

Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne

Festschrift
für Klaus-Detlef Müller
zum 65. Geburtstag

*Herausgegeben von
Werner Frick, Susanne Komfort-Hein,
Marion Schmaus und Michael Voges*

Sonderdruck

ISBN 3-484-10855-X

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2003



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IX
<i>Hans-Georg Kemper</i>	
Johann Jakob Thill (1747–1772). Zur Wiederentdeckung eines Dichtertalents aus dem Tübinger Stift	1
<i>Maria Moog-Grünewald</i>	
Die ‚Malerei‘ der Poesie. Diderot über Greuze	15
<i>Sven-Aage Jørgensen</i>	
Hamann als humoristischer Schriftsteller	27
<i>Volker Mergenthaler</i>	
Liebe, die aus dem Rahmen fällt. Wielands <i>Hexameron von Rosenhain</i>	37
<i>Friedhelm Krummacker</i>	
Haydns Formung der musikalischen Zeit. Beobachtungen an frühen Streichquartetten	53
<i>Gonthier-Louis Fink</i>	
Goethes Mythos des janusköpfigen Volkes in der Zeit des Sturm und Drang	73
<i>Bernhard Greiner</i>	
Die Theatralisierung der Idee der Bildung. Zwei literarische Antworten auf Moses Mendelssohn: <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> und <i>Florentin</i>	95
<i>Theo Buck</i>	
Die Dramaturgie der <i>Faust</i> -Dichtung	115
<i>Eda Sagarra</i>	
Der christliche Teufel in der Literatur der Moderne als Geburtshelfer und Opfer der Aufklärung. Gedanken zu Goethes Mephistopheles	129

Maria Moog-Grünewald

Die ‚Malerei‘ der Poesie

Diderot über Greuze

*Aber der Dichter soll immer malen.*¹

I

Es ist eine bemerkenswerte Koinzidenz: während Denis Diderot mit einer sich steigernden Verve die Kritiken der biennalen Salons, jener alle zwei Jahre stattfindenden Ausstellungen kontemporärer Kunst, für die Abonnenten der *Correspondance littéraire* schreibt,² verfaßt Gotthold Ephraim Lessing den *Laokoon*, jene Schrift, die „über die Grenzen der Malerei und Poesie“ reflektiert, genauer: der Malerei und der Poesie ihre jeweiligen Grenzen weist. Für Diderot scheint das Ideal einer Kunstbeschreibung darin zu bestehen, Sprache und Stil in ein möglichst ‚bequemes Verhältnis‘ zum beschriebenen Kunstgegenstand zu bringen:

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de styles qui répondît à la variété des pinceaux; [...] dites-moi, où est ce Vertumne-là?³

Wandlungsfähig wie Vertumnus habe der Stil der Sprache ganz in Analogie zum Stil des Kunstwerks bald sinnlich und ausladend, bald einfach und wahr, bald fein und bald pathetisch oder gar illusionistisch zu sein⁴ – mit dem Ziel, einen möglichst wahrhaftigen Eindruck von den Gemälden, den Zeichnungen, den Skulpturen zu vermitteln, mithin die Grenzen zwischen Poesie und Malerei

¹ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner u.a. Bd. 5.2. Frankfurt/M. 1985–98, S. 11–321, hier S. 124.

² Die Abonnenten der exklusiv verbreiteten und nur handschriftlich vervielfältigten Grimmschen *Correspondance littéraire* waren europäische Fürsten, u.a. die russische Zarin, die sich für ihre Pariser Kunstkäufe nicht zuletzt durch Diderots Kritiken beeinflussen ließ. Diderot verfaßte zu insgesamt sieben Ausstellungen der Jahre 1759 bis 1771 Berichte, die in immer größerem Maße den Charakter von Kunstreflexionen gewannen.

³ Diderot, Denis: „Arts et lettres (1739–1766). Critique I: Salon de 1763.“ Edition critique et annotée, présentée par Jean Varloot et al. In: Diderot, *Œuvres complètes*. T. XIII. Paris 1980, S. 341.

⁴ Ebd.: „[...] pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet.“

wenn nicht aufzuheben, so doch zu überspielen. Ganz anders Lessing, der luzide die semiotischen Differenzen hervorhebt:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, [...] aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander [...] folgen.⁵

Nüchtern konstatiert Lessing, daß jedes Zeichensystem seine ihm eigene Domäne hat: die Zeichen der Malerei – Figuren und Farben – erstrecken sich im Raum und die der Poesie – Töne – in der Zeit. Das Wesen beider Zeichensysteme aber ist die ‚Nachahmung‘,⁶ ist die Intention, in ein „bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten“⁷ zu treten. Insofern nun zwischen Zeit und Raum, Visualität und Skripturalität resp. Phonizität eine wesensmäßige Differenz besteht, sind auch die Weisen der ‚Nachahmung‘, wie sie jeweils der Poesie und der Dichtung eignen, gänzlich differente. Die unausdrückliche Folgerung ist nun – Lessing verweist darauf ja nurmehr implizit syllogistisch⁸ –, daß die Malerei weder die Dichtung noch die Dichtung die Malerei ‚nachzuahmen‘ vermag, somit auch das insbesondere seit der Epoche der Renaissance virulente ‚Ut pictura poesis‘-Theorem keine Geltung beanspruchen kann. Damit wäre – wiederum implizit – den kunstkritischen, ja kunstpoetischen Versuchen Diderots eine Absage erteilt, wäre die Absicht, die ‚Feder dem Pinsel anzupassen‘,⁹ als illusorisch entlarvt. Doch man sollte Lessings *Laokoon* genau lesen: die semiotische Differenz der Künste ist zugleich ihre Provokation. Insonderheit der Poet soll – im Unterschied zum Prosaisten – den Hörer resp. den Leser über die Mittel, die er verwendet – willkürliche Zeichen aufeinanderfolgend in der Zeit – ‚täuschen‘:

Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; [...] er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören.¹⁰

⁵ Lessing: *Laokoon* [Anm. 1], S. 116.

⁶ Es wird hier deutlich, daß ‚Nachahmung‘ nicht so sehr im Sinne von *imitatio naturae* noch im Sinne von *imitatio auctorum* zu verstehen ist, als vielmehr im Verständnis von Form- und Stiladäquanz gebraucht ist.

⁷ Siehe dazu: Stierle, Karlheinz: „Das bequeme Verhältnis. Lessings ‚Laokoon‘ und die Entdeckung des ästhetischen Mediums.“ In: *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, hrsg. von Gunter Gebauer. Stuttgart 1984, S. 23–58.

⁸ Einen Syllogismus konstatiert auch: Todorov, Tzvetan: „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*.“ In: *Das Laokoon-Projekt* [Anm. 5], S. 9–22, hier S. 14, allerdings mit anderem Resultat als dem von uns vorgeschlagenen.

⁹ Vgl. oben das Zitat: „avoir [...] une variété de styles qui répondît à la variété des pincesaux“.

¹⁰ Lessing: *Laokoon* [Anm. 1], S. 124.

Mithin ist es das Spezifikum der Poesie, sich der Malerei in höchstmöglichem Grade anzunähern, sie ‚nachzuahmen‘, indem sie sucht, unmittelbar sinnlich zu werden, kurz: ein „poetisches Gemälde“ zu sein: „Aber der Dichter soll immer malen.“¹¹ Mit dieser Forderung hat Lessing den rhetorischen Begriff der *εναργεια*¹² für ein poetisches Verfahren reklamiert und zugleich ein Kriterium für das Maß an Poetizität benannt: die Ikonizität des Textes.

Diderot seinerseits hat schon in der mehr als eineinhalb Jahrzehnte früher erschienenen *Lettre sur les sourds et muets*¹³ über das Spezifikum der poetischen Sprache reflektiert und bündig bemerkt: „[...] toute poésie est emblématique.“¹⁴ ‚Emblematisch‘ ist die Poesie in dem Sinne, daß *res* und *verbum* intentional übereinkommen, daß idealiter das Zeichen selbst die Sache ist: einer Hieroglyphe¹⁵ gleich soll das Bezeichnende das Bezeichnete ‚nachahmen‘, es ‚malen‘, wie Diderot es in der ihm eigenen anschaulichen Rede zum Ausdruck bringt:

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

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. dazu Quintilian: *Institutionis oratoriae libri XII*. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. 2 Bde. 2. Auflage, Darmstadt 1988, VI. 2. 32: „[...] die *εναργεια* [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: Scholz, Bernhard F.: „Sub oculos subjectio“. Quintilian on Ekphrasis and *Enargeia*.“ In: *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, ed. by Valérie Robillard and Elf Jongeneel. Amsterdam 1998, S. 71–97, sowie Moog-Grünwald, Maria: „Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens.“ In: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, hrsg. von Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünwald. Heidelberg 2001, S. 1–19.

¹³ Die *Lettre sur les sourds et muets* ist 1751 erschienen.

¹⁴ Diderot, Denis: „Le nouveau Socrate. Idées II: *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*.“ Texte établi et présenté par Jacques Chouillet. In: Diderot, *Œuvres complètes* T. IV. Paris 1978, S. 109–233, hier S. 169.

¹⁵ Die unaufhebbare Differenz zwischen Malerei und Poesie, auch Musik liegt darin, daß letztere ‚nur‘ emblematisch sind: „C'est la chose même que le peintre montre; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes.“ (Ebd.: S. 185).

Diderot gebraucht die Begriffe ‚Emblem‘ und ‚Hieroglyphe‘ weitestgehend synonym im Sinne von ‚Symbol‘, das die Valenz einer ‚Ikon‘ gewinnt. Der Versuch, Diderots Verständnis von ‚Hieroglyphe‘ und ‚Emblem‘ aus der Hieroglyphenkunde und der Emblematik der frühen Renaissanceepoche zu erklären (so Doolittle, James: „Hieroglyph and Emblem in Diderot's ‚Lettre sur les sourds et muets‘.“ In: *Diderot's Studies II*, ed. by Otis E. Fellows and Norman L. Torrey. Syracuse 1952, S. 148–167) führt zu weit, erkennt nicht den reduktionistischen Gebrauch der Begriffe im 18. Jahrhundert. Vgl. hingegen Buchs, Arnaud: „Diderot: écrire la peinture. Poétique de la *Lettre sur les sourds et les muets* [sic].“ In: *Poétique* 31 (2000), S. 115–124.

enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent.¹⁶

Der Poesie eignet es – im Unterschied zur Prosa und auch zum oratorischen Stil –, das ins Wort Gesetzte zu ‚repräsentieren‘, anschaulich zur unmittelbaren Vorstellung zu bringen, in sinnliche, imaginative und intellektuelle Wahrnehmung synästhetisch zugleich anzusprechen. Damit ist die Möglichkeit einer analogen Wirkung von Wort und Bild und auch Ton intendiert.¹⁷ Produktionsästhetisch gilt es, Verfahren zu finden, diese Wirkung zu erzielen, ein – um im Sprachbild Diderots zu bleiben – ‚Hieroglyphengewebe‘ zu schaffen, das in der Verdichtung syntagmatischer Paradigmen¹⁸ die Linearität der Sprache in die Simultaneität eines Bildes zu überführen sucht. Ein Versuch sind die ‚Bildreflexionen‘ der *Salons*.

II

Eine Ikone der Diderotschen Kunstkritik ist die Beschreibung eines Bildes von Greuze, das seinen Ruhm eben dieser Beschreibung verdankt: *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*.¹⁹ Der in Rede stehende Text zeigt jedoch, daß die zu seiner Kennzeichnung üblicherweise und mangels anderem gebrauchten Begriffe der Kunstkritik und der Bildbeschreibung nicht treffend sind. Denn tatsächlich handelt es sich um einen Dialog mit dem Bild, näherhin mit dem auf dem Bild dargestellten Mädchen, wobei ein weiterer fiktiver Betrachter des Bildes in den Dialog einbezogen wird. Auf diese Weise wird das Bild selbst dialogisiert und somit überführt in einen dialogischen Text, der unterderhand eine Eigenständigkeit, eine eigene, vom Bild letztlich unabhängige Wirklichkeit gewinnt. Ganz im Sinne der *ekphrasis*²⁰ wird der Hörer resp. der Leser zwar zum

¹⁶ Lettre sur les sourds et muets [Ann. 14], S. 169; Hervorhebung von MMG.

¹⁷ Ebd., S. 182: „[...] rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique, en montrer les analogies, expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image, saisir les emblèmes fugitifs de leur expression, examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc. c'est ce qui reste à faire [...]“

¹⁸ Im oben zitierten Text: „[U]n tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres“

¹⁹ Die Bezugnahme des Diderotschen Textes auf das Gemälde von Greuze ist bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen. Zu nennen sind u.a.: Dieterle, Bernhard: *Erzählte Bilder – Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg 1988, S. 19–29; Schmitz-Emans, Monika: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg 1999, S. 59–87, insbes. S. 68–78.

²⁰ Zur *ekphrasis* in der Antike siehe den umfassenden Artikel von C. Downey in: *RAC* 4 (1959), Sp. 921–944, sowie den in die Neuzeit weiterführenden Beitrag von Bernhard F. Scholz in: *Der Neue Pauly* 13 (1999), Sp. 940–942. Vgl. außerdem die knappe Übersicht von Graf, Fritz: „*Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*.“ In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis in die Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 143–155 sowie den oben zitierten Artikel von Scholz: „Sub oculos subjectio“ [Ann. 12].

Betrachter, doch mehr noch wird der ekphrastisch konditionierte ‚Betrachter‘ zum Leser eines Textes, der paradoxerweise über die ihm eigene Textualität hinwegzutäuschen sucht, indem er seine ‚Bildhaftigkeit‘ herausstellt: Eine *aemulatio* des Textes mit dem Bild hat statt – ‚gemalt‘ wird mit Worten und Tönen, nicht mit Farben und Linien. Entscheidend aber ist der Effekt, den man in Abänderung des berühmten Konzepts von Roland Barthes²¹ als ‚effet de peinture‘, ‚allgemeiner als ‚effet d'image‘ bezeichnen könnte und der tatsächlich ein textuell hervorgebrachter Effekt der Simultaneität in der Linearität²² ist. Erreicht wird dieser Effekt durch die Inszenierung einer Übergängigkeit, ja Durchlässigkeit der beiden Medien, des Literalen und des Pikturalen, der Beschreibung und der Veranschaulichung, des Evozierens und des Reflektierens; sodann im ganzen durch die Performanz des Textes, der einerseits die ihm eigenen Möglichkeiten der Grenzüberschreitung zur Schau zu stellen sucht, andererseits aber die unüberwindliche Begrenztheit der Sprache in dem gewählten Thema, der thematischen ‚Färbung‘ des Textes zum Ausdruck bringt: in der den Text grundlegenden Trauer über einen Verlust.²³

Der Text, dem der Titel des Bildes vorangestellt ist, beginnt mit einer dreifachen *exclamatio*: „La jolie élogie! le joli poème! la belle idylle que Gessner en ferait!“ und der – scheinbar – klärenden Ergänzung: „C'est la vignette d'un morceau de ce poète. Tableau délicieux, le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon.“²⁴ Unvermittelt wird das Gemälde mit Prädikaten apostrophiert, die der Kennzeichnung poetischer Werke dienen: Das Gemälde ist ein Gedicht, genauer eine Elegie bzw. eine Idylle, ja es könnte vortrefflich einem Stück von Gessner, dem gefeierten Idyllendichter,²⁵ als Vignette beigelegt sein. Damit sind von Anfang an die Seiten gewechselt: nicht der Text ist bestrebt, dem Bild in seiner generischen Eigenart gerecht zu werden, vielmehr wird das

²¹ Barthes, Roland: „Effet de réel.“ In: Barthes, *Œuvres complètes*. Tome II: 1966–1973. Éd. établie et présentée par Eric Marty. Paris 1994, S. 479–484.

²² Diderot schreibt im an Melchior Grimm adressierten Vorwort zum *Salon* von 1765: „Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile; [...]“ (Diderot, Denis: „*Salon de 1765. Essais sur la peinture – Beaux-Arts I*.“ Edition critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May. In: Diderot, *Œuvres complètes*. T. XIV. Paris 1984, S. 3–332, hier S. 26.

²³ Vgl. hierzu Kofman, Sarah: *Mélancolie de l'art*. Paris 1985. Kofman hat allerdings nur das Gemälde von Greuze im Blick; auf den Diderotschen Text, aus dem sie gleichwohl eine Passage zitiert, geht sie nicht näher ein.

²⁴ Ebd., S. 179–184, hier S. 179.

²⁵ Mit seinen 1756 erschienenen und in den Jahren 1760 bis 1762 von M. Huber mit Unterstützung von Diderot ins Französische übersetzten *Idyllen* erlangte der Zürcher Salomon Gessner europäischen Ruhm. Der Zürcher und Wahlpariser Jakob Heinrich Meister hat 1773 eine Ausgabe mit von ihm ins Französische übersetzten Idyllen Gessners und Erzählungen Diderots besorgt: *Contes moraux et Nouvelles Idylles de D[iderot] et Salomon Gessner*. Zurich 1773; die deutsche Ausgabe mit entsprechender Übersetzung der Diderotschen *Contes* erschien ein Jahr vorher gleichfalls bei Orell, Gessner, Füssli u. Comp. in Zürich.

Bild in seiner Eigenart nurmehr in Analogie zum Gedicht, näherhin zur Elegie und zur Idylle vorstellbar. Mit dieser Wendung aber wird in zweifacher Hinsicht das wesentliche Merkmal des Bildes erschlossen und zugleich das Genre des Textes vorgegeben: als ‚Idylle‘²⁶ weisen Bild und Text in die Zeit des „goldnen Weltalter(s)“ und in den Raum „unverdorbenen Natur“,²⁷ und als ‚Elegie‘ bekennen sie den Verlust idyllischen Lebens, die Unwiederbringlichkeit von Einfachheit und Natürlichkeit, von Tugendhaftigkeit und unschuldigem Liebesglück. Der Text seinerseits sucht diese spannungsreiche Dialektik dialogisch auszuagieren, indem er allein die sichtbare ‚Oberfläche‘ des Bildes in Sprache bringt, den ‚prägnanten Augenblick‘,²⁸ den das Bild festhält, in eine Geschichte überführt, die als poetisches Bild mit dem Gemälde konkurriert. Unvermittelt, ‚präsentisch‘ setzt daher die Beschreibung des Gemäldes ein: ein Mädchen, das – in sich gekehrt, den Blick vom Betrachter abgewandt²⁹ – den Kopf in die linke Hand legt und den Ellbogen auf einen leeren Käfig stützt, auf dem ein toter Vogel mit herabhängenden Flügeln liegt; nachdenkliche Trauer überschattet das zarte Gesicht, auf dem sich gleichwohl ein gewisser Selbstgenuss abzeichnet. ‚Dolendi voluptas‘ ist denn auch der Ausdruck nicht allein der Miene, vielmehr des gesamten Arrangements im ganzen wie in seinen Teilen: der Niederschlag der Augen, die leichten Rundungen des Armes und die fleischliche Fülle der Hand, die fast laszive Nachlässigkeit des Tuches um die Schultern, sodann das ornamentale Arrangement der Blumen, der nach hinten gebeugte Kopf und die

²⁶ Die Fiktion einer in Raum und Zeit ‚idyllischen‘ Existenz als Gegenentwurf ‚bürgerlicher‘ Intimität hatte um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine außerordentliche Wirkmächtigkeit. Vgl. dazu das von Helmut J. Schneider herausgegebene und mit einem Nachwort versehene Bändchen: *Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen*. Frankfurt/M. 1981 sowie grundlegend zur Gattung und ihrer Geschichte: Böschstein-Schäfer, Renate: *Idylle*. 2. Aufl. Stuttgart 1978.

²⁷ Gessner, Salomon: „An den Leser.“ In: Gessner, *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*. Zürich 1756: „Diese Idyllen sind die Früchte einiger meiner vergnügtesten Stunden; denn es ist eine der angenehmsten Verfassungen, in die uns die Einbildungs-Kraft und ein stilles Gemüth setzen können, wenn wir uns mittelst derselben aus unsern Sitten weg, in ein goldnes Weltalter setzen. [...] [die Ekloge] schildert uns ein goldnes Weltalter, das gewiß einmal da gewesen ist, denn davon kan uns die Geschichte der Patriarchen überzeugen, und die Einfalt der Sitten, die uns Homer schildert, scheint auch in den kriegerischen Zeiten noch ein Überbleibsel desselben zu seyn. Diese Dichtungs-Art bekömmt daher einen besondern Vortheil, wenn man die Scenen in ein entferntes Weltalter setzt; [...]“ (Zit. nach: Gessner, Salomon: *Idyllen*. Kritische Ausgabe. Hrsg von E. Theodor Voss. Stuttgart 1973, S. 15f.

²⁸ Vgl. dazu Barthes, Roland: „Diderot, Brecht, Eisenstein.“ In: Barthes, *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, S. 86–93. Auch in: Barthes, *Œuvres complètes*. Tome II: 1966–1973. Éd. établie et présentée par Eric Marty. Paris 1994, S. 1591–1596.

²⁹ Vgl. dazu: Fried, Michael: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkley, Los Angeles, London 1980. Fried untersucht u.a. die „primacy of absorption in French painting and criticism of the early and mid 1750s“ als Reaktion auf den Stil des Rokoko (ebd., S. 35). Diderot werde insbesondere als Kritiker von Greuze zum herausragenden Theoretiker der ‚absorption‘: „Diderot’s statement is the most forthright assertion of the primacy of considerations of absorption that we have so far encountered.“ (Ebd., S. 56).

nach oben gespreizten Beine des toten Vögelchens changieren zwischen ‚Idylle‘ und ‚Elegie‘, konkreter: zwischen ‚Natürlichkeit‘ und ‚Künstlichkeit‘, ‚Wahrheit‘ und ‚Wahrscheinlichkeit‘. Naivität und Bewußtsein treten in ein unauflösbares Spannungsverhältnis.

Die Faszination, die von diesem und anderen Bildern des Genremalers Greuze auf Diderot und die Zeitgenossen ausgeht, liegt darin, daß mit den male-rischen ‚Mitteln eines Boucher ‚Natur‘ und die ‚Empfindungen der Unschuld‘ (zurück)gewonnen werden: die Frivolität des Rokoko ist bürgerlicher Empfindsamkeit unterlegt. Es ist nun genau diese Färbung, die auch das ‚poetische Gemälde‘ Diderots bestimmt. Die Anschaulichkeit des Textes, seine unmittelbare ‚Anrührung‘ ist Folge einer Sprache und eines Stils, der einfachste rhetorische Mittel mit höchster Raffinesse einsetzt. Nicht eine Beschreibung des Bildes wird gegeben, sondern eine Folge von *exclamations* und *deixis* suchen der Wirkung des Gesehenen auf den Betrachter Ausdruck zu verleihen – der Wirkung der Natürlichkeit und der Schönheit, der Eleganz und der Anmut:

Comme elle est naturellement placée! Que sa tête est belle! qu’elle est élégamment coiffée! Que son visage a d’expression! Sa douleur est profonde, elle est à son maleur, elle y est toute entière. Le joli catafalque que cette cage! Que cette verdure qui serpente autour a de grâce! O la belle main! la belle main! le beau bras! Voyez la vérité des détails de ces doigts, et ces fossettes, et cette mollesse et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela.³⁰

Gleich den Trauben des Zeuxis³¹ eignet dem Dargestellten eine derart mimetische Kraft, daß man es für wirklich halten könnte:

On s’approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur. [...] Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises.³²

Mit der den ‚Trauben‘-Topos ironisierenden Vorgabe³³ täuschender Ähnlichkeit, ja der ‚Wahrheit‘, wird ein monologischer Dialog in Gang gesetzt. Dessen Zweck scheint es zu sein, in Erfahrung zu bringen, worin der Grund des Schmerzes des Mädchens tatsächlich besteht. Greuze, so erfährt man, hat schon einmal dasselbe Sujet gemalt: Vor einen zerbrochenen Spiegel hat er ein großes, von tiefer Melancholie erfülltes Mädchen in einem weißen Satinkleid gestellt. Doch – so die spöttische Warnung – man sollte ebensowenig glauben, die Tränen des jungen Mädchens dieses Salons seien auf den Verlust eines Vogels zu

³⁰ Salon de 1765 [Anm. 22], S. 179.

³¹ So die berühmte und immer wieder zitierte Passage aus Plinius d. Ä.: *Naturalis historia* XXXV, 65: „[...] cum ille [sc. Zeuxis] detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scamnam aves advolarent; [...]“ Zur Kritik dieses naturalistischen Kunstverständnisses und seiner Rezeption in der Kunstgeschichte siehe: Bryson, Norman: *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München 2001, S. 25ff. (Zuerst: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, 1983.)

³² Salon de 1765 [Anm. 22], S. 180.

³³ Der Unterschied zum Text des Plinius d. Ä. [Anm. 31] ist absichtsvoll durch den präsentischen Irrealis ‚markiert‘.

rückzuführen wie die Trauer des jungen Mädchens in der vorherigen Ausstellung auf einen zerbrochenen Spiegel.³⁴ „Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je. [...] Cette douleur! À son âge! Et pour un oiseau!“³⁵ Längst ist an dieser Stelle des Textes mit Hilfe des inszenierten Dialogs insinuiert, daß die Betrübnis des jungen Mädchens (noch) einen anderen Grund, ja möglicherweise zwei Gründe haben könnte: der Verführung eines jungen Mannes erlegen zu sein,³⁶ zudem Zweifel an dessen Treue zu haben, ja fürchten zu müssen, den Geliebten zu verlieren. Der Tod des Vogels – gar ein Geschenk des Geliebten? – wäre somit nurmehr eine Folge der Unachtsamkeit des Mädchens: die jegliche Aufmerksamkeit absorbierende Konzentration auf die eigenen Gedanken hätte es den Vogel vernachlässigen lassen.

Doch die Einfachheit der Frage und die supponierten Antworten täuschen über deren wahre Intention. Denn die Frage nach dem Grund der Trauer hat nicht in allererster Linie die Funktion, eine Antwort zu finden, vielmehr einen Text zu generieren, genauer einen Dialog zu fingieren, der, unabhängig vom Bild und doch auf dieses verweisend, ein Tableau entwirft, das seinerseits aus einer Serie von Tableaux besteht; sie hat die Funktion, jene Einheiten, von denen Diderot sagt, daß sie gleichermaßen als Szenen eines Bühnenstücks wie als Sujets von Gemälden³⁷ sich eigneten, wenn nicht in eine geschlossene Form zu bringen, so doch als Canevas zu skizzieren: „[...] si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre.“³⁸ Ausgehend von einem einzigen prägnanten Moment,³⁹ der im Gemälde von Greuze

³⁴ Ebd., S. 182: „Greuze a déjà peint une fois le même sujet. Il a placé devant une glace fêlée une grande fille en satin blanc, pénétrée d'une profonde mélancolie. Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé.“ Auf dieses Bild ist Diderot im *Salon* von 1765 allerdings nicht eingegangen.

³⁵ Ebd.

³⁶ Die Forschung stellt allein diesen Aspekt heraus, so – um nur ein Beispiel zu nennen –: Rex, Walter E.: *Diderot's Counterpoints. The dynamics of contrariety in his major works.* Oxford 1998, S. 206: „A well-established iconographical tradition connects caged birds with women's sexual (in)continence, and if in addition one is aware of other iconographies in paintings by Greuze connected to the same topic [...] Diderot's sexual interpretation seems entirely justified, indeed unquestionable, for Greuze was much given to this titillating sort of quasi-allegory.“

³⁷ In den *Entretiens sur le fils naturel* (Diderot, Denis: „Le drame bourgeois: Fiction II.“ Edition critique et annotée, présentée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet. In: *Œuvres complètes.* T. X. Paris 1980, S. 92) macht Diderot jene für das ‚drame bourgeois‘ konstitutive Unterscheidung zwischen ‚coup de théâtre‘ und ‚tableau‘: „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-même plairait sur la toile, est un tableau.“

³⁸ Ebd., S. 93.

³⁹ Barthes [Anm. 28], S. 1593: „Pour raconter une histoire, le peintre ne dispose que d'un instant: celui qu'il va immobiliser sur la toile; cet instant, il doit donc bien le choisir, lui assurant à l'avance le plus grand rendement de sens et de plaisir: nécessairement total, cet instant sera artificiel [...], ce sera un hiéroglyphe où se liront d'un seul regard [...] le

festgehalten ist, wird eine Geschichte imaginiert, die sich ihrerseits eignete, in einzelne Bilder der Bühne und in einzelne Bilder der Leinwand transponiert zu werden. Bild und Text stehen derart in einem Wechselbezug, daß reales Bild und imaginäre Bilder eine Einheit werden, die nurmehr die Einheit des Textes ist. Sprachlich-stilistisch wird diese Einheit paradoxerweise aus dessen fragmentarischer Form, aus Fragen, Vermutungen und Unterstellungen, aus Ausrufen und Anreden gewonnen, durch einen dialogisch-diskursiven Duktus, der einfach, natürlich und wahr zu sein vorgibt, tatsächlich aber mit höchster Kunstfertigkeit gewonnen ist:

Mais voilà-t-il pas que vous pleurez! Mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer? Il vous a promis, il ne manquera à rien de ce que qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer une enfant charmante comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire, c'est pour toute la vie ... Et mon oiseau? ... Vous souriez ... (Ah mon ami, qu'elle était belle! si vous l'aviez vue sourire et pleurer!) Je continuai: Eh bien votre oiseau! Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il était heureux, content, transporté! Qu'il eut de peine à s'arracher d'auprès de vous! ... Comme vous me regardez! Je sais tout cela.⁴⁰

Die Raffinesse dieser Passage – nicht anders als der vorausgehenden und nachfolgenden – liegt nun nicht allein in der Einfachheit des Ausdrucks und der Syntax, vielmehr darin, daß die drei Szenen – die Anwesenheit und der Abschied des Geliebten, die Rückkunft der Mutter und die Entdeckung des Todes des kleinen Vogels – nicht in ihrer realen zeitlichen Folge vorgestellt, sondern in dialogisch-apostrophische Sprache gebracht und ineinandergeblendet sind: der Gedanke an die Anwesenheit der Mutter wie deren bevorstehende Rückkehr ist in der Evokation der Liebesszene ebenso präsent wie die Frage, wie es wohl dem vernachlässigten Vögelchen ergehen mag; hinzu kommt der Einbezug des imaginierten Adressaten, der zum ‚Zuschauer‘ einer textuell inszenierten Kontemporaneität wird. Der ekphrastische Text spielt somit Möglichkeiten heraus, die sowohl dem Tableau des Bildes wie dem Tableau der Bühne bzw. deren jeweiligen Vervielfältigungen versagt sind: die Simultaneität des Sukzessiven zu suggerieren. Der dargestellte Moment des Bildes wird in eine Darstellung transponiert, die die gegenwärtigen, vorausgegangenen und künftigen Momente in ihrer zeitlichen Abfolge zwar plausibilisiert, doch mit Hilfe dialogischer Textverfahren zu einer veritablen dramatischen Einheit bündelt.

présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste représenté. Cet instant crucial, totalement concret et totalement abstrait, c'est ce que Lessing appellera (dans *Laocoon*) l'instant prégnant.“ Vgl. Lessing: *Laocoon* [Anm. 1], S. 117.

⁴⁰ *Salon* de 1765 [Anm. 22], S. 181.

III

„Que signifie cet air rêveur et mélancolique?“ Diese Frage gilt nicht dem Sujet⁴¹ des Bildes, sondern seiner Bedeutung, seinem Sinn. Ausdrücklich wird auf diese Frage ebensowenig eine Antwort gegeben wie auf die Frage nach dem Sujet. Und doch könnte der Text eine Antwort bereithalten, wofem man anerkennt, daß der Sinn⁴² – um im Modus der Allegorese zu argumentieren – nicht aus einer Analogie der ‚Wörter‘ zu den ‚Sachen‘ sich ergibt, vielmehr aus einer Analogie des Dargestellten zum Darstellen zu erschließen ist. Idylle und Elegie zugleich, verweist der Text auf einen Verlust, dessen Bedeutung im vordergründig-frivolen *sensus moralis* sich zu erschöpfen scheint.⁴³ Es ist jene Ebene, auf der ‚Unschuld‘, ‚Natürlichkeit‘, ‚Wahrheit‘ den Künsten der Verführung ausgeliefert sind, auf der Naivität dem Bewußtsein weicht, auf der das Sentimentalische *avant la lettre* in narrativer Anschaulichkeit zum Austrag kommt. Und doch ist diese erste Ebene nurmehr Voraussetzung zum Verständnis eines darüber hinausweisenden Sinns, des ‚anagogischen‘, insofern die Geschichte ihren Sinn, ihre Bedeutung zugleich aus ihrer ‚Form‘ gewinnt. Die dialogische Inszenierung des Textes, die Einfachheit der Sprache, die Direktheit des Ausdrucks bewirken Anschaulichkeit des in Rede Gebrachten, die Aufhebung der Zeitlichkeit durch Zeitenüberblendung suggeriert unmittelbare Präsenz: der ‚prägnante Augenblick‘ des Gemäldes wird transponiert in eine Serie von ‚prägnanten Augenblicken‘ des Textes, die ihrerseits intendiert, als Einheit zu erscheinen, in ihrer Wirkung eine ‚Hieroglyphe‘, ein ‚Emblem‘ zu werden: mit-hin die ‚Sachen‘ im ‚Sagen‘ zugleich zu ‚repräsentieren‘, mimetisch zu sein.⁴⁴ Die Annäherung des Textes an das Bild aber geschieht paradoxerweise nicht über ‚natürliche‘ Zeichen, vielmehr über Textverfahren, die, ekphrastisch, in raffinierter Anwendung rhetorischer und poetischer Mittel gewonnen, ja erkaufte sind. Die Transparenz ist künstlich: als ‚Idylle‘ und ‚Elegie‘ *in rhetoricis* verweist der Text auf seine unhintergehbare Opazität – und zugleich auf die

⁴¹ Zu Beginn des letzten Absatzes des Textes wird die Frage nach dem Sujet des Bildes noch einmal aufgenommen – nur, um die Antwort erneut im Vagen zu belassen: „Le sujet de ce poème est si fin que beaucoup de personnes ne l’ont pas entendu; ils ont cru que cette jeune fille ne pleurerait que son serein.“ (Salon de 1765 [Anm. 22], S. 182.)

⁴² Kofman [Anm. 23], S. 21f. bemerkt zur Frage der Bedeutung des toten Vogels und des zerbrochenen Spiegels: „Plus profondément, en rapprochant les deux tableaux, il [sc. Diderot] suggère qu’il n’y a pas à répondre, à discourir, que le tableau n’est pas un miroir qui refléterait un sens immédiat ou caché, l’Esprit ou la nature, tel objet naturel ou culturel, un oiseau ou un miroir: l’oiseau est toujours déjà envolé, le miroir cassé, fêlé, et c’est cette brisure du sens que pleure la jeune fille, la perte, avec le miroir et l’oiseau, de toute référence, et donc de tout discours; elle pleure le ‚sacrifice‘ du sujet ou la perte de l’objet, ce qui, en effet, selon Freud, engendre la mélancolie jusqu’à ce que s’accomplisse le travail du deuil.“ Dieses ‚poststrukturalistische‘ Verständnis erscheint uns aus Gründen, die wir oben erläutern, in der formulierten Radikalität nicht zutreffend.

⁴³ Die Reminiszenz an Catulls zweites Passer-Gedicht (Catull, c. 3: „Lugete, o Veneres Cupidinesque“) ist offenkundig.

⁴⁴ Vgl. dazu Genette, Gérard: *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris 1976, S. 205.

grundlegende und unüberbrückbare Differenz des sprachlichen Mediums zum pikturalen.⁴⁵ Und dennoch: Intermittierend zwischen ‚geschriebenem Bild‘ und ‚gemaltem Text‘ vermag Sprache zwar einerseits nurmehr auf sich selbst zu referieren, doch andererseits ihre medialen Schranken gerade sprachlich zu überwinden und mit diesem ihr eigenen Modus der Überwindung auch einen Triumph auszuspielen: ihre Möglichkeiten *in extremis* auszuschöpfen, poetisch zu werden.⁴⁶ Die Melancholie, das zwischen Frivolität und Ernsthaftigkeit changierende Thema des Bildes, wird damit unterderhand zur Struktur des Textes, der performativ die ihm zugrundeliegende ästhetische Reflexion auf die Möglichkeiten und Grenzen der Poiesis ausagiert.

⁴⁵ In der *Lettre sur les sourds et muets* – [Anm. 14], S. 182 – bemerkt Diderot mit Blick auf Batteux und dessen „Beaux-Arts réduits à un même principe“: „Balancer les beautés d’un poète avec celles d’un autre poète, c’est ce qu’on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s’il n’y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc., c’est ce qui reste à faire [...]“. Diderots Salon-Texte können als praktische Erprobung eines theoretischen Postulats erachtet werden.

<i>Leif Ludwig Albertsen</i>	
Walpole und Goethe <i>oder</i>	
Was soll der göttliche Riesenkopf im modernen Wohnzimmer?	141
<i>Marion Schmaus</i>	
Entsagung als ‚Forderung des Tages‘.	
Goethes und Hegels Antwort auf die Moderne	157
<i>Georg-Michael Schulz</i>	
Erhaben und sinnlich.	
Strenge Form und theatrale Wirkung in Schillers <i>Braut von Messina</i>	173
<i>Ernst-Richard Schwinge</i>	
„Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter“?	
Beobachtungen zu Hölderlins <i>Hyperion</i>	187
<i>Jochen Schmidt</i>	
Identität als aporetisches Projekt. Kleists Erzählung <i>Der Findling</i>	203
<i>Waltraud Wiethölter</i>	
„Dieses Hokuspokus-Leben“ oder Jean Pauls <i>Konjektural-Biographie</i> .	
Zur Geschichte der ‚anderen‘ Autobiographie	211
<i>Hans Vilmar Geppert</i>	
„Vergangene Vergangenheit?“	
Realismus und Moderne bei Fontane, Faulkner und Johnson	231
<i>Jürgen Brummack</i>	
Beobachtungen zur Parabel bei Kafka	247
<i>Klaus-Peter Philippi</i>	
„K. lebte doch in einem Rechtsstaat...“	
Franz Kafkas <i>Der Proceß</i> – ein Proceß des Mißverstehens	259
<i>Jürgen Schröder</i>	
Ödön von Horváths kleiner Totentanz <i>Glaube Liebe Hoffnung</i>	283
<i>Almut Todorow</i>	
Ästhetik der Gemeinplätze: Topik und Synkretismus	
in Bertolt Brechts <i>Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner</i>	297
<i>Werner Hecht</i>	
Brecht als Pygmalion? Sein Modell der Weigel	311

Jan Knopf

Nachgereichte Aufklärungen. Zwei Fälle bei Bertolt Brecht 323

Hans-Peter Bayerdörfer

Galy Gay im Medienkommerz –
oder das „B.-Movie“ als ‚B.B.-Movie‘? 329

Susanne Komfort-Hein

„Inzwischenzeit“ – Erzählen im Exil.
Anna Seghers' *Der Ausflug der toten Mädchen* und
Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* 343

Eberhard Mannack

Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch* – Versuch einer Zuordnung 357

Jörg Wilhelm Joost

„Klassiker als Knetmasse“. Molière-Rezeptionen im 20. Jahrhundert 363

Horst Thomé

Der Blick auf das Ganze. Zum Ursprung des
Konzepts ‚Weltanschauung‘ und der Weltanschauungsliteratur 387

Michael Voges

Geschichte und Drama. Skizzen einer diskursanalytisch
orientierten Literaturgeschichte des modernen Geschichtsdramas 403

Wolfgang Struck

Bilderstürme. Zeitgeschichte in deutschen Fernsehfilmen 421

Jörg Metelmann

Hybride Transformationen.
Anmerkungen zu Theorie und Praxis der Intermedialität 439

Jürgen Wertheimer

‚Unser Auschwitz‘ – Tabu und Tabubruch als Marketing-Konzept.
Eine Glosse vom Rand der Philologie 455