

Roland Galle · Helmut Pfeiffer (Hrsg.)

# Aufklärung

SONDERDRUCK

Wilhelm Fink Verlag

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
I. POETIK UND KRITIK	
KLAUS W. HIEMPFER Zum Verhältnis von ‚Literatur‘ und ‚Aufklärung‘	15
STEFFEN MARTUS Die Aufklärung im Spiegelstadium ihrer Kritik	55
JAN-HENRIK WITTHAUS Krise und Kritik. Zum Typ der Kritik in José Cadalsos <i>Cartas marruecas</i>	83
FRIEDRICH WOLFZETTEL Märchen, Aufklärung und „Antiaufklärung“: zu den „fiabe teatrali“ Carlo Gozzis	117
II. URSPRUNG UND GEGENWART	
WINFRIED WEHLE Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. Giambattista Vicos Epos einer ‚Neuen Wissenschaft‘	149
KARLHEINZ STIERLE Ursprung und Supplement in Rousseaus <i>Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes</i>	171
REINHARD BRANDT Jean-Jacques Rousseau: <i>Vom Gesellschaftsvertrag</i>	199
III. INSZENIERUNGEN	
PATRICIA OSTER Überraschtes Denken. Der Traum in der französischen Spätaufklärung	223
MARIA MOOG-GRÜNEWALD Die Landschaften Vernets. Oder: Über das Verhältnis von Natuschönem und Kunstschönem. Anmerkungen zu Diderots Kunstkritik	247
LAURENT CANTAGREL La parole et le moment. Diderot et la question de l'énonciation	271
AIKATERINI KARAKASSI La fausse excuse. Sprache und Begierde bei Rousseau	315
IV. IMAGINATION UND IMAGINÄRES	
WOLFGANG MATZAT Vergessen und Erinnern in Rousseaus <i>Nouvelle Héloïse</i>	355
RAINER WARNING Schreibendes Imaginieren: Glückspantasten des Briefromans Richardson / Rousseau / Laclos	375
RUDOLF BEHRENS Naturwissen und sprachliche Artikulation. Diderots <i>Rêve de d'Alembert</i> als Experimentierraum für eine Theorie transpersonaler Imagination	405
V. ARBEIT AN DER AUFLÄRUNG	
ROLAND GALLE Erschütterte und restituierte Ordnung. Zum Eindringen der Aufklärung in die Theorie der Tragödie und des Tragischen	443
GERHARD NEUMANN Französische Aufklärung und deutsche Romantik. Voltaire's <i>Dictionnaire philosophique</i> und Hardenbergs <i>Enzyklopädistik</i>	489
HELMUT PFEIFFER Gewalt und Negativität. Sade in der Moderne	513

Die Landschaften Vernets.  
Oder: Über das Verhältnis von Naturschönem  
und Kunstschönem.  
Anmerkungen zu Diderots Kunstkritik

Die Genese der literarischen Kunstkritik<sup>1</sup> ist unspektakulär: Melchior Grimm, deutscher Baron und Wahlpariser, tritt im Jahre 1759 Denis Diderot, über den biennalen Salon einen Bericht zu schreiben: die fürstlichen Abonnenten der *Correspondance littéraire* seien an Informationen über die Gegenwartskunst des europäischen Kulturzentrums interessiert. Und Diderot entledigt sich des – übrigens gut honorierten – Auftrags mit Anstand: „Voici à peu près ce que vous m'avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti.“<sup>2</sup> Er gibt Auskunft über Maler, Motive und technische Merkmale der Gemälde, folgt dabei der offiziellen Ausstellungsliste und erlaubt sich, eine größere Anzahl der Exponate nicht zu erwähnen – wegen künstlerischer Belanglosigkeit: „Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux. J'aime à louer. Je suis heureux quand j'admire. Je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer ...“<sup>3</sup> Der Bericht zählt weniger als ein Dutzend Seiten – man mag ihn karg nennen. Einlässlicher schon ist der *Salon* von 1761, doch auch ihm merkt man an, daß er eher einem Freundesdienst geschuldet, denn Ausdruck interessierter Neugierde ist: „La seule chose que j'ait à cœur, c'est de vous épargner quelques instants que vous employerez mieux; [...]“<sup>4</sup> Gleichwohl finden sich treffende Reflexionen zum Verhältnis von Farbe und Linie, kritische Anmerkungen zu ‚vérité‘ und ‚vraisemblance‘, im ganzen Äußerungen, die ein erhöhtes Verständnis künstlerischer Qualität und Einsicht in mediale Besonderheiten dokumentieren. Doch erst der *Salon* von 1765 und *a fortiori* der *Salon* von

1 Mit Recht gelten die Berichte Diderots über die Pariser *Salons* (1759, 1761, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 und 1781) als Beginn der literarischen Kunstkritik – durchaus im Verständnis von Walter Benjamin.

2 *Salon de 1759*, in Denis Diderot, *Œuvres complètes*, hg. Herbert Dieckmann/Jacques Proust/Jean Varloot, Paris 1975 ff., Bd. XIII, S. 68-83, hier S. 68. Im folgenden wird – wenn nichts anderes angegeben – nach dieser Ausgabe zitiert unter der Sigle DPV mit jeweiliger Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

3 Ebd.

4 *Salon de 1761*, DPV, Bd. XIII, S. 214-272, hier S. 214 f.

1767 gewinnen jene generische Eigenständigkeit, die es erlaubt, Kunstkritik als eine literarische Gattung zu verstehen: die *Salons* von 1765 und 1767 sind nicht mehr nur kenntnisreiche Berichte<sup>5</sup> über Kunst und Künstler der Gegenwart, durchaus in lebhaft-anschaulicher Manier verfaßt – Diderot könnte bereits sie als Ausdruck von ‚verve‘ und von ‚enthousiasme‘<sup>6</sup> reklamieren; sie enthalten vielmehr Texte, die zwar von einem oder mehreren Gemälden ihren Ausgang nehmen, den Bezug zu ihnen durchaus wahren oder immer erneut herstellen, sie aber im wesentlichen als ‚Mediatoren‘, als Mittler im konkreten Sinne nutzen: zur Exploration philosophischer, moralischer, insbesondere ästhetischer und poetischer Problematika. Das bedeutet keineswegs, daß hinter der mediatorischen Funktion der Gemälde deren spezifische Medialität in den Hintergrund träte: sie wird im Gegenteil zum Träger der Argumentation. Von raffinierter Komplexität sind die textuellen Bezugnahmen auf sieben Landschaftsgemälde Joseph Vernet<sup>7</sup> im *Salon* von 1767, üblicherweise als ‚promenade Vernet‘<sup>8</sup> apostrophiert. Ihr Raffinement liegt darin, daß sie als Spaziergang durch die Landschaft inszeniert sind, mithin jenes für die Kunstbeschreibung fundamental werdende Prinzip

5 Aufschlußreich sind die den *Salon de 1765* einleitenden Worte, die Diderot an seinen ‚Adressaten‘ Grimm richtet – Ausdruck einer ‚éducation artisanale‘ (DPV, Bd. XIV, S. 21 f.): „Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois. J'aurais suivi au Salon la foule des oisifs, j'aurais accordé comme eux un coup d'œil superficiel et distrahit aux productions de nos artistes; d'un mot j'aurais jeté dans le feu un morceau précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets, je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature; j'ai conçu la magie des lumières et des ombres; j'ai connu la couleur; j'ai acquis le sentiment de la chair. Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu, et ces termes de l'art, *unité, variété, contrainte, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression*, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés.“

6 Das insbesondere rezeptionsästhetische, auf die Kunsterfahrung bezogene Verständnis von ‚enthousiasme‘ entfaltet in Unterscheidung vom herkömmlichen, ausschließlich produktionsästhetischen Verständnis (‚inspiration‘) der Artikel „Enthousiasme“ im fünften Band der *Encyclopédie* (1755), dessen Kernsatz lautet: „[...] j'oserois définir l'enthousiasme une émotion vive de l'âme à l'aspect d'un tableau. NEUF & bien ordonné qui la frappe, & que la raison lui présente.“ (S. 719-722, hier S. 720)

7 *Salon de 1767*, DPV, Bd. XVI, S. 174-237.

8 So benennt Diderot selbst die hier in Frage stehende Textpassage aus dem *Salon* von 1767 in einem Brief an Melchior Grimm: „Et voilà ce qui aurait fait un joli paragraphe de la promenade Vernet.“ Zit. nach Jacques Choullier: „La promenade Vernet“, in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 2 (1987), S. 123-163, hier S. 123.

rhetorischer Ekphrasis in Anwendung bringen. Ihre Komplexität gewinnen sie aus dem fortgeführten Widerspruch von Illusion und Desillusionierung, von Setzung und Aufhebung ekphrastischer Täuschung. Den Status eines philosophischen Textes aber erhalten sie durch thematisch motivierte Reflexionen über Gesellschaft, Moral, Kunst und Natur. Und im ganzen geraten sie zu einem poetischen Text, der seine eigenen Bedingungen poetologisch reflektiert und als solche poetisch realisiert. Der Bildbezug scheint aufgehoben, und doch bleibt er für die textuell reflektierte Ästhetik und Poetik konstitutiv.

## I.

„J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée pour la beauté de ses sites.“<sup>9</sup> – mit diesen Worten beginnt Diderot den etwa fünf Dutzend Seiten langen Text, der die Überschrift „Vernet“ trägt: Die journalistische Arbeit des Salonberichts wird unterbrochen, der Schreibstich und die Enge der Schreibstube verlassen, um in die weite umliegende Gegend zu gehen, die für ihre landschaftlichen Schönheiten berühmt ist. Man befindet sich also auf dem Lande, zudem in einer Gesellschaft, die sich – müßiggängerisch – hierher in die Stille der Natur zurückgezogen hat, offenbar auf der Flucht vor der lärmenden Großstadt. Verwunderlich nur, daß sich die ländlichen Beschäftigungen kaum von den üblichen städtischen unterscheiden: Geldspiel, Jagd, Liebståndelegen und mehr noch nicht enden wollende Diskussionen über Politik, Ökonomie, Religion, über den Vorzug französischer Musik vor der italienischen, über Schauspieler und Actrices, über Kunst und Literatur!<sup>10</sup>.

9 DPV, Bd. XVI, S. 174.

10 Ebd. S. 174 f.: „Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour, les plus belles journées, leur argent et leur gaieté; que d'autres, le fusil sur l'épaule, s'exécraient de fatigue à suivre leurs chiens à travers champs; que quelques-uns allaient s'égarer dans les détours d'un parc, dont heureusement pour les jeunes compagnes de leurs erreurs, les arbres sont fort discrets; que les graves personnages faisaient encore retentir à sept heures du soir la salle à manger, de leurs cris tumultueux sur les nouveaux principes des économistes, l'utilité ou l'inutilité de la philosophie, la religion, les mœurs, les acteurs, les actrices, le gouvernement, la préférence des deux musiques, les beaux-arts, les lettres et autres questions importantes dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles [...]“. In weitestgehendem Wortlaut und nicht ohne Ironie skizziert Diderot hier konzis das Profil der Pariser Gesellschaft, des gehobenen Bürgertums und des Adels. Die erwähnten Tätigkeiten und Themen entsprechen dabei aufs beste den faits divers, über die die *Correspon-*

[...] et autres questions importantes dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles, et regagnaient, enroutés, chancelants le fond de leur appartement dont ils avaient peine à retrouver la porte, et se remettaient dans un fauteuil, de la chaleur et du zèle avec lesquels ils avaient sacrifié leurs poumons, leur estomac et leur raison pour introduire le plus bel ordre possible dans toutes les branches de l'administration [...].<sup>11</sup>

Nicht zuletzt auch dieser Gesellschaft zu entfliehen, macht der Kunstkritiker sich auf und geht in Begleitung eines ortskundigen Abbé und zweier Kinder, deren Erzieher und Lehrer er ist, in die Landschaft – „visiter les plus beaux sites du monde“<sup>12</sup>, in der Absicht, darüber Bericht zu geben: ein kleiner Schreibblock ist zur Hand.

Die Landschaftsbeschreibungen, die nun folgen – es sind zunächst deren sechs, in ihrer numerischen Folge jeweils ‚site‘ genannt – suchen genaueste Vorstellung zu geben von den unterschiedlichen Panoramen, die sich den Spaziergängern an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Tageszeiten darbieten: Berge und Ebenen, weite Horizonte und schroffe Felsen, Seen und Meere, Sturzbäche und kleine Flüßchen, an deren Ufern hochragende Bäume und niedriges Gesträuch wachsen, sodann Wege, die sich in der Ferne verlieren, dazwischen immer wieder Häuser, größere Gebäude und verfallendes Gemäuer; schließlich Tiere – Pferde, Ziegen, Schafe, Hunde – und natürlich Menschen, einzeln oder in kleinen Gruppen, Menschen, die müßig sind oder ihrem Tagewerk nachgehen: Angler, die ihre Rute auswerfen, und Fischer, die ihre Netze einholen, Wäscherinnen und Lastenträger, auch ein Fuhrwerk; dies alles überstrahlt vom hellen Licht der im Zenith stehenden Sonne oder eingetaucht in die Röte des untergehenden Feuerballs, schließlich reflektiert im weißen Widerschein des Mondes.

Die Landschaftsbeschreibungen sind ekphrastische Texte par excellence. Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit sind ihr Charakteristikum: Der Leser vermeint, unmittelbar vor Augen zu haben, was nurnmehr mit Worten geschildert ist<sup>13</sup>. Er folgt den Spaziergängern, ja wird selbst

*dance littéraire* regelmäßig ihre Leser informiert. Somit kann die zitierte Stelle auch als *mise en abyme* des Grimmschen und Meisterschen klandestinen Journals gelesen werden, dessen Teil ja wiederum der Vernet-Artikel ist. (Vgl. dazu: Maria Moog-Grünewald, *Jacques Henri Meister und die „Correspondance littéraire“*. Ein Beitrag zur Aufklärung in Europa, Berlin/New York 1989, S. 41-90.) Doch wichtiger als dies: die Skizze der ‚städtisch-geselligen‘ Tätigkeiten in Differenz zum ‚ländlichen‘ Lebensideal hat wiederum ihr literarisches Vorbild in Horaz.

<sup>11</sup> Ebd. S. 175.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Zur Ekphrasis vgl. u.a. Bernhard F. Scholz, „Sub Oculis Subjectio“. Quintilian on Ekphrasis and *Enargeia*, in *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, hg. Valérie Robillard/Elf Jongeneel, Amsterdam 1998, S. 71-97.

einer der ihren, sieht mit ihnen die Flächen, die Farben, die Figuren, ja glaubt gar, Geräusche des Wassers, des Wagens, der Stimmen zu vernehmen. Immer wieder wird seine Vorstellungskraft aktiviert – sei dies implizit oder ausdrücklich:

*Imaginez à droite la cime d'un rocher qui se perd dans la nue. Il était dans le lointain, à en juger par les objets interposés, et la manière terne et grisâtre dont il était éclairé. Proche de nous, toutes les couleurs se distinguent; au loin, elles se confondent en s'éteignant, et leur confusion produit un blanc mat. Imaginez au-devant de ce rocher et beaucoup plus voisine, une fabrique de vieilles arcades. Sur le cintre de ces arcades, une plate-forme qui conduisait à une espèce de phare.<sup>14</sup>*

Der Appell an die Imagination ist doppelbödig: Der Vorstellungskraft des Lesers wird nämlich nicht – wie insinuiert – die Schilderung einer realen Landschaft in ihren vielfältigen Facetten überantwortet, vielmehr die Beschreibung von Bildern einer Landschaft, festgehalten in Gemälden von Vernet. Die Täuschung entdeckt ein raffiniert inszeniertes sprachliches Versehen – unmittelbar im Anschluß an die Darstellung des sechsten ‚site‘:

*Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre. Oui, mon ami, l'artiste. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent: que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon [...].<sup>15</sup>*

Der Spaziergänger findet sich als Kunstkritiker wieder, so wie sich der Kunstkritiker als Spaziergänger imaginierte. Kunst und Wirklichkeit sind ununterscheidbar geworden: Die Landschaften, die als erlebte sprachlich vergewöhnert wurden, sind die Landschaften Vernets, und vice versa werden die Landschaften Vernets als erlebte sprachlich vergewöhnert. Das illusionistische Spiel scheint allererst die Funktion zu haben, Bilder in eine Sprache zu überführen, die mit deren Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit zu konkurrieren intendiert, mithin das rhetorische Prinzip der Ekphrasis für die Bildbeschreibung fruchtbar zu machen<sup>16</sup>. Dem widerspricht nicht, daß die spezifische Eigenart der Diderotschen Ekphrasis darin liegt, nicht so sehr die Bilder selbst zum Gegenstand der Beschreibung zu machen, als vielmehr die Bilderfahrung des Betrachters

<sup>14</sup> DPV, Bd. XVI, S. 210 f. Kursivierung von MMG.

<sup>15</sup> Ebd. S. 223.

zur Darstellung zu bringen<sup>17</sup>, mithin einem Imaginären Raum zu geben, das durch die Bildbetrachtung zwar motiviert, doch nicht mehr kontrolliert ist: Die narrativen und reflexiven Abschwefelungen gewinnen ein ästhetisches Eigenrecht und eine poetologische Funktion.

Die Besonderheit der ‚promenade Vernet‘ besteht nun darin, daß der Bildgegenstand, Landschaftsdarstellungen, zum Anlaß genommen wird, das Verhältnis von Kunst und Natur zu reflektieren. Dabei bleibt die Reflexion keineswegs auf eine Ästhetik der Nachahmung beschränkt, vielmehr werden divergierende Kunstauffassungen, die bald die Produktion als Ausdruck des Genies, bald die Wirkung als Ästhetik des Schönen und des Erhabenen, bald das Werk selbst in seiner immanenten Vollkommenheit und absoluten Idealität dominant setzen, zur Sprache gebracht. Und das heißt wörtlich: Sie werden Teil eines ekphrastischen Textes, der seine Motivation und seine Dynamik aus der Darstellung einer Bilderfahrung bezieht und dem es gerade in der Bezugnahme auf ein anderes Medium gelingt, die Möglichkeiten seiner eigenen Medialität zu diskutieren und zugleich als Text zu realisieren.

## II.

„Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint.“<sup>18</sup> Kants Bestimmung der ‚schönen Kunst‘<sup>19</sup> ist in Diderots ‚promenade Vernet‘ vorweggenommen. Die Landschaftsbilder werden als Naturlandschaften ausgegeben, die ästhetische Erfahrung der

16 Zur Funktion ekphrastischen Schreibens vgl. Maria Moog-Grünwald, „Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens“, in *Behext von Bildern. Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, hg. Heinz J. Drügh/Maria Moog-Grünwald, Heidelberg 2001, S. 1-19; sowie mit Blick auf Diderot dies., „Die Malerei der Poesie. Diderot über Greuze“, in *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, hg. Werner Fricke u.a., Tübingen 2003, S. 15-25.

17 Vgl. dazu Karlheinz Sierle, „Ästhetik des Interessanten. Dargestellte Bilderfahrung in Diderots ‚Salons‘“, in *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997, S. 417-427, hier S. 419. (Zuerst in *Présence de Diderot*, hg. Siegfried Jüttner, Frankfurt/M. 1990, S. 251-263.)

18 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 45, in *Werke in zehn Bänden*, hg. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983 [1957], S. 404.

19 In präziser Knappheit faßt Dieter Henrich („Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik“, in *Nachahmung und Illusion*, hg. Hans Robert Jauss [Poetik und Hermeneutik 1], München 1964, S. 128-134, hier S. 129) das Verhältnis von Kunst und Natur bei Kant (*Kritik der Urteilskraft*) zusammen und betont, daß Kant „das Wesen der Kunst nicht im Gegensatz zur Natur bestimmt“ habe, daß mithin das „Spezifische der idealistischen Ästhetik wie der neueren Kunst, daß nämlich Kunst sich an ihr selbst und durch sich von Natur unterscheidet, [...] keineswegs auch schon Kantische Lehre“ sei.

Gemälde ist als ästhetisches Erlebnis der Natur inszeniert, genauer: in dialogische Szene mit ‚Tableau-Charakter‘<sup>20</sup> gebracht. Doch die Illusion, die ausdrücklich und höchst dramatisch erst nach der Schilderung des sechsten ‚site‘ durchbrochen wird, ist tatsächlich an keiner Stelle gewahrt: Allenhalben läßt der Text eine Übergängigkeit der Bereiche ‚Kunst‘ und ‚Natur‘ deutlich werden. Zu den zweifellos weniger auffälligen Markierungen gehört gleich eingangs eine prima vista nicht adäquate Verwendung der Begriffe: Die ursprüngliche Absicht, Vernetts Landschaftsgemälde zu beschreiben, wird in den Worten: „j'allais vous entretenir de ses ouvrages“<sup>21</sup> wiedergegeben, wohingegen die sich anschließende – vorgebliche – Schilderung der Landschaften eingeleitet wird mit der Formulierung: „Mon projet est de vous les [sc. les plus beaux sites du monde] décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres.“<sup>22</sup> In der Tat werden in der Folge die ‚Landschaften‘ beschrieben, als handele es sich um Gemälde: die Vorgabe, das beschreibende Ich nehme das Beschriebene in unmittelbarem Erleben wahr – „Tout à fait vers la droite, sur une saillie de ce rocher, j'observai deux figures [...]“<sup>23</sup> – wird widerlegt durch eine Gliederung des Wahrgenommenen nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund, durch eine planvolle Aufteilung in Mitte, rechts und links<sup>24</sup>. Und doch verweist wiederum das Tempus der Vergangenheit auf ein zeitlich zurückliegendes Erlebnis, widerspricht somit dem ekphrastischen Präsenz der Bildbeschreibung<sup>25</sup>:

20 Zum ‚Tableau‘ im Drama und in Unterscheidung vom ‚Coup de théâtre‘ siehe Diderot, *Entretiens sur le Fil naturel* (1757), DPV Bd. X, S. 92: „Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau.“ – Peter Szondi soziologische Bestimmung des dramatischen Tableau-Begriffs läßt dessen ästhetische Funktion außer acht. (*Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, Frankfurt/M. 1979 [1973])

21 DPV, Bd. XVI, S. 174.

22 Ebd. S. 175. Um nur noch ein weiteres von vielen möglichen Beispielen zu geben: Ein zweiter Spaziergang mit dem Abbé muß vorerst aufgeschoben werden, und das erzählende Ich begibt sich nolens volens in die Gesellschaft der übrigen Landhausbewohner: „Je pris donc le parti, privé de mon cicerone et de sa galerie, de me prêter aux amusements du reste de la maison.“ (Ebd. S. 201; Kursivierung von MMG.)

23 Ebd. S. 176.

24 Um ein weiteres Beispiel zu zitieren: „J'avais à ma droite un phare qui s'élevait du sommet des rochers. Il allait se perdre dans la nue, et la mer en mugissant venait se briser à ses pieds. Au loin des pêcheurs et des gens de mer étaient diversement occupés. Toute l'étendue des eaux agitées s'ouvrait devant moi. [...] J'en voyais s'élever au-dessus des vagues, tandis que d'autres se perdaient au-dessous; [...]“ (Ebd. S. 203)

25 Vgl. dagegen – um ein beliebiges Beispiel aus der Fülle zu nehmen – die Beschreibung des Gemäldes von Wien, *St Denis prêchant la foi en France* – im Auszug: „A droite, c'est une fabrique d'architecture, la façade d'un temple ancien, avec sa plate-forme

L'espace compris entre les rochers au torrent, la chaussée rocailleuse et les montagnes de la gauche formaient un lac sur les bords duquel nous nous promenions. C'est de là que nous contemplions toute cette scène merveilleuse. Cependant il s'était élevé, vers la partie du ciel qu'on apercevait entre la touffe d'arbres de la partie rocailleuse et les rochers aux deux pêcheurs, un nuage léger que le vent promenait à son gré [...].<sup>26</sup>

Die durchgängig aufrechterhaltene Fiktion des Spaziergangs tut ein übriges, die Bilderfahrung als Naturerfahrung zu simulieren. Und doch ist die nähere Kennzeichnung dieser simulierten Naturerfahrung ihrerseits wiederum ambivalent: Die Reaktionen des Betrachters, zugleich die Wirkungen des Betrachteten, werden in Begriffen beschrieben, mit denen Edmund Burke die Erfahrung des Sublimen in der Natur charakterisiert: „Arrêté là, je promenai mes regards autour de moi et j'éprouvai un plaisir accompagné de frémissement. Comme mon conducteur aurait joui de la violence de mon étonnement [...]. Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi.“<sup>27</sup> Und: „J'étais immobile; mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entrouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence. [...] Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L'immobilité des êtres, la solitude du lieu, son silence profond suspend le temps.“<sup>28</sup> „Delightful horror“ ist die überwältigende Wirkung, die das Schauspiel der ‚Natur‘ auf den Betrachter ausübt. Er erstarrt in Erstaunen und in Erschrecken, tritt augenblicklich heraus aus Raum und Zeit und versetzt sich aus der sinnlich wahrgenommenen ‚Welt‘ in eine imaginäre,

au-devant. Au-dessus de quelques marches qui conduisent à cette plate-forme, vers l'entrée du temple, on voit l'apôtre des Gauls prêchant. A ses pieds, en tournant de la droite de l'apôtre, vers la gauche du tableau, un peu sur le fond, agenouillées, assises, accroupies, quatre femmes dont l'une pleure, la seconde écoute, la troisième médite, la quatrième regarde avec joie.“ (Ebd. S. 94)

26 Ebd. S. 177.

27 Ebd. S. 182. Kursivierung von MMG.

28 Ebd. S. 183 f. (Kursivierung von MMG.) Vgl. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. with an Introduction and Notes by James T. Boulton, London 1958, S. 73: „[...] that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.“ S. 57: „The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment [...]. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment [...] is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect.“

genauer, er substituiert das ‚Werk der Natur‘ durch ein ‚Kunstprodukt‘: „C'est une vue romanesque dont on suppose la réalité quelque part.“<sup>29</sup> Unter der Hand jedoch wird das Erhabene, das Burke für die Erfahrung der Natur reserviert hatte, für die Erfahrung der Kunst reklamiert. Diese Absicht wird um so deutlicher, als die nachfolgende Beschreibung des Wahrgenommenen sich einer Reihe von Termini bedient, die weit eher einer Bildbeschreibung denn einer Naturbeschreibung adäquat sind und die in dem bewundernden Ausruf kulminieren: „comme l'artiste en a-t-il obscurci la transparence! ...“<sup>30</sup> Erneut wird die Illusion, das (selbst)täuschende Spiel der Imagination, durchbrochen durch die Frage des überraschten Cicerone: „Est-ce que vous extravaguez? [...] Que parlez-vous de demi-teinte, de plan, de vigueur de coloris“ ... Die Antwort ist doppeldeutig: „Je substitue l'art à la nature pour en bien juger.“<sup>31</sup> Doppeldeutig, weil mit Blick auf das durchgängig inszenierte Wechselspiel zwischen Kunst und Natur, Wahrnehmung und Imagination offen bleibt, ob das rechte Urteil einer Kunst gilt, die an der Natur zu messen sei, oder aber einer Natur, die sich an der Kunst zu messen habe.<sup>32</sup> Diese Ambiguität kennzeichnet den gesamten Text und strukturiert die kunsttheoretische Argumentation: ‚Naturwahrnehmung‘ und ‚Kunstreflexion‘ sind aufeinander verwiesen.

### III.

„Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.“<sup>33</sup> Kants Lehre des Verhältnisses von Naturschönem und Kunstschönem ist in der ‚promenade Vernet‘ zur exemplarischen Anschauung gebracht: als Text, der die gegenwärtige Verwieseneit von Kunst und Natur als ästhetische Er-

29 DPV, Bd. XVI, S. 184: „Cependant par un tour de tête bizarre, comme j'en ai quelquefois, transformant tout à coup l'œuvre de nature, en une production de l'art, je m'écriai, que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement coloré! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque dont on suppose la réalité quelque part.“

30 Ebd. S. 184.

31 Ebd. S. 184 f.

32 Wird zunächst die – vorgeblich wahrgenommene – Natur noch in ein paragonales Verhältnis zur Kunst gesetzt – „deux figures que l'art n'aurait pas mieux placées [...] un incident que l'art aurait suggéré“ (DPV, Bd. XVI, S. 176), wird sie im Fortgang beschrieben als ‚schöne Natur‘, mithin nach Kriterien der Kunst.

33 *Kritik der Urteilskraft* § 45, (5. Ann. 18), S. 405.

kundung eines fiktiven Raumes inszeniert und in einer Ästhetik der Wirkung manifest werden läßt. Die Landschaften Vernets sind in dem Maße illusionistisch-naturhaft, wie sie Ausdruck höchster Kunst sind, und der ekphrastische Text Diderots vermag von Vernets Gemälden in dem Maße eine lebhaftere Vorstellung zu vermitteln, wie er sich deren Wirkungsprinzipien zu eigen macht; indem er anstatt Kunstbeschreibungen zu geben Naturschilderungen vortauscht: „[...] je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile“<sup>34</sup> – bemerkt der imaginär promitierende Kunstkritiker, um seinem Freund und ‚ersten‘ Leser, dem Baron Grimm, am Ende des sechsten ‚site‘ zu erklären, wie es ihm gelungen ist, die Betrachtung der Landschaftsbilder in eine ‚Erzählung‘<sup>35</sup> der Landschaftserfahrung zu überführen. Es ist – kurz gesagt – die Kraft der Einbildung, die es vermag, Kunst zu schaffen, die den Eindruck von Natur vermittelt.

Die Strategien, die der Text zur Erzielung des Effekts einsetzt, sind beschreibbar. Sie gewinnen ihre Plausibilität aber erst in Kenntnis ihrer ästhetischen und anthropologischen Voraussetzungen: Wie ist das Verhältnis zwischen Nachahmung der Natur und Kunst der Perspektivierung näher zu bestimmen? Auch anders: Wie ist eine Vermittlung zwischen ‚imitatio‘ und ‚inventio‘ bzw. ‚imaginatio‘ zu denken? Kant hat die künstlerische Schöpfung selbst als ein Naturereignis aufgefaßt, insofern im Genie (ingenium) „die Natur der Kunst die Regel gibt“<sup>36</sup>. Diderot, der Materialist, diskutiert das Verhältnis im Konzept des ‚modèle idéal‘<sup>37</sup>. Der Begriff ist in seiner Doppelpoligkeit paradox: Materia und Idea, Konkretum und Abstraktum stehen in widerspruchsvoller Interrelation. In der Tat präkonisiert das Konzept einen idealistischen Materialismus, in ‚aestheticis‘, der als eine Hybride platonischer Ideenlehre zu verstehen ist.

Das ‚modèle idéal‘ rekurriert zum einen ausdrücklich auf Platons Bestimmung der Kunst und der Dichtung, wie sie insbesondere im

34 DPV, Bd. XVI, S. 223.

35 Ebd.: „[...] j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent [...]“

36 *Kritik der Urteilskraft*, (s. Anm. 18), § 46, S. 405 f. Der berühmte Passus lautet in extenso: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“

37 Verhandelt wird das Konzept insbesondere in der Einleitung zum Salon von 1767 (DPV, Bd. XVI, S. 63–76), sodann in *Paradoxe sur le comédien* (DPV, Bd. XX, S. 43–128). Vgl. dazu auch die Studie von Wolfgang Drost, „Le Regard intérieur: Du modèle idéal chez Diderot“, in *Le Regard et l'Objet. Diderot critique d'art*, hg. Michel Delon/Wolfgang Drost, Heidelberg 1989, S. 69–90. In der Bestimmung des ‚modèle idéal‘ unterscheiden wir uns allerdings von Drost.

zehnten Buch der *Politeia* formuliert ist. Bekanntermaßen erfährt dort<sup>38</sup> die Dichtung wegen ihres mimetischen, und d.h. wegen ihres nurmehr die äußere Wirklichkeit abbildenden Status eine mindere Bewertung, ja schroffe Ablehnung: dreifach abkömmlich von der Wahrheit der Idea vermag sie keine über den schieren Schein hinausgehende Erkenntnis zu vermitteln. Diderot greift Platons Argumentation insoweit auf, als er die Kunst, die nurmehr das bloße Äußere, das empirisch Wahrnehmbare abbildet, als ‚Porträt‘, als ‚Kopie einer Kopie‘, als  $\rho\omicron\nu\tau\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$  oder  $\omicron\upsilon\chi$   $\acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma$ <sup>39</sup> bezeichnet und gleichermaßen als mangelfah, da ‚drittrangig‘ verwirft. Gefordert ist hingegen eine ‚Kopie der Wahrheit‘, ein ‚erstes Bild‘, Ausdruck des ‚modèle idéal‘, des „vrai modèle“, dem der zweite Rang hinter der Wahrheit zukommt<sup>40</sup>, und das heißt: zur Wahrheit in einem direkt abkömmlichen Verhältnis steht, somit an ihr unmittelbar teilhaft<sup>41</sup>. Das ‚modèle idéal‘ findet sich weder als ganzes noch partiell in der ‚Natur‘, der äußeren wahrnehmbaren Wirklichkeit<sup>42</sup>, vielmehr ist es allein in der Verfügung des genialen Künstlers, des Genies: „[...] modèle idéal de la beauté [...] dont l'homme de génie aura la notion la plus correcte [...]“<sup>43</sup> Über Winckelmann hinaus aktualisiert Diderot damit ein rinascimentales Verständnis von Kunst als ‚Nachahmung‘, wie es paradigmatisch bereits der Neoplatoniker Giovanfrancesco Pico della Mirandola formuliert hat in einer

38 *Politeia* 595a–608b.

39 DPV, Bd. XVI, S. 64.

40 Ebd. S. 68: „[...] la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement, en ce que le portraitiste rend fidèlement nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang, et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second [...]“

41 Damit weist Diderot der Kunst allgemein und der Dichtung insbesondere einen Rang zu, den ihr Platon nicht einmal im Ausnahmefall der Hymnen und Oden zugebilligt hatte (*Politeia* 376e–403c). Zur Frage allgemein siehe Stefan Büttner, *Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen/Basel 2000, passim, sowie Hans-Georg Gadamer, „Plato und die Dichter“ (1934), in *Gesammelte Werke* 5, Tübingen 1985, S. 187–211. Vgl. auch Maria Moog-Grünewald, „Was ist Dichtung?“, in *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. Jörg Schönert/Ulrike Zeuch, Berlin/New York 2004, S. 283–302.

42 DPV, Bd. XVI, S. 67: „[...] ce modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de nature dont la copie vous soit restée dans l'imagination [...]“ S. 68 f.: „[...] la nature ne nous montre nulle part ce modèle ni total ni partiel.“

43 Ebd. S. 71. Vgl. auch S. 70: „[...] modèle idéal de la beauté qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaels, des Poussins, des Puyets, des Pigales, des Falconnets; modèle idéal de la beauté, ligne vraie dont les artistes subalternes ne puisent des notions incorrectes, plus ou moins approchées que dans l'antique ou dans leurs ouvrages; [...]“



epistolaren Auseinandersetzung mit Pietro Bembo über das Wesen der ‚imitatio‘<sup>44</sup>. Kunst – so die zentrale Aussage Picos – ist weder zu verstehen als eine ‚Nachbildung‘ der nur den trügerischen Sinnen gegebene äußeren ‚Wirklichkeit‘, auch nicht als deren idealisierende ‚Nachbildung‘, vielmehr ist sie Ausdruck einer im Künstler respective Dichter selbst angelegten, ihm quasi eingeborenen Idea vom Vollkommenen und vom Schönen. Man sieht: Die platonische Idea absoluter Vollkommenheit und damit auch Schönheit ist bei Pico nicht anders als später bei Diderot konzeptuell immanentisiert<sup>45</sup>. Während nun Pico an die Stelle der metaphysischen  $\text{οὐσία}$  die jeglicher Erfahrung vorausgehenden  $\text{ἐννοήματα}$ , cartesisch gesprochen die ‚idées innées‘ treten läßt<sup>46</sup>, insistiert Diderot auf der prinzipiellen ‚Materialität‘ des ‚modèle idéal‘: es ist die Aisthesis, die der Ästhetik vorausliegt.

Dies ist der Grund dafür, weshalb Diderot immer wieder – und damit kommen wir zum anderen – auf dem Primat der Natur als nachzuahmendem Vorbild besteht: »[...] ces arts qui ont pour objet d'imiter la nature«, bemerkt er zu Beginn des *Salon* von 1765, um sodann zu präzisieren: »Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature.«<sup>47</sup> Und die *Essais sur la peinture*, die den *Salon* beschließen, könnten als großangelegte Verteidigung der Nachahmungsästhetik gelesen werden: »Plus une composition est vaste, plus elle demande d'études d'après nature.«<sup>48</sup> Allerdings gilt es zu sehen, daß die Forderung, nach der Natur zu schaffen, sich zum einen gegen den Akademismus richtet, gegen die Modellmalerei in den Ateliers<sup>49</sup>: Statuarische Steifheit ist deren Eigen-

44 *Le Epistole*, „De Imitatione“ di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo, hg. Giorgio Santangelo, Firenze 1954, insbes. S. 27 f. und S. 65.

45 Die konzeptuelle Immanentisierung der platonischen Idea göttlicher Vollkommenheit wurde bereits ermöglicht durch den spätantiken Platonismus, insbesondere durch Plotin. Es war Plotin, der dem  $\text{ἐἶδος εἶδος}$ , dem ‚inneren Bild‘ des Künstlers einen metaphysischen Anspruch auf den Rang eines ‚vollkommenen und erhabenen Urbildes‘ zusprach. Die unerhörte Neuerung Picos besteht nun gegenüber Plotin und auch dem Neuplatonismus seiner Zeit darin, daß die Vollkommenheit, mithin absolute Schönheit, nicht mehr nur als ‚endogene Konzept‘ des Künstlers respective Dichters der künstlerischen Materialisierung vorgängig und damit überlegen bleibt, vielmehr Anspruch macht, sich in der Dichtkunst selbst zu ‚materialisieren‘.

46 Vgl. hierzu das noch immer einschlägige Buch von Erwin Panofsky, *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 51985 [1924].

47 Ebd. S. 343–411, hier S. 395.

48 DDPV, Bd. XIV, S. 22 f. (*Salon de 1765*).  
49 Ebd. S. 343–411, hier S. 395. Um nur wenige weitere Beispiele anzufügen: »Quel est donc pour moi le vrai, le grand coloriste? C'est celui qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés, et qui a su accorder son tableau.« (S. 354) – »Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'un coup d'œil; [...] Il faut encore qu'elle soit variée; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature.« (S. 387)

49 Ebd. S. 346: »Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées, toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable et

schaft, Unnatürlichkeit, ja Verkünstelung deren Ausdruck. Sie wendet sich zum anderen gegen das gleichermaßen abstrakte Konzept der ‚imitation de la belle nature‘: Die ‚schöne Natur‘ liegt außerhalb jeglicher konkreten Erfahrung, sie ist nurmehr ein Konstrukt<sup>50</sup>. Die stets wiederholte Forderung einer *imitatio naturae* ist hingegen begründet in jener die Aufklärungsepoche kennzeichnenden sensualistisch-materialistischen Ästhetik, der nicht ein statischer, sondern ein energetischer Naturbegriff zugrunde liegt: Die Natur ist in ständiger Bewegung und Veränderung, und als bewegte und sich stets verändernde taugt sie nicht zu einfacher Kopie und unreflektierter Reproduktion, vielmehr wird sie zum Modell der Bewegung und Veränderung selbst. Es ist daher Aufgabe der Kunst, nicht die Natur zu kopieren, vielmehr in Beobachtung und in Analogie zur Natur zu schaffen, um eine Wirkung zu erzielen, die mit der der Natur übereinstimmt. Mithin ist es Aufgabe der Kunst, ihre Kunsthaftigkeit zu verbergen und dennoch nicht pure Wiederholung, da Abbildung der Natur zu sein. Hierin liegt das Spezifikum des ‚modèle idéal‘.

Eindringlicher noch erörtert Diderot im nur wenig später verfaßten *Paradoxe sur le comédien*<sup>51</sup> die Ästhetik des ‚modèle idéal‘ am Beispiel des Schauspielers: Der gute Schauspieler wird danach bemessen, inwiefern er in der Lage ist, mit kühlem Verstand Leidenschaften so vorzutäuschen, als empfände er sie tatsächlich:

Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu'ils sont furieux, mais lorsqu'ils jouent bien la fureur. Dans les tribunaux, dans les assemblées, dans tous les lieux où l'on veut se rendre maître des esprits, on feint tantôt la colère, tantôt la crainte, tantôt la pitié, pour amener les autres à ces sentiments divers. Ce que la passion elle-même n'a pu faire, la passion bien imitée l'exécute.<sup>52</sup>

Die ‚gut nachgeahmte Leidenschaft‘ ist allerdings nicht eine Leidenschaft, die ein naturalistisches Vorbild nachahmte in der Weise, daß sie dessen

toujours par le même pauvre diable gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequin par un professeur; qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature?<sup>50</sup>

50 DDPV, Bd. XVI, S. 62 f.: »[...] on n'en parle pas moins [...] de l'imitation de la belle nature; et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit, quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux, ou ils vous riraient au nez; [...]«

51 *Der Salon de 1767* wurde erst im Dezember 1768 fertiggestellt, der *Paradoxe sur le comédien* ist im darauffolgenden Jahr verfaßt.

52 DDPV, Bd. XX, S. 128. Kursivierung von MMG.

Gefühlslage gleichzukommen, ja mit ihr gänzlich übereinzustimmen suchte – wie das Zitat nahelegen könnte<sup>53</sup>. Vielmehr gilt es, in genauer Kenntnis der ‚realen‘ Leidenschaft gleichwohl das ‚modèle idéal‘ der Leidenschaft zu verwirklichen: es wird gebildet in der Vorstellungskraft, die es als nachzubildendes ‚vor Augen stellt‘<sup>54</sup>. Und dennoch bleibt die Vorstellungskraft auf die Beobachtung der äußeren Wirklichkeit gleichsam als einer Kontrollinstanz angewiesen<sup>55</sup>: „[...] suspendus entre la nature et leur ébauche, ces génies [sc. le poète, le peintre, l'orateur, le musicien] portent alternativement un œil attentif sur l'une et l'autre; [...]“<sup>56</sup>

53 Ebd. S. 53: „Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands initiateurs de la nature [...] sont les êtres les moins sensibles.“ Ganz analog: „[...] il y aura toujours entre celui qui contrefait la sensibilité et celui qui sent la différence de l'imitation à la chose.“ (Ebd. S. 122) Und differenzierter noch: „L'homme sensible obéit aux impulsions de la nature et ne rend précisément que le cri de son cœur; au moment où il tempère ou force ce cri, ce n'est plus lui, c'est un comédien qui joue. / Le grand comédien observe les phénomènes; l'homme sensible lui sert de modèle, il le médite, et trouve de réflexion ce qu'il faut ajouter ou retrancher pour le mieux.“ (Ebd. S. 80 f.) Allerdings ist anzumerken, daß Diderot auch hier – wie generell – in der Verwendung der Begriffe uneinheitlich ist.

54 Diderot erläutert dies unter anderem am Beispiel der brillanten Schauspielkunst der Clairon (ebd. S. 50 f.): „Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite! Quand à force de travail elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini; se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire. [...] lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède [...]“

55 Unter den vielen möglichen Zitaten, die aufgrund ihrer immer leicht voneinander differierenden Terminologie jeweils eines eingängigen Kommentars bedürften, sei nachfolgend angeführt; es entfaltet die gesamte Skala der Voraussetzungen, die der Realisierung des ‚modèle idéal‘ zugrunde liegen: „[...] le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait. Tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête; il n'y a dans sa déclamaion ni monotonie, ni dissonance.“ (Ebd. S. 49)

56 Ebd. S. 52.  
Signifikant für die Verschränktheit von ‚Materialismus‘ und ‚Idealismus‘ des ‚modèle idéal‘ ist folgende Passage aus dem *Paradoxe sur le comédien*, ebd. S. 85:

„LE SECOND. Mais ce modèle idéal ne serait-il pas une chimère?  
LE PREMIER. Non.“

LE SECOND. Mais puisqu'il est idéal, il n'existe pas; or il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait été dans la sensation.

LE PREMIER. Il est vrai. Mais prenons un art à son origine, la sculpture, par exemple. Elle copia le premier modèle qui se présenta. Elle vit ensuite qu'il y avait des modèles moins imparfaits, qu'elle préféra. Elle corrigea les défauts grossiers de ceux-ci, puis les défauts moins grossiers, jusqu'à ce que par une longue suite de travaux elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature.“

## IV.

Die Landschaftsmalerei konstellierte par excellence jenen zweifachen Blick auf die äußere Natur und die innere gestalterische Kraft. Sie ist Ausdruck und künstlerische Transposition einer imaginativ und individuell strukturierten Wahrnehmung von Natur. Doch bereits das Wort ‚Landschaft‘ selbst meint – ganz in Analogie zu seinem spezifischen Verständnis in den bildenden Künsten – die ästhetische Erfahrung der Natur<sup>57</sup>: die naturhaften Erscheinungen in ihrer Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit – Wiesen, Berge, Flüsse, Menschen, Tiere, Horizonte – werden in der subjektiven Wahrnehmung in eine neue Ordnung gebracht, sie erhalten Gestalt durch Hinzufügungen, Weglassungen, Hervorhebungen und werden zu einer Ganzheit integriert. Der Blick, der in der Natur die Landschaft ‚entdeckt‘, mithin die Natur als ‚schöne Natur‘ erfährt, ist aber der Blick der Kunst, der sich dazu verleiten läßt, die Natur als eine Nachahmung der Kunst wahrzunehmen. „[...] Vernet vous eût appris à mieux voir la nature, la nature de son côté vous eût appris à bien voir Vernet [...]“<sup>58</sup>, erwidert der ‚Spaziergänger‘ dem ihn begleitenden Abbé, der immer wieder bestreitet, daß die Natur(landschaft) von der Kunst(landschaft) an Schönheit überboten werden könne:

Quel est celui de vos artistes, me disait mon cicerone, qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée rocailleuse par cette touffe d'arbres ... Vernet, peut-être... „A la bonne heure. Mais votre Vernet en aurait-il imaginé l'élégance et le charme? aurait-il pu rendre l'effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs branches? ... Pourquoi non? ... „Rendre l'espace immense que votre œil découvre au delà? ... C'est ce qu'il a fait quelquefois. Vous ne connaissez pas cet homme; jusqu'où les phénomènes de nature lui sont familiers.“<sup>59</sup>

Während der Abbé die Fähigkeiten der künstlerischen Einbildungskraft in Frage stellt, ihr Potential als eingeschränkt erachtet, verweist der Kunstkritiker auf Vernets vorzügliche Vertrautheit mit den Naturerscheinungen, um zu schließen: „[...] allez-vous-en au Salon, et vous verrez qu'une imagination féconde, aidée d'une étude profonde de la nature

57 Vgl. dazu jetzt den von Hilmar Frank und Eckhard Lobstien verfaßten Artikel ‚Landschaft‘, in *Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. Kathrein Barck u.a., Stuttgart 2000 ff., Bd. 3, S. 617-664. Außerdem die Beiträge in *Landschaft*, hg. Manfred Smuda, Frankfurt/M. 1986.

58 DPV, Bd. XVI, S. 178.

59 Ebd. S. 176. Kursivierung von MMG.

a inspiré à un de nos artistes, précisément ces rochers, cette cascade et ce coin de paysage...<sup>60</sup> Es ist mithin die kreative und inspirierende Imagination, die der genauen Beobachtung vorausliegt, sie subjektiv prägt und damit Natur zur Landschaft gestaltet<sup>61</sup>. Im Zusammenspiel von Wahrnehmung und Bildungskraft objektiviert sich ein spezifisch modernes – wenn gleich historisch begrenztes – Verhältnis zur Natur, das theoretisch seinen Ausdruck im Konzept des ‚modèle idéal‘ gefunden hat und das als Ästhetisierung der Aisthesis näher zu bestimmen ist. Es ist par excellence in den Landschaften Vernets zur Anschauung gebracht und hat allgemein im Phänomen ‚Landschaft‘ – als wahrgenommene, als gemalte oder als beschriebene – sein Paradigma gefunden.

## V.

Der Natur, die als Landschaft wahrgenommen, gemalt oder beschrieben wird, korrespondiert eine Landschaft, die als Natur simuliert ist. Die subjektive Vorstellungskraft schafft sich einen ästhetischen Raum, der als Surrogat fungiert für den vermeintlichen Verlust eines unmittelbaren Daseins in der Natur und der zugleich Ausdruck höchster künstlerischer Subjektivität ist<sup>62</sup>. – ein Paradox, das im ‚Vernet‘-Text vielfältig thematisiert ist: in der fingierten Situation des Kunstkritikers, der den Pariser Salon flieht, um in die Natur sich zurückzuziehen, doch gerade dort Landschaft wahrnimmt; in der fingierten Situation der vornehmen städtischen Gesellschaft, die sich aufs Land begibt, um das Glück der Einfachheit zu genießen, doch nur die gewohnte Lebens- und Existenzweise fortsetzt<sup>63</sup>, insbesondere aber in der ausdrücklich gemachten Ein-

60 Ebd. S. 177. Kursivierung von MMG.

61 Ausdrücklich bemerkt der Kunstkritiker gegenüber dem Abbé: „[...] si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. Combien de choses vous y trouveriez à reprendre? combien l'art en supprimerait qui gênent l'ensemble et nuisent à l'effet; combien il en rapprocherait qui doubleraient notre enchantement [...]“ (Ebd. S. 177 f.)

62 Joachim Ritter („Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“ [1963], in: *Subjektivität*, Frankfurt/M. 1974, S. 141–163) erkennt nurmehr die zweite Komponente an, insofern die „in der Form der Landschaft“ ästhetisch gewordene Natur „zum Inhalt der Freiheit [wird], deren Existenz die Gesellschaft und ihre Herrschaft über die zum Objekt gemachte und unterworfenen Natur zur Voraussetzung hat.“ (S. 162)

63 DPV, Bd. XVI, S. 193 f.: „Il était neuf heures du matin, et tout dormait encore autour de nous. Entre un assez grand nombre d'hommes aimables et de femmes charmantes que ce séjour rassemblait et qui tous s'étaient sauvés de la ville, à ce qu'ils disaient, pour jouir des agréments, du bonheur de la campagne, aucun qui eût quitté son

sicht, daß die ‚Sehnsucht nach der Natur‘ eine Folge und ein Ausdruck der Kultur ist, die ihrerseits jeglichen Versuch einer Restitution der ‚wahren Natur‘ vereitelt: Das Ursprüngliche, unwiederbringlich verloren, kann nurmehr als ‚Naives‘ in die Perspektive des ‚Sentimentalischen‘ rücken: Parklandschaften täuschen einen Naturraum vor, der die Kulisse bietet für das Spiel des ‚Wilden‘, die Geste des ‚Naturmenschen‘<sup>64</sup>. Illusionierung ist das Antidot der Kultur, und der Kunst kommt dabei die Aufgabe zu, Natur, ‚Natürlichkeit‘ vorzutauschen: Natur wird allein noch erfahrbar im Medium der Kunst. Der reflektierende Kunstkritiker mokiert sich über die Mode der Landschaftsmalerei und diagnostiziert scharfsichtig ihre gesellschaftliche Funktion:

Dans l'impossibilité de nous livrer aux fonctions et aux amusements de la vie champêtre, d'errer dans une campagne, de suivre un troupeau, d'habiter une chaumière, nous invitons à prix d'or et d'argent le pinceau de Vauvermans, de Berghem ou de Vernet à nous retracer les mœurs et l'histoire de nos anciens aïeux, et les murs de nos somptueuses et maussades demeures se couvrent des images d'un bonheur que nous regrettons; et les animaux du Berghem ou de Paul Potter paissent sous nos lambris, parqués dans une riche bordure; et les toiles d'araignée d'Ostade sont suspendues entre des crépines d'or sur un damas cramoisi; et nous sommes dévorés par l'ambition, la haine, la jalousie et l'amour; et nous brûlons de la soif de l'honneur et de la richesse au milieu des scènes de l'innocence et de la pauvreté, s'il est permis d'appeler pauvre, celui à qui tout appartient. Nous sommes des malheureux autour desquels le bonheur est représenté sous mille formes diverses. O ruis, *quando te aspiciam*, disait le poète, et c'est un souhait qui s'éleve cent fois au fond de notre cœur.<sup>65</sup>

oreiller, qui vint respirer la première fraîcheur de l'air, entendre le premier chant des oiseaux, sentir le charme de la nature ranimée par les vapeurs de la nuit, recevoir le premier parfum des fleurs, des plantes et des arbres.  *Ils semblaient ne s'être faits habitants des champs que pour se livrer plus sûrement et plus continuellement aux ennuis de la ville.* “ (Kursivierung von MMG.)

64 „[...] voilà la vraie vie, le vrai séjour de l'homme“, bemerkt der ‚Promeneur critique‘ am Morgen nach dem ersten Ausflug in die Natur-Landschaft: „Tous les prestiges de la société ne purent jamais en éteindre le goût. Enchaînés dans l'enceinte étroite des villes par des occupations ennuyeuses et de tristes devoirs, si nous ne pouvions retourner dans les forêts notre premier asile, nous sacrifierions une portion de notre opulence à appeler les forêts autour de nos demeures. Mais là elles ont perdu sous la main symétrique de l'art leur silence, leur innocence, leur liberté, leur majesté, leur repos. Là, nous allons *contrefaire* un moment le rôle du sauvage; esclaves des usages, des passions, jouer la *pantomime de l'homme de nature*.“ (Ebd. S. 190) (Kursivierung von MMG.)

65 Ebd. S. 190 f.

Doch unmittelbar nach diesen Reflexionen, die er als „rêverie“<sup>66</sup> bezeichnet, wendet er sich erneut der Betrachtung eines weiteren „paysage admirable“<sup>67</sup> zu: im Begriff der ‚Landschaft‘ ist hier erstmals die Opposition ‚Kunst‘ und ‚Natur‘, die bislang den fiktiven Dialog bestimmt hatte, aufgehoben, sind Kunst und Natur ununterscheidbar geworden. Der Betrachter gerät beim Anblick der ‚staunenswerten Landschaft‘ in eine Art Verzückung<sup>68</sup>, und er gibt vor, darüber sein authentisches Ich, seine Identität gefunden zu haben, ja mehr noch seine wahre gute Natur: „[...] le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier.“<sup>69</sup> In ‚Selbstvergessenheit‘ tritt er heraus aus Zeit und Raum: „Où suis-je dans ce moment? qu'est-ce qui m'environne? je ne le sais, je l'ignore.“<sup>70</sup> Die ästhetische Erfahrung der Kunst als Natur, des Kunstschönen als des Naturschönen, kristallisiert sich als eine erhabene Erfahrung im *nunc stans*, in der zeitenthobenen Augenblicklichkeit, der Unvermitteltheit des Orts. Eine paradiesische Existenz ist (wieder)gewonnen: „Que me manque-t-il? rien. Que désiré-je? rien. S'il est un dieu, c'est ainsi qu'il est.“<sup>71</sup> Die Illusionierung der Kunst hat ihren Höhepunkt, ihre Perfektion erreicht: Die Wirkung der piktoralen Landschaft ist derart, daß ihre Kunsthaftigkeit hinter ihrer ‚Natürlichkeit‘ gänzlich zurücksteht, ja letztere die erste ersetzt: die Funktion eines Surrogats ist erfüllt, die kulturelle Entfremdung scheint überwunden. So bleibt als paradoxale Wendung nur, Vernet die ‚Kopie der Kopie‘ zu empfehlen und damit implizit wiederum das Kunstschöne in sein ‚modernes‘ Recht zu setzen: „Ami, Vernet, prends tes crayons [...]. Plus ta copie sera fidèle, plus ton tableau sera beau.“<sup>72</sup> Die Schönheit der Kunst<sup>73</sup> beruht in ihrer Wirkung, ‚Natur‘ zu sein.

66 Ebd. S. 191.

67 Ebd. – Es handelt sich um den 4<sup>e</sup> Satz.

68 Ebd.: „[...] le délire que j'éprouve [...]“

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd. S. 192.

72 Ebd.

73 Über die Qualität des Schönen, „l'épithète de beau“ (ebd. S. 194), reflektiert Diderot in unmittelbarem Zusammenhang mit der oben erörterten Passage und resümiert: „[...] les objets qui causent de l'étonnement ou de l'admiration sans faire plaisir ne sont pas beaux; et [...] ceux qui font plaisir sans causer de la surprise ou de l'admiration, ne le sont pas davantage.“ (Ebd. S. 195) Insofern Diderot im Unterschied zu seinem *Traité du Beau* das Schöne hier als Wirkung definiert, näherhin als Erregung von Staunen und Bewunderung, gepaart mit Vergnügen, letztere Gemütszustände aber gemeinhin als Wirkungen des Erhabenen gelten, wird das Erhabene als das Schöne definiert und vice versa.

## VI.

Die Schönheit der Poesie beruht in ihrer Wirkung, ‚Natur‘ zu sein. Die ‚Promenade Vernet‘ ist ein poetischer Text, der mit seinem Gegenstand weitefreit: Statt des Besuchs einer Kunstaustellung ein Spaziergang in der Natur, statt der kritischen Beschreibung von Landschaftsgemälden eine anschauliche Schilderung von Bergen und Seen, Felsen und Klüften, Häusern, Menschen, Tieren ... Der lebhaft Dialog mit dem Abbé, Cicerone der Gegend, tut ein übriges, die Fiktion der Naturerfahrung aufrechtzuerhalten, macht zudem den Leser zum Komplizen. Im ganzen wird eine Erzählung entfaltet, die durch ihre spezifischen Verfahren poetische Eigenständigkeit gewinnt gegenüber ihrem piktoralen Ausgangs- und Bezugspunkt, den Landschaften Vernets. Es entsteht ein Text, der in der ekphrastischen Referenz eine Sprache generiert, die ihren Gegenstand zu unmittelbarem Ausdruck zu bringen intendiert, eine Sprache, die die Sache, die sie bezeichnet, ‚nachzuahmen‘, zu ‚repräsentieren‘ sucht – einer ‚Hieroglyphe‘<sup>74</sup> gleich. Es entsteht ein Text, dessen Sprache ‚Bilder‘ beim Hörer bzw. beim Leser evoziert, dessen poetische Anschaulichkeit die Einbildungskraft aufruft.<sup>75</sup> Der Anspruch, der der ‚Promenade Vernet‘ zugrunde liegt, ihre Textur der ‚Bildlichkeit‘ prägt, wird aber im Text und als Text reflektiert. So konstatiert der ‚Promeneur sociable‘ kurz vor der Offenbarung des illusionistischen Textspiels den Verlust der Poesie im Zeitalter der Philosophie und bemerkt zum Abbé: „Partout décadence de la verve et de la poésie,

74 Bereits in der frühen *Lettre sur les sons et muets* (DPV, Bd. IV, S. 109-233) hat Diderot über das Spezifikum der poetischen Sprache reflektiert und bündig bemerkt: „[...] toute poésie est emblématique“, um des näheren zu erläutern: „Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? [...] c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noble, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent.“ (Ebd. S. 169). Diderot gebraucht die Begriffe ‚Emblem‘ und ‚Hieroglyphe‘ weitestgehend synonym im Sinne von ‚Symbol‘, das die Valenz einer ‚Ikon‘ gewinnt – Näheres dazu Moog-Grünewald, „Die Malerei der Poesie. Diderot über ‚Greuze““ (s. Anm. 16).75 Bekanntlich hat vor allem Quintilian die rhetorische Anschaulichkeit mit dem Begriff der ‚Enargeia‘ bestimmt. Quintilian, *Institutionis oratoriae libri XII*, hg. und übers. Helmut Kahm, 2 Bde., Darmstadt 1988, VI.2.32: „[...] die évocative [Verdeutlichung], die Cicero ‚illustratio‘ [Ins-Licht-Rücken] und ‚evidentia‘ [Anschaulichkeit] nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden, sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint [...]“ VIII.3.62. „Eine große Leistung ist es, die Dinge, von denen wir reden, klar und so darzustellen, daß es scheint, als sähe man sie deutlich vor sich.“ – Vgl. dazu „Sub Oculis Subiecto“, (s. Anm. 13).

à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès.<sup>76</sup> Die Reflexivität des Urteils habe die Spontanität der Imagination verdrängt<sup>77</sup>, der abstrakte Begriff sei an die Stelle des konkreten Bildes getreten. Die Unterhaltung, die sie führten, das Gespräch, das sie immer wieder von neuem aufnahmen, seien nichts als Wörter, „rien que des mots“: „Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales de l'esprit, et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques.“<sup>78</sup> Die Wörter sind abgenutzt wie Münzen, sie sind nurmehr Laute, die man hört, nicht Bilder, die man sieht.<sup>79</sup> Gleichwohl ermöglicht erst die Abstraktion eine reibungslose und rasche Kommunikation, gewährleistet nur die Formelhaftigkeit der Sprache eine allgemeine Verständigung. Doch den inhaltlichen Wert eines Wortes zu erkennen, das nie Gehörte, Gesehene, Wahrgenommene aufzunehmen, feine Bezüge von Ideen, Bildern in ihrer Einzigartigkeit und Neuheit zu entdecken<sup>80</sup>, bedarf es einer ‚naiven‘ Haltung, der Haltung eines Kindes<sup>81</sup>, bedarf es ‚der Rückkehr in die

76 DPV, Bd. XVI, S. 215. So die Antwort auf die vorgängig formulierte rhetorische Frage: „L'esprit philosophique est-il favorable ou défavorable à la poésie, grande question presque décidée par ce peu de mots.“ (Ebd. S. 214.) Es ist bezeichnend, daß Diderot in der *Lettre sur les sourds et muets* noch eher zugunsten des ‚esprit philosophique‘ votiert (DPV, Bd. IV, S. 165).

77 DPV, Bd. XVI, S. 215: „L'esprit philosophique [...] est ennemi[è] du mouvement et des figures. Le règne des images passé à mesure que celui des choses s'étend. Il s'introduit par la raison, une exactitude, une précision, une méthode, [...] une sorte de pédanterie qui tue tout.“

78 Ebd. S. 217.

79 Ebd. S. 218: „[...] à la longue, nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie. Nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur. Nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids. Ainsi des mots, [...] Nous avons laissé à de côté l'idée et l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation.“

80 Ebd. S. 218 f.: „De là vient la rapidité de la conversation, où tout s'expédie par formules, comme à l'Académie, ou comme à la halle où l'on n'attache les yeux sur une pièce que quand on en suspecte la valeur; cas rares de choses inouïes, non vues, rarement aperçues, rapports subtils d'idées, images singulières et neuves.“

81 Ebd. S. 218: „Nous avons été enfants, il y a malheureusement longtemps, cher abbé. Dans l'enfance, on nous prononçait des mots. Ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement ou par une idée, ou par une image; et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris. Pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre.“ – Baudelaire wird seine Poetik und Ästhetik mit derselben Vorstellung begründen – mit dem Hinweis auf den ‚homme-enfant‘ und dessen ‚génie de l'enfance‘ (*Le Peintre de la vie moderne*, cap. III: „L'Artiste, Homme du monde, Homme des foules et Enfant“, in *Œuvres complètes. L'Art romantique*, hg. Jacques Crépet, Paris 1925, S. 49-110, hier S. 55-65).

Natur“: „Il faut alors recourir à la nature, au premier modèle, à la première voie d'institution.“<sup>82</sup> Das erste, ursprüngliche und ‚natürliche‘ Modell der Sprache ist daher eine Sprache, die ihren Zeichencharakter weitgehend ablegt zugunsten einer unmittelbaren Expressivität, wie sie in ihrer Absolutheit allein der Musik als ‚Sprache des Akzents‘ eigen ist: „[...] cette langue d'accent [...] [c]'est la langue de nature. C'est le modèle du musicien.“<sup>83</sup> Restituierbar ist diese ‚Sprache der Natur‘ nicht, doch sie ist zu simulieren durch Kunst: „Il y a dans la poésie, toujours un peu de mensonge“, bemerkt der Kunstkritiker, dem die Kunstkritik unterderhand zum täuschenden Poem geworden ist: durch Nachahmung nicht der ‚Sprache der Natur‘, vielmehr eines bzw. mehrerer Kunstwerke, die ihrerseits vortäuschen, ‚Nachahmung der Natur‘ zu sein. Es ist also die Bezugnahme auf Werke der bildenden Kunst, einer Kunst, die vorgeblich einen höheren Grad an Unmittelbarkeit besitzt<sup>84</sup>, die eine Sprache und einen Text hervorbringen, deren Hauptcharakteristikum Anschaulichkeit, ‚Bildlichkeit‘ ist, die eine Sprache und einen Text motivieren, in dem intentional ‚res‘ und ‚verbum‘ übereinkommen. Somit ist es nicht allein gelungen, ‚Natur‘ statt ‚Kunst‘ zur Vorstellung zu bringen, zugleich die Statik der Bilder in die Dynamik des Textes zu überführen; vielmehr ist ein Text entstanden, der auch die Bedingungen seiner Genese (sprach)philosophisch reflektiert und poetisch erprobt. Sie sind dieselben, die der Ästhetik der Landschaft zugrundeliegen. Die Erfahrung eines Verlustes, näherhin des Verlustes der ‚Natur‘, wird mit den Mitteln kompensiert<sup>85</sup>, die den Verlust heraufgeführt haben: mit den Mitteln der ‚Kultur‘. Das Analogon der ‚Landschaft‘ ist eine Sprache, die ihre Rhetorizität rhetorisch zu kaschieren sucht, um den Effekt der Einfachheit, Natürlichkeit und Anschaulichkeit zu erzielen, ist eine Sprache, die Kunst als Natur erscheinen läßt. So bemerkt der Spaziergänger, nachdem seine Täuschung entdeckt ist:

Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler.

82 DPV, Bd. XVI, S. 219.

83 Ebd. S. 220.

84 Vgl. dazu bspw. Yves Bonnefoy: „C'est un fait, qu'on vérifie aisément: plus spécifiquement les poètes ont désiré l'immédiat, plus ils se sont intéressés à la technique de la peinture, à leurs yeux en somme miraculeuse.“ Und: „Il n'y a pas d'immédiateté, il n'y a que ce désir d'immédiat.“ („Peinture, poésie: vertige, paix“, in *Le Nuage rouge. Essais sur la poétique*, nouv. éd. corrigée, Paris 1992, S. 339-346, hier S. 340 und S. 343)

85 Siehe dazu – neben Ritter (s. Anm. 52) – insbesondere auch Georg Simmel, „Philosophie der Landschaft“ (1913), in *Brücke und Tor. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hg. Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 141-152.

Ce n'est point [...] un port de mer qu'il a voulu peindre. On ne voit pas ici plus de bâtiments qu'il n'en faut pour enrichir et animer sa scène. C'est l'intelligence et le goût; c'est l'art qui les a distribués pour l'effet; mais l'effet est produit, sans que l'art s'aperçoive. [...] Tout est vrai. [...] J'ai oui dire à des personnes qui avaient fréquenté longtemps les bords de la mer, qu'elles reconnaissaient sur cette toile, ce ciel, ces nuées, ce temps, toute cette composition.<sup>86</sup>

Was für die Landschaften Vernets gilt, gilt für den Text, der die Landschaften beschreibt: Die ‚Promenade Vernet‘ täuscht Natur vor, wo Kunst am Werk ist, und sie insinuirt Naturschönes, wo es sich um Kunstschönes handelt. Ihre Besonderheit, ja ihre Raffinesse liegt aber in ihrer ‚doppelten Wendung‘ ins Kunstschöne: Als literarische Landschaft nimmt die ‚Promenade Vernet‘ Bezug auf malerische Landschaften und reflektiert in dieser Bezugnahme paradoxerweise die Möglichkeiten einer sprachlichen Nachahmung von Wirklichkeit. Das Ergebnis ist die textuelle Manifestation einer ästhetischen Wahrheit, die im Konzept des ‚modèle idéal‘ ihre theoretische Begründung hat. Somit avanciert die literarische Kunstkritik zum Medium ästhetischer Reflexion und zum Ort ihrer poetischen Realisation.

## VII.

POSTSCRIPTUM: Als sei der Erweis des Gegenteils zu erbringen, schließt sich an die Schilderung des sechsten ‚Site‘ der ‚Promenade‘ die dürre Beschreibung eines ‚Tableau‘ an: Die Illusion eines Spaziergangs in der Natur ist durchbrochen, der Leser weiß, daß ihm über ein Gemälde berichtet wird – und dies nach den Regeln der Kunstbeschreibung, die der Kunstkritiker selbst abschätzig kommentiert: „Mais que signifient mes expressions exsangues et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres. Rien, mais rien du tout. Il faut voir la chose.“<sup>87</sup> Der Verzicht auf die anschauliche Darstellung, mithin auf die sprachlichen Möglichkeiten der Ekphrasis ist aber wiederum nurmehr Vorwand, um in einer enthusiastischen Eloge die eminenten künstlerischen Qualitäten des Gemäldes, im ganzen der Malerei Vernets herauszustellen, zudem zu betonen, daß die Kunst, Ausdruck der Imagination, die Natur an

<sup>86</sup> DPV, Bd. XVI, S. 224.

<sup>87</sup> Ebd. S. 225.

Wahrheit übertreffe<sup>88</sup>. Mit einer kritischen Rekapitulation der Vorzüge und Nachteile der insgesamt sieben Landschaftsbilder scheint der Salonbericht abgeschlossen. Doch in der Folge wird ein Traum erzählt, genauer: eine Vision, die in ihrer vielmaligen anaphorischen Wiederholung des ‚j'ai vu‘ und des ‚je vois‘ an die Gesichte der Propheten erinnert; ‚gesehen‘ wird ein weiteres Gemälde von Vernet: Schiffbruch in tosendem Meer. Die Wiedergabe des Traumgesichts überbietet an Dramatik die vorausgegangenen Schilderungen. Der Grund: Der Traum affiziert weit stärker als die Wirklichkeit – und er ist darin der Einbildungskraft noch überlegen ... Doch dies ist ein anderes Thema.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Ebd. S. 226: „[...] l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature [...] il n'a de modèle présent que dans son imagination [...] C'est que son imagination aussi juste que féconde lui fournit toutes ces vérités.“

<sup>89</sup> Siehe dazu die Beiträge von Rudolf Behrens und Patricia Oster in diesem Band.