

Aufklärung fürs Auge – Ein anderer Blick auf das 18. Jahrhundert

hg. Daniel Fulda, Halle 2020, 248 S. Zahlr. Abb.



Fig. 1: Anonym: Titelvignette „Kerzenputzen oder -schneuzen“, in: „Wer sind die Aufklärer?: beantwortet nach dem ganzen Alphabeth“ [Prior Meinrad Widmann (1733-1794) im Benediktinerreichskloster Elchingen], Bd. 1 (A-L), Zweite Auflage, Augsburg 1787.

„Was ist Aufklärung?“ — Diese Frage beantwortete Immanuel Kant 1784 in den Berliner Monatsschriften (4, S. 481-494) mit „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ und mit der horazischen Devise „Sapere aude“ (Horaz, Epistel 1, 2, 40), „sich seines eigenen Verstandes zu bedienen (wagen)“ — Gefragt: ‚Was ist Aufklärung der Kunst, in der Kunst, durch die Kunst ... ?‘ könnte man heute entsprechend als „Ausgang des Künstlers aus seiner (selbstverschuldeten?) Unmündigkeit (Abhängigkeit) und als „Facere (formare) aude“ nach eigenem Gutdünken (vgl. das ‚l’art pour l’art‘-artige „interesselose Wohlgefallen“ Kants und Lessings „Endzweck der Künste“ als „entbehrlich“-es „Vergnügen“ gegenüber Chr. Wolffs „anschauende(r) Erkenntnis“ und A. Baumgartens sinnlichem Erkenntnisvermögen) anführen. Man kann sich ferner vorstellen, dass ‚Aufklärung‘ eine aufgeklärte, also wörtlich: eine hellere, lichtere, einfachere, klarere, rationaler-kontrollierte, individualistischere, emotionalere (Empfindsamkeit, Sturm und Drang), und eine (nicht nur wissenschaftlich) vernunftgesteuerten säkularisierten Form der Religion gegenüber gegeben hat, also Aufklärung hier als eine soziokulturelle Einstellungssache oder Haltung. So gab es im vergangenen 20. Jahrhundert immer wieder Versuche, den Einfluss der komplexen, vagen

Aufklärung(en) auf die (bildende) Kunst fest zu machen allerdings kaum in den Kunstlexika (Ausnahme: Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft von 2003, 2. Auflage 2011, S. 35-41 mit einer ausgezeichneten Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte von Wolfgang Brückle), aber auch kaum in den Überblickswerken der Zeit von 1750 bis 1830 von Werner Busch (Das sentimentalische Bild, 1993) und Werner Hofmann (Das entzweite Jahrhundert. 1750–1830, 1995) oder in der jüngsten „Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland“, Bd. 6 („Klassik – Romantik“) von 2006. Abgesehen von Hermann Bauers Versuchen das Rokoko mit der Aufklärung („Sentiment und Rationalität“) zu verbinden widmet sich nur Gisold Lammel in seinem 1993 erschienenen Buch „Tagträume“ explizit „Bilder(n) im Lichte der Aufklärung“.

Der vorliegende hochinteressante Band „Aufklärung fürs Auge – Ein anderer Blick auf das 18. Jahrhundert“ aus dem Jahre 2020 bemüht sich in elf Beiträgen der Sichtbarkeit, Visualisierung der Aufklärung in und durch die (bildende) Kunst, ja sogar deren (konstitutiven) Einfluss auf Vorstellung oder Anschauung vom Begriff Aufklärung ganz gezielt nachzugehen. Er entstammt einer Tagung(svorbereitung) in dem Interdisziplinären Zentrum für die Erfassung der Europäischen Aufklärung (IZEA) an der traditionsreichen Universität Wittenberg-Halle.

1. „Einleitung. Vom Nutzen der Bilder für unser Bild von der Aufklärung“ (S. 7-30)

Erstaunlicherweise ist der Initiator und Herausgeber **Daniel Fulda** von Haus aus ein Literaturwissenschaftler an der oben genannten Universität. Er beginnt mit der historischen Entwicklung des Begriffes „Aufklärung“ aus der Meteorologie zu dem des geistigen Klimas, von der Mimesis/Mimose zur Semiose. Bei dieser Entwicklung von der Natur-Substitution zur sogar möglichen konstitutiven Funktion des Bildes von der ‚Aufklärung‘ im Sinne des ‚iconic turn‘ soll der ‚imaginäre‘ Anteil einschliesslich sogar des Formats an und für die damalige (und heutige?) Vorstellung von Aufklärung beleuchtet werden an Hand (d.h. ‚Bild‘) einiger konkreten Fallstudien. Bei dem Frontispiz des Versteigerungskataloges für den Nachlass des Kenners Pierre Mariette (1694-1774) kommt 1775 das alte Beseelung-Erleuchtungs-Inspirations-Symbol der Kerzen-Flamme zur Anwendung. Die primäre Zeichnung (das Visuelle) gibt mit ihrer Öllampe das Licht/Feuer an den ‚Geschmack‘, der sein Licht unter das Gesicht oder die Nase des verstorbenen Mariette hält, und an das ‚Studium, Eifer‘ mit einem Hahn, der das Kind aus dem Schlaf emporreisst, an der Seite weiter, während die ‚Historie‘ oder ‚Büchergelehrtheit‘ ohne Licht auskommt. Ob damit einem Sensualismus bzw. Intuition gegenüber einem Bücherwissen das Wort/ Bild geredet oder gezeigt wird, ist etwas fraglich, da die alles verbindende ‚Kennerschaft‘ beides

benötigt. Auf die visuellen-textlichen Schriftelemente: „L’Oeuvre de RUBENS“ und „École Romaine et Francaise“ (und Bologna?) – also der alte Rubens-Poussin-Paragone bzw. der von Rom/ Bologna und Paris – wird leider nicht weiter eingegangen.

Das zweite recht bekannte Bildstück (Fig. 2) von Léonard Defrance (1735-1805) aus dem Jahre 1781 ist ein mittelformatiges Kabinettbild mit einer damals zeitgenössischen fiktiven Stadtarchitektur/Stadtansicht im Schatten einer mächtigen Pantheon-artigen Kirche (wie der 1773 vollendeten Hedwigs-Kathedrale in Berlin?), aber im Vordergrund mit einer Buchhandlung in einem Eckhaus. Der Autor sieht für die „Semiose“ (Bedeutungskonstitution) hier durch die vielfältige Schrift oder Textelemente das Literarische dominant, wobei auch das Lesen normalerweise über das Auge erfolgt. Visuell, nicht textlich codiert ist die eher mittägliche, sommerliche wegen des Himmels mitteleuropäische Stimmung und z.B. die das Bild exakt teilende Hausecke, die in einer



Fig. 2: Léonard Defrance, A l'Égide de Minerva, 1781, Öl auf Holz, 64 x 86 cm. Dijon, Musée des Beaux Arts
(Foto aus: Aufklärung fürs Auge ..., S. 11)

vornehmlich schwarz-weiß geteilten Theologengruppe weitergeht. Der vorgebildete Betrachter erkennt dabei, dass sich ein weissgekleideter (katholisch-päpstlicher) Geistlicher einem

protestantisch-lutherischen mit einer Halskrause die Hand gibt. Mit Hut und Bäffchen und der Bibel unter dem Arm haben wir wohl einen hugenottischen-calvinistischen Theologen vor uns, der auf eine interkonfessionelle, ökumenische Trauung (Mischehe?) im Hintergrund hinweist. Dazwischen im braunen Habit scheint ein Vertreter eines Bettelordens auf; und etwas abseits mit Hut könnte man sich einen Vertreter des Judentums denken, aber es dürfte sich eher um einen staatlichen-bürgerlichen Beamten handeln.

Obwohl (natur-) mimetisch eindeutig oder ‚einförmig‘, bleibt semiotisch eine mehrdeutige, mehrdeutbare Unschärfe ohne Konnotation, wie auch bei den weiteren vom Autor zu bestimmen gesuchten Dialogszenen: was hat ein städtischer Dominikaner mit einem theologischen (?) Buch unter dem Arm zwei Bauern vor einem auf „...uche“ (= bouche? für die körperliche Nahrung? oder = cruche, truche für Krug, Trottel?) endenden Schild eines Nachbarladens mit Landwirtschaftsgeräten zu besprechen (Ernährung, Fruchtwechsel, Kleeanbau?), während darüber ein noch leerer Bienen-Stock-Korb (Sinnbild des Fleisses und der Beredtsamkeit = leeres Gerede?) hängt. Bei dem sitzenden Franziskaner oder Kapuziner ohne Buch (?) als predigender Beichtvater (?) im Gespräch mit einer alphabetisierten, jungen, fröhlichen Buchleserin (von gefährlichen, erotischen Schriften?) vermutet der Autor eine nicht sehr plausible Anspielung auf den nicht zölibatären, aber mittlerweile schon alten, aufgeklärten Oberhirten von Lüttich. Bei dem rechten Paar eines bettler-artig auf seinen ‚religiösen‘ Büchern sitzenden oder sitzen gebliebenen Alten, von dem sich eine ältere Witwe oder Nonne irgendein Andachtsbüchlein auszuleihen scheint, vermutet der Autor einen negativen Gegenpol wie beim ‚Jüngsten Gericht‘ (ein im Grunde antiaufklärerisches, intolerantes Motiv) zu dem ‚heilbringenden“ nützlichen Dienst des Dominikaners am Menschen auf der linken Seite. Eindeutiger lassen sich die Werbe-Anschläge der Buchhandlung, die unter der Führung der Göttin Minerva (Die Klugheit) als Führerin ‚firmiert‘. Das Geschäftsschild an der Ecke bzw. als Fenstergitter zeigt weniger eine ‚Gorgo‘, denn einen ‚wilden Mann‘ der Unbildung. Neben dem offiziöseren habsburgischen Toleranzedikt Josephs II von 1781 weisen die Anschläge auf Franzosen der Aufklärung von Montaigne bis zu den Atheisten (Helvetius) hin, sodass eher eine deistisch, indifferente, agnostische bis antireligiöse Position des Malers zu erwarten ist. Die wohl zum Versand bereitliegenden Ballen von Druckerzeugnissen gehen alle in katholische Gegenden (Neapel, Rom, Spanien, Portugal), die trotz des Jesuitenverbots unter der v.a. kirchlichen Zensur stehen.

Die imperiale Figur auf dem Sockel im Hintergrund hält übrigens das Ruder des Staates in der Linken und die Rechte beruhigend über das Volk (vgl. die Aufstände in den habsburgischen Niederlanden). Die Hochzeitskutsche mit dem adeligen Paar auf den Stufen vor der (ökumenischen?) Trauung bleibt bildlich etwas rätselhaft wie der unkriegerisch flanierende Offizier

mit seiner Dame am friedlichen Arm. Der Autor vermutet hier zu Recht verschiedene Sozialsphären (Schichten, Stände). Der Gesamtsinn ist die (religiöse) Toleranz als Folge und Begleiterscheinung der Toleranz, die durch Bücher, Lesen, Bildung verbreitet werden kann. Dass sie auch noch klug ist, kann vielleicht an der weisen, mässigen Herrscherfigur bildlich ablesen, schriftlich, textlich durch die Bücherei, den Verlag zur Minerva. Mittels der nonverbalen ikonographischen Bildsprache (Personal, Gegenstände, Requisiten, Mimik, Gestik, Komposition [Anordnung, Verteilung, Akzentuierung]) wird die Versöhnung der Religionen unter einer weisen Regierung in einem Ständestaat durch Bildung (Buchkultur, Lesen ...) als Hauptmotiv offensichtlich. Dies alles ist aber nur über den Glauben an die Vernunft (Vernunftreligion), Aufhebung der Vorurteile u.ä. – also Aufklärung – möglich. Die verbalen Elemente bringen mehr noch eine aufklärerisch-antiklerikale Komponente ins Bild.

Der alten nicht nur meteorologischen Sonnen-Licht-Wolken-Symbolik sind Fallbeispiele gewidmet, die teilweise auch einen Bezug zur Universität Halle haben. Wichtig ist dabei die zumeist lateinischen emblematischen Lemmata richtig zu lesen (zu übersetzen) um eine möglichst grosse semiotische Text-Bild-Konkordanz oder Kongruenz zu erreichen. Das früheste Beispiel einer kleinen Titelvignette hier von 1715 für ein Buch des frühen Aufklärers Nikolaus Hieronymus Gundling (1671-1721) zeigt eine Sonne (d.h. Weisheit, Licht des Autors), die die Wolken (der Unwissenheit) vertreibt, (des Zweifels) zerstreut, wie die Dunkelheit, Unklarheit, wenn das einfache – gekürzt in der Ich-Futur-Form oder Konjunktiv? – „dispellam“ richtig übersetzt ist: ‚Ich werde in diesem Buch die Unklarheiten, Zweifel, Irrtümer u.a. beseitigen (ohne ein ut oder utinam wohl kein Konjunktiv)‘.

Bei der erstaunlichen Gedenkmünze auf die Rückkehr des berühmten Philosophen Christian Wolff 1740 nach Halle steht im Lemma „cunctando novo insurgit lumine“ oberhalb einer strahlenden Sonne über den Wolken und der Stadtansicht von Halle und in der Subscriptio „Halam reversus MDCCXL“, was hier mit „zögernd hat er bzw. sie sich von neuem mit Glanz/Klarheit erhoben“ als Präsens historicum aufzufassen und wohl so zu verstehen ist: ‚Nach Zögern erhebt sich jetzt wieder eine strahlende Sonne (des Geistes wie Chr. Wolff) in neuer Lichtgestalt (als neues Gestirn) über Halle‘.

Als quasi politisches, nicht aufklärerisches Beispiel bringt der Autor noch eine Medaille für Ludwig XIV anlässlich der Hochzeit mit der Tochter des spanischen Königs Philipp IV, Theresa Maria mit beidseits Schönwetter-Wolken über einer kargen Landschaft und darunter „1660“. Als Lemma steht: „Faecundis ignibus ardet“, was mit „Sie [die Sonne] / Er [der König] brennt mit befruchtenden Feuern“ übersetzt wird, sodass nicht nur die Sonne sondern auch der König auf „die Landschaft (oder) den zu schwängernden Körper seiner Gemahlin“ (oder Landesmutter) ‚herabbrennen‘ würde.

Wenn man „Faecundis ignibus ardet [terra/regina?]“ mit ‚nach befruchtenden Feuern [= Investitionen, befeuerndes Wirken der Herrschaft] brennt es [das Land oder sie, die Königin]‘ wird das königliche Paar allegorisch nicht ausschliesslich auf ein Zuchtprogramm verpflichtet. Der nicht erwähnte begründende Nachsatz des Jesuiten und Emblem-Entwerfers Claude François Ménesterier (1631-1705) lautet: „C’est par ses chastes Feux [ein andermal vaeux = Ehe-Gelübde], quelle devient Féconde“, womit wieder beide Ehepartner angesprochen sein dürften. Wir haben eine Mischung von meteorologischer, agrarischer und herrschaftlicher Ikonographie vor uns. Interessant ist vielleicht auch, dass die Sonnenstrahlen noch nicht das Land erreicht haben, also noch keine körperliche Berührung oder gar Befruchtung stattgefunden hat.

Gleichfalls interessant ist die Gegenüberstellung von zwei Frontispizen zu zwei verschiedenen Versionen einer Wolff-Abhandlung 1724 unter dem Motto „Foecundo Lumine fulget [Sol, wohl auch Wolff mitzudenken]“ ‚ein gut bestelltes Land unter wolkenlosem Himmel durch die nutzbringende Lichtgestalt‘ und 1751: unter „Lucem post nebula reddit“: die Sonne (Aufklärung, Wolff), ihr Licht hinter und zeitlich nach den dunklen Wolken (der Unvernunft u.ä.) wieder durchgesetzt und mit den Häusern (Gehöfte, Manufaktur) in der Ferne Schloss, Burg, Kirche, auch bei den Menschen, der Zivilisation. Man könnte den Eindruck bekommen, dass der Optimismus um 1750 einer Überwindung von Widerständen gewichen ist, wenn nicht schon in der Ausgabe von 1720 (S. 23, Abb. 2) dieses Bildmotiv als Frontispiz verwendet worden wäre.

Im Gegensatz zum Autor Daniel Fulda gehen wir nicht von einer ‚Vorgänglichkeit des bildlichen Entwurfes vor der textuellen Explikation von Aufklärung‘ aus, sondern allenfalls von einem Parallelismus. Von romanischen wie angelsächsischen Nachbarn und ihren anscheinend oft sekundären Begriffen Aufklärung werden leider bezeichnenderweise kaum Bildbeispiele visualisierter Aufklärung beigebracht.

Die beiden folgenden Abschnitte fragen in ‚aufgeklärter-kritischer Weise die gezeigten Fallbeispiele noch auf ihre Repräsentativität‘ und das ‚Bildliche‘ als ‚eigenständige Denkform‘ an Hand einer Übersicht der zehn Beispiele ab. Dass keine Aufsätze zu Skulptur/Plastik und Architektur darunter sind, überrascht keineswegs, wenn man sich deren Problematik als ‚Bedeutungsträger‘ in Erinnerung ruft. Etwas akademisch gewollt erscheint auch die versuchte Schematisierung in Illustrativ von Realität, Visualisierung von Abstrakta und Visualisierung von Fiktionen. Letztlich sei aber doch nicht die ‚Darstellungsform‘ sondern das ‚Sujet das Entscheidende bei Bildern der Aufklärung‘. Ziel des Unternehmens sei also ‚Blickschärfung und Blicherhellung‘.

2. „Meinen Geist in flagranti ertappen“ Die Relation von Schein und Nichtschein in erotischen Genrebildern im Zeitalter der Aufklärung“ (S. 31-51)

Die an der Universität Bielefeld lehrende Kunsthistorikerin/Bildwissenschaftlerin Britta Hochkirchen stellt ihren Beitrag unter eine Äusserung des Aufklärers, Dichters und Kunstkritikers Denis Diderot. Eigentlich wird damit auch historisch gedacht, aber letztlich entwickelt sich eine intellektuelle, anspruchsvolle Auseinandersetzung mit modernen Vorstellungen in der Nachfolge von Jacques-Marie Émile Lacan und Paul-Michel Foucault, wie die umfangreichen Anmerkungen ausweisen, also mehr ein heutiges Verständnis von Aufklärung in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die gezeigten oder benützten Bildbeispiele stehen formal und ikonographisch-motivisch alle mehr oder weniger in Barock- bzw. Rokoko-Tradition. Dass gerade die erotischen Genrebilder für Tendenzen der Aufklärung des 18. Jahrhunderts herangezogen werden, ist letztlich nicht so erstaunlich. Der erotische Reiz des Verhüllens und Enthüllens soll durch „Sehen und Nichtsehen“ (des Betrachters im und vor dem Bild und nicht so sehr dem Zeigen und Verbergen [des Malers]) einer angeblich „aufgeklärten Relationierung“ von Sinnlichkeit weichen. Wieder muss Diderot wie am Anfang aus dem Jahre 1751 erhalten, der in Anlehnung an den Entdecker des blinden Flecks Edme Mariotte weit vor Lacan das Nicht-Sich-Selbst-Sehen-Können des Auges durch ein imaginäres Übersteigen mittels „humane(m) Bizeps“ überwinden zu können sich vorstellte.

Im folgenden werden wir uns mehr über die Praxis der alle im Zeitraum von ca. 60 Jahren entstandenen Bildbeispiele den theoretischen Gedanken der Autorin nähern. Während sie sich über die zweite, eigentlich noch ganz in barocker Tradition angelegte Fassung des Enzyklopädie-Frontispizes nur als motivisch, thematisch-ikonographisches Beispiel für Aufklärung ausgelassen hat, soll das ‚Blinde-Kuh-Spiel‘ Fragonards in Anlehnung an Peter Bexte für eine (neue?) „Relation von Sehsinn und Tastsinn“ dienen. Für jeden Maler, der mit Malgrund, Farbe und Malgerät umgeht, ist so etwas eine Binsenweisheit oder ein Binsenerlebnis/-erfahrung. In mimetischen Kunstepochen ist es auch ein Vermittlungsziel.

Das um 1735 entstandene früheste Bildbeispiel ‚Der Packsattel‘ (ca. 30,5 x 23,5 cm, New York, Priv. Sammlung) (Fig. 3) oder eigentlich ‚Der Keuschheitsesel‘ von Pierre Subleyras (1699-1749) besitzt ein zum Thema passendes intimes kleines oder grosses Format (ca. DIN A 4) und soll auch der Dualität von Nahsicht und Fernsicht dienen. Dargestellt ist der Beginn der bekannten und pikanten Packeselerzählung (Le bât) von Jean de la Fontaine (1621-1695), also eine Variation des Maler-Modell-Themas und des antiken Künstlerparagones.

Die „Analyse“ der Autorin folgt unausgesprochen dem Vorbild-Vortext Michel Foucault angereichert mit etwas Bildarchitektur: zwei Dreieckscompositionen (Maler/Modell bzw. Ehefrau



Fig. 3: Pierre Subleyras: Der Packesel, um 1735. Öl/Lwd., New York, Priv. Bes. (Foto: Wikipedia bearbeitet)



Fig. 4: Pierre Subleyras: Der Packesel, um 1735. Öl/Lwd., St. Petersburg, Eremitage (Foto: Wikipedia bearbeitet)

im Vordergrund und Staffelei im Hintergrund). Die hinführenden, sich schneidenden Bilddiagonalen spielen für die Autorin keine Rolle, auch nicht die nachzuvollziehende beruhigende Waagerechte, oder die Senkrechte der Wandkante gegenüber den lebendig-bewegten Ehebett-Stoff-Draperien. Die Frontalität von Leinwand und Wand ist ein bei Subleyras öfter wiederkehrendes Kompositionsprinzip (z.B. ‚Selbstbildnis im Atelier‘, Wien, Akademie d. b. Künste). Dass mit ihr die Fernsicht gegen die Nahsicht ausgespielt wird, ist nicht nachzuvollziehen, eher handelt es sich um ein Miteinander. Die Leinwand muss im Hintergrund, im Dunkel sich befinden, und auch ziemlich unkenntlich bleiben, da sie vom eigentlichen auch geometrischen Zentrum nur ablenken würde. Dargestellt ist übrigens eine eher unverfängliche Landschaft in der Entstehung, sodass der Szene noch eindeutiger kein Modellsitzen oder besser -Liegen vorangegangen sein dürfte. Der Malstock wundersamerweise eher behindernd in der Mal-Pinsel-Hand „verweist [weniger] auf seine Abhängigkeit von Distanz und einem Maß, diese einschätzen zu können“, als auf die detaillierende Hand-Pinselsicherung an einem nicht horizontalen Bildträger in der Nähe. Da der Betrachter sogar mit Lupe aus der Nähe zwar nur die Spitze der Schambehaarung aber noch den ganzen Unterbauch zu sehen bekommt, scheint unser zu Recht misstrauischer Malergatte erst am Beginn seiner wenig apotropäisch sich erweisenden Eselsmalerei – hier anscheinend in haltbarer Ölfarbe mit viel Sikkativ? – von der weitsichtigen, untreuen Ehefrau mehr oder weniger gleichgültig toleriert auf

ihrer Haut in galanter kniender Stellung, aber mit etwas verbiesteter Miene sich zu befinden. Am Boden liegen ein Mieder oder ein herkömmlicher Keuschheitsgürtel. Der Maler hat also sein Motiv nur im Kopf bzw. in der Erinnerung seiner Vorlage ebenfalls am Boden. Man könnte hier sogar den Beginn eines Malerwettstreites um des Esels Ohren o.ä. sich weiterdenken. Das ganze Gerede von Fern- und Nah- und Unsicht bleibt weitgehend graue abstrahierende Theorie in der von Diderot hier beigebrachten um einiges später datierten Vorstellung von einem multifokalen, zoomartigen, wie das Gottesauge hologrammartigen exogenen Übermenschens-Gesicht verbunden mit der Frage, ob dies überhaupt als Zeichen von Aufklärung zu gelten hat. Die Mischung von Erotik und Tugend (Koschorke) und „Pornographie als treibende politische [kritische] Kraft“ sieht die Autorin als Zeichen der Aufklärung und im Unterschied zum Rokoko.

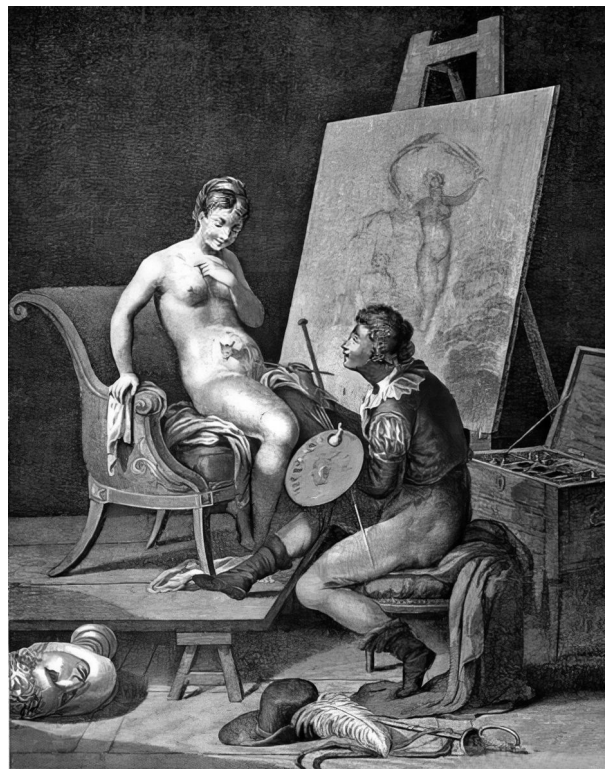


Fig. 5: Anonym: Der Packesel Teil 2, Schabestich, um 1800.

Ein Vergleich mit einem anonymen um 1800 (?) entstandenen historisierenden, ins 17. Jahrhundert teilversetzten Schabestich (Fig. 5) mit Teil 2 der ‚Packesegelgeschichte‘, macht das Vorhergesagte und die künstlerische Raffinesse von Subleyras deutlich ruhig auch mit den Schlagworten: Sichtbar – Nicht-Sichtbar, Nah und Fern, offensichtlich oder nicht? Vor den bildinternen Relations-Bemühungen (Nicht-Fern-Nah-Sicht; diese sind so individuell-spezifisch und doch wieder zu allgemein, um mit ihnen den Einfluss der Aufklärung zu begründen) wären die Variationen zuerst

durch Sibleyras selbst von Interesse. Die behandelte Fassung in Priv. Bes. wirkt als Entwurfsskizze, die detailreichere Ausführung (Fig. 4) soll sich in der Eremitage, St. Petersburg befinden.

Statt Fern und Nah versprechen vier hochovale, jetzt getrennte ‚Schlüsselloch-Genreszenen‘ von François Boucher mit jeweils einer jungen Dame in Rokoko-Mode gekleidet ein aufklärerisches, quasi szenisches Element von Vorher und Nachher oder auch von Vorne und von Hinten, u.ä. vor allem, wenn die gleichgrossen Gemälde paarweise übereinander (klappbar?) präsentiert werden. Dass die delikatsten Vorher-Nachher-Pendants erst später, aufgeklärt-fortgeschritten im Abstand von 20 Jahren zu den Harmlosen-Tugendhaften und damit schon zu Greuze-Zeiten (Diderot spricht 1761 von ‚Verderbtheit der Sitten‘) entstanden sein sollen, lässt sich nur schwer nachvollziehen. In dem älteren ‚anständigen‘ Paar ist die Erziehung (ein Hauptmotiv der Aufklärung) das scheinbare Thema, die Schicklichkeit dargestellt, während in den angeblich Späteren dem männlichen Voyeurismus das Unschicklich-Intime durch die ‚Rück- bzw. Untersicht‘ hinter die Geheimnisse der Frau gewährt wird. Die Autorin greift wieder zu der Foucault’schen Leier vom Sehen-Nichtsehen und der gleichzeitigen Relationierung/Vergleichung mit der Moral im Hinterkopf bzw. nach dem erwähnten sozial-psychologischen Doppelcharakter der Aufklärung (Erotik und Tugend) nach Albrecht Koschorke.

Der Schlusssatz: „Die Öffnung des Blicks, der obszöne Einblick in die intime Körperlichkeit wird in diesen Genrebildern in ein Wissen um das zeitlich determinierende Nicht-Sehen seine Verbindung zur Moral umgekehrt“, wird kaum vom Betrachter der damaligen Zeit so verstanden und nachempfunden worden sein.

Der Versuch der Autorin seit der Wiederentdeckung bzw. Entwicklung des Systemraums in der Malerei Sicht-Nichtsicht-, Fern-Nah-Sicht-, Vorher-Nachher-, Sehen-Erzählen-Relationen oft auf banale Weise gegenständlich-gestisch und formal, historisch mit Diderot zu verbinden und daraus Kriterien für Aufklärung (Aufklärungstendenzen) abzuleiten, halten wir für modernistisch. Die Forderungen der Zeitgenossen an die Maler v.a. um oder nach 1750 lauteten schlicht: Verminderung des Schreckens, keine Übertreibungen im Hell-Dunkel, in den Gewändern, eine einfache und verständliche Komposition und Thematik, historische Treue u.a.

Es folgt im Abschnitt ‚V. Sehen und Erzählen‘ Jean Baptiste Greuze’s ‚Junges Mädchen in Trauer um ihr totes Vögelchen‘, das von Diderot 1765 nicht unbedingt als Zeichen der Aufklärung sondern eher des Sentiments, der Empfindsamkeit ausführlich, mehr empathisch als emphatisch besprochen oder kritisiert wurde. Die Autorin hat darüber 2018 schon ein ganzes Buch veröffentlicht. Dass bei diesem Gemälde verstärkt unsere Spiegelneuronen zu Werke sind und wir uns die Szene weiter ausmalen und -erzählen, ist wieder im menschlichen Umgang mit ‚Kunst‘ mehr oder weniger allgemein, hier aber etwas auf die Spitze getrieben. Die ‚kitschige‘, beginnende bürgerliche

Scheinmoral ist das Aufklärung? Die symbolische Anzüglichkeit durch die Blumen, das auf den Rücken gelegte Vögelchen, das reine, aber teilentblösste Gewandweiss, der geöffnete geschützte Intimbereich des Käfigs als Anspielung oder ‚Anmalung‘ auf den Verlust der Unschuld, der Jungfräulichkeit. Das „selbstreflexive“ Geplauder des Literaten Diderot über vermeintliche Diskrepanzen im Alter des Mädchens lässt auch etwas tiefer blicken. Eine Kleinigkeit am Rande: wenn Diderot von ‚von vorn‘ schreibt, entspricht das nicht dem „frontal auf den Betrachter“ der Autorin. Wichtig ist zum Ausdruck der Trauer die Neigung und die ganz leichte seitliche Wendung. Ist der „relationale Überschuss“ der Nichtsichtbarkeit der Sprache, des Hinzudenkens, der Imagination, Zeichen von kritischer Aufklärung (über Moral, Gesellschaft u.ä.) oder nur Psychologisierung, Sinnlichmachung ohne Sittlichmachung?

Das letzte Beispiel einer farbigen Aquatinta nach einem nicht mehr erhaltenen (?) Entwurfsquarell von Nicolas Lavreince (Niclas Lafrensen) (1737-1807) aus dem Jahre 1786 zeigt uns den Brust- bzw. Busen-, ‚Vergleich‘ zweier Damen am Schminktisch bei der Toilette. Dass wir den darauf stehenden Spiegel nur schräg von hinten sehen, geschah sicher nicht Foucault zuliebe, der sich aus den Damen sowieso nicht so viel gemacht hätte, oder der Relation von Sehen und Nichtsehen wegen, da ja schon alles offen liegt oder wir schon genug sehen. Beider junge hochangesetzte knospenden kleine Brüste sind bei genauerem Hinsehen sehr vergleichbar und es braucht kaum „Aktbewusstsein des Sehens“ in Bildern, um wieder ein Wort der Autorin nach Max Imdahl zu benutzen. Dass „das Blatt ... wie das aufgeklärte Verfahren der Relationierung ... von Sehen und Nichtsehen, Sehen und Fühlen ... zur Grundlage für die Urteilskraft w(ü)rde“ nicht allein qua Motiv, sondern auch das Bündnis mit der philosophisch-emanzipierten Aufklärung des schon 1784 gestorbenen Kronzeugen Diderot verbildliche, ist ein modernes Interpretament, wie dass „dieses visuelle Verfahren der sinnlichen Relationen als aufgeklärte Praktik“ eingeübt werde. Diese Grafik gehört eher in die (soziologisch) aufklärerische Kategorie der frivol-lasziven Sittenschilderung (und Sittenkritik?) zur Zeit Marie Antoinettes.

3. „Auf einen Blick. Bildliche Ordnungen des Wissens und besonders das Verhältnis von Glauben und Vernunft“ (S. 52-95)

Der zweite Beitrag von **Daniel Fulda** befasst sich mit verschiedenen Frontispizen und speziell mit der ersten Fassung eines Stiches für die Enzyklopädie nach dem 1764 entstandenen Entwurf von Charles-Nicolas Cochin Le Fils (1715-1790). Alle diese Titelbilder sind logischerweise nach den

Texten entstanden und geben nachträglich eine nicht nur schematische Vorstellung der zentralen Gedanken in schnell zu überblickender und erfassender Weise wieder.

Bei den Enzyklopädie-Frontispizen (Fig. 6 u. 7) hat der Autor die für ihn etwas herausfallende kniende ‚Theologie‘ (oder die ‚geoffenbarte Religion‘?), die in gleicher Weise als allegorische Personifikation über der unten in Kunst-Handwerk tätigen Menschheit vor dem Rundtempel



Fig. 6: Benoît-Louis Prévost (nach Charles-Nicolas Cochin fils 1764), Frontispiz der Encyclopédie, 1. Fassung, Mischtechnik. 1772 (Foto: University of Chicago bearbeitet)



Fig. 7: Benoît-Louis Prévost (nach Charles-Nicolas Cochin fils 1769?), Frontispiz der Encyclopédie, 2. Fassung, Mischtechnik. 1776 (Foto: Wikipedia bearbeitet)

der vollverschleierte ‚Wahrheit‘ auf Ätherwolken schwebt, etwas unverständlich mit Berninis weiblich passiv in Verzückung daliegender Hl. Teresa in eine Abhängigkeitsverbindung (u.a. vergleichbare Lichtinszenierungen) gebracht und projektiv formal wie gedanklich zu sehr „isoliert“ („Ausbürgerung der Theologie“). Es handelt sich bei dieser in theologiekritischer Absicht erfolgten „energetische(n) Umwandlung tradierter ikonographischer Muster“ (Aby Warburg) letztlich um eine kniende Demuts-Glaubensgeste im üblichen Aufschauen zu Gott bzw. zu dem Lichtstrahl der Offenbarung (kein „Eigenlicht“ der Theologie sondern ein ‚eigenes Licht‘ für die Theologie). Die

‚Wahrheit‘ soll angeblich „ihre grösste Helligkeit ... [selbst] (abfangen)“ um (Ver-?) Blendungen zu vermeiden. Die ‚geoffenbarte Religion‘ mit „verehrungsvoller“ erhobener rechter Hand muss sich aber wohl mehr im Angesicht und vor der ‚Wahrheit‘ und deren stärkerem Licht schützen (, um



Fig. 8: C. N. Cochin: „Entwurf für das Frontispiz der Enzyklopädie“, 1764. Lavierte Rötzelzeichnung, 34, 5 x 22 cm.. Unbek. Priv. Bes.(Foto: unbek. franz. Kunsthandel, April 2013; bearbeitet)

nicht auch noch wie die Heilige Teresa von Ávila gar in eine abwegige Verzückung zu geraten?). Die beflügelte-beflügelnde, befeuerte-befeuernde ‚Einbildungskraft‘, die der ‚Wahrheit‘ von links die Blüte bringt, ihr verpflichtet ist, kann man auch vor den oft widerstrebenden rationalen und emotionalen Seiten der Aufklärung (Bekämpfung der Auswüchse z.B. Rousseau des 18. Jahrhunderts; vgl. J. G. Sulzer, Berliner Preisfrage von 1773 bezüglich des Erkennens und Empfindens) sehen. Die etwas exzentrische Körperhaltung der ‚Wahrheit‘ könnte man sich als ‚Aversion‘ gegen die Enthüllung/‚Entbergung‘ ihrer Nacktheit oder gegenüber der ‚Theologie‘ denken. In der Cochin-Zeichnung (Kopie?) (Fig. 8) drängt sich noch durch das Gebirge im Hintergrund ein Anspielung auf den Berg Helikon oder Musenhügel auf. Man hätte sich noch die zeitgenössischen Beschreibungen des Enzyklopädie-Frontispizes vollständig zum Vergleich und als

Ausgang gewünscht. Das religionskritische Vorurteil des Autors mit einer Sonderrolle der ‚Theologie‘ hat seine gedankliche wie formale Analyse des Enzyklopädie-Frontispizes doch etwas zu selektiv bestimmt. Der Satz (S. 69) „Cochins Frontispiz ist demnach eine Verbildlichung im Sinne von *Bildgebung* zu nennen *und* weder *Abbildung* noch *Visualisierung*“ wird dem Rezensenten nicht richtig einsichtig.

Warum der „grosse Aufklärungskongress“ der International Society for Eighteenth-Century Studies 2011 in Graz ein Bild eines gerahmten Bildes an einer undefinierten Wand zum ‚Leitbild‘ gewählt hat, erscheint abgesehen von seinem Grazer Standort unverständlich, da es recht konventionell (als ehemaliges Auszugsbild?) die jesuitisch geprägte Verehrung der Hl. Eucharistie durch die Welt (4 Erdteile) zeigt. Der Autor bemüht sich um einige motivische Genealogien (Licht, Gefäss u.a.). Auf dem Tablett befinden sich die brennenden Herzen der missionierten Erdteile. Das sicher nicht J. W. Baumgartner zuweisbare Gemälde hat ansonsten mit der (französischen) Aufklärung gar keine Verbindung.

Mit der ausführlichen Erläuterung am unteren Rand erhält das Frontispiz von Bernard Picart zu den Hauptreligionen der Welt von 1722 so etwas wie einen Thesenblatt-Charakter, wobei die rigiden nichtchristlichen muslimischen Monotheisten und ihrer acht Gebote die vorderen Platz oder Rang einnehmen. Das Höllen-Feuer dahinter gehört wohl zu dem katholischen oder indischen Aberglauben des Fegefeuers oder zu einer Ketzer-Verbrennung. Der Autor betont sehr stark die reformatorische Seite in dem christlichen Hintergrund.

Eine Abhängigkeit von einem auch erst 1724 erschienen Frontispiz bzw. Text des Jesuiten J. F. Lafitau lässt so nicht erkennen, eher ein Bezug zu dem Grazer Bild. Der Stich kann man wohl so deuten, dass die Zeit/Chronos der notierenden Geschichte ein Ziel, eine Vision des Erlösungswerkes eröffnet, während die beiden Genien geschichtliche Zeichen des päpstlichen Christentums (Tiara), der heidnischen Antike (Merkur), des Orients (Axt), Amerikas (Schildkröte) der Historia beitragen. Der Autor spricht hier von Immanenz und Religionsgeschichte gegenüber der visionären Transzendenz (Offenbarung).

Als drittes und frühestes Beispiel dieser Menschheits-Staats- und Religionsgeschichte erscheint das kleine Frontispiz von 1710 für J. B. Bossuets „Discours sur l’histoire universelle. Pour expliquer la suite de la Religion & les changements des Empires“, in dem keine allegorische, sondern eine menschliche Schreibergestalt in einer Bibliothek von Chronos eine Vision gewiesen bekommt, mit dem heilsgeschichtlichen Bild des Paradieses, der Sintflut und des Kreuzestodes Christi (Adam, Eva, Kain oder Abel vor dem Sündenfall, nicht Erschaffung Evas) an einer Wand (Staffelei?).

Im Gegensatz zu den beiden späteren Stichen lässt sich hier kaum ein wissenschaftsformierender, aufklärerischer Aspekt ableiten. Manches in der vom Autor vermittelten wissenschaftlichen

Diskussion dieser Grafiken läuft die Gefahr mimisch-gestisch, aber auch formal-kompositionell bedeutungsmässig überinterpretiert zu werden.

Die letzte und eigentlich jüngste Grafik ist ein Frontispiz zu einem schon vom Titel her kritisch-aufklärerisch wirkenden Werk des Theologen Jacob Friedrich Reimann „Versuch einer Einleitung in die Historiam Literariam ...“ Halle 1710 leider ohne Grössenangabe. Der noch etwas emblematische Aufbau mit der von ‚aspera ad astra‘ nach ‚Astra ad Rastra (steiniger Boden)‘ abgewandelten Devise mit Richtungsangabe und der deutschen Subscriptio: „Der Weißheit Weg – Der Thorheit Steg“ sagt eigentlich schon alles. Auch die ‚pictura‘ wirkt klar und verständlich. Warum allerdings der vorangehende, den Weg leuchtende Bedienstete eine wie ein Schlot rauchende Riesenkerze (Historia literaria = die Wissenschaftsliteratur noch viel Dampf und Qualm machende, ungereinigte riesige Wissenschaftsliteratur?) trägt, wird vom Autor ausgelassen.

Die drei klassischen universitär-akademischen Fakultäten Jurisprudenz, Theologie, Medizin scheinen doch jetzt einträchtig, gleichberechtigt in dem von der Weisheit gelenkten Streitwagen zu sitzen, der von kraftvollen Rossen der Philosophie und Philologie gezogen wird, in dem Fortschrittsglauben, wie erwähnt wurde. Während die Dummheit mit ihrem Eselsgespann aus scholastischer Philosophie und beckmesserischer Literaturkritik den unfruchtbaren Boden der Vergangenheit beackert. Zu dem vom Autor immer wieder angesprochenen Zwiespalt zwischen Glaube und Vernunft ist vielleicht anzumerken, dass ausserhalb Frankreichs und der Niederlande kaum atheistische Strömungen offen zu Tage treten. Ebenfalls hinzuzufügen wäre, dass das Reimann-Frontispiz in der Tradition der Triumphe (imperial-profan wie christlich) steht.

Im letzten Abschnitt versucht der Autor ohne allgemein kulturell bedingte Semantik der Form (horizontal, Position, Richtungsverbindungen, Format, Räumlichkeit und ihren semantischen Anmutungen) seine Feststellungen oder Thesen weitgehend zu untermauern. Am Ende muss auch die unklare „ikonische Differenz“ (Gottfried Boehm) als eine Art der Binnen-Figur-Grund-Beziehung wenigstens auf den ersten Blick erhalten.

4. „Lieblich sollen die Bilder seyn“ – Barocke Freskomalerei und akademische Reform (S. 96-111)

Der eigentlich Gründer der ‚Kaiserlich Franciscischen Akademie‘ in Augsburger als Konkurrenz zum älteren reichstädtischen Institut dürfte nicht der alte Johann Daniel Herz (1693-1754) gewesen sein, sondern sein gleichnamiger Sohn (1722?-1793). Die tridentinischen Reformer im 16.

Jahrhundert haben sich sicher nicht die „Fratzenkunst“ (Winckelmann) als „Teil der Bildrhetorik des 18. Jahrhunderts“ so vorgestellt oder vorausgeahnt.



Fig. 9: Jos. Damian Stuber u. Chr. Wink: Ausmalung, 1772, Zell/A, Schloss, Festsaal. (Foto: Wikipedia bearbeitet)



Fig. 10: Chr. Wink, Demeter/Ceres und Triptolemos und die Erfindung des Ackerbaus, Deckenfresko, 1772, Zell/A, Schloss, Festsaal (Detail). (Foto: Wikipedia bearbeitet)

Den Spagat zu dem Münchner Hofmaler und dortigen Akademiemitgründer Thomas Christian Wink gelingt der Autorin **Angelika Dreyer** über das publizistische Organ des Franciscischen Akademie und deren Mitglied Johann Caspar von Lippert (1729-1800). Die Autorin versucht anhand einer angeblich neuen Mythologieauffassung die aufklärerischen Tendenzen am Beispiel einer bayrischen Schlossausstattung in Zell an der Pram zu bestimmen. Auftraggeber war der vermögende und aufgeklärte Joseph Ferdinand von Schrattenbach (1723-1802). Der ab 1770 umgestaltete Festsaal (Fig. 9) stellt sich als ein einfacher Kastenraum dar, der im Gegensatz zur Meinung der Autorin doch noch durch wohl klassizistische, aber architektonisch-mimetische oder illusionistische Wandgliederung (durch Josef Damian Stuber; die Stiege fast in der Tradition von Burg Trausnitz) sich auszeichnet. In der Hohlkehle zeigen sich z.B. noch Reste von illusioniertem Stuck und figürlicher Malerei. Man könnte insgesamt von einem Primat gemalter Architektur sprechen. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhundert wurden diese gemalte Wandreliefs zumeist ‚wahrscheinlicher, ‚echter‘ ausgeführt im Sinne eines aufgeklärten Realismus. Das ganz aktuell in der Augsburger Kunstzeitung besprochene eigentliche Deckengemälde besitzt relativ konventionell ein kosmologisches Programm (Lebensalter, Jahreszeiten unter der Herrschaft von Phoebus/Apoll). Den Feststellungen zur Beruhigung und Lesbarkeit ist zuzustimmen. Die dargestellten Mythologien werden mit zwei bekannten mythologischen Nachschlagewerken im Besitz des Malers in Verbindung gebracht, ohne dass damit ein klarer aufklärerischer Impuls darin für den Rezensenten

erkennbar würde. Mögen auch Winckelmann-Forderungen nach einer neuen Allegorie mit Einfachheit, Deutlichkeit und Lieblichkeit von Einfluss gewesen sein, so herrscht doch im Detail die spätbarocke-rokoko-hafte spielerische Erzählfreude (Einfallsreichtum, Einbildungskraft) mit und bei schon etwas aufgeräumtem Himmel und einem ausgeprägten vielleicht physiokratischem Naturambiente. Es fehlt allerdings z.B. noch die antikisierende plastische Bildung von Figur und Kopf. (Fig. 10)

5 Experimente im Bild – Überlegungen zu Charles Amadée-Philippe van Loo (S. 112-125)

Darstellungen von (wissenschaftlichen) Experimenten sind Thema der Aufklärung bzw. Bilder von Aufklärung. **Michael Wiemers** beschäftigt sich vornehmlich mit zwei Pendants einstmals im Besitz einer Schwester Friedrichs des Grossen, jetzt in der Washington, National Gallery, wobei immer die Frage besteht, ob sie direkt mit (popularisierter) Wissenschaft in Verbindung gebracht werden können (z.B. Francesco Algarottis „Jo. Newtons Weltwissenschaft für das Frauenzimmer oder Unterredungen über das Licht, die Farben und die anziehende Kraft“ ital. 1737 / dt. 1745) oder ob doch mehr das kindliche Spiel nur, ihre Neugier ausgedrückt werden soll, immerhin sind jeweils drei Kinder (wohl des Malers) porträtmässig dargestellt. Die steinerne, fensterähnliche Rahmung tut noch ihr übriges. Die älteren Töchter schweifen etwas ab zum Betrachter oder in die Ferne. Die Seifenblasengeschichten sind vom 17. Jahrhundert her mit Vanitas, ihre aber hier nicht vorhandene Regenbogenfarbigkeit wäre möglicherweise mit Newtons Spektralität der Farben in Beziehung zu bringen. In einem späteren, hier gezeigten Bild hat der Maler van Loo in seinem Atelier seine Familie zu einer Druck-Unterdruck-Demonstration versammelt, wie sie vielerorts wohl so durchgeführt wurde. Am berühmtesten wohl dargestellt von Joseph Wright von Derby (1734-1797) im Jahre 1768.

Zwei weitere relativ späte Gemälde wohl im russischen Auftrag zeigen die bekannte Vogel-Ohnmacht aus Luftmangel und eine Elektrisierungsmaschine eher als Unterhaltung denn als Zeichen wissenschaftlichen oder nur erzieherisch bekehrenden Interesses.

Letztlich gelingt es hier leider nicht z.B. über Interessen der vermeintlichen Auftraggeberin Anna Amalie von Preussen, ihrer naturwissenschaftlichen Literatur in ihrer Bibliothek wenigstens hinreichende Klarheit zu verschaffen, da doch primär damals populäre Belustigungen (Zauber, Wunder-Effekte) dargestellt wurden.

6. Der geöffnete Mensch. Anatomie- und Mikroskopiebilder im Kinder- und Jugendbuch der Aufklärung (S. 126-141)

Leider knüpft obiger Beitrag von **Wiebke Helm** nicht unmittelbar an den vorigen direkt an, ob und wie z.B. die Seifenblasengeschichte oder der Guckkasten auch in der gleichzeitigen Kinder- und Jugendbuchliteratur dargestellt werden. Es wurde so mehr auf Anatomie des Menschen abgehoben. Ein Vergleich mit der zeitgleichen wissenschaftlichen Erwachsenenbildung durch die Bildtafeln der Enzyklopädie wäre trotzdem ganz interessant gewesen. Natürlich spielt bei Basedows Elementarwerk ein übergreifender Erziehungsaspekt eine grosse Rolle. Die durch die Bebilderung teureren und auflagemässig begrenzteren Publikationen dürften sich nur die gehobenen Bürgerschichten und der Adel geleistet haben. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts scheint auch Farbe und grössere Sachlichkeit sich durchgesetzt zu haben.

7. Die Marquise, das Porträt und das Buch. Zur Ikonologie des ‚Buches im Bild‘ in der Aufklärung (S. 142-169)

Der längere Beitrag – betitelt in Trikolonform – des Literaturwissenschaftlers **Thomas Bremer** hat das fast natürliche Grösse erreichende Pastell-Bildnis der Madame de Pompadour von Maurice Quentin de la Tour von 1755, Paris, Louvre im Blick. Diese sitzt an einem Schreibtisch, auf dem Bücher, ein Stich, ein Globus liegen oder stehen mit einer Zeichenmappe zu den Füßen, und mit einer Musikpartitur in der Hand (im Hintergrund ein Gitarren ähnliches Instrument). Das Schreiber-, Autoren- bzw. Leser-Porträt in humanistischer Tradition scheint im ‚vorgenialischen‘ 18. Jahrhundert einen gewissen neuen Höhepunkt erlebt zu haben. Die aufklärerische Note oder Moment bei dem Pompadour-Porträt kommt vornehmlich durch die Mitdarstellung des 1754 erschienen vierten Bandes der Enzyklopädie und durch die intellektuell als der Aufklärung gegenüber aufgeschlossen oder ihr sogar zugehörig dargestellte Maitresse zum Tragen.

Man kann aber nicht sagen, dass sich eine spezielle aufklärerische Ikonologie im Porträt sich abgesehen von Antikenzitaten entwickelt hätte.

8. Salomon Gessners Der Tod Abels, das Bild-Text-Konstrukt und die Darstellung von Gewalt und Tragik. Kain in dem Buchillustrationen der schweizerischen und englischen Ausgaben von 1758 bis 1797 (S. 170-193)

Der Anglist **Sandro Jung** kann mit Salomon Gessners Tod Abels eine epische Dichtung vorlegen, die auch vom Autor selbst mit wenigen Titelvignetten und einem Frontispiz bebildert wurde und einige Neuauflagen, Übersetzungen und Überarbeitungen erfuhr, so z.B. durch Klopstock und danach in musikalischer Umsetzung in einem Oratorium für Passionsspiele durch den Zwiefalter Komponisten Ernest Weinrauch (1730-1793). Die Dichtung gehört selbst stilistisch weniger in die Aufklärung als in die Empfindsamkeit (Bruderliebe, Bruderhass). Abgesehen von dem Frontispiz von der Erstauflage 1758 fallen die Titelvignetten der fünf Gesänge in die Kategorie spätkokohafter Puttenverniedlichungen und Verunklärungen. Bei der vierten Vignette dürfte der liegende Putto der getötete Abel und der Stehende der sich seiner Schuld bewusst werdende, selbst noch durch die untergehende Sonne etwas aufgeklärte Kain sein. Der stilistische Bruch in der Ausgabe 1770 in Richtung Klassizismus ist ganz offensichtlich. Die nicht von Gessner stammenden Illustrationen der englischen Ausgaben ab 1765 sind stärker szenisch-erzählerisch angelegt und z.B. 1795 frühromantisch, ja kitschig verklärt. Der Autor meint, dass nach dem von Satan verführten Urelternpaar Adam und Eva und der Ursünde das Publikum um 1800 in Kain, der durch menschlich eigene Fehler und negativen Einfluss des Dämonen Anamelech zum Brudermörder wurde, einen Aufklärer in der Bemeisterung seiner Zukunft bzw. der künftigen Menschheit trotz grosser Schuld, gesehen hätte.

9. Textlogik und Bilddynamik – Kupferstiche zu Werken Johann Karl Wezels (S. 194-207)

Der Germanist **Alexander Košenina** befasst sich mit Illustrationen zumeist von der Hand Daniel Nikolaus Chodowieckis zu Erfolgsromanen Johann Karl Wezels (1747-1819), die sich thematisch mit den Geschlechtern, der Ehe, den Ständen u.a. als kritischer Spiegel der Zeit um 1776 erweisen. Übrigens ist bei dem Tritt einer Dame gegen einen Schwätzer mit ihrem im Romantext ‚Belphegor oder Die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne‘ rechten Fuss die Zeichnung natürlich auf die Platte seitenrichtig und nicht seitenverkehrt übertragen worden, sodass der Abdruck wieder seitenverkehrt falsch erscheinen musste.

Während der Dichter Goethe sich bei dem Thema Textillustration wegen möglicher Einschränkung der Einbildungskraft eher reserviert zeigt, ist wohl dem Autor zuzustimmen, dass Bilder eher einführend und erweiternd wirken.

10. Das Bild als Beweis. Das archäologische Frontispiz in Mythopoesien von Amor und Psyche (S. 208-227)

In dem Beitrag der Germanistin **Christiane Holm**, die bei Frontispiz bzw. Vignette u.ä. auf Gerard Genettes Paratext bzw. Jacques Derridas Parergon verweist, wird die wechselseitige Erhellung zwischen Frontispiz und Erzählung, zwischen Bildwahrnehmung und Lektüre als Zeichen von Aufklärung v.a. im archäologischen Beweiskontext (vor der Erfindung der dokumentarischen Fotografie) verstanden.

11. Kritik der Zeichen: Aufklärung und Bildbewusstsein bei Lessing, Kant und Lichtenberg (S. 228-243)

Den Schluss bildet der Beitrag des Literaturwissenschaftlers **Stephan Pabst**, der die Schwierigkeit für die Aufklärung ein Bildzeichen zu finden bei Lessing (zeichentheoretisch-antiquarischer Traktat), Kant (philosophisches System von Ästhetischem und Ethischem) und Lichtenberg (Bildkommentar) und damit „die Krise des Bildes als Zeichen“ als Aufklärung festzumachen sucht.

Ein vorläufiges Fazit:

Das hier von Daniel Fulda schon weiter oben ausführlich behandelte Frontispiz (Fig. 6-8) der Enzyklopädie könnte man unseres Erachtens ganz einfach mit ‚Aufklärung‘ oder ‚Fortschritt durch Aufklärung‘ betiteln, was aber so einst nicht geschehen ist. Denis Diderot hat die 1764 datierte und 1765 im Salon ausgestellte erste Entwurfszeichnung Charles-Nicolas Cochins (Fig. 8) sogleich kritisch besprochen, wobei er noch von einem mehr barocken Blick aus letztlich nur die geringe Tiefe bzw. Räumlichkeit oder die drei üblichen Pläne Vorder- Mittel- und Hintergrund vermisste. An den Einzelcharakteren und der Komposition hatte er nichts auszusetzen; allerdings sah er dabei auf die Schnelle einiges über und anderes fehl: die „stolze Metaphysik“, die „spekulativen Philosophen“, wo sind sie? Ganz unten befinden sich nicht die „Künstler“ (les artistes), sondern die Kunst-Handwerker (les artisans).

Diese Kritik nahm Cochin sich für seinen zweiten Entwurf aber nicht sehr zu Herzen, da er nur die untere, nicht zu einer Geschlechterdiskussion geeignete Gruppe der Kunst-Handwerker verändert

und geklärt hat. Hinzugekommen ist – wie schon Daniel Fulda feststellte – die Druckerpresse und der Drucker mit der Zeitung, eine Uhrmacher mit seiner Uhr und ein Schabekünstler mit seinem Wiegemesser. Der Textilarbeiter mit seinem Stoffballen, der Goldarbeiter mit seiner metallurgischen Terrine, der Münzpräger, ein unbestimmter Handwerker mit Loch-Stab sind gleich geblieben oder sogar etwas verdeutlicht.

Auf den ersten Blick erscheint Cochins wohl im Gegensatz zu den meisten anderen graphischen Beispielen vom Künstler selbst konzipierte Frontispiz als ein Tribut an die Konvention der barocken „Verblümung“: die relativ gute und leichte Erkennbarkeit der Personifikationen (Genien, Junonen) von der über dem einzelnen Menschen stehenden ‚Wahrheit‘, über die menschlichen Geisteskräfte, Wissenschaften und Künste (Zeichnung, Malerei, Plastik, Musik) bis hin zu nützlichen Kunst-Handwerkern, Technikern durch die Attribute (z.B. ‚Vogel in der Unterdruck-Glashaube‘ = Physik) könnte man dagegen als fortschrittlich und aufklärerisch-aufgeklärt bezeichnen. Unumgänglich bleibt dabei eine traditionelle hierarchische Gliederung. In einer vorausgeklärten-aufklärerischen oder religiösen Version würde aber Gott oder schon l'Être suprême bzw. die göttliche Vorsehung (das Auge Gottes), die göttliche Weisheit und weniger die ‚Wahrheit‘ (hier nicht explizit positivistisch der Natur, Naturgesetz; vgl. jedoch Joh. 14,6: „ego sum via, veritas et vita“) die oberste Stelle einnehmen. Daniel Fulda hat die herausgehobene Position der nicht natürlichen, deistischen oder vernünftigen ‚Theologie‘ und ihrer ‚Mägde‘ wohl noch gesehen, aber als gefährdet dargestellt und das ihr zugeordnete Licht der Offenbarung (göttliche Inspiration, Bibel) unterbewertet ausgehend von einer im Frontispiz sowieso nicht konsequent durchgehaltenen, rationalen Lichtführung. Die wichtige Position neben oder unter der ‚Wahrheit‘ lässt auch keine „Ausbürgerung“[! = ‚Deklassierung, Statusverlust‘ in einem Ständestaat] der ‚Theologie‘ plausibel erscheinen. Die ‚Vernunft‘ (ratio) scheint wie bei Cesare Ripa unter den menschlichen Geisteskräften (= ‚Denken, Fühlen, Wollen‘ nach Johann Nikolaus Tetens, 1777 oder ‚Vernunft, Einbildungskraft und Gedächtnis‘ nach Francis Bacon 1623 und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert) die Krone zu besitzen. Als Künstler hat natürlich Cochin die ‚Einbildungskraft‘ ebenfalls hoch gehalten, neben dem Gedächtnis scheint auch noch ein (in der Theologie sichtbarer) Glauben, der sich allerdings der Vernunft oder der Kritik der Wahrheit stellen muss, einen Platz bekommen zu haben. Ob die oft die Wahrheit aussprechende ‚Satire‘ auch von daher eine Nähe zur ‚Wahrheit‘ besitzt, muss Vermutung bleiben.

Zur Ergänzung: die beiden Erläuterungen Denis Diderots zu den Entwürfen für ein nachgereichtes Frontispiz der Enzyklopädie aus den Jahren 1765 und 1772 im vollen Wortlaut

228. DESSIN DESTINÉ À SERVIR DE FRONTISPICE AU LIVRE DE «L'ENCYCLOPÉDIE.»

C'est un morceau très-ingénieusement composé. On voit en haut la Vérité entre la Raison et l'Imagination; la Raison qui cherche à lui arracher son voile; l'Imagination qui se prépare à l'embellir. Au-dessous de ce groupe, une foule de philosophes spéculatifs; plus bas, la troupe des artistes. Les philosophes ont les yeux attachés sur la Vérité; la Métaphysique orgueilleuse cherche moins à la voir qu'à la deviner. La Théologie lui tourne le dos, et attend sa lumière d'en haut. Il y a certainement dans cette composition une grande variété de caractères et d'expressions. Mais les plans n'avancent, ne reculent pas assez. Le plus élevé devrait se perdre dans l'enfoncement; le suivant venir un peu sur le devant; le troisième y être tout à fait. Si la gravure réussit à corriger ce défaut, le morceau sera parfait.

(Diderot - Œuvres complètes, éd. Assézat, Paris 1876, Bd. X. S. 458: Salon de 1765)

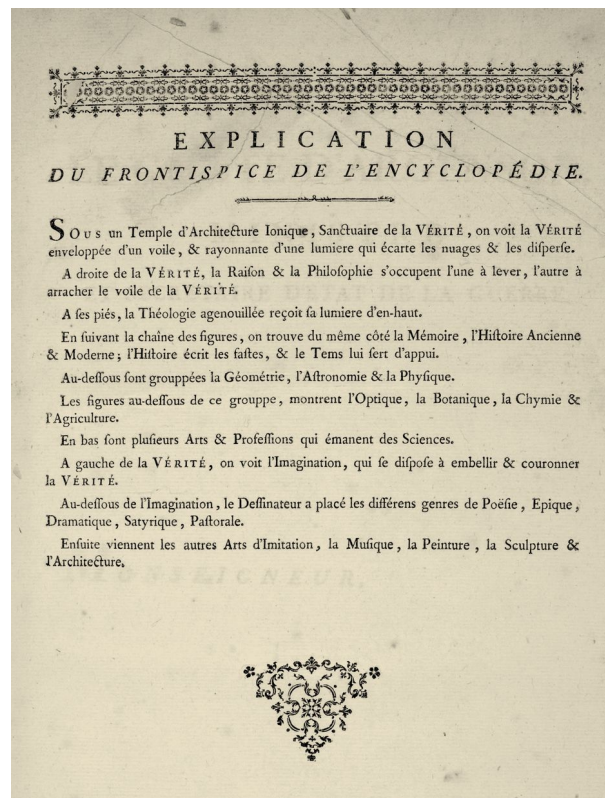


Fig. 11: Explication du frontispice de l'encyclopédie 1772

EXPLICATION

DU FRONTISPICE DE L'ENCYCLOPÉDIE

Sous un Temple d'Architecture Ionique, Sanctuaire de la VÉRITÉ, on voit la VÉRITÉ enveloppée d'un voile, & rayonnante d'une lumière qui écarte les nuages & les disperse.

A droite de la VÉRITÉ, la Raison & la Philosophie s'occupent l'une à lever, l'autre à arracher le

voile de la VÉRITÉ.

A ses piés, la Théologie agenouillée reçoit sa lumière d'en-haut.

En suivant la chaîne des figures, on trouve du même côté la Mémoire, l'Histoire Ancienne & Moderne; l'Histoire écrit les fastes, & le Temps lui sert d'appui.

Au-dessous sont groupées la Géométrie, l'Astronomie & la Physique.

Les figures au-dessous de ce groupe, montrent l'Optique, la Botanique, la Chymie & l'Agriculture.

En bas sont plusieurs Arts & Professions qui émanent des Sciences.

A gauche de la VÉRITÉ, on voit l'Imagination, qui se dispose à embellir & couronner la VÉRITÉ.

Au-dessous de l'Imagination, le Dessinateur a placé les différens genres de Poésie, Épique, Dramatique, Satyrique, Pastorale.

Ensuite viennent les autres Arts d'Imitation, la Musique, la Peinture, la Sculpture & l'Architecture.

(1772) (Fig. 11)

Die breit gestreuten Beiträge in diesem Band bedienen ein anspruchsvolles Kaleidoskop von Annäherungen an das Phänomen Aufklärung. Fast nirgends gelingt es aber überzeugend formale, strukturelle Elemente eines Kunst-Werks als Zeichen, Hinweis auf Aufklärung zu bestimmen. Durch aufklärerische Strömungen ändern sich die Inhalte aber kaum die Form. Für D. N. Chodowiecki war es die Neuigkeit, die ihn an der Findung eines adäquaten Zeichens oder Bildes für Aufklärung zweifeln liess (vgl. S. 230), und kurze Zeit später war der Elan der Aufklärung auch schon dahin.

In der hier nicht besprochenen Grafik „Das Bild der Duldung“ (Fig. 12) von Franz Anton Maulbertsch aus dem Jahre 1785 ist die Thematik weitgehend von der Aufklärung bestimmt, während der sie erläuternde Text noch ganz eine barocke Ikonographie vermittelt und im Stilistischen auf das 17. Jahrhundert (Rembrandt, Niederländer) zurückgegriffen wird. Inhaltlich dürfte der Künstler Maulbertsch als Bekenntniskunst persönlich dahinter gestanden haben. Wahrscheinlich kam der Impuls für dieses Werk aber doch von aussen, möglicherweise aus Maulbertschs näherem Umfeld (Franz Xaver Stöckl, Kunsthändler, Wien) als gesellschaftspolitische Auftrags- und Verkaufskunst.

Die versammelten Beispiele für Aufklärung oder Aufklärerisches benötigen alle einen Kon-Text, sie sind nicht selbsterklärend, oder nur teilweise und oft nicht eindeutig. Das zeigt sich auch bei immer als Paradebeispiele wenigstens für die Light-Version als ‚katholische Aufklärung‘ herbeigezogenen Deckengemälden von Franz Anton Maulbertsch in Klosterbruck (1778) und Strahov bei Prag (1792/94), die durch ausführliche Erklärungen, Erläuterungen (= Klar-Rein-Machungen) wohl auch der gleichzeitigen Programmmentwerfer manches bildlich nicht Eindeutige etwas pädagogisch für ein breiteres Publikum verständlich gemacht wurden.

Warum lassen sich aufklärerische Momente oder Momente der Aufklärung an Kunst-Werken vor allem formal so schwer oder gar nicht erkennen? Der Hauptgrund liegt wohl darin, dass die rationale(n) Aufklärung(en) nicht stilbildend wirken konnte(n). Sie entwickeln und besitzen keine



Fig. 12: Franz Anton Maulbertsch: Das Bild der Duldung, bez. u. dat. 1785. Radierung und Kaltzinn. Beschriftung sicher von anderer Hand. (Foto: Wikipedia, bearbeitet)

Formcharakteristik, kein eigenes Ornament, oder eine Physiognomie. Befördert werden realistische, rationalistische, geometrische Richtungen. Phantasie, Individualität, Kreativität, Einbildungskraft sind für die auf Allgemeingültigkeit abhebende analytische Vernunft der Aufklärung prinzipiell schon mal (platonisch) verdächtig trotz Cochins Frontispiz. Die Aufklärung(en) sind tendenziell

sinnenfeindlich und mit einer latenten Bilder-Kunst-Feindlichkeit verbunden. Aufklärung(en) nicht nur in der Epoche des 18. Jahrhunderts zeigt (zeigen) sich vornehmlich als kritische Einstellung, Haltung und Handlung im Rationalen, Intellektuellen weniger im Sinnlich-Emotionalen und Künstlerischen. Eine Art ‚Programm‘ Aufklärung in der oder durch die Musik, wenn man die freimaurerischen oder revolutionären Einflüsse ausnimmt, gibt es z.B. nicht. Die von den Verstandeskräften dominierte Kunst begünstigt damit mehr die Linie als die Farbe, das Mass, das Lichte, die Klarheit auch in der Komposition. Insofern gewinnt sie im Klassizismus (Goût grec, der präfotografischen Sachlichkeit der Enzyklopädie-Bildtafeln u.ä.) äusserliche Gestalt. Ihre politisch-gesellschaftlich- sozial- religionskritische Komponente zeigt sich v.a. in der Karikatur, in der Satire u.ä.

Es ist schon schwierig den Einfluss der Aufklärung, aufklärerischer Strömungen inhaltlich nachzuweisen. Noch schwieriger ist es unser Bild, Vorstellung von Aufklärung abgesehen von banalen und uralten Bildzeichen wie Sonne, Licht, Vertreiben von Wolken, heiterer Himmel (der heitere, klare Quell der Weisheit ist wohl religiös-theologisch zu sehr vorbelastet) u.a. von der bildenden Kunst entscheidend mitgeprägt zu sehen, was in diesem Tagungsband teilweise versucht wurde. Dort nicht angesprochen werden z.B. die bekannten der lavaterischen Erfahrungsseelenkunde und den noch barocken ‚expressions des passions de l‘âme‘ von Charles LeBrun und der wohl auch (quecksiberbedingten) Pathologie entsprungenen Charakterköpfe von Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) als ein hybrides Produkt von aufklärerischen Ideen. Die Aufklärung bedeutet das weitgehende Ende der religiösen (illusionistischen) wie profanen Deckenmalerei ähnlich wie frühere ikonoklastische Erscheinungen. Die vorromantische ironische Brechung z.B. durch Infantilisierung der Unschuld) lässt sich als Zeichen von Aufklärung sehen.

Auf der Suche nach einem Stil der Aufklärung im 18. Jahrhunderts landet man am ehesten bei dem Klassizismus mit seiner ‚Einfalt und stillen Grösse‘ seinem Bestreben nach Geometrie, Statik und Rationalität. Die im Buch hinein- oder herausdestillierten formalen Erkennungsmerkmale für Aufklärung können am konkreten Beispiel zumeist leider nicht überzeugen. Einige einfacher geistesgeschichtlich ausgerichtete Symposien der letzten Jahre lassen den gesellschaftsverändernden Einfluss der auch persönlich-bekennnishaft vorgetragenen Aufklärung im 18. Jahrhundert vielleicht noch etwas besser hervortreten. Abschliessend dürften zum Vergleich von der reaktiv-reaktionären Seite noch zwei antiaufklärerische Titelvignetten (Fig. 13-14, vgl. Fig. 1) zu den von 1789-1790 erschienen Bänden „Freymüthige Anmerkungen zu der Frage: Wer sind die Aufklärer? von einem steifen Wahrheitsfreunde [Prior Meinrad Widmann (1733-1794) vom Benediktinerreichskloster Elchingen] niedergeschrieben“ nicht ganz uninteressant sein.



Fig. 13: Anonym: Titelvignette, in: Freymüthige Anmerkungen zu der Frage: Wer sind die Aufklärer? von einem steifen Wahrheitsfreunde (P. M. Widmann) niedergeschrieben, Bd. 1, Augsburg 1789.



Fig. 14: Anonym: Titelvignette, in: Freymüthige Anmerkungen zu der Frage: Wer sind die Aufklärer? von einem steifen Wahrheitsfreunde (P. M. Widmann) niedergeschrieben, Bd. 3, Augsburg 1790.

(Stand: 16-09-2022)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de