

einer Sitzfigur bei entgegengerichtetem Blick nach oben (vgl. Abb. 271, 294), die plastische Rundung von Körper und Gewandbahnen, die feste Modellierung von Stirn, Augenbrauen, Augen, Nase, Lippen, Kinn und Händen (vgl. Abb. 307, 310) entsprechen durchaus Rottmayrs Art. Auch die nuancenreiche Skala mit den gedämpften Bunttönen findet sich in dessen späten Arbeiten wieder. Daß ähnliche Eigenschaften das schon um 1697 gemalte Bildnis des Salzburger Erzbischofs Johann Ernst Graf von Thun (F 145, Abb. 48), freilich bei völlig verschiedenem, durch die Salzburger Tradition bestimmtem Porträttypus, charakterisieren, vermag Hubalas vorsichtige Zuschreibung dieses gleichfalls ungewöhnlichen Porträts eher zu bestärken.

Die Rezension darf nicht schließen ohne Anerkennung für den Herold-Verlag, der mit dieser Publikation seiner Edition der großen österreichischen Barockmaler ein weiteres Standardwerk hinzugefügt hat. Anders als in Deutschland, wo selbst für die wichtigsten Maler des 18. Jahrhunderts (Asam, Zimmermann, Holzer, Bergmüller, Götz, Spiegler, Winck, Zick) adäquat ausgestattete Monographien fehlen, ist die österreichische Barockmalerei damit (einschließlich der in anderen Verlagen erschienenen Werke über Troger, Kremers Schmidt, Maulbertsch) für die Forschung in einem Umfang zugänglich gemacht, der die deutsche Kunstwissenschaft nur mit Neid und Beschämung erfüllen kann.

Bruno Bushart

MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1980, £ 19.25, \$ 34.40, als Paperback £ 8.00.

Frieds Text ist nicht sehr lang, in die 178 Seiten sind reichlich Abbildungen eingestreut, zudem erscheinen alle Quellenzitate zweisprachig, was den eigentlichen Text auf etwa 125 Seiten schrumpfen läßt, dem folgen 62 Seiten Anmerkungen, in denen vor allem eine faszinierende Quellenkenntnis deutlich wird. Der Text lag vorher zu weiten Teilen in Aufsätzen vor, man merkt ihm diese Herkunft an. Ein einziges Hauptargument, das in Aufsätzen trägt, wird wieder und wieder variiert. In Buchform läuft eine solche zentrale Kategorie, hier „absorption“, Gefahr, einen ihr nicht zukommenden Absolutheitsanspruch zu stellen. Dennoch hat eine solche Einseitigkeit ihren ausgesprochenen Reiz, so sehr sie zu Widerspruch herausfordern muß. Die Lektüre des Buches ist mühselig, wird aber immer wieder durch verblüffende Einsichten belohnt.

Nach der Einführung möchte man das Buch wieder weglegen. Eine Sechs-Punkte-Erklärung, halb Programm, halb methodische Grundlegung, soll die Richtung des Buches angeben. Es heißt dort: 1. Da die Entwicklung der Kunst in Frankreich — betrachtet wird der Zeitraum von der Mitte der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Davids — so gut wie autonom verlaufen sei, könnten nicht-französische Beispiele unberücksichtigt bleiben. Behandelt werde der Stoff in der

ihm eigenen historischen Begrifflichkeit. Von der von Rosenblum vertretenen Internationalitätsthese des Neoklassizismus hält der Autor ebensowenig wie vom Begriff Neoklassizismus selbst. 2. Die Kunstkritik sei genau in der Mitte der fünfziger Jahre erfunden worden, Kritik und Gegenstand der Kritik erhellten sich wechselseitig. 3. Diderot, der Kritiker, sei wichtiger als alle Maler, die er kritisiert habe. Zwar seien Diderots „Salons“ erst am Ende des Jahrhunderts wirklich publiziert worden, dennoch seien sie die authentischste Quelle zum Verständnis der Kunst nach der Jahrhundertmitte, sie würden von daher in allererster Linie benutzt. Zwei Kunstkonzeptionen kämen in den „Salons“ zum Ausdruck, verkörpert in Greuze und Vernet. Beide beinhalteten eine paradoxe, auf „absorption“, Vertieftsein, beruhende Beziehung zwischen Bild und Betrachter. 4. Die ganze wichtigere französische Kunst des 19. Jahrhunderts sei nur eine Reaktion auf die Erfahrungen des 18. Jahrhunderts vom gewandelten Verhältnis zwischen Bild und Betrachter. 5. Nirgends im folgenden werde auf die Verbindung von Kunst bzw. Kunstkritik und sozialer, ökonomischer und politischer Geschichte eingegangen. Die Mittelklassentheorie für die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die besage, ein Großteil der Malerei scheine auf den ordinären und unkünstlerischen Geschmack des Mittelklassenpublikums ausgerichtet zu sein, sei ohnehin absurd. Eine soziale (gemeint wohl eine soziologische) Interpretation werde den Gegenständen nicht gerecht. Eher sei es doch wohl umgekehrt, das neue Verhältnis von Bild und Betrachter bringe ein neues soziales Verhalten hervor. Daß er den Marxismus nicht leiden kann, meint der Autor in diesem Zusammenhang besonders betonen zu müssen. 6. Der Gegenwartsbezug darf nicht fehlen. Die mittelmäßigen Bilder der zweiten Hälfte der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts seien theatralisch (= negativ). Die neuesten Werke etwa eines Stella dagegen seien antitheatralisch (= positiv). Diese offenbar einzig möglichen Erscheinungsweisen von Kunst seien im 18. Jahrhundert erfunden worden, alle Kunst seit dieser Zeit sei nach diesen Kategorien zu untersuchen und zu klassifizieren. Friß Vogel, oder stirb.

Obwohl diese Setzungen sich weitgehend selbst ad absurdum führen, seien doch einige Bemerkungen dazu gemacht. Zu 1.: Sicher ist die Entwicklung in jedem Land anders verlaufen und um ein Argument herauszustreichen, ist es legitim, es in der Explikation zu isolieren. Daß die vollständige und endgültige Isolierung zu Fehlurteilen führen kann, ist zu zeigen. Zu 2.: Die Kunstkritik ist ohne Zweifel eine Erscheinung des 18. Jahrhunderts und hängt mit der Entstehung einer rasonnierenden Öffentlichkeit zusammen. Sie quasi als notwendige Begleiterscheinung der ersten Bilder von Greuze in den fünfziger Jahren entstehen zu lassen, ist zumindest extrem kurzschlüssig. Auf die automatische und direkte wechselseitige Erhellung von Kunst und Kunstkritik zu hoffen, ist naiv; das Verhältnis ist doch wohl dialektisch zu denken. Zu 3.: Die überragende Rolle Diderots steht außer Zweifel, und sicher formuliert Diderot am pointiertesten, ist daher für die Sichtbarmachung gewisser Tendenzen der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts am besten geeignet. Nur fragt sich wieder, ob eine direkte Überblendung der Kunstwerke mit ihrer Kritik diese nicht notwendig von ihrem Kontext isoliert. Zu 4. und 6.: Geradezu ei-

ne Theorie der Moderne auf das überhistorische Gegensatzpaar „absorption“ und „theatricality“ bauen zu wollen, ist — höflich ausgedrückt — als Erklärungsmodell einfach zu wenig. Zugegebenermaßen können solche Modelle faszinierend sein. Die Kategorien sind abstrakt genug, um scheinbar auf jeder Stufe fassen zu können, nur leider sind sie auf der je nächsten historischen Stufe selbst nicht mehr, was sie zuvor waren — da die Bedingungen, unter denen sie antraten, andere geworden sind. Diese Bedingungen müßte man schon, wie Fried, gänzlich wegdiskutieren. Das Dilemma solcher kategorialen Erklärungsmodelle hat etwa die Diskussion um Peter Bürgers Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974, gezeigt, der das Prinzip Collage allen Erscheinungsformen der Moderne zugrundelegen wollte (die Antworten in: Martin W. Lütke (Hrsg.), Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1976). Es wären andere zu denken, etwa das der Karikatur. Nützlich können sie nur sein, wenn ihr Modellcharakter nicht verloren geht, d.h. aber auch, daß die Ausdeutung des Verhältnisses von Kategorie und jeweils historischem Phänomen nur vorläufigen Sinn freigibt, der erst, dialektisch bezogen auf unser bedingtes Erkenntnisinteresse, wirklich beweiskräftig wird. Zu 5.: Der Stolz des Immanenzlers und die Häme einer auch nur schichtenspezifischen Zuordnung der Kunst gegenüber muten seltsam an. Richtig ist, daß die restlose Identifikation der Ziele der Kunst mit den Idealen der neuen Mittelschicht zu kurz greift. Aber, daß die Greuzeschen Moraldramen von der Tendenz her bürgerlich sind, das läßt sich nun einmal nicht leugnen. Und wenn man feststellt, daß nicht die Mittelklasse diese Bilder kaufte (dieses Problem wird nicht etwa von Fried behandelt), sondern zum Teil höchster Adel, dann spricht das nicht etwa gegen die konstatierte Tendenz, sondern zeigt vielmehr die auch die Form beeinflussende Ambivalenz und Zwiespältigkeit dieser Bilder. Doch dazu unten noch.

Nach dieser Einleitung, wie gesagt, erwartet man nichts Gutes. Doch dann folgt ein passagenweise faszinierender Text mit einer Fülle von neuen Sichtweisen für einzelne Bilder, die gelegentlich gar Kabinettstückchen von subtiler Detailinterpretation sind, wobei sich allerdings die reine Textexegese als fruchtbarer erweist als die bloße Bildanalyse. Kapitel 2, ohne jede Abbildung, ist zweifellos das überzeugendste.

Kapitel 1 „The Primacy of Absorption“ — Der Vorrang des Vertieftseins, des Absorbiertseins. Durchgehendes Merkmal eines großen Teils der Bilder, die ab den fünfziger Jahren bewußt eine Position gegen ein oberflächliches Rokoko beziehen, ist in der Tat die Darstellung des völligen Vertieftseins des Personals in die jeweiligen Beschäftigungen. Das immer wieder kritisierte Übersentiment dieser Bilder sei, so argumentiert Fried, gerade Ausdruck des Bemühens, diesen Zustand des gänzlichen Eintauchens in eine Sache zu schildern. Bevorzugt werden offensichtlich Themen, bei denen das Absorbiertsein der Zuhörenden, passiv Aufnehmenden, über das Gehörte Kontemplierenden demonstriert werden kann. Beispiele von Greuze und Chardin werden feinfühlig auf diese Qualität hin analysiert, und es wird gezeigt, daß schon die vordiderotsche Kritik zu den Salons von 1753 und 1755 dafür sensibilisiert war, diese Dimension wahrzunehmen. Nicht die unterschiedli-

che physiognomische Reaktion auf etwas Gehörtes ist das Thema, sondern das gemeinsame Absorbiertsein in individueller Abstufung. Das ist in der Tat eine äußerst wichtige Beobachtung, die jedoch weiter zu treiben wäre. Sie impliziert nämlich, daß die traditionelle akademische Leidenschaftslehre à la Lebrun nicht mehr trägt, auch nicht in ihrer verfeinerten Form, die von gemischten Leidenschaften spricht. Eine normierte Typologie leidenschaftlicher Äußerungen reicht nicht aus, um das zu sagen, was Künstler nach 1750 darzustellen suchen — und das Fried offenbar ängstlich vermeidet, beim Namen zu nennen — nämlich die psychische Dimension, die Darstellung des Unbewußten, des Innenlebens. Sehr treffend beschreibt Fried Greuzesche Figuren, deren Gedanken absorbiert sind und die zugleich ganz unbewußt alltägliche Reaktionen zeitigen (etwa: die Großmutter ermahnt das Enkelkind und ist dennoch, ihr Gesicht zeigt es, gänzlich vertieft in das gesprochene Wort). Die psychische Dimension scheint am ehesten in Momenten zuständlicher Befindlichkeit zu greifen zu sein. Das mag ein Grund dafür sein, warum Darstellungen passiver, pausierender, vereinzelter, in harmloses Spiel vertiefter Figuren so beliebt sind. Nur wird man wieder nicht leugnen können, daß gerade dieses Sichhingeben an eine Sache eine durch und durch bürgerliche Qualität ist. Das Identifizieren mit der gestellten Aufgabe definiert geradezu das bürgerliche Individuum. Wolfgang Kemp hat überzeugende Belege für dieses Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts und zugleich seine bewußte Wendung gegen aristokratisch-höfische Vorstellungen von Zerstreung einerseits und Repräsentation andererseits aufgeführt (Staedel Jb. N. F. 5, 1975, S. 111—134). Die frühe Rokokokritik hat gerade auf das Oberflächliche, Unkonzentrierte des Bildpersonals, etwa eines Boucher, hingewiesen. Fried führt die entsprechenden Passagen Diderots an: Bouchers Kinder schwirrten am Himmel herum, ohne je einmal mit irgend etwas ernsthaft beschäftigt zu sein. Im Salon von 1765 stellt Diderot fest, Boucher sei der größte Feind des Schweigens, den er kenne, seine Figuren seien immer laut und unkonzentriert, sie seien äußerlich, oberflächlich, ihnen fehle Innenleben. Schon 1747 hatte La Font de Saint-Yenne an Boucher kritisiert, seine Figuren seien unbestimmt im Ausdruck. In der Salon-Kritik von 1753 wird bemängelt, die Personen reagierten nicht adäquat auf das Hauptereignis (zu dieser Hauptforderung der Theorie der Zeit, die zugleich eine bewußte Rückwendung auf klassisch-akademische Normen darstellt, s. jetzt: Th. Puttfarcken, in: Art History 4, 1981, S. 291—304). Fried beobachtet, etwa bei Greuze, bildstrategische Motive, die für den Betrachter den Zustand des Absorbiertseins der vom Zuhören Betroffenen noch einleuchtender erscheinen lassen sollen: so das ostentative Kontrastmotiv eines vom Geschehen völlig unberührten Kindes, das abgewandt mit sich selbst beschäftigt ist. Die ständige Hervorhebung gerade dieses Motives in der Salon-Kritik hätte Fried stutzig machen sollen. Bei diesem Motiv handelt es sich nicht um eine besonders überzeugende Erfindung der französischen Künstler der Zeit, sondern um einen alten Topos aus Kunsttheorie und -praxis, es sei nur an Rembrandts B. 67 erinnert, wo Christi Predigt auf den kleinen Jungen im Vordergrund gar keinen Eindruck macht, er zeichnet unverdrossen weiter auf den Boden.

So erfrischend Frieds Versuch, jedes Bild intensiv für sich auf seine „eigentliche“ Mitteilung hin zu befragen, auch ist, er birgt nicht nur die Gefahr in sich, die betrachteten Bilder aus ihrer Traditionseinbindung zu lösen, er führt auch dazu, fasziniert von der eigenen Betrachtungskategorie, nur noch „absorption“ zu sehen, selbst schließlich das Zeugnis der Salon-Kritik, dem Fried sonst in die feinsten Verästelungen folgt, zu verleugnen oder umzubiegen. Ein bezeichnendes Beispiel für die Verlockung, dieser fixen Idee zu erliegen: Neben Chardin und Greuze führt Fried überraschenderweise als dritten Künstler, bei dem die Absicht, „absorption“ darzustellen, allentscheidend sei, den doch so traditionellen Historienmaler Carle van Loo auf. Aus dessen Serie von sechs Bildern zum Leben des Hl. Augustin scheint ihm besonders „St. Augustin disputant contre les Donatistes“ (Salon 1753, Abb. 3a) geeignet, die besagte Tendenz zu exemplifizieren. Gegen die Salon-Kritik von Laugier — dessen besondere, bisher unterschätzte Rolle auch für die Kritik der bildenden Kunst Fried sehr zu Recht betont —, in der es eindeutig heißt, die verschiedensten Reaktionen seien zu sehen, die Figuren seien „occupés relativement à l'intérêt que chacun prend à la dispute“, möchte Fried wieder nur Abstufungen von „absorption“ sehen. Die Forderung der Kritik, jeder müßte seinem Interesse oder, wie es zu einem weiteren Augustin-Bild van Loos des Salons von 1755 heißt, seinem Charakter entsprechend auf das Hauptereignis antworten — eine Forderung, die sich auch bei Diderot ohn' Unterlaß wiederholt —, ist wieder bewußter Rückgriff auf die klassische französische Theorie und vor allem aus der Anti-Rokoko-Tendenz in Kunst und Kritik zu erklären. Im Zusammenhang mit van Loos zuerst genanntem Disputationsbild merkt Fried zudem an, sehr im Gegensatz zur gleichzeitigen englischen Kunst, in der gerade die unterschiedlichen Leidenschaften betont würden, handle es sich in Frankreich um die bewußte, bloße Variation des „absorption“-Types. Das Dumme ist nur, daß in diesem Falle, wie bisher übersehen wurde, van Loo bis ins Detail, auch gerade, was die Physiognomik angeht, einem englischen Vorbild folgt: Hogarths 1751 vollendetem „Paul before Felix“, dem ganz das gleiche Rahmenthema zugrunde liegt und das bereits 1752 in zwei Stichversionen (Abb. 3b) vorlag. Es ist hier nicht der Ort, den wechselseitigen Austausch von Hogarth und van Loo zu belegen — van Loo lebte und arbeitete von 1737—42 in England —, außer Frage steht, daß Hogarths Bild in diesem Falle die Priorität besitzt und der Stich nach dem Bilde unmittelbar nach seinem Erscheinen van Loo vorgelegen haben muß.

Im folgenden handelt Fried ein altes Problem der Chardin-Forschung ab: sind seine Bilder voll von „disguised symbolism“ oder sind sie, was sie sind? Bei der Beantwortung dieser Frage hilft Fried seine „absorption“-These durchaus. Die moralische Tendenz der Chardinschen Bilder will er nicht leugnen — vielleicht sollte man genauer sagen, in den Nachstichen ist sie, wie auch die hinzugefügten Verse nahelegen, eindeutig, in den Gemälden ist sie als eine Dimension vorhanden; das ist eine Frage des jeweiligen Adressatenkreises —, entscheidend jedoch ist, daß gerade bei den Darstellungen des kindlichen Spiels — Vanitas hin, Vanitas her — das Spiel der Kinder vollkommen ernst genommen, ihr Vertieftsein in ihr Tun schon

positive Qualität für sich ist. Das ist in zweierlei Hinsicht wichtig. Zum einen zeigt sich eine deutliche Schwächung der Gültigkeit konventioneller Ikonographie. Zum anderen — und die Kritik scheint das gehaut zu haben — faßt die traditionelle Gattungsmäßige Zuordnung nicht mehr. Wenn die Kritik vor 1750 Chardins Bilder simpel dem niederen Genre zuschlug, so erkennt sie danach ihren im Grunde genommen gattungssprengenden Ernst, ihre Bedeutsamkeit, die sich weder in bloßer Gegenstandsbenennung erschöpft, noch mit den traditionellen Gattungsdefinitionen in Übereinklang bringen läßt. Diesem zentralen Problem widmet Fried weite Teile des zweiten Kapitels, das erste schließt damit ab, ein ebenfalls altes Problem der Forschung neu zu durchdenken. Was könnte das für uns falsche, übertriebene Sentiment im 18. Jahrhundert gerechtfertigt haben? Fried hat sicherlich Recht, das völlige Vertieftsein des Personals als Zeichen einer vom Maler intendierten Hermetik des Bildes zu deuten. Es spekuliert nicht auf eine stillschweigende Übereinkunft mit dem Betrachter, demonstriert ihm auch nicht theatralisch seinen Sinn. Richtig ist auch, daß durch die Hermetik der Betrachter paradoxerweise gerade besonders interessiert wird, und auch, daß durch diese Exklusivität die Reinheit der Gefühle des Personals, seine Unschuld gewährleistet wird. Dennoch wird damit auch der „Unreinheit“ der Gefühle des Betrachters Vorschub geleistet; er gerät in die Voyeurperspektive, selbst Diderots gegenteilige Bemerkungen im Salon von 1765 können ihn nicht davor bewahren. Die Greuzeschen sich unbeobachtet fühlenden, halb entblößten Mädchen sind dem Auge des Betrachters ausgeliefert; sie mögen noch so ehrlich in ihren Gefühlen sein (unschuldig sind sie meist gerade nicht mehr), den Betrachter sollen sie animieren — und Diderots Reaktion zeigt, daß dies auch gelingt. Er möchte diese traurigen Geschöpfe trösten, nicht nur mit Worten. Die Moral dieser Bilder, „absorption“ in Ehren, ist schlicht falsch. Der ach, so echt trauernden Gattin wird von Greuze für uns der Busen freigelegt, und beim Mädchen am Fenster sieht Diderot sehr zu Recht deren träge Wollüstigkeit — „la mollesse voluptueuse“. Das Rokoko ist in gewisser Hinsicht ehrlicher, da wissen die Damen wenigstens, daß ihnen beim Entkleiden zugeschaut wird. Wenn man etwa Greuzes „L'Aveugle trompé“ (Salon 1755, Abb. 4a) allein für „absorption“ in Anspruch nimmt, greift man einfach zu kurz. Der alte Blinde wird unmittelbar vor seinen toten Augen von Gattin und Liebhaber betrogen, die sich mühen, nur ja keinen Lärm zu machen. Der Liebhaber vergießt seine Kanne. Fried: Er ist so konzentriert, daß er das nicht merkt. Natürlich. Doch die kaum verhüllte, plumpe, aus dem holländischen 17. Jahrhundert stammende Sexuelsymbolik des Motives ist wohl kaum zu übersehen, der Gießkanne korrespondiert der zum Betrachter hin weit offene (weibliche) Krug rechts. Jan Steen etwa hat so etwas kaum anders ausgedrückt. (Die emblematische Dimension der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts schätzt Fried zu gering ein, er zitiert nur den älteren Aufsatz von Slive; die gesamte umfangreiche, sehr differenziert argumentierende Forschung zu diesem Thema scheint ihm entgangen zu sein. Es sei nur an die Arbeiten von J. A. Emmens, E. de Jongh oder H. Miedema erinnert, die ihren Niederschlag in den Katalogen „Tot lering en vermaak“, Amsterdam 1976 oder „Die Sprache der Bil-

der“, Braunschweig 1978 gefunden haben.) Das Gesamtmotiv und die Komposition jedoch entlehnt Greuze sehr wörtlich Rembrandts B. 189 (Abb. 4b). Der wiederum ist wesentlich ehrlicher als Greuze: die Kanne ist nicht vonnöten, der junge Hirt greift direkt unter den Rock seiner Partnerin, und der alte Hirt ist nicht blind, sondern schläft nur, hat also immerhin die Chance aufzuwachen. Rembrandts Blatt ist reizvoll, Greuzes Bild ein wenig klebrig. Sein Publikum hat jedoch gerade das goutiert. Geht man dessen Zusammensetzung, seinen Normen und Interessen jedoch nicht nach, sondern konstatiert, wie Fried, einen quasi geschichtslosen Idealbetrachter, so wird man den „falschen“ Ton der Bilder nicht sehen können.

Zugeben wird man allerdings müssen, daß zumindest Diderot von einem fiktiven Betrachter bzw. Betrachterstandpunkt ausgeht, ihn theoretisch konzipiert, ein Phänomen absolut setzt. Er denkt einen Betrachter, der die Hermetik des Bildes unmittelbar spürt, die offene Unschuld der Bilder zu seinem Thema macht. Doch müßte man auch diesen, nun wirklich für die gesamte Moderne zentralen Gedanken weiterführen. Die Konstatierung des ausgeschlossenen Betrachters, dem der weitere Bezug zum Bilde verweigert wird, bringt eine Konzeption vom Bilde mit sich, die es diesem unmöglich macht, sich zu erklären, sein Sinn wird relativ, gleichgültig. Letztlich macht dann eben doch der Betrachter mit ihm, wonach ihm gerade zumute ist. Bildsinn und Bildenergie, wie es das 18. Jahrhundert ausdrücken würde, sind nicht mehr identisch. Die Bildenergie führt den Betrachter womöglich zu etwas ganz anderem, das Bild mit seinem Sinn bleibt zurück. In der Praxis, an Greuzes Bildern, vermag man diesen Gedanken allerdings nicht vollkommen nachzuvollziehen.

Das zweite, rein quellenexegetische Kapitel „Towards a Supreme Fiction“ ist trotz der Konstatierung eines solchen überhistorischen Betrachters äußerst ertragreich. Es geht in erster Linie der Problematik der Rangordnung der Gattungen und Gegenstände nach. Aus der Anti-Rokoko-Tendenz heraus gibt es eine bewußte Wiederaufwertung des Rangordnungsschemas, ein erneutes Plädoyer für die Historienmalerei, jedoch, und das ist entscheidend, nicht mehr eigentlich unter dem Vorzeichen normativer klassischer Theorie. Seit Dubos (1719) entscheidet die vom Gegenstand beim Betrachter ausgelöste, mehr oder weniger starke Gemütsbewegung über den Rang. Nun mag das vom Ergebnis her häufig mit dem alten Schema übereinstimmen (die Historienmalerei liefert die stärksten Leidenschaften und damit auch Reaktionen beim Betrachter), dennoch ist das neue Konzept dramatischer Malerei, von Diderot am weitesten entwickelt, nicht mehr etwa an klassischer Ausgewogenheit interessiert, die den schrittweise nachvollziehenden Intellekt befriedigt, sondern am unmittelbar überzeugenden und betroffenen machenden Sentiment, das tendenziell von einer Rangordnung der Gattungen und Gegenstände unabhängig ist. Vor allem jedoch ist diese Rangordnung nicht mehr von der Norm des Dekorums bestimmt, sondern, wiederum tendenziell, a-moralisch. Gegen zweierlei wendet sich Diderot in diesem Zusammenhang: gegen das bloß Deklamatorische und das kompliziert Allegorische. Er versteht das Bild als „tableau“, das den fruchtbaren Moment aus dem Fluß der Zeit greift und auf das Bild bannt. Dieses

„tableau“ ist nicht künstliches (künstlerisches) Arrangement, sondern aus dem Gang des Ereignisses sich wie zufällig ergebender, natürlicher, wahrer Höhepunkt. (Nachzutragen wäre hier der zentrale Aufsatz von A. Langen, Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: Jahrb. d. dt. Schillergesellschaft 12, 1968, S. 194 ff.) Dieser Anspruch mag das wie festgefroren und damit paradoxerweise nun gerade wieder wie gestellt Wirkende der Personen eines Greuze z. T. erklären. Die Wendung gegen das Gemachte des Deklamatorischen, die Diderot für Theater und Kunst 1759 fordert, ist nun beileibe wieder keine ausschließlich französische Erfindung. Es ist bekannt genug, daß Diderot sein Bild vom Schauspieler nicht zuletzt unter dem Eindruck etwa der Schauspielkunst David Garricks (Garrick trat 1764/65 in Paris auf) geformt hat. 1740/41 hatte Garrick in einer, wie man es empfand, dramatisch-natürlichen Spielweise seine erste triumphale Saison, mit der er den letzten großen elisabethanisch-deklamierenden Schauspieler Colley Cibber zum Rückzug von der Bühne bewegte. (Van Loo malte Cibber 1738/39 „altmodisch“ in würdevollem Barockporträt, Hogarth 1757 in ironischer Paraphrase auf van Loos Cibber-Bildnis nun Garrick in „modernem“ bürgerlich-privatem Bildnis.)

Und auch die Wendung gegen das komplex Allegorische bei Grimm und Diderot hat ihren Vorläufer etwa in Addison, der bereits 1711/12 im „Spectator“ 315 „plain literal sense“ gegen „hidden meaning“ setzte. „The story“, heißt es zudem bei Addison, „should be such as an ordinary reader may acquiesce in...“. Zugegebenermaßen ist der wahrnehmungsästhetische Aspekt bei Diderot stärker ausgeprägt, die entsprechende Stufe in der differenzierten Analyse von Wirkung auf den Betrachter findet sich in England jedoch spätestens im Jahr von Diderots entscheidendem Salon von 1759 in Gerards „Essay on Taste“. Dreierlei zieht ein solches Konzept nach sich: 1. die traditionelle Ikonographie wird unwichtig, nur der je besondere Kontext gibt einem Ding Sinn; 2. der fruchtbare Moment, auf den abgezielt wird, ist der der höchsten Illusion. Diese Illusion wird schließlich von Diderot als eine autonom künstlerische begriffen: je unwichtiger der Gegenstand per se (etwa im Genre), desto stärker hat die malerische Illusion zu sein. Rembrandts Gany-med mag anstößig sein, aber wie ist er gemalt! 3. Da die Mitteilung unmittelbar sein soll, müssen die Gegenstände simpel sein und dem allgemeinen Erfahrungsschatz entstammen, mag man den nun bürgerlich nennen oder nicht. All dies löst die traditionelle Rangordnung der Gattungen und Gegenstände von innen her auf. Der Hinweis auf die gattungssprengende Argumentationsweise bei Diderot findet sich etwa schon bei Hofmann (Jahrb. d. Hamburger Kunstsammlungen 18, 1973, S. 173 ff.). (In Parenthese sei angemerkt, daß Fried deutsche Literatur so gut wie nicht rezipiert hat. An dem entscheidenden Diderotforscher Dieckmann konnte er nicht ganz vorbeigehen, aber schon die Forschungen des Kreises um Werner Krauss zum Thema werden nicht erwähnt, die nach wie vor beste Zusammenfassung zur Geschichte der Salons von G. F. Koch, Die Kunstausstellung, Berlin 1967, bleibt unerwähnt, das, was der Jauss-Kreis an Wichtigem zur französischen Kunsttheorie geschrieben hat, kommt nicht ins Blickfeld usw.)

Kapitel 3 „Painting and Beholder“ ist die Nutzenanwendung der zuvor gemachten Beobachtungen. Fried erweitert überzeugend das Spektrum mit der Betrachtung der Landschaftsmalerei. Die Tatsache, daß man sich, Diderot zufolge, bei Vertiefung in Vernets Landschaften unwillkürlich in diese versetzt fühlt, in ihnen vermeint zu promenieren, widerspricht durchaus nicht der Erfahrung, die der Betrachter vor Greuzéschen „Historien“ macht. In beiden Fällen ist die durch das Sentiment ausgelöste Wirkung so stark, daß der Betrachter veranlaßt wird, seinen Platz vorm Bilde aufzugeben. Das eine Mal wird er schlicht negiert, das andere Mal zum unauffälligen Bestandteil der Landschaft. Letzteres jedoch müßte weiter analysiert werden, denn so „natürlich“ ist der Vorgang nicht. Diderots Beschreibung dieses Erfahrungsablaufes schon im Salon 1763 zu einem der erfolgreichen Landschaftsbilder von Loucherbourg ist bezeichnend: dem ins Bild versetzten Betrachter tritt die Natur, so sehnsüchtig er sie betrachtet, fremd gegenüber. In seinen Mußestunden kann er sie als Luxus genießen, nur ihre sublimen Ansichten wählt er zum Verweilen, hier erfährt er interesseloses Wohlgefallen; die in der Landschaft Lebenden, zu ihr Gehörenden allerdings dünken ihn exotisch, nach einer Stunde Muße, die Zeit wird genau gemessen, hat er seines Weges zu gehen; die Illusion erlischt, er kehrt in die Welt der Arbeit zurück. Äußerst genau ist dieser Prozeß der Naturentfremdung bei Diderot beschrieben, seine Erfahrung macht ihn sensibel für ein zweites auch von Fried konstatiertes Phänomen der Vernetschen Bilder. Diderot erkennt und würdigt (sehr im Gegensatz zur übrigen Kritik, die dieses Faktum scharf kritisiert) ihren additiven Charakter. Landschaftsteile werden zusammengefügt, das Ergebnis ist nicht mehr einer einheitlichen zentralperspektivischen Sicht unterworfen. (Zu diesem Phänomen ist die wichtige Dissertation von Gisela Rosenthal, *Bürgerliches Naturgefühl und offizielle Landschaftsmalerei in Frankreich 1753—1824*, Heidelberg 1974 nachzutragen, die in der Ausdeutung des Phänomens bei Vernet über Fried hinausgeht. Ohne zu einer wirklichen Deutung zu gelangen, hat schon Dagobert Frey sehr Verwandtes bei J. A. Koch beobachtet, in: *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.* 14, 1950, S. 195 ff.). Indirekt begreift Diderot damit die Autonomie des Bildorganismus. Illusion und Wahrnehmung der Bildautonomie sind also nicht notwendig widersprüchlich, beide resultieren aus der Einsicht, daß die Gegenwart nur bruchstückhaft zu erfahren ist, Naturnachahmung direkt nicht mehr gelingen kann. Die Illusion hebt den Bruch für den glücklichen Moment auf, von dem der Betrachter weiß, daß er flüchtig ist, das autonome Bild trägt dem Rechnung mit dem Entwurf einer Gegenwelt.

Fried beschließt das dritte Kapitel mit einer Untersuchung zu Davids „Belisarius“. Er konstatiert ein neues Betrachterverhältnis, das durch Davids Verwendung der „off-center“-Perspektive erzielt wird, die den Betrachter — stärker als etwa bei den Greuzéschen Bildern — ausschließt. Bei derartigen Beobachtungen kommen die Qualitäten des Friedschen Buches gänzlich zum Tragen. Das „tableau“ scheint um 90° gedreht, ein miteinbezogener Betrachter müßte die Szene von der Seite her wahrnehmen, der wirkliche Betrachter hat einen Blick wie aus einer seitlichen Kulisserie, er ist, wie man sagen könnte, nicht mehr Souffleur, allenfalls noch Beleuchter.

Die besondere Eignung des Blindenthemas zur Darstellung von „absorption“ wird von Fried natürlich hervorgehoben. Marmontels literarische Fassung des Belisarius-Themas wird unter diesem Aspekt analysiert. Davids Vorbild, eine lange von Dyck zugeschriebene Fassung des Themas, hatte in dieser Hinsicht schon auf Diderot und andere französische Kritiker der Zeit besonderen Eindruck gemacht, dennoch handelt es sich dabei wiederum nicht um eine eigenständige französische Tradition. Der sogenannte van Dyck befand sich nämlich in der Sammlung von Lord Burlington, und schon Alexander Pope lieferte am Anfang des Jahrhunderts eine Lobeshymne auf seine besonderen Qualitäten, auch wurde die Zuschreibungsfrage nicht erst Mitte des Jahrhunderts, sondern ebenfalls schon bei Pope bedacht (s. Joseph Spence, *Observations, Anecdotes...*, ed. J. M. Osborn, Oxford 1966, Nr. 595). (Zum Belisarius-Thema ist inzwischen nachzutragen: Albert Boime, *Marmontel's Bélisaire and the pre-Revolutionary Progressivism of David*, in: *Art History* 3, 1980, S. 81—101.)

Drei Appendices vertiefen den „absorption“-Aspekt. Appendix A gibt einen Grimmschen Text mit der Forderung nach bewußter Bildeinheit und nach Unmittelbarkeit der Wahrnehmungsmöglichkeiten zweisprachig wieder. Appendix B liest einen Rousseauschen und einen Goetheschen Text auf die Dimension von „absorption“ hin, und Appendix C belegt, die Beobachtungen am „Bélisaire“ vertiefend, an Davids Homer-Zeichnungen von 1794 dessen sehr bewußte Absicht, den Betrachter vollständig auszuschalten.

Die vorliegende Rezension mag in der Kritik deutlich sein. Frieds Text selbst regte zum Widerspruch und vor allem zum Weiterdenken an, und das ist eigentlich das Beste, was man von einem auf einer These beruhenden Buch sagen kann. Frieds eindringliches Analysieren bisher übersehener zentraler Phänomene kann damit die Forschung mehr bewegen, als es noch so viele Arbeiten zum Thema in eingefahrenen Gleisen zu leisten vermögen.

Werner Busch

V A R I A

MIKROFILME AMERIKANISCHER DISSERTATIONEN

Wir setzen hiermit die im Augustheft 1972 begonnene Veröffentlichung der Themen der von der UB Heidelberg erfaßten Dissertationen fort. Vgl. zuletzt *Kunstchronik*, 1981, S. 365—372 und die Angaben über den Leihverkehr ebd., 1979, S. 352. — Im Anschluß an die Titel steht jeweils in Klammer die sog. Order-Number der Fa. University Microfilms International, 30/32 Mortimer Street, London W1N 7RA, die im Falle einer Direktbestellung bei dieser Firma angegeben werden sollte.