

Denis Diderot. Schriften zur Kunst, hg. und mit
einem Nachwort von Peter Bexte,
Berlin - Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2005

**Sinne im Widerspruch –
Diderots Schriften zur bildenden Kunst
Von Peter Bexte**

1) Einleitung

Diderots Schriften zur Kunst führen in eine eigen-
tümliche Gemengelage. Ihr Ton wirkt verführerisch
nah, als seien heutige Leser angesprochen. Trotz aller
Fremdheit der Sujets und Namen erzeugen sie einen
Effekt von Präsenz, der ihre Tradierung ausmacht und
zugleich die Spur des Tradiertsein verwischt. Diese
Texte scheinen ihrer Zeit enthoben, eben weil sie sie
so grandios zum Ausdruck brachten – als eine Um-
bruchszeit.

2) Biographisches

Formen des Übergangs kennzeichnen Diderots
Schriften nicht weniger als seinen Lebensweg. Am 5.
Oktober 1713 wurde er als Sohn eines Messer-
schmieds in der Provinzstadt Langres geboren. In der
biographischen Skizze seiner Tochter Mme de
Vandeul liest man, wie der junge Denis Diderot den
Jesuiten entließ, um sich einem zehnjährigen Dasein
als Bohemien in Paris hinzugeben. Aus dieser Phase
stammt seine immense Belesenheit sowohl antiker
Autoren als auch der zeitgenössischen Naturwissen-
schaften. Dank seines Esprit reüssierte der junge

Mann in einem sehr spezifischen Milieu aus aufgeklärten Adelligen und Großstadt-Intellektuellen. In diesen Kreisen ist Diderot aufgeblüht und aus diesen Zusammenhängen erklären sich die schwankenden Adressaten seiner Texte. Denn eine bürgerliche Öffentlichkeit gab es noch nicht. Was die Tochter aus der Entstehungszeit der *Encyclopédie* zu berichten weiß, führt in eine seltsame Welt aus Polizeistaat und Rokoko-Oper. Da spielen adelige Damen eine Rolle, Polizeispitzel treten auf und der Zensor entpuppt sich als Gentleman, der das zu beschlagnahmende Manuskript in seinem eigenen Büro versteckt.

Diderots Lebensweg (1713–1784) erstreckt sich von den Zeiten einer feudalen Rokokokultur bis zum Vorabend der Französischen Revolution. Auch seine Schriften zur Kunst haben diesen Weg durchmessen – von rosigen Putti bis zum republikanischen Pathos. Dies sind die Eckpunkte seiner Auseinandersetzung, die sich von den Bildern eines Boucher abstieß, um am Ende die Kunst des jungen Jacques-Louis David zu begrüßen. Im Übergang vom einen zum anderen hat Diderot die Kunstkritik begründet.

3) *Kritik und Produktion*

Denis Diderot ist ein Kritiker gewesen, den das Kritizieren nicht befriedigt hat. »Im allgemeinen missfällt mir Kritik, sie setzt so wenig Talent voraus,«¹ schreibt er im *Salon von 1775*. An anderer Stelle befällt ihn eine seltsame Mischung aus Scham und Neid gegenüber den Talenten der großen Maler. »Wie traurig und

flach ist doch der Beruf des Kritikers!«², entfährt es ihm vor Bildern von Joseph-Marie Vien. Er hat diesen Maler verehrt, ebenso wie den Bildhauer Falconet. Nachdem er dessen Pygmalion-Gruppe in der Salon-Ausstellung von 1763 gesehen hatte, notierte er: »Wie unbarmherzig und wie flach sind doch die Kritiker!«³

Die Stellen ließen sich vermehren.⁴ Wie ein roter Faden zieht sich der Verdacht gegen Kritik durch eben jene Texte, die das Genre Kunstkritik recht eigentlich begründet haben. Die Angelegenheit ist paradox genug: Wer nach den Anfängen des Genres sucht, muss Diderots Kritiken lesen, die es bei sich selbst nicht aushalten. Da sind die Wurzeln und der Widerspruch zugleich. Denn dieser Feuerkopf hat sich nun einmal nicht darüber gefreut, Fehler zu finden. Im Gegenteil, es hat ihn deprimiert: »Ach, und immer nur Schmutz sammeln.«⁵

Der Lumpensammler, dessen Bild einem Walter Benjamin zum Vorbild des Historikers geriet, erscheint bei Diderot als trauriges Sinnbild des Kritikers: »Das günstigste Bild, das man auf einen Kritiker anwenden könnte, ist das Bild der Bettler, die mit dem Stock in der Hand losziehen und den Sand unserer Flüsse durchwühlen, um darin ein Körnchen Gold zu entdecken. Das ist kein Beruf für einen reichen Mann.«⁶

Lassen wir uns von diesem Bild nicht täuschen! Das negative Bild des Kritikers verlangt im Gegenzug dem Künstler ab, dass er sich als reicher Mann erweise – und wehe wenn nicht. Dann wird der Bettlerstab

zum geistigen Florett, das Diderot sehr wohl zu führen wusste. Gleich das erste Bild seiner frühesten Salon-Kritik von 1759 hat er wie im Vorübergehen und mit nur einem Satz erledigt: »Da ist ein Porträt des Marschalls d'Eustress, der aussieht wie ein kleiner Narr oder ein vermummter Raufbold.«⁷

Die Lust an der böseartig guten Formulierung, dem vernichtenden Bonmot, ist diesem Literaten alles andere als fremd gewesen. Den Maler eines langweiligen Bildes hat er dazu verdammen wollen, seine Leinwand abzulecken. – Die Idee ist schlagend in mehrfacher Hinsicht. Denn sie spricht nicht nur von einem Gegenstand, sondern auch von ihrem Autor. Dass die Vorstellung von einer Zunge auf der Leinwand unserem Diderot einfiel, kommt nicht von ungefähr. Das Diktum rührt an einen Bodensatz des Sinnlichen, der ihm mehr zu schaffen machte, als an dieser Stelle deutlich wird. Tatsächlich war ihm das Verhältnis der Sinne ein Problem. Wer sich mit einem nicht-optischen Sinn zu einem optischen Ereignis verhält, erprobt die Vertauschbarkeit der Sinne – was ein zentrales Thema des Sensualismus darstellte. Der Blinde, der mit Händen sieht, war das Standardbeispiel. Kann man aber auch mit Zungen sehen und Geschmacksurteile im wahrsten Sinne des Wortes abgeben? Wir werden darauf zurückkommen müssen.

Es zeigt sich jedenfalls sogleich, dass Diderot – bei aller Kritik an Kritik – sehr wohl Ansprüche eines philosophischen Kopfes an das Kunstwerk anzumelden weiß. Sie erscheinen ihm als Korrektiv sogar bit-

ter nötig zu sein, denn mancher Maler pinsele schon drauf los, bevor er eine Idee gefasst habe: »Sie wissen nicht, dass der erste, der wichtigste Punkt darin besteht, eine große Idee zu finden, dass man spazieren gehen, nachdenken, die Pinsel liegen und ruhen lassen muss, bis die große Idee gefunden ist.«⁸ Für Ideen aber ist der Philosoph, also Denis Diderot, zuständig. Auf dieser Ebene liegt sein kritisches Einspruchsrecht, das er mit höchstem Selbstbewusstsein vertritt.

Und doch schwankt Diderot. Er schwankt zwischen einer Bevorzugung der Produktionsseite oder der Rezeptionsseite von Kunst. In dieser Unbestimmtheit liegt die historische Signatur einer Zwischenzeit. Vormalig waren Schriften zur Kunst normativ gewesen und hießen beispielsweise *Unterrichtung der Messung* (Albrecht Dürer, 1525). Sie lehrten wie man die Normen der Kunst in Zeichnung, Perspektive oder Kolorit erfüllen könne. In den Viten großer Künstler – die Giorgio Vasari für Italien und Carel van Mander für den Norden aufgeschrieben hatte – las man, wie die Meister ihre vorbildlichen Werke schufen. Vergleichbar den Poetiken des Barock ging es um die Produktion von Kunst, nicht um deren kritische Rezeption. Das Zeitalter der Ästhetiken, als Anleitungen zum kritischen Wahrnehmen, kam erst Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Im deutschen Sprachraum würde man hier Baumgartens *Aesthetica* (1750 / 1758) nennen wollen.

Diderot schrieb seine Texte also in einer Zwischenzeit, in der das alte System nicht mehr recht galt

und das neue noch nicht völlig installiert war. Daraus resultiert die Frische seiner Texte, die sich sozusagen zwischen den Stühlen bewegen und diesen Freiraum nutzen. Mal tauchen sie auf der Produktionsseite auf, mal erscheinen sie auf der Rezeptionsseite. Mit welcher Begeisterung hat er sich in Werkstätten bewegt! Die Wiederentdeckung der Wachsmaltechnik, der Enkaustik, hat er mit einem langen Text bedacht⁹, der nie ins Deutsche übertragen wurde. Denn die spätere Überlieferung hat sich ebenso selbstredend wie selbstgefällig an die kritische Seite gehalten. Darum sind auch Diderots Überlegungen zur Chemie der Farbe Blau¹⁰ kaum beachtet worden, zumal sie in einem befremdlich rokokohaften Zusammenhang mit Emailmalerei auftauchen. Diderot hat sich nämlich nicht nur nebenbei für Porzellan- und Emailmalerei interessiert, sondern sie sogar als Kopiertechnik zur Reproduktion von Gemälden empfohlen.¹¹

4) *Wahrnehmen wahrnehmen*

Nichts gegen die Natur. Aber seien wir ehrlich – wo Diderot von ihrer Nachahmung spricht, da weiß inzwischen niemand mehr direkt zu sagen, was diese Wörter meinen: »Nachahmung der Natur«.¹² Es bedeutet offensichtlich mehr als nur Aktmalerei. Gewiss, auch davon lernt inzwischen kaum ein Kunststudent noch etwas: vom Akt samt Proportionslehre, Physiognomie und Anatomie. Auf dieses verlorene Terrain führen Diderots Texte zurück. Zugleich aber führen sie darüber hinaus, denn »Natur« meinte zu

jener Zeit etwas Umgreifendes, was an die Wahrheit grenzte. Was aber »Nachahmung der Natur« in diesem weiten Sinn bedeuten soll, scheint völlig rätselhaft geworden zu sein. Im Zeitalter natur-identischer Aromastoffe und gegenstandsloser Genie-Kunst ist jeder unmittelbare Zugang zu diesem Theorem doppelt versperrt.

Es kommt uns jedoch entgegen, dass Diderot selbst schon ein Problem mit dem tradierten Thema hatte. Dass Kunst eine Nachahmung sei, war antike Überlieferung, die jedoch im 18. Jahrhundert in eine Krise geriet. Und eben diese Krise macht sich auch in Diderots Schriften bemerkbar. An verschiedenen Stellen kollidiert das Theorem mit einem Geniebegriff, der auf freie Erfindungskraft zielt. So wäre es leicht, allzu leicht sogar, diese Positionen gegeneinander auszuspielen. Dem gegenüber sei hier ein anderer Zugang versucht, der sich am Wahrnehmungsproblem orientiert.

Um Natur nachahmen zu können, muss sie wahrgenommen werden können. Mit diesem Satz jedoch gerät man auf doppelten Boden. Denn jeder der fünf Sinne reagiert nur auf eine besondere Seite von Natur: die sichtbare, hörbare, schmeckbare, riechbare oder tastbare Seite. Keiner unserer äußeren Sinne vereint all diese Ebenen, und auch die entsprechenden Darstellungsweisen in Malerei oder Musik sprechen nur jeweils eine Dimension an. Musik sieht man normalerweise nicht (– es sei denn, die Farbmusiken des 20. Jahrhunderts von Scriabin, Messiaen usw.

führten unsere Phantasie an solche Übergänge zwischen Auge und Ohr). Gemälde dagegen erscheinen uns in der Regel nicht als laut (ob als schmackhaft oder als tastbar, sei zunächst dahingestellt). Ein Philosoph könnte daraus schließen, dass der zusammengesetzte Gegenstand nur in der inneren Anschauung existiere, im Geiste also und nur als Idee. »Nachahmung von Natur« wäre demnach nicht die Nachahmung einer Wahrnehmung, sondern die Nachahmung einer Idee. Eben dieser Gedanke wird im Vorwort zum *Salon von 1767* explizit ausgeführt. Nirgends ist Diderot der Philosophie Platons näher gewesen als in diesem Text, der von Natur als einem ideellen Wesen, von wahren Linien, von Urbildern nebst Schattenbildern ihrer Schattenbilder spricht.

Wir wollen diesen Ausflug des Sensualisten in den Ideenhimmel jedoch nur en passant bemerken und uns im Übrigen an das vorgeordnete Problem der Sinne halten. Dort liegt bei Diderot die größere Spannung, die ihn zum Experimentieren brachte. Nur darum hat er sich für Blindenheilungen interessiert und Gemälde durch Lunettes angeschaut. Diese Experimente sollen uns im Weiteren beschäftigen. Als Leitfaden dient das von Diderot aufgezeichnete Wort eines Blinden. Dieser konnte nicht begreifen, dass ein im Spiegel verdoppelter Körper nicht tastbar sei, wozu er sagte: »Das sind also zwei Sinne, die eine kleine Maschine in Widerspruch bringt.«¹³ Genauer kann man es nicht sagen: Medien sind kleine Maschinen, die die Sinne in Widerspruch zueinander bringen.

5) *Blicke*

Die Analyse der Sinne, ihrer Verwerfungen und Überlagerungen geht Diderots Beschäftigung mit bildender Kunst voraus. Aisthesis begründet seine Ästhetik. Hierbei ist bemerkenswert, in welchem Maße dieser sinnliche Philosoph dem Ensemble der Sinne misstraut hat: »Die Hilfe, die unsere Sinne sich gegenseitig leisten, verhindert übrigens ihre Vervollkommnung. Ich werde noch öfter Gelegenheit haben, diese Bemerkung zu wiederholen.«¹⁴ An anderer Stelle vergleicht er die Wahrnehmungen mit einem Gastmahl, bei dem die Seele an einer lärmenden Tafel sitze. Die fünf Sinne tischen auf und der Gast namens Seele kann sich in dem Lärm stets nur mit einem einzigen Nachbarn unterhalten: »Wir hören auf zu sehen, sobald wir hören.«¹⁵ Man fragt sich, was er in der Oper tat. Und warum sind seine Bildbeschreibungen so voller akustischer Assoziationen? Widerspricht der Mann sich nicht selbst? Man sollte seine Sätze nicht voreilig als eherne Maximen lesen. Diderot hat die Freundlichkeit, uns an Gedankenexperimenten zu beteiligen – Mitdenken ist verlangt. In der Form des Gedankenexperiments liegt das Frische vieler seiner Texte.

Aus diesem Grund ist Diderot stets zweimal durch die Gemäldeausstellungen in dem Salon des Louvre gegangen: einmal um die Bilder zu sehen, und ein zweites Mal um die Gespräche der Leute zu hören. Es war die Probe auf den Gedanken, ob der ideale Betrachter vielleicht taub sei und der ideale Hörer blind.

Die Steigerung des jeweils einzelnen Sinnes hat Diderot mit optischen Hilfsmitteln (vgl. Abb. S. 91) erprobt. Angesichts eines Gemäldes von Vernet schrieb er: »Betrachten Sie den *Hafen von La Rochelle* durch eine Lunette, die das Feld des Bildes umfaßt und den Rahmen ausschließt, und Sie werden plötzlich vergessen, daß Sie ein Gemälde prüfen, und werden ausrufen, als stünden Sie auf einem Berg als Betrachter der Natur selbst: ›Oh, die schöne Aussicht!‹«¹⁶

Man sieht, was vorgeschaltete Beobachtungsmedien leisten: Sie verwandeln ein Gemälde in »Natur«. Für den Anblick eines Gemäldes von Greuze empfahl Diderot folgende Versuchsanordnung: »Bringen Sie zwischen dieses Portrait und sich die Treppe, betrachten Sie es durch eine Lunette, und Sie werden die Natur selbst sehen.«¹⁷ Nein, dieser Autor hat unter dem Vergrößerungsglas nicht etwa die Materialität des Bildes, seine Pigmente usw. entdeckt, sondern »die Natur selbst«. Sie erscheint als Effekt eines medialen Spiels, mit dem Diderot vor Kunstwerken experimentierte.

Die Manipulation der optischen Distanz bei gleich bleibenden akustischen Verhältnissen ist der entscheidende Effekt geschliffener Gläser. Fernrohre verrücken das Verhältnis von Auge und Ohr: »Das sind also zwei Sinne, die eine kleine Maschine in Widerspruch bringt.« (s.o.). Diderot hat sich auf solche Widersprüche der Sinne eingelassen. Darin liegt ein fundamentaler Unterschied zu seinem Bewunderer Johann Wolfgang Goethe. In dessen Schriften liest man das

bekanntes Diktum: »Mikroskope und Fernrohre verwirren eigentlich den reinen Menschensinn.«¹⁸ Die Verwirrung der Sinne durch kleine, zwischengeschaltete Maschinen hat Goethe entsetzt, Diderot aber hat sie zu Experimenten verlockt.

Das Ergebnis dieser Experimente ist verblüffend. Es lautet: Kunst ist Natur und Natur ist Kunst – sofern man beide auf die nämliche Art anschaut. Auf den spezifischen Blick kommt es an, und Diderot ist nicht müde geworden ihn zur Nachahmung zu empfehlen: »Reisen Sie aufs Land! Richten Sie Ihre Blicke auf das Himmelsgewölbe, beobachten Sie genau die Erscheinungen jedes Augenblicks, und Sie werden schwören, dass man aus der großen leuchtenden Leinwand dort oben, die von der Sonne bestrahlt wird, ein Stück herausgeschnitten habe, um es auf die Staffelei des Künstlers (Vernet) zu legen. Oder schließen Sie umgekehrt Ihre Hand wie zu einem Fernrohr, das sie nur einen begrenzten Raum der großen Leinwand dort oben erblicken läßt, und Sie werden schwören, das sei ein Gemälde von Vernet, das man von seiner Staffelei genommen und auf den Himmel übertragen habe.«¹⁹

Die als Sehröhre vorgehaltene Hand in der Landschaft gleicht der Lunette in der Kunstaussstellung: Beide blenden die Rahmenbedingungen des Gegenstandes aus, um selbigen in den Rahmen des Blicks zu fassen. Im Serohr – und nur dort! – zeigen sich Kunst und Natur als zweimal dasselbe. »Der künstliche Rahmen erst schafft Bedingungen für den Sinn, der hinter allem liegen muss.«²⁰

Durch vorgeschaltete Löcher wird der Blick zum Durchblick in eine Hinterwelt des Sinns. Der Betrachter soll durch die Leinwand hindurch blicken wie durch ein offenes Fenster. Mit eben diesen Worten (»una finestra aperta«)²¹ hatte Leon Battista Alberti 1436 den Effekt der Zentralperspektive beschrieben. Der perspektivische (Durch-)Blick fällt durch das Fernrohr, durch die Camera obscura oder schlicht und einfach durch die Hand, die »wie zu einem Fernrohr« (s.o.) vorgehalten wird.

Der Locheffekt der bloßen Hand ist im 18. Jahrhundert nicht nur von Diderot entdeckt worden sondern z.B. auch von dem Hamburgischen Dichter Barthold Heinrich Brockes (1680-1747). In seinem Gedicht »Bewährtes Mittel für die Augen« empfiehlt er Folgendes: »Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenfalten, / Und sie vors Auge, in der Form von einem Perspektive halten, / So wird sich, durch die kleine Öffnung, von den dadurch gesehenen Sachen / Ein Theil der allgemeinen Landschaft, zu einer eignen Landschaft machen.«²²

Eine solche Erprobung der Sinne zur Generierung von Sinn scheint um 1750 in der Luft gelegen zu haben. Wie der Ausdruck »Perspektive« für ein kleines Sehrohr andeutet, geht es um ein Fazit des perspektivischen Raumes. In der Parallelität von Diderot und Brockes blitzt ein Grundmotiv der Epoche auf. Wahrnehmung von Natur oszilliert zwischen dem anatomischen Blick unter die Haut und dem perspektivischen Blick in die Ferne. Trotz aller gegenteiligen Beteue-

rungen ist nicht Nachahmung der Natur das Thema, sondern die Nachahmung dieser Blicke.

6) *Mit Händen sehen*

Die Emanzipation der Sinne voneinander ist Diderots erklärtes Versuchsprogramm. Das »Eigenleben jeden Organs«²³ hat ihn beschäftigt. Er rührt damit an die sensualistische Frage nach dem Verhältnis der Sinne. Der Blinde, der mit Händen sieht, ist das berühmte Beispiel.²⁴ Diderots *Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden* (1749) gründiert seine ästhetischen Überlegungen nicht weniger als die späteren *Elemente der Physiologie*.

Der *Brief über die Blinden* knüpfte an eine Jahrhundertdebatte an. William Molyneux (1656–1698) hatte in einem Brief vom 7. Juli 1688 an John Locke folgendes Problem entworfen: Nehmen wir an, ein Blinder könne einen Würfel von einer Kugel durch Betasten unterscheiden. Nehmen wir weiter an, diesem Blinden würde der Gesichtssinn plötzlich wieder gegeben, so ließe sich erproben, ob der Tastsinn die Augen belehrt und ob der vormals Blinde die Kugel von dem Würfel sofort optisch unterscheiden kann. – Dieses so genannte Molyneux-Problem hat eine einhundertjährige Debatte nach sich gezogen, an der die klügsten Köpfe teilgenommen haben: Locke, Leibniz, Berkeley, Condillac – und natürlich Diderot.

Es muss in jener Zeit eine regelrechte Modeerscheinung gewesen sein, zu Augenoperationen zu gehen, vor allem wenn ein Star gestochen wurde. Auch

Diderot ist 1749 zu einem solchen Ereignis geeilt. Seine Tochter berichtet davon:

»Bei Monsieur de Réaumur lebte ein Blindgeborener; man führte an diesem Menschen eine Operation des grauen Star durch. Der erste Verband sollte in Anwesenheit von Kunstfreunden und Literaten abgenommen werden; auch mein Vater war dazu eingeladen. Er war sehr neugierig, die ersten Eindrücke des Lichts auf jemanden, der dies nicht kannte, zu beobachten und versprach sich viel davon. Man entfernte den Verband, doch die Reden des Blinden ließen nur zu deutlich werden, dass er schon früher gesehen hatte. Die Zuschauer reagierten ärgerlich; und die Laune der einen rief die Indiskretion der Anderen hervor: Irgend jemand plauderte aus, dass die erste Seherfahrung vor Mme Dupré de Saint-Maur geschehen sei. Im Hinausgehen sagte mein Vater, Monsieur de Réaumur habe sich als Zeugen wohl lieber schöne Augen ohne Folgen als urteilsfähige Männer gesucht. Diese Äußerung wurde Mme Dupré de Saint-Maur zugetragen. Sie betrachtete den Satz als Beleidigung ihrer Augen sowie ihrer anatomischen Kenntnisse.«²⁵

Der Zorn der Dame soll der erste Grund für Diderots nachfolgende Verhaftung gewesen sein. Zudem war in der Zwischenzeit sein *Brief über die Blinden* erschienen; und die Zensur nahm Anstoß an der darin vorgetragenen sensualistischen Philosophie: Diderot hatte Überlegungen zur Abhängigkeit der Moral von den Sinnen angestellt. Die Monate Juli bis November 1749 hat er aus besagten zwei Gründen im

Gefängnis von Vincennes verbringen müssen. Weil es ihm dort an Schreibzeug fehlte, hat er den Schiefer vor dem Zellenfenster abgebrochen, zerrieben und in Wein aufgelöst, um ihn als Tinte zu nutzen. Man sieht: Der Mann ist nicht zu bremsen. Bald schon wird er das gigantische Projekt der *Encyclopédie* aufgreifen und nebenbei die Kunstkritik zur Blüte bringen. Die Besinnung auf die Sinne ist all dem vorgeschaltet.

7) *Der Louvre: Vom Palast zum Museum*

Diderots Kunstkritiken entzündeten sich an den regelmäßigen Akademie-Ausstellungen im Louvre. Darum ist es nötig, einige Worte zur Situation des Louvre im 18. Jahrhundert zu sagen.

Auf keinen Fall darf man sich das Gebäude als ein riesiges Museum denken, wie wir es heute kennen. Zu Diderots Zeiten war der Louvre Sitz der Akademie der Künste und beherbergte zahlreiche Ateliers. Die Kunden der Maler gingen ein und aus.²⁶ Manche Künstler lebten gar mit Kind und Kegel dort. Hunde bellten, Kinder schrien, Öfen dampften durch die Gänge und Wäsche baumelte an Leinen, während Kunst entstand und Architekten immer weiter bauten – in dieser Art hat Friedrich Sieburg den Louvre der Diderot-Zeit beschrieben.²⁷ Der Bau durchlebte damals eine Zwischenzeit: nicht mehr Palast und noch nicht Museum.

Vormals war dieser Louvre eine königliche Residenz gewesen, die wiederum auf eine mittelalterliche Burg zurückging. Ab 1528 wurde das Fort zu einem

Palast umgebaut. Henri IV. fügte 1594 die Grande Galerie entlang der Seine hinzu, deren schier endlose Raumfluchten (460 Meter) später die Gemäldesammlung aufnehmen sollten. Damit dies aber möglich wurde, musste der Louvre seine Funktion als primäre königliche Residenz verlieren. Es war Louis XIV., der 1678 diesen überraschenden Schritt tat, indem er nach Versailles umzog. Danach war der Weg frei, einen Palast der Musen anzubahnen. Die Akademie konnte ihre Räume erweitern, Ateliers vergeben, Salons veranstalten und ab Mitte des Jahrhunderts auch auf ein öffentliches Kunstmuseum hinarbeiten.

Diderot hat den Louvre nicht als Museum gekannt. Wie er ihn gern gesehen hätte, mag ansatzweise der Artikel *Louvre* im neunten Band der *Encyclopédie* (1765) vermitteln. Der Text füllt etwa eine Spalte und besteht (nach anfänglichen Würdigungen) zur Hälfte aus Wunschsätzen: Man möge hier die Statuen versammeln. Man möge die Gemälde der zerstreuten königlichen Sammlung zusammenbringen. Ferner wäre ein Münzkabinett wünschenswert. Auch sollte ein Cabinet d'Histoire Naturelle eingerichtet werden. Zudem könnten die verschiedenen Akademien im Louvre unterkommen und ihren Mitgliedern dort Wohnungen bieten. – All dies erschien im Jahre 1765 wünschenswert. Erst 1793 aber, neun Jahre nach Diderots Tod und vier Jahre nach der Französischen Revolution, wurde der Louvre zum öffentlichen Museum erklärt. Bis zu dieser Zeit verband die Öffentlichkeit vor allem eins damit: den Salon.

8) *Der dreifache Salon*

Spätestens seit Diderot hat das Wort »Salon« einen dreifachen Sinn. An erster Stelle wird damit ein Ausstellungsraum am Ende der Grande Galerie des Louvre bezeichnet: der Salon Carré. Dies war der Ort, in dem das Genre »Öffentliche Kunstausstellung« recht eigentlich erfunden wurde. Zweitens wurde der Name auf eben diese Ausstellungen übertragen, die von der Akademie der Künste ab 1737 in regelmäßigen Abständen jeweils ab 8. Mai gezeigt wurden (in der Regel alle zwei Jahre).²⁸ Und drittens entstand durch das neue Medium Kunstausstellung ein Typus kunstkritischer Literatur, der seinerseits den Namen *Salon* führte. – Das Wort meint also dreierlei: einen topografischen Ort, die Begründung einer Ausstellungstradition sowie einer kontinuierlichen Debatte. Kurz: Es war ein Parcours des Discours.

Denis Diderot ist keineswegs der erste gewesen, der sich auf diesem Terrain getummelt hätte. Andere Autoren haben schon vor seiner Zeit Salon-Kritiken publiziert. Doch kennt man deren Namen kaum noch. Einzig die neun *Salons*, die Diderot geschrieben hat, sind bis heute tradiert worden. (Es sind die *Salons* von 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 und 1781.) Diese Texte haben eine Tradition begründet, die das gesamte 19. Jahrhundert hindurch anhielt. Bekannte Dichternamen lassen sich darunter finden: Heinrich Heine schrieb und beschrieb den *Salon von 1831*; Charles Baudelaire publizierte zu den *Salons* von 1845 und 1846; Emil Zola schrieb sieben *Salons*

im Laufe von dreißig Jahren (1866–1896).²⁹ Für die Dauer von ca. 150 Jahren ist der Salon / *Salon* immer wieder ein zentrales Ereignis der französischen Kunst- und Literatenszene gewesen. Es klingt wie der Triumph eines Szenarios, wenn Diderot mit Stolz bemerkt: »Paris ist die einzige Stadt der Welt, in der man alle zwei Jahre ein solches Schauspiel erleben kann.«³⁰

9) *Correspondance littéraire*

War der Salon auch öffentlich – Diderots Salon-Kritiken sind es nicht gewesen. Zu Lebzeiten des Autors haben allenfalls eine Hand voll Franzosen diese Texte gekannt. Denn sie waren dezidiert nicht für die Öffentlichkeit geschrieben sondern zirkulierten in einem älteren postalischen System. Diderot verfasste sie für die *Correspondance littéraire* seines Freundes Melchior Grimm. Dessen Mitteilungsblatt kursierte ungedruckt, in handschriftlichen Kopien in den Kreisen des europäischen Hochadels. Nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit hat Diderot einen kritischen Ton anschlagen können, den er ansonsten weder riskiert noch gewollt hätte: »Und bedenken Sie vor allem, dass ich für meinen Freund und nicht für die Öffentlichkeit schreibe.«³¹

Wer aber waren denn die Leser der Diderot'schen *Salons*? Melchior Grimm hatte ein klares Auswahlprinzip: Er akzeptierte einzig Prinzen.³² Die folgende Liste nennt die wichtigsten Namen dieser besonderen Sorte aufgeklärter Leserinnen und Leser: Luise-Dorothee, Herzogin von Sachsen-Gotha; Prinz August von Sachsen-Gotha; Markgraf Karl Alexander

von Ansbach; Katherina II (Zarin von Russland); Königin Louise Ulrike von Schweden; Prinz Ferdinand; Graf Firmiani; Marie Antoinette, Kurfürstin von Sachsen; Amalia von Baden; Prinz Gallitzin; August Wilhelm von Preußen; Heinrich von Preußen; Caroline von Hessen-Darmstadt; Sophie Erdmuth von Nassau-Saarbrücken; Baron von Studnitz, Großmarschall in Gotha; Friedrich II. von Preußen; Prinz Georg von Hessen-Darmstadt; Stanislas Poniatowski, König von Polen; Christian IV., Herzog von Zweibrücken; Leopold II., Großherzog von Florenz (späterer Kaiser); Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen (späterer König); Prinz Karl von Mecklenburg-Strelitz (beabsichtigtes Abonnement, Realisierung unsicher); Féorence de Rosenkreutz.³³

Die best erhaltene Sammlung der *Correspondance littéraire* liegt in Gotha. Am dortigen Hof wurden weitere Abschriften für Interessenten angefertigt, zu denen auch Goethe zählte.³⁴ Auf diese Weise hat man in Weimar nicht nur den *Jacques*, sondern auch die *Salons* gelesen, während gleichzeitig in Paris kaum jemand Diderots Kunstkritik kennen konnte.

Es war das Zeitalter vor der Erfindung der Nationalliteratur. Erst 1796 wurde Diderots *Salon von 1765* in Frankreich gedruckt (in der *Décade philosophique* vom 30.1.1796). Ein Jahr später erschien eine deutsche Übersetzung von Cramer, die großes Interesse erregte und gewiss auch von den Frühromantikern, namentlich den Gebrüdern Schlegel gelesen wurde. »Sich eine Gemäldeausstellung von einem Diderot

beschreiben zu lassen, ist ein wahrhaft kaiserlicher Luxus,« schrieb Friedrich Schlegel 1798.³⁵

Es war ein hinter sinniges Lob, das im Rückblick ein grelles Schlaglicht auf die Dekade nach Diderots Tod wirft. Das adelskritische Reizwort »Luxus« hatte die aufklärerischen Debatten vor 1789 ausgiebig beschäftigt. Von Diderot selbst stammt der umfangreiche Artikel zu eben diesem Stichwort für die *Encyclopédie*.³⁶ Die Ambivalenz des Phänomens war seitdem durch die Ereignisse der Französischen Revolution dramatisch polarisiert worden. Unter der Herrschaft des Rousseau-Lesers Robespierre und seiner so genannten Wohlfahrtsausschüsse ist »kaiserlicher Luxus« gewiss kein empfehlenswertes Stichwort gewesen. Schlegels Diktum fällt historisch zwischen die Ereignisse von 1789 einerseits und die Kaiserkrönung Napoleons am 2.12.1804 andererseits. Es fällt also in die Zeit, in der die napoleonischen Truppen sich soeben anschickten, Diderots adelige Leser in sämtlichen Ländern Europas aufzuscheuchen.

10) Bilderfahrzeuge ohne Bilder

Der besondere Ton von Diderots Salonkritiken entspringt zwei Ausschließungsmechanismen: erstens dem Ausschluss der Öffentlichkeit; zweitens der Abwesenheit der Bilder, um die es ging.

Die *Salons* schrieb er zu Haus am Schreibtisch, wo er keine Abbildung vor sich hatte. Mitunter klagte er darüber: »Wenn man doch das Gemälde, das man beschreiben will, noch vor sich hätte!«³⁷ Positiv ge-

sprochen öffnet der Entzug der Bilder einen Freiraum für die Einbildungskraft. So werden philosophische Exkurse möglich, die wesentlich zum Reiz der Texte zählen. Gewiss, manchmal kommt er durcheinander, immerhin waren pro Salon einige Hundert Bilder zu beschreiben: »Ich weiß nicht, lieber Freund, ob ich hier nicht zwei Gemälde vermenge. Vergeblich reibe ich mir die Stirn, vergeblich male und male ich in der Luft, vergeblich lasse ich meine Einbildungskraft in den Salon zurückschweifen (ramener l'imagination au salon): umsonst alle Mühe!«³⁸

Diderots *Salons* sind eine Ausschweifung der Einbildungskraft in den fernen Salon. Das zugehörige Schreiben vollzog sich ebenso bilderlos wie die Lektüre in Petersburg oder Gotha; denn die handschriftlichen Kopien enthielten keine Stiche. Man fragt sich, was für Vorstellungen am Ende dieser Übertragungskette wohl herausgekommen sind. Gab es einen gemeinsamen Code, der verstanden wurde, oder war die gesamte *Correspondance littéraire* eine Serie von Missverständnissen? Wir wissen es nicht. Zweierlei jedoch ist klar: Erstens dürfte die Kette dieser stillen Post mittlerweile gerissen sein. Heutige Leser brauchen Abbildungen, andernfalls könnten sie kaum glauben, was es auf den Bildern alles zu sehen gab: Heilige, Popos, Schlachten, Engel, Töpfe, triumphierende Putti, rührende Familienszenen usw. – Zweitens kennen wir den Anfang der Übertragung: Diderots Text. Er beschreibt abwesende Bilder, die keiner seiner damaligen Leser weder gesehen hatte noch

gesehen haben musste, weil der Text sie transportieren sollte. Diderots kritische Bildbeschreibungen sind deshalb so dicht und freizügig zugleich, weil sie einer doppelten Verschiebung entspringen: So wie Gemälde eine abwesende Natur präsent machen, ebenso vergegenwärtigen Kritiken abwesende Gemälde. Diese zweifache Verschiebung eröffnet den Freiraum eines Schreibens, das ferne Bilder zur Sprache bringt, indem es die Sprache bildmächtig macht. Buchstaben haben auf diesem Terrain eigentlich nichts mehr zu suchen. Der Text wird zum »Bilderfahrzeug« (Aby Warburg), das unsichtbare Gemälde aus einer Imagination in die andere überträgt.

Es ist charakteristisch für Diderots Texte, dass sie verschiedene Formen der Abwesenheit anspielen: abwesende Leser, Freunde, Autoren, Bilder usw. Sie alle können in einer dialogisch-theatralischen Struktur erscheinen, in der sie zugleich eingeschlossen und ausgeschlossen sind. Denn ihre Abwesenheit ist Bedingung ihres diskursiven Erscheinens.

Zu seiner französischen Ausgabe von Shaftesbury's *An Inquiry Concerning Virtue and Merit* bemerkte Diderot: »Ich habe es gelesen und wieder gelesen; ich habe mich mit seinem Geist erfüllt und sozusagen das Buch zugemacht, als ich zur Feder griff.«³⁹ Diderot übersetzt geschlossene Bücher und beschreibt abwesende Bilder – in dieser Struktur lebt er auf. Sobald es um ein abwesendes Drittes geht, dem eine Stimme verliehen werden soll und durch dessen Maske Diderot spricht, entfaltet seine Rede sich und verrätselt sie

sich zugleich. Denn wer spricht hier eigentlich: Shaftesbury oder Diderot? Erfahren wir etwas über die Gemälde im Salon oder allenfalls etwas über den Salonkritiker? Und wer spricht, wenn im *Salon von 1765* Grimm und Diderot im Zwiegespräch auftreten? Die Rede des Autors verwischt sich selbst und scheint die Leser einzuladen, ihrerseits die Stimme zu erheben.

Diderots Texte inszenieren ein Drama der Stimmen. Sie entfalten sich in Rede und Gegenrede auf Basis eines theatralischen Modells. Etwas Bühnenhaftes durchzieht seine Texte und grundiert seine Bildauslegungen. In der Tat bleiben seine Überlegungen zur bildenden Kunst unverständlich, wenn sie nicht an seine Theorie des Dramas angekoppelt werden.

11) *Lebende Bilder*

Die aufklärerischen Debatten des 18. Jahrhunderts haben sich immer wieder am Theater entzündet. Im Streit um das Darstellungsmedium Bühne ist eine fundamentale Unterscheidung erprobt worden – sei es, dass die Menschheit verbessert werden sollte; sei es, dass ein Rousseau den endgültigen Niedergang erwartete: »Nur zwei Jahre Theater, und alles ist zerrütet.«⁴⁰ Solange man Theater nach der Unterscheidung Fortschritt / Dekadenz beschreibt, kann jedes Schauspiel in dieser Ambivalenz gesehen werden: einerseits als Ort der Besserung, andererseits als Schule der Lüge, wo man es lernt, sich gegenseitig schönen Schein und blauen Dunst vorzumachen. Beide Perspektiven

sind ebenso unentscheidbar wie möglich. In solcher Lage erfährt man durch eine jeweilige Entscheidung wenig über die Sache jedoch viel über den Autor.

Folgt man den von Diderot geschätzten Künstlernamen, so fällt auf, wie viele von diesen Malern Dekorationen für das Theater geschaffen haben. Carle van Loo (1705–1765) war anfänglich Kulissenmaler. – Jean-Jerôme Servandoni (1695–1766) wird im *Salon von 1765* wie folgt angesprochen: »Ein großer Mechaniker, ein großer Architekt, ein guter Maler, ein hervorragender Dekorateur!«⁴¹ In der Tat hatte Servandoni seine größten Erfolge mit Festdekorationen und Bühnenkulissen. 1738/42 veranstaltete er in der Salle des machines in den Tuileries so genannte Dioramas, d.h. stumme Schauspiele mit wenigen Statisten. Später war Servandoni als Opern- und Festdekorateur in London, Dresden, Brüssel und Wien tätig.⁴² Seine Arbeiten markieren das Ende der feudalen Feste des Rokoko. Diderot hat ihn geschätzt. – Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) zählte zweifellos zu seinen Lieblingsmalern. Die von ihm gemalten Szenen aus dem bürgerlichen Leben trugen unfeudale, häusliche Titel wie *Petite Blanchisseuse* (*Kleine Wäscherin*), *Fruit de la bonne Education* (*Frucht der guten Erziehung*), *Un père qui vient de payer la dot de sa fille* (*Die Dorfbraut*) usw. Bemerkenswerterweise wurden manche von ihnen nach der Revolution im Rahmen republikanischer Feste in Szene gesetzt.⁴³ Man fragt sich, ob Diderots Salonkritiken etwa die Regieanweisungen enthielten.

In den sentimentalischen Rührstücken von Greuze glaubte Diderot das Echo seiner eigenen Dramen zu finden. »Müssen wir nicht froh sein, dass er (der Pinsel, d.h. die Malerei; P. B.) endlich mit der dramatischen Dichtung wetteifert, um uns zu ergreifen, zu belehren, zu bessern und zur Tugend anzuhalten? Mut, lieber Freund Greuze, Sorge für Moral in der Malerei und zwar immer auf solche Weise!«⁴⁴

Nicht von ungefähr erinnern schon die Titel von Diderots Theaterstücken an Greuze. Sie heißen *Der natürliche Sohn oder die Proben der Tugend* sowie *Der Hausvater*. Lessing hat sie 1760 ins Deutsche übersetzt, und zwar mitsamt der theoretischen Nachträge. Darin finden sich grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Theater und Gemälde, gipfelnd in dem Satz: »Ich meinstenils glaube, die Bühne müßte dem Zuschauer, wenn ein dramatisches Werk gut gemacht und gut aufgeführt würde, ebensoviel wirkliche Gemälde darstellen, als brauchbare Augenblicke für den Maler in der Handlung vorkommen.«⁴⁵

Diderot ist ein Denker des Übergangs. Es interessieren ihn die Überkreuzungspunkte und die Durchgangsorte, in denen das Theater zum Gemälde zusammenschießt oder das Gemälde zur dramatischen Szene erwacht.⁴⁶ Damit ist die Traditionslinie der *Tableaux Vivants* berührt, wie sie bis hinein in gegenwärtige Kunst bemerkbar ist.⁴⁷ Man beachte jedoch, dass die Möglichkeit des Übergangs bei Diderot an eine Bedingung geknüpft wird: sie bedarf des »brauchbaren Augenblicks«. So wie ein perspektivi-

sches Bild einzig im Blickpunkt sich bündig zusammenzieht, so kann nur im »brauchbaren Augenblick« die Szene zum Bild werden bzw. das Bild zur Szene. Gemeint ist ein Moment gesteigerter Leidenschaften und hoher Intensitäten. Wenn Laokoon im höchsten Schmerz sich aufbäumt, so ist dies ein möglicher Durchgangspunkt. In ihm blitzt auf, was Diderot ein »Bild« nennt: Es ist allein der intensive Augenblick. Alles andere führt nicht zum Bild, sondern nur in die theatralische Lüge. Eben diesen Sündenfall glaubte Diderot in Bouchers Bildern zu erblicken. »Kinderreigen und rosige Hinterteile«⁴⁸ – so lautet sein vernichtendes Resumé des Rokoko-Getändels, das einhundert Jahre lang die Boucher-Rezeption bestimmen sollte.

Gewiss, Bouchers Erotizismus war Diderot keineswegs fremd, doch suchte er ihn zu überwinden. Auch darin ist Diderot ein Denker des Übergangs. Seine Schriften zur Kunst markieren den Durchgangspunkt von rosigen Hinterteilen zum republikanischen Pathos eines Jacques-Louis David.

12) *Editorisches Fazit*

Aus den oben angestellten Überlegungen ergibt sich die grundsätzliche Einteilung für die vorliegende Edition. Sie will neue Akzente setzen. Darum beginnt sie mit Texten zur Physiologie des Sehens, bietet Auszüge aus den drei zentralen *Salons* und endet mit Texten zum Zusammenhang von Bild und Theater.

Es fehlt im deutschen Sprachraum noch immer eine große Diderot-Ausgabe. Den verdienstvollen, wenn auch inzwischen revisionsbedürftigen Ausgaben der 60er-Jahre von Theodor Lücke und Friedrich Bassenge ist nichts Gleichwertiges oder gar Besseres nachgekommen. Auch die vorliegende Leseausgabe recurriert daher zum größten Teil noch einmal auf Bassenge / Lücke. Wir danken für die Abdruckerlaubnis; ferner danken wir dem Insel-Verlag dafür, einen Brief aus Hans Hinterhäusers Übersetzung der Diderot'schen Korrespondenz bringen zu können; nicht zuletzt sei Hans Magnus Enzensberger bedankt für die Druckerlaubnis an seiner Übersetzung der *Gründe, meinem alten Hausrock nachzutruern*.

- 1 »En général la critique me déplaît, elle suppose si peu de talent!« *Salon de 1775*, in Diderot: *Oeuvres complètes*. Hg. von J. Assétat, 20 Bde., Paris 1875–1877, Bd. 12 S. 8 (Übers. P.B.). – Die deutsche Ausgabe von Bassenge/Lücke übersetzt »critique« allzu verengend mit »Tadel« (*Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. 2 Bde., Berlin / Weimar 1967. Bd II, S. 549. – In Zukunft zitiert als ÄsthSchr.)
- 2 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 441. Ganz ähnlich ÄsthSchr I, 469: »Wie unbarmherzig und wie flach sind doch die Kritiker!«
- 3 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 469.
- 4 »Ach, tausend Teufel sollen doch die Kritiker holen und mich zuallererst!« *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 465.
- 5 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 441.
- 6 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 441. – Das Bild eines vergeblichen Suchens im Sand auch in *Verstreute Gedanken*, ÄsthSchr II, 578 (Nr. 23).
- 7 *Salon von 1759*, ÄsthSchr I, 348. Es handelte sich um ein Bild von Michel van Loo. – Weil die weit verzweigte Malerfamilie van Loo mit ihren vielen Künstlernamen für Verwirrung sorgen kann, sei ein kurzes Schema angefügt: Jakob van Loo (1614–1670) zog um

NACHWORT

- 1661 von Flandern nach Paris. Seine Söhne Carle van Loo (1705–1765) und Jean-Baptiste van Loo (1684–1745) traten ebenfalls als Maler hervor. Jean-Baptiste hatte seinerseits drei malende Söhne: François (1711–1733), Amédée (1718–1790) sowie den eingangs genannten Michel van Loo (1707–1771).
- 8 *Salon von 1759*, ÄsthSchr I, 351.
 - 9 Denis Diderot: *L'histoire et le secret de la peinture en cire*. In: *Oeuvres complètes*. Hg. von J. Assézat, 20 Bde., Paris 1875–1877. Bd. 10, S.47–83.
 - 10 Denis Diderot: *Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur le porcelaine*. In: *Oeuvres complètes*. Hg. von J. Assézat, 20 Bde., Paris 1875–1877. Bd. 13, S. 48–69, zum Blau bes. S. 66–69.
 - 11 *Salon von 1761*, Nachtrag Greuze. ÄsthSchr I, 387.
 - 12 Es bedarf inzwischen großer Gelehrsamkeit, um etwas Vernünftiges zu den mit diesen Worten verknüpften Vorstellungen im 17./18. Jahrhundert zu sagen. Man lese etwa Herbert Dieckmann: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen 1963, hg. von H. R. Jaub. (Poetik und Hermeneutik I) 2. Aufl. München 1969, S. 28–59.
 - 13 Denis Diderot: *Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden*. In ders.: *Philosophische Schriften*, hg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin 1961. Bd. I, S. 54. – In Zukunft zitiert als PhilSchr.
 - 14 *Brief über die Blinden*, PhilSchr I, 55.
 - 15 *Elemente der Physiologie*, PhilSchr I, 679. – Der verdienstvolle Herausgeber Theodor Lücke hat die Schrift 1961 in die beiden Bände *Philosophische Schriften* eingereiht. Darum fehlt sie in der Diderot-Ausgabe *Ästhetische Schriften* von 1967. Diese Einteilung ist natürlich ebenso wenig haltbar wie jede andere buchhalterische Ordnung seiner Schriften – sie passen in kein Schema.
 - 16 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I,460.
 - 17 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I,467.
 - 18 Goethe: *Maximen und Reflexionen*. In: *Goethes Werke*. Weimar 1887–1919 (= Weimarer Ausgabe), II. Abt., 42. Bd. Weimar 1907, S. 174.
 - 19 *Salon von 1765*, ÄsthSchr I, 548f.
 - 20 Michael Glasmeier: *Vermeer vermehren*. In ders.: *Üben. Essays zur Kunst*. Köln 2000, S. 18.
 - 21 Leon Battista Alberti: *Della pittura libri tre / Drei Bücher über*

- die Malerei (1436). In ders.: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. von Hubert Janitschek. Berlin 1877 (Reprint Osnabrück 1970), S. 79.
- 22 Cit. Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berlin 2002, S. 113. – Michael Glasmeier bemerkte in diesen Versen eine Rahmen bildende Mischung aus »Guckzwang und Reimzwang« (Michael Glasmeier, a.a.O., S. 17).
- 23 Vgl. Diderot: *Elemente der Physiologie*, PhilSchr I, 611 + 667ff.
- 24 Für den Topos »Sehen mit Händen« vgl. Peter Bexte: *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*. Dresden 1999.
- 25 *Memoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. Diderot par Madame de Vandeuil, sa fille*. In Diderot: *Oeuvres complètes*. Paris 1975, Bd. I, S. 21 (Übers. P. Bexte).
- 26 Vgl. Michel Laclotte: *The Louvre from Palace to Museum*. In Lawrence Gowing: *Paintings in the Louvre*. New York 1987, S. 7.
- 27 Friedrich Sieburg: *Greuze und Diderot. Hundertmal Gabriele*. Mit 8 Rötzelzeichnungen von Jean-Baptiste Greuze und einem Nachwort vom Dietmar Jaegle. Zürich, 1989.
- 28 Die Angaben nach Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1. Aufl. 1915). Dresden 2001, S. 212–217. Dresdner verweist auf Vorläufer des 17. Jahrhunderts: Zwischen 1665 und 1704 fanden erste Ausstellungen der Akademie statt. Zu einer ständigen Einrichtung, die das Pariser Kunstgeschehen dominierte, wurde der Salon jedoch erst ab 1737. – Zum Vergleich: In Berlin gab es Ausstellungen der Akademie der Künste erst 50 Jahre später: ab 1786. Sie fanden zunächst unregelmäßig statt, dann jährlich, seit 1798 alle 2 Jahre. Vgl. Paul Ortwin Rave: *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*. Berlin 1968, S. 7f.
- 29 Heinrich Heine: *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831*. In: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Ausgabe), hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1980, Bd. 12–1, S. 9–62. – Charles Baudelaire: *Der Salon 1845. Der Salon 1846*. In ders.: *Sämtliche Werke / Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. München 1977 Bd. 1. – Emile Zola: *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866 bis 1896*. Frankfurt Main 1988.
- 30 *Salon von 1765*, ÄsthSchr I, 513.
- 31 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 471.

- 32 Grimm an Caroline von Hessen-Darmstadt, 15. Juli 1766: »Je me suis fait depuis longtemps une lois de ne donner cette correspondance qu'à des princes.« Grimm: *Correspondance inédite*, hg. von Jochen Schlobach, München 1972, S. 57. – Der englische Adel kam in diesem Verteiler für Prinzen übrigens nicht vor. Grimm und Diderot waren alles andere als anglophil.
- 33 Jochen Schlobach: *Diderot und Grimms Correspondance littéraire*. In: *Diderot und die Aufklärung*, hg. von Herbert Dieckmann. Wolfenbütteler Forschungen Bd. 10, München 1980, S. 47–63, hier bes. S. 48–50.
- 34 »Die so oft genannte und noch jetzt respectable Correspondenz, womit Herr von Grimm sein Paris in Verbindung mit der übrigen Welt zu erhalten wußte, ward durch die neu entstandenen und entstehenden Werke höchlich gesteigert. Stückweise kamen *La Religieuse* so wie *Jacques le Fataliste* in ununterbrochener Folge nach Gotha, wo denn diese sich einander folgenden Abschnitte jener bedeutenden Werke gleich in besondere Hefte abgeschrieben und in jenem Kreise, zu dem ich auch zu gehören das Glück hatte, mitgeteilt wurde.« Goethe: *Nachträgliches zu Rameau's Neffe* (1823/24). In: *Goethes Werke*, Weimar 1887–1919 (= Weimarer Ausgabe), I. Abt., 45. Bd. Weimar 1900, S. 226f.
- 35 Friedrich Schlegel: *Fragmente*. In: *Athenaeum* (Bd. I,2 Juli 1798), hrsg. von Curt Grützmacher. Reinbek bei Hamburg 1969, Bd. I, S. 132.
- 36 Diderot: *Luxus*, PhilSchr I, 353–377. Der Text ist wie ein Lehrstück in aufklärerischer Philosophie geschrieben. Zunächst versammelt er Argumente, die man für bzw. gegen Luxus nennen kann, um diese Positionen sodann durch die skeptische Figur des weder-noch auszuhebeln: Weder Luxuslob noch Luxuskritik treffen das eigentliche Problem, welches vielmehr in den historischen Umständen liegt. Die Grenzen und Folgen des Wachstums sind nach Diderot eine Frage der Zusammenhänge, der »rapports«.
- 37 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 433.
- 38 *Salon von 1765*, ÄsthSchr I, 571.
- 39 Cit. ÄsthSchr II, 690. – Vgl. Jean Starobinski: *Diderot et la parole des autres*. Critique, 24. Jg., Band XXVIII Nr. 296, Jan. 1972, S. 3–22, bes. S. 4f.
- 40 Jean-Jacques Rousseau: *Brief an d'Alembert über das Schauspiel* (1758). In ders.: *Schriften*, hg. von Henning Ritter. Frankfurt Main – Berlin – Wien 1981. Bd. 1 S. 333–474, hier S. 447.

- 41 *Salon von 1765*, ÄsthSchr I, 544.
- 42 Vgl. Thieme / Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig 1936, Bd. 30, S. 526f.
- 43 Jean Starobinski: *1789. Die Embleme der Vernunft*, hg. von Friedrich Kittler und mit einem Nachwort von Hans Robert Jauss. München o. J. S. 153.
- 44 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 462.
- 45 *Das Theater des Herrn Diderot* (1760), hg. und übers. von Gotthold Ephraim Lessing. Leipzig 1981, S. 107.
- 46 »Die gesamte Ästhetik Diderots beruht bekanntlich auf der Gleichsetzung der Theaterbühne mit dem gemalten Bild: Das perfekte Stück ist eine Abfolge von Bildern, das heißt eine Galerie, eine Ausstellung (...).« Roland Barthes: *Diderot, Brecht, Eisenstein*. In ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/Main 1990, S. 94–102, hier S. 95
- 47 Michael Glasmeier/Sabine Folie: *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. [Kat.] Kunsthalle Wien 2002.
- 48 *Salon von 1763*, ÄsthSchr I, 440.

Bibliographie

Primärliteratur:

- Denis Diderot: Philosophische Schriften, hg. von Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin 1961 (zitiert als: PhilSchr)
- Denis Diderot: Ästhetische Schriften, hg. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. 2 Bde., Berlin / Weimar 1967 (zitiert als: ÄsthSchr)
- Denis Diderot: Oeuvres complètes, hg. von J. Assézat, 20 Bde., Paris 1875–1877 (Reprint 1966)
- Denis Diderot: Oeuvres complètes, hg. von A. M. Wilson u. a. 25 Bde., Paris 1975–1986
- Denis Diderot: Salons, hg. von Jean Seznec und Jean Adhémar, Oxford 1957–1967, 4 Bde.
- Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal etc., hg. von Maurice Tourneux. 16 Bde., Paris 1877–1882
- Memoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. Diderot par Madame de Vandeuil, sa fille. In Diderot: Oeuvres complètes. Bd. 1, Paris 1975, S. 9–39
- Denis Diderot / Gotthold Ephraim Lessing: Das Theater des Herrn Diderot, hg. und übers. von Gotthold Ephraim Lessing (1760). Leipzig 1981
- Rameau's Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe (1805). In: Goethes Werke, Weimar 1887–1919 (= Weimarer Ausgabe), I. Abt., 45. Bd. Weimar 1900, S. 1–217 (S. 159–217: Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog Rameau's Neffe erwähnt wird.)
- Diderot's Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe (1799). In: Goethes Werke, Weimar 1887–1919 (= Weimarer Ausgabe), I. Abt., 45. Bd. Weimar 1900, S. 245–322
- Denis Diderot: Mystification ou histoire des portraits, hg. von Yves Benot, illustr. Pablo Picasso. Paris 1954 (dt.: Mystifikation oder die Portraitgeschichte. Mit Illustrationen von Pablo Picasso. Berlin Aufbau 1956, 68 S.)
- Denis Diderot: Nachtrag zu Bougainvilles Reise. Frankfurt Main 1961

BIBLIOGRAPHIE

- Denis Diderot: Briefe 1742–1781. Frankfurt Main 1984
- Denis Diderot: Das erzählerische Gesamtwerk, hg. von Hans Hinterhäuser. 4 Bde. (1. Aufl. Frankfurt Main – Berlin – Wien 1967) Frankfurt Main – Berlin 1987
- Guillaume Raynal und Denis Diderot: Die Geschichte beider Indien, ausgewählt und erläutert von Hans Jürgen Lüsebrink. Nördlingen 1988
- Denis Diderot: Briefe an Sophie. Übers. von Gudrun Hohl. Frankfurt Main 1989
- Denis Diderot: Über die Natur, hg. von Jochen Köhler. Frankfurt Main 1989
- Denis Diderot: Gründe, meinem alten Hausrock nachzutruern, oder: Eine Warnung an alle, die mehr Geschmack als Geld haben. Übers. Hans Magnus Enzensberger. Friedenauner Presse, Berlin 1991
- Diderots Enzyklopädie. Die Bildtafeln 1762–1777. 4 Bde., Augsburg 1995

Sekundärliteratur:

- Roland Barthes: Bild – Verstand – Unverstand. In: d'Alembert, Diderot u.a.: Enzyklopädie. Eine Auswahl, hg. von Günther Berger, Frankfurt Main 1989, S. 30–49 (zuerst in R. Barthes / J. P. Seguin / R. Mauzi: L'Univers de l'Encyclopédie, Paris 1964)
- Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein (1973). In ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt Main 1990, S. 94–102
- Peter Bexte: Augen wie Blindenhunde. Diderot im Salon. In: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, hg. von Horst Bredekamp und Gabriele Werner, Band 2,2: Instrumente des Sehens. Berlin Herbst 2004, S. 67–75
- François Boucher, 1703–1770. [Kat.] The Metropolitan Museum of Art. New York 1986
- Michel Butor: Der Fatalist Diderot und sein Herr. In Denis Diderot: Das erzählerische Gesamtwerk. Bd. 1 »Die Nonne«, Frankfurt Main – Berlin – Wien 1987, S. 5–71
- Chardin. [Kat.] Kunsthalle Düsseldorf. Köln 1999
- Andrew Curran: Diderot's Revisionism – Enlightenment and Blindness in the Lettres sur les Aveugles. In Diderot Studies, hg.

BIBLIOGRAPHIE

- von Diana Guiragossian Carr, Bd. XXVIII, Indiana 2000, S. 75–93
- Herbert Dieckmann: The Autopsy Report on Diderot. *ISIS*, XLI (1950), S. 289–290
- Herbert Dieckmann: Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot. Genève et Lille 1951
- Herbert Dieckmann: Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963*, hg. von H. R. Jauf. (Poetik und Hermeneutik I) 2. Aufl. München 1969, S. 28–59
- Herbert Dieckmann (Hrsg.): Diderot und die Aufklärung. *Wolfenbütteler Forschungen* Bd. 10, München 1980
- Albert Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens (1. Aufl. 1915). Mit einem Nachwort von Lothar Müller, Amsterdam – Dresden 2001 (bes. S. 323–386)
- Antoinette u. Jean Ehrard (Hrsg.): Diderot et Greuze. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (16 novembre 1984). Centre de recherches révolutionnaires et romantiques 1986
- Hans Magnus Enzensberger: Diderot oder das dunkle Ei. Eine Mystifikation. Berlin 1990
- Michael Glasmeier / Sabine Folie (Hrsg.): *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. [Kat.] Kunsthalles Wien. Wien 2002
- Johann Wolfgang Goethe: Nachträgliches zu Rameau's Neffe (1823/24). In: *Goethes Werke*, Weimar 1887–1919 (= Weimarer Ausgabe), I. Abt., 45. Bd. Weimar 1900, S. 219–244
- Edmond und Jules Goncourt: *Die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts*. München o.J.
- Jean-Baptiste Greuze / 1725–1805. [Kat.] *Musées des Beaux-Arts*, Dijon 1977
- Dietrich Harth / Martin Raether (Hrsg.): Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung. Heidelberger Vortragsreihe zum Internationalen Diderot-Jahr 1984. Wiesbaden 1987
- Francis Haskell: *Die schwere Geburt des Kunstbuches*. Berlin 1993
- Hans Hinterhäuser: Diderot als Erzähler. In *Denis Diderot: Das erzählerische Gesamtwerk*. Bd. 4, Frankfurt/Main – Berlin, 1987, S. 203–246
- Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999. Berlin 2002
- Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit – Denis Diderots*

BIBLIOGRAPHIE

- Kunstbegriff. Hildesheim 1989
- Michel Laclotte: The Louvre from Palace to Museum. In Lawrence Gowing: Paintings in the Louvre. New York 1987, S. 6–11
- August Langen: Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots Salon. Romanische Forschungen 61, 1948
- Karin Leonhard: Goethe, Diderot und die Romantik. Die Darstellung lebender Bilder in den »Wahlverwandschaften«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Goethe-Haus. Frankfurt am Main 2003, S. 29–54
- Jochen Schlobach: Diderot und Grimms Correspondance littéraire. In Herbert Dieckmann (Hrsg.): Diderot und die Aufklärung. Wolfenbütteler Forschungen Bd. 10, München 1980, S. 47–63
- Jean Sezec: Diderot critique d'art (1967). In: Denis Diderot, Wege der Forschung Bd. 655, hg. von Jochen Schlobach. Darmstadt 1992, S. 111–125
- Friedrich Sieburg: Greuze und Diderot. Hundertmal Gabriele. Mit 8 Rötzelzeichnungen von Jean-Baptiste Greuze und einem Nachwort vom Dietmar Jaegle. Zürich 1989
- Frederic A. Spear: Bibliographie de Diderot, 2 Bde., Genf 1980 / 1988
- Jean Starobinski: Diderot et la parole des autres. In Critique, 24. Jg., Band XXVIII Nr. 296, Jan. 1972, S. 3–22
- Jean Starobinski: Chaque Balle a son billet: destin et répétition dans Jacques le fataliste. Nouvelle revue de psychoanalyse 30, 1984
- Jean Starobinski: 1789. Die Embleme der Vernunft, hg. von Friedrich Kittler und mit einem Nachwort von Hans Robert Jauss. München o.J.