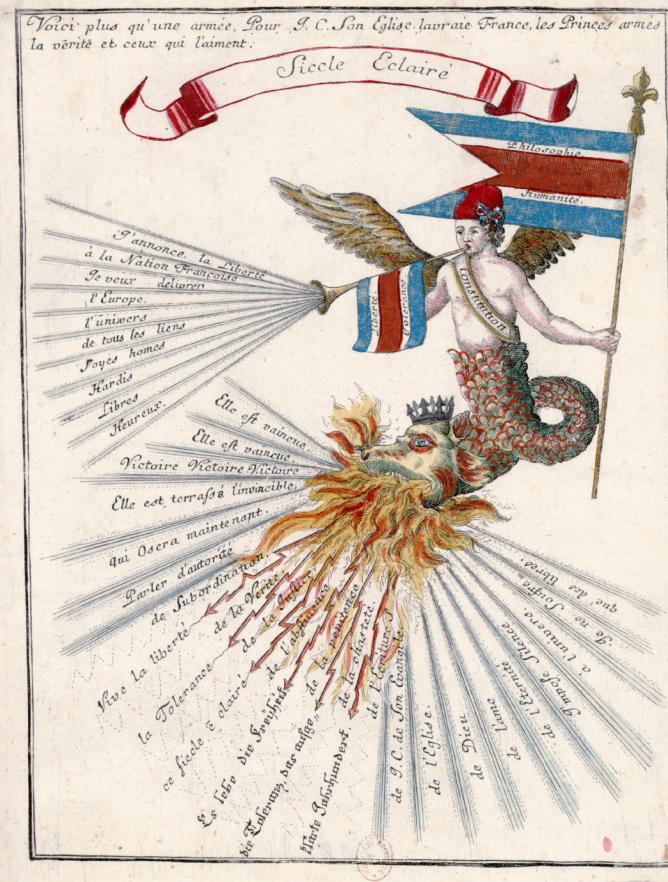
Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques,
L 503 LR/81r ↗

,Fortschritt' zur künstlerischen ,Moderne' verstehen? Mehr noch: Hat es in der bildenden Kunst die ,Aufklärung' überhaupt gegeben? Diese Frage, die Carsten Zelle 1999 im Schlussbeitrag zum Ausstellungskatalog *Mehr Licht* des Städel Museum (1999) diskutiert hat, erscheint weiterhin offen.

Leerstellen

Kritischer ist anzumerken, dass der Tagungsband mehr verspricht, als er halten kann. Wer sich einen repräsentativen Überblick über ,Die' Bilder der Aufklärung erhofft, wird doppelt enttäuscht. Erstens beschränken sich die vielfältigen Beiträge im Wesentlichen auf den deutschsprachigen und den französischen Kulturraum – ganz ähnlich wie schon Daniel Fuldas Sammelband *Aufklärung fürs Auge* (2020). Doch gilt die Aufklärung nach vorherrschender Meinung der Forschung im Kern als ein europäisches Phänomen, wie die Untersuchungen von Christine Vogel zum *Untergang der Gesellschaft Jesu als europäisches Medieneignis* (2006) exemplarisch belegen: Im Zuge einer heftigen, international vernetzten publizistischen Kampagne denunzierten 1758 bis 1773 an die 100 satirische Bildflugblätter wirkungsvoll den jesuitischen ,Obskuratorismus', von Portugal und Spanien über Frankreich und Italien bis ins Alte Reich.

Zweitens bleiben die polemische und die politische Seite der Aufklärung unterbelichtet, weil die Tagungsbeiträge hauptsächlich in Büchern publizierte Stiche berücksichtigen, die revolutionären Karikaturen auf fliegenden Blättern aber ausklammern, obwohl sich die Protagonisten der Französischen Revolution als Vollender der Aufklärung verstanden. Gegenüber den kleinformatigen, emotional zurückhaltenden Monatskupfern eines Chodowiecki, die sich an ein gebildetes Lesepublikum richteten, erreichten die größeren und ungleich expressiveren Bildsatiren der Revolutionszeit weit mehr öffentliche Aufmerksamkeit und Verbreitung. Man denke nur an die Ville-neuve zugeschriebene Aquatinta *Le nouvel astre français* (1793). | Abb. 5 | Den aufklärerischen Anspruch der Revolution symbolisiert hier eine sonnen-



| Abb. 6 | Siecle Éclairé: voici plus qu'une armée. Pour J.C. son église la vraie France. Les princes armés la vérité et ceux qui l'aiment, 1791/92. Druckgraphik ↗

gleiche Nationalkokarde, deren Strahlen den *Triomphe de la philosophie et de la raison* verkünden und zugleich die Auslöschung der europäischen Könige samt Katharinas II. bewirken.

Zudem erlangte die Ikonographie der Aufklärung erst rückblickend, im Kampf zwischen pro- und gegenrevolutionären Karikaturen, ihre ganze Prägnanz. So verspottete eine französisch-deutsche Allegorie das *Siecle Éclairé* als trügerisches Zwickerwesen (1791/92). | Abb. 6 | Oben stellt es einen geflügelten Genius dar. Er trägt die rote Freiheitsmütze mit angesteckter Kokarde. Treue zur *Constitution* gelobt die Schärpe über seiner Brust. *Philosophie* und *Humanité*, *Liberté* und *Tolérance* lauten die Devisen seiner Trikoloren. Und mit der Fanfare kündigt er die Beglückung der Menschheit an: „J'annonce la Liberté à la Nation Française. Je veux délivrer l'Europe, l'univers de tous les liens. Soyez Hardis, Libres, Heureux“. Den Unterleib des Herolds bildet dagegen ein nixenartiger Fischschwanz, der im feuerspeienden Drachenkopf

der radikalen Revolution endet. Die aus seinem Maul hervorbrechenden Flammenpfeile bedrohen nicht nur die Wahrheit, die Gerechtigkeit und die bewährten Autoritäten, sie vernichten auch „die Freyheit“, „die Toleranz“ und „das aufgeklärte Jahrhundert“.

Gegen solche Vorwürfe argumentierte noch 1819 eine Bildsatire von Léonce Lhuillier, indem sie die bourbonische Reaktion als Rückkehr des jesuitischen Obskuratorismus anprangerte. | Abb. 7 | Während linkerhand fanatische Patres unter päpstlichem Segen ein Autodafé aufklärerischer Bücher veranstalten, attackieren rechterhand ihre teufelsfüßigen Brüder den Altar des *Dix huitième Siècle*, auf dem die Büsten Voltaires, Rousseaus, d'Alemberts und zwölf weiterer Aufklärer aufgestellt sind. Ausgerüstet mit langen Löschhut-Stangen suchen die Finsterlinge die über den Büsten schwebenden Lichter der aufklärerischen

Erkenntnisse zu ersticken. Nach 200 Jahren sind solche Bilderkämpfe längst einer abgeklärten Betrachtung der ‚Aufklärung‘ gewichen. Diese ist seit einiger Zeit geradezu *en vogue*, wobei allerdings weniger das Selbstverständnis der Aufklärer interessiert als vielmehr die Nutzanwendung des normativ aufgeladenen Aufklärungsbegriffs.

Lumières! titelte 2006 eine programmatische Ausstellung der Bibliothèque nationale de France mit dem bezeichnenden Untertitel: *Un héritage pour demain*. Und die vom 18. Oktober 2024 bis 6. April 2025 laufende Ausstellung *Was ist Aufklärung?* des Deutschen Historischen Museums in Berlin richtete sich nicht zuletzt gegen antimoderne Positionen unserer Gegenwart. Es erstaunt nicht, dass im gleichnamigen Begleitband Elisabeth Décultot und Daniel Fulda einmal mehr ihren Auftritt haben.



| Abb. 7 | Léonce Lhuillier, Vite, Souflons, Souflons Morbleu! Eteignons les lumières, Et rallumons le feu, 1819.
Druckgraphik ↗