

Denis Diderot

Essai sur la peinture (1765)

Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court.

Qu'elle soit simple et claire. Par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet en soit un. [...]

Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions. [...]

Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'en coup d'œil; mais ce n'est pas assez. Il faut encore qu'elle soit variée; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature. (S. 496 f.)

Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord: tu récréeras mes yeux après si tu peux.

Chaque action a plusieurs instants; mais je l'ai dit , et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé. (S. 499 f.)

Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. Qu'un méchant soit en société, qu'il y porte la conscience de quelque infamie secrète, ici il en trouve le châtement. Les gens de bien l'asseyent, à leur insu, sur la sellette. Ils le jugent, ils l'interpellent lui-même. Il a beau s'embarrasser, pâlir, balbutier; il faut qu'il souscrive à sa propre sentence. Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il craigne d'arrêter ses regards sur la toile sévère! C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans. [...] Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu? Est-ce que tu ne sais pas que,

*Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator?*
HORAT. de Arte poet., v. 180 et seq.

Tes personnages sont muets, si tu veux; mais ils font que je me parle, et que je m'entretiens avec moi-même.

On distingue la composition en pittoresque et en expressive. Je me soucie bien que l'artiste ait disposé ses figures pour les effets les plus piquants de lumière, si l'ensemble ne s'adresse point à mon âme; si ces personnages y sont comme des particuliers qui s'ignorent dans une promenade publique, ou comme les animaux au pied des montagnes du paysagiste.

Toute composition expressive peut être en même temps pittoresque; et quand elle a toute l'expression dont elle est susceptible, elle est suffisamment pittoresque; et je félicite l'artiste de n'avoir pas immolé le sens commun au plaisir de l'organe. S'il eût fait autrement, je me serais écrié, comme si j'avais entendu un beau parleur qui déraisonne: »Tu dis très-bien, mais tu ne sais ce que tu dis.« [...]

L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant ou froid.

La principale idée, bien conçue, doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbites et les entraîne, agit en raison inverse de la distance.

L'artiste veut-il savoir s'il ne reste rien d'équivoque et d'indécis sur sa toile, qu'il appelle deux hommes instruits qui lui expliquent séparément et en détail toute sa composition. Je ne connais presque aucune composition moderne qui résistât à cet essai. De cinq à six figures, à peine en resterait-il deux ou trois sur lesquelles il ne fallût pas passer la brosse. Ce n'est pas assez que tu aies voulu que celui-ci fit telle chose, celui-là telle autre; il faut encore que ton idée ait été juste et conséquente, et que tu l'aies rendue si nettement que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après.

Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde; on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive. J'ose proposer au plus intrépide de nos artistes de nous effrayer autant par son pinceau que nous le sommes par le simple récit du gazetier, de cette foule d'Anglais expirants, étouffés dans un cachot trop étroit, par les ordres d'un nabab. Et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prendes ton pinceau, que tu épouses toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins

qu'une gazette? C'est que ces hommes sont sans imagination, sans verve; c'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande.

Plus une composition est vaste, plus elle demande d'études d'après nature. Or, quel est celui d'entre eux qui aura la patience de la finir? qui est-ce qui y mettra le prix quand elle sera achevée? Parcourez les ouvrages des grands maîtres, et vous y remarquerez en cent endroits l'indigence de l'artiste à côté de son talent; parmi quelques vérités de nature, une infinité de choses exécutées de routine. Celles-ci blessent d'autant plus qu'elles sont à côté des autres; c'est le mensonge rendu plus choquant par la présence de la vérité. Ah! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails, qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin!

C'est sous ce point de vue surtout que le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. Il y a une infinité de tableaux de genre qui défient notre critique. Quel est le tableau de bataille qui pût supporter le regard du roi de Prusse? Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d'histoire, ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique. Il marche sur une ligne difficile à garder. D'un côté de cette ligne, il tombe dans le mesquin; de l'autre, il tombe dans l'outré. On peut dire de l'un, multa ex industria, pauca ex animo; de l'autre, au contraire, pauca ex industria, plurima ex animo. (S. 502 ff.)

Denis Diderot: *Essai sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, in: ders.: *Œuvres complètes* (hrsg. v. Jules Assézat u. Maurice Tourneux), Paris 1875–1877, 20 Bde., Bd. 10, S. 455–520.

Denis Diderot

Versuch über die Malerei (1765)

Eine Komposition, die den Augen einer Menge von Betrachtern aller Art dargeboten werden soll, ist immer dann fehlerhaft, wenn sie für einen Menschen von gesundem Menschenverstand nicht sofort verständlich ist.

Sie muß also einfach und klar sein. Infolgedessen darf sie keine Gestalt zuviel und kein überflüssiges Beiwerk aufweisen. Sie darf nur ein einziges Sujet haben. [...]

Der Maler verfügt nur über einen Augenblick und darf daher ebensowenig zwei Augenblicke gestalten wie zwei Handlungen. Nur unter ganz bestimmten Umständen verstößt er weder gegen die Wahrheit noch gegen das Interesse – nämlich dann, wenn er an den soeben vergangenen Augenblick erinnert oder auf den unmittelbar folgenden Augenblick vorausdeutet. [...]

Wenn die Szene einheitlich, klar, einfach und zusammenhängend ist, so werde ich mit

einem Blick das Ganze erfassen. Aber das genügt nicht. Sie muß auch abwechslungsreich sein; und sie wird dies sein, wenn der Künstler ein genauer Beobachter der Natur ist. (S. 670 f.)

Aber kommen wir wieder zum Thema, zum Aufbau, zu dem Ganzen, das aus mehreren Personen besteht. Man kann und muß dabei ein wenig Rücksicht auf das Technische nehmen. Wieweit? Das weiß ich nicht. Aber ich möchte nicht, daß ihm auch nur das geringste Maß an Ausdruck, an Wirkung des Sujets geopfert werde. Erst ergreife mich, setze mich in Erstaunen, zerreiße mir das Herz, laß mich erschauern, weinen, beben und aufbegehren; nachher magst du, wenn du es kannst, auch meine Augen ergötzen.

Jede Handlung hat viele Momente, aber ich habe schon gesagt und sage es noch einmal: jeder Künstler verfügt nur über einen Moment, der nicht länger währt als ein Blick. Doch wie ich auf einem Gesicht, auf dem der Schmerz geherrscht hat und die Freude wieder hervorschimmert, die gegenwärtige Leidenschaft mit Spuren der vergehenden Leidenschaft vermischt finde, so können auch in dem Augenblick, den der Maler gewählt hat, sowohl in den Attitüden als auch in den Charakteren und Handlungen noch Spuren des vorausgegangenen Augenblicks vorhanden sein. (S. 673 f.)

Die Tugend liebenswürdig, das Laster abscheulich und das Lächerliche auffallend wiederzugeben: das ist die Absicht jedes rechtschaffenen Menschen, der Feder, Pinsel oder Meißel ergreift. Wenn ein schlechter Mensch in der Gesellschaft lebt und das Bewußtsein irgendeiner heimlichen Schandtat mit sich herumträgt: hier finde er seine Züchtigung. Die Guten setzen ihn, ohne es zu wissen, auf die Anklagebank. Sie halten über ihn Gericht; sie fordern ihn selbst zur Erklärung auf. Er mag in Verwirrung geraten, erblassen und stammeln, wie er will: er muß doch seiner Verurteilung zustimmen. Wenn ihn seine Schritte in den Salon führen, so soll er sich davor fürchten, seine Blicke auf die strenge Leinwand heften zu müssen. Künstler, auch dir gebührt es, die großen und schönen Taten zu feiern und zu verewigen, die unglückliche und geschändete Tugend zu ehren, das glückliche und wohlangesehene Laster zu brandmarken und die Tyrannen in Schrecken zu versetzen. [...] Lehre die Herrscher und Völker, was sie von diesen geweihten Predigern der Lüge zu erhoffen haben. Warum willst du dich nicht auch über die Übel des Lebens trösten, das Verbrechen rächen und die Tugend belohnen. Weißt du denn nicht:

Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator...

[Schwächer trifft die Zuschauer, was durchs Ohr eingeht,
als das, was man den zuverlässigen Augen sichtbar macht
und was der Zuschauer sich selbst vermittelt...]

Deine Personen sind stumm, wenn du es so nennen willst, aber sie bewirken, daß ich rede und mit mir selbst spreche.

Man unterscheidet malerische und ausdrucksvolle Komposition. Ich frage aber den Teufel danach, ob der Künstler seine Gestalten so gruppiert habe, daß sich die pikantesten Lichteffekte ergeben, wenn das Ganze in keiner Weise zu meiner Seele spricht, wenn die Personen dort so wirken, als wüßten sie nicht, daß sie sich auf einer öffentlichen Promenade befinden, oder als wären sie Tiere am Fuß der Berge eines Landschaftsbildes.

Jede ausdrucksvolle Komposition kann zugleich auch malerisch sein, und wenn sie den vollen Ausdruck hat, dessen sie fähig ist, so ist sie auch hinreichend malerisch, und dann beglückwünsche ich den Maler dazu, daß er den gesunden Menschenverstand nicht dem Vergnügen eines Organs geopfert hat. Hätte er anders gehandelt, so hätte ich ausgerufen, als ob ich einen Schönredner hätte Unsinn reden hören: »Du sprichst recht gut, weißt aber nicht, was du sagst!« [...]

Der Ausdruck erfordert starke Einbildungskraft, glühende Begeisterung, erfordert die Kunst, Phantome hervorzurufen, ihnen Leben und Größe zu verleihen. Der Aufbau aber setzt in der Poesie wie in der Malerei ein ganz bestimmtes Temperament voraus, eine Mischung von Urteilskraft und Begeisterung, von Leidenschaftlichkeit und Klugheit, von Trunkenheit und Gelassenheit, für die es in der Natur nur selten Beispiele gibt. Ohne dieses genaue Gleichgewicht ist der Künstler überspannt oder kalt, je nachdem, ob der Enthusiasmus oder die Vernunft das Übergewicht hat.

Die Hauptidee – eine richtig gefaßte Hauptidee – muß ihre uneingeschränkte Macht über alle anderen Ideen ausüben. Sie ist die bewegende Kraft der Maschine, die wie die Kraft, die die Himmelskörper in ihren Bahnen hält und vorantreibt, im umgekehrten Verhältnis zur Entfernung wirkt.

Will der Künstler feststellen, ob auf seiner Leinwand nichts Unklares und Unbestimmtes mehr vorhanden ist, so lasse er zwei Sachverständige kommen, die ihm – jeder für sich – seine ganze Komposition bis ins Detail erklären sollen. Ich kenne kaum eine moderne Komposition, die diese Probe bestehen würde. Von fünf bis sechs Gestalten würden höchstens zwei oder drei übrigbleiben, die man nicht überpinseln müßte. Es genügt nicht, daß du gewünscht hast, die eine Gestalt möge dies und die andere jenes tun; deine Idee muß auch richtig und konsequent gewesen sein, und du mußt sie so klar wiedergegeben haben, daß ich mich darin nicht täuschen kann – weder ich noch die andern, weder die Gegenwart noch die Zukunft.

In fast allen unseren Gemälden liegt eine Schwäche der Konzeption, eine solche Armseligkeit der Idee, daß es unmöglich ist, davon eine starke Erschütterung, eine tiefe Empfindung zu erfahren. Man betrachtet das Bild, man wendet den Kopf ab und vermag sich an nichts von alledem zu erinnern, was man soeben gesehen hat. Kein Phantom, das sie bestürmte und verfolgte. Ich möchte dem kühnsten unserer Künstler die Aufgabe stellen, uns ebensosehr in Schrecken zu versetzen, wie es der schlich-

te Bericht eines Zeitungsschreibers tut – ein Bericht über den Tod so vieler Engländer, die auf Befehl eines Nabobs in einem allzu engen Kerker ersticken. Was hat es für einen Sinn, daß du deine Farben reibst, zum Pinsel greifst und alle Quellen deiner Kunst erschöpfst, wenn du mich weniger erschütterst als eine Zeitung? Der Grund liegt darin, daß solche Künstler ohne Einbildungskraft und ohne Begeisterung sind, daß sie sich daher zu keiner starken und großen Idee aufschwingen können.

Je umfassender eine Komposition ist, desto mehr Studien nach der Natur erfordert sie. Nun, wer von euch hat die Geduld, sie durchzuführen? Und wer wird euch durch eine Preis auszeichnen, wenn sie vollendet ist? Gehen Sie die Werke der großen Meister durch, dann werden Sie an hundert Stellen neben dem Talent des Künstlers seine Dürftigkeit und zwischen einigen wenigen Wahrheiten der Natur eine Unmenge Dinge bemerken, die nur mit Routine ausgeführt sind. Die letzteren verletzen uns um so mehr; weil sie sich unmittelbar neben den anderen finden: die Lüge wird durch die Gegenwart der Wahrheit noch abstoßender gemacht. Ach, wenn doch ein Opfer, eine Schlacht, ein Siegeszug, kurz: eine öffentliche Szene mit derselben Wahrheit in allen Details wiedergegeben werden könnte wie eine häusliche Szene von Greuze oder Chardin!

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Arbeit des Historienmalers weitaus schwieriger als die des Genremalers. Es gibt unzählige Genregemälde, die unserer Kritik standhalten. Welches Schlachtengemälde könnte aber vor dem Blick des Königs von Preußen bestehen? Der Genremaler hat seine Szene unaufhörlich vor seinen Augen, der Historienmaler aber hat seine Szene entweder niemals oder doch nur einen Augenblick vor Augen gehabt. Überdies ist der eine ein bloßer, einfacher Nachahmer, ein Kopist der alltäglichen Natur, der andere aber sozusagen der Schöpfer einer ideellen und poetischen Natur. Dieser andere bewegt sich auf einer Linie, die schwer einzuhalten ist. Irrt er von dieser Linie nach der einen Seite ab, so verfällt er ins Dürftige, irrt er nach der anderen Seite ab, so verfällt er ins Übertriebene. In einem Falle kann man sagen: Multa ex industria, pauca ex animo [Vieles entstammt dem Fleiß und wenig der Seele] – im anderen Falle dagegen: Pauca ex industria, plurima ex animo [Wenig entstammt dem Fleiß, das meiste der Seele]. (S. 676 ff.)

Denis Diderot: *Versuch über die Malerei*, in: ders.: *Ästhetische Schriften* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1984, 2 Bde., Bd. I, S. 635–694.

Denis Diderot

Salon de 1769 (1769)

Vous savez, mon ami, qu'on a relégué dans la classe des peintres de genre les artistes qui s'en tiennent à l'imitation de la nature subalterne et aux scènes champêtres, bourgeoises et domestiques, et qu'il n'y a que les peintres d'histoire qui composent l'autre classe qui puissent prétendre aux places de professeurs et à d'autres fonctions honorifiques. Greuze qui ne manque pas d'amour-propre et en qui il est très-bien fondé, s'était proposé de faire un tableau historique et d'acquérir le droit à tous les honneurs de son Académie. Il avait choisi pour sujet Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilés d'Écosse; son moment est celui où Septime ayant fait appeler son fils, lui dit: Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner. Nous avons vu dans son atelier ce sujet ébauché, et vous conviendrez que cette ébauche promettait un beau tableau. Quoiqu'il ait changé de toile, sa composition est restée la même. La scène se passe le matin. Septime s'est relevé sur son lit, il est assis à moitié nu. Il parle à Caracalla. Sa main gauche est d'un homme qui ordonne, sa droite dirigée vers un glaive posé sur une table de nuit explique le sens de l'ordre donné. Papinien et un sénateur sont au chevet du lit. Caracalla est au pied; ces trois figures sont debout. Caracalla a le caractère d'un méchant plus honteux que contrit; Septime parle avec force et gravité; Papinien a l'air confondu; le sénateur paraît étonné.

Le jour vint où ce tableau achevé avec le plus grand soin, prôné par l'artiste même comme un morceau à lutter contre ce que le Poussin avait fait de mieux, vu par le Directeur et quelques Commissaires, fut présenté à l'Académie. Vous vous doutez bien qu'il ne fut pas examiné avec les yeux de la bienveillance; Greuze avait montré depuis si longtemps un mépris si franc et si net pour ses confrères et leurs ouvrages! Voici comment la chose se passe dans ces circonstances. L'Académie s'assemble; le tableau est exposé sur un chevalet au milieu de la salle; les académiciens l'examinent. Cependant l'agréé, seul dans une autre pièce, se promène ou reste assis, en attendant son jugement; Greuze, ou je me trompe fort, n'en était pas fort inquiet.

Au bout d'une heure les deux battants s'ouvrirent, Greuze entra; le Directeur lui dit: Monsieur, l'Académie vous reçoit; approchez et prêtez serment... Greuze enchanté satisfait à toutes les cérémonies de la réception. Ensuite le Directeur lui dit: Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est peintre de genre; elle a eu égard à vos anciennes productions qui sont excellentes; et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ne de vous. [...] Le Septime Sévère est ignoble de caractère, il a la peau noire et basanée d'un forçat; son action est équivoque. Il est mal dessiné, il a le poignet cassé. La distance du cou au sternum est démesurée, on ne sait où va ni à quoi appartient le genou de la cuisse droite qui fait relever la couverture.

Le Caracalla est plus ignoble encore que son père, c'est un vil et bas coquin; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse. C'est d'ailleurs une figure

de bois sans mouvement et sans souplesse. C'est l'Antinoüs déguisé sous l'habit romain, j'en suis aussi sûr que si l'artiste m'en avait fait confiance. Mais me direz-vous, si le Caracalla est fait d'après l'Antinoüs, ce doit être une belle figure. Réponse. Faites dessiner l'Antinoüs au Raphaël et vous aurez un chef-d'œuvre; faites calquer l'Antinoüs au voile par un ignorant, et vous aurez un dessin froid et misérable. – Mais Greuze n'est pas un ignorant. – Le plus habile homme du monde est un ignorant lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite. Greuze est sorti de son genre: imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. (S. 103 ff.)

Denis Diderot: *Salon de 1769*, in: ders.: *Salons*, Bd. IV (hrsg. v. Jean Seznec), Oxford 1967, S. 65–118.

Denis Diderot

Salon von 1769 (1769)

Sie wissen, lieber Freund, daß man diejenigen Künstler, die an der Nachahmung der subalternen Natur und an ländlichen, bürgerlichen und häuslichen Szenen festhalten, in die Kategorie der Genremaler verwiesen hat und daß nur die Historienmaler, die die andere Kategorie bilden, Anspruch auf Professorenstellen und andere Ehrenämter der Akademie erheben können.

Greuze, dieser Künstler, dem die Eigenliebe nicht fehlt, bei dem sie aber sehr wohl begründet ist, hatte sich vorgenommen, ein historisches Gemälde zu machen und sich dadurch das Recht auf alle Ehren seiner Körperschaft zu erwerben. Er hatte als Sujet gewählt: Septimius Severus wirft seinem Sohn Caracalla vor, er habe ihm in den Engpässen Schottlands nach dem Leben getrachtet.

Der von ihm gewählte Augenblick ist der, in dem Septimius, der seinen Sohn rufen ließ, zu diesem sagt: »Wenn du meinen Tod wünschst, dann befiehl Papinianus, ihn mir zu geben.« Wir haben in seinem Atelier dieses Sujet gesehen, lieber Freund, und Sie werden zugeben, daß dieser Entwurf ein schönes Gemälde versprach. Obwohl er eine andere Leinwand genommen hat, ist seine Komposition dieselbe geblieben. Die Szene spielt am Morgen. Septimius hat sich auf seinem Lager aufgerichtet. In dieser Stellung, halb nackt, spricht er mit Caracalla. Seine linke Hand ist die eines Mannes, der befiehlt; seine rechte zeigt auf ein Schwert, das auf einem Tisch neben seinem Lager liegt, und erklärt den Sinn der Rede. Papinianus und ein Senator befinden sich am Kopfende des Lagers, hinter dem Kaiser. Caracalla ist am Fußende. Diese drei Gestalten stehen. Caracalla hat den Charakter eines eher beschämten als zerknirschten Schurken. Septimius spricht mit Macht und Würde. Papinianus sieht tiefbetrübt aus. Der Senator scheint erstaunt zu sein.

Es kam der Tag, an dem dieses mit größter Sorgfalt ausgeführte Gemälde – das der Künstler gepriesen als ein Werk, das es mit dem besten Werk Poussins aufnehmen könnte – von dem Direktor und einigen Mitgliedern der Kommission besichtigt und dann der Akademie vorgeführt wurde. Sie ahnen wohl schon, daß es nicht mit den Augen des Wohlwollens geprüft wurde. Greuze hatte schon so lange eine so offene und deutliche Verachtung für seine Kollegen und ihre Werke gezeigt!

Unter diesen Umständen verläuft die Angelegenheit ungefähr so: Die Akademie versammelt sich; das Gemälde ist auf einer Staffelei in der Mitte des Saales ausgestellt; die Mitglieder der Akademie prüfen es. Der Kandidat, allein in einem anderen Raum, geht unterdessen auf und ab – oder bleibt sitzen – in Erwartung des Urteils. Greuze – oder ich müßte mich sehr täuschen – erwartete seine Beurteilung mit ziemlicher Ruhe. Nach einer Stunde öffneten sich die zwei Türflügel. Greuze trat ein. Der Direktor sagt zu ihm: »Mein Herr, die Akademie nimmt Sie auf. Treten Sie näher und leisten Sie den Eid.« Greuze, der hocherfreut ist, kommt allen Zeremonien der Aufnahme nach. Als sie beendet ist, sagt der Direktor zu ihm: »Monsieur, die Akademie hat Sie aufgenommen, aber als Genremaler. Sie hatte Achtung vor Ihren früheren Werken, die ausgezeichnet sind, und schloß die Augen vor diesem, das weder der Akademie noch Ihrer würdig ist.« [...]

Der Septimius Severus ist im Charakter unedel, er hat die dunkle, schwarzbraune Hautfarbe eines Galeerensträflings, und es ist unklar, was er tut. Er ist schlecht gezeichnet. Er hat gewissermaßen ein gebrochenes Handgelenk. Der Abstand vom Hals bis zum Brustbein ist zu groß. Man weiß nicht, wohin das Knie des rechten Beines will, das die Decke hebt, noch, wozu es gehört.

Der Caracalla ist noch unedler als sein Vater: das ist ein elender, niedriger Schuft. Der Künstler hat es nicht fertiggebracht, das Böse mit dem Erhabenen zu verbinden. Im übrigen ist das eine hölzerne Gestalt, eine Gestalt ohne Bewegung und Gelenkigkeit: das ist ein in ein römisches Gewand gesteckter Antinous. Ich bin dessen so sicher, als ob der Künstler es mit verraten hätte.

Aber – so werden Sie sagen – wenn der Caracalla nach dem Antinous gemacht ist, dann muß er doch eine schöne Gestalt sein. Antwort: Lassen Sie den Antinous von Raffael zeichnen, und Sie werden ein Meisterwerk erhalten. Lassen Sie den Antinous von einem Nichtskönner nachmachen, und Sie werden eine kalte, jämmerliche Zeichnung bekommen. »Aber Greuze ist doch kein Nichtskönner!« – Der geschickteste Mann der Welt ist ein Nichtskönner, wenn er etwas versucht, was er noch nie gemacht hat. Greuze hat sein Genre aufgegeben. Als gewissenhafter Nachahmer der Natur vermochte er sich nicht zu einer solchen Übersteigerung aufzuschwingen, wie sie die Historienmalerei verlangt. (II, S. 273 ff.)

Denis Diderot: *Aus dem »Salon von 1769«*, in: ders.: *Ästhetische Schriften* (hrsg. v. Friedrich Bassenge), Berlin 1984, 2 Bde., Bd. II, S. 250–285.

Kommentar

Als Denis Diderot (1713–1784) zu Beginn des Jahres 1766 seinen Bericht zum Salon von 1765 und seine *Essais sur la peinture* in der *Correspondance littéraire* veröffentlichte, lagen beinahe zwanzig Jahre Arbeit an der *Encyclopédie* hinter dem Autor, der als Mitherausgeber dieses *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* immer wieder den Intrigen und Angriffen der Kirche ausgesetzt war. Denn mit dem *opus magnum* der Aufklärung wurde die christliche Offenbarung aus dem System des Wissens ausgegrenzt und ersetzt durch ein Wissen, das ausschließlich mittels sinnlicher Wahrnehmung und gedanklicher Reflexion erworben werden konnte.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, wenn Diderot die gewissenhafte Beobachtung der Natur als die Grundlage aller Kunst ansieht. Nur durch ein intensives Naturstudium gelangt der Künstler zu jenem bildnerischen Gedächtnis, das für eine wahrhaftige Darstellung unbedingt erforderlich ist. Die Natur bringe, so Diderot gleich zu Beginn seiner *Essais*, niemals etwas Inkorrektes hervor, und jede Gestalt, sei sie schön oder häßlich, habe ihre natürliche Ursache. Dieser Begriff der »Naturwahrheit«, dessen unmittelbare Umsetzung nur dem Medium der Zeichnung gelingen könne, zieht sich wie ein Leitmotiv durch die gesamte Abhandlung über die Malerei und wird dabei immer von neuem mit der Forderung nach poetischer Kraft, Erhabenheit und Charakterisierung des Ideellen konfrontiert. Denn: Kunst soll eine gesellschaftliche Rolle spielen, und es ist gerade die Historienmalerei, der eine vermittelnde und aufklärerische Funktion zukommt.¹

Das oberste Gebot muß daher die Forderung nach Einheit und Lesbarkeit sein. Ein Gemälde soll keine Rätsel aufgeben, es soll in der Lage sein, dem Betrachter den Inhalt zu vermitteln, ohne ihn zu nötigen, auf literarisches Hintergrundwissen zurückgreifen zu müssen. In diesem Zusammenhang wird auch Diderots Unwille gegen die Allegorie verständlich, fordert doch gerade sie das Wissen um den allegorischen Gehalt, ohne das ein Bild unverständlich bliebe. Auch eine Vermischung von allegorischen und realen Bildgestalten sei, so Diderot, mit dieser Auffassung des Historienbildes nicht zu vereinbaren.

Seine Bildkonzeption entwickelt der Autor in Analogie zu seiner Auffassung der Theaterkunst. Nur wenn der Akteur sich vom Betrachter abwendet, kann er sich auf das inner-szenische Geschehen konzentrieren, nur so kann eine sprechende und dynamische Handlung entstehen, die eigentlich nicht auf einen Zuschauer angewiesen ist.² Sobald aber der Schauspieler sich seines Publikums bewußt wird, erstarrt sein natürliches Spiel im Unnatürlichen, in der Pose, der Grimasse. Der Handlungsstrang zerreißt, und die Szene zerfällt in szenische Momentaufnahmen, wodurch der Künstler sich die Möglichkeit nimmt, differenzierte und nuancenreiche Charaktere zu entwickeln. Dabei sind es gerade die vielfältigen, ja, sogar die gegensätzlichen Gefühle und Leidenschaften, die den Betrachter weit mehr fesseln als eine banale, einfache Typisierung. Allerdings sollte gerade der Historienmaler, im Gegensatz etwa zum Literaten, sich davor hüten, die Gesichter seiner Protagonisten mit allzu ungezügelter Leidenschaft zu entstellen: »Die Darstellung gleichzeitiger,

konträrer Affekte ermöglicht die Wiedergabe eines vielschichtigen Handlungsgefüges und damit einen größeren Spannungsreichtum. Einen Höhepunkt findet diese Kontrastierung, wenn die unterschiedlichen, gegensätzlichen Emotionen in einer Person vereinigt sind. Diese Darstellungsweise besitzt den Vorteil der extremen Ausdrucksformen von Leidenschaften, nämlich die Erzeugung einer innerbildlichen Dramatik, vermeidet aber gleichzeitig deren Risiken.«³

Für den Künstler ergibt sich mithin ein schwieriger Balanceakt. Sein Bildpersonal darf sich nicht plakativ an den Betrachter wenden, es darf seinen Gefühlen nicht freien Lauf lassen und soll dennoch vielfältige Leidenschaft ausdrücken. Die gesamte Komposition soll den Kriterien der Wahrhaftigkeit und der Wahrscheinlichkeit genügen, ohne in ein sklavisches Kopieren der Wirklichkeit zu verfallen. Es gilt aus einer Vielzahl von darstellbaren Möglichkeiten nicht nur diejenigen auszuwählen, die wahrscheinlich sind, sondern jeder Bestandteil eines Bildes muß sich schlüssig in den Handlungszusammenhang einfügen. Das heißt zugleich, daß es ein Darstellungsschema gibt, wonach der zentrale Bildgedanke zwingend jegliches Phänomen der Komposition bestimmt und eine jede Einzelheit der Hauptidee untergeordnet ist. Nur so gelangt das Bild zu jener Überzeugungskraft, die notwendig ist, um moralische Aussagen übermitteln zu können. Dieses kausale Prinzip trägt aber nur in einem bestimmten, sorgfältig gewählten Augenblick, nämlich dann, wenn sich die Handlung verdichtet, wenn sie auf vorhergegangene Ereignisse verweisen kann und sich zugleich noch unmittelbar vor der finalen Auflösung ihres Handlungssinns befindet. Mit anderen Worten, Diderot fordert die unbedingte Einheit von Zeit und Handlung, und greift damit eine Forderung auf, die schon andere Autoren vor ihm formuliert hatten, ohne allerdings die Unbedingtheit Diderots zu erreichen. Alle diese Kriterien haben die Lesbarkeit und Allgemeinverständlichkeit eines Bildes zum Ziel. Ein Historienbild soll über die bloße Textillustration oder die detaillierte Milieuschilderung deutlich hinausgehen. Der Künstler wähle, resümiert Diderot, eine allgemein relevante Idee und bemühe sich, die bedeutungsspezifischen Einzelheiten wahrheitsgetreu wiederzugeben. Er muß darüber hinaus in der Lage sein, zu selektieren und zu abstrahieren, um so zu einer höheren, einer idealisierten Darstellungsebene zu gelangen.

Verlangte Diderot damit, daß Kriterien, die im Bereich der Historienmalerei ohne weiteres akzeptiert wurden, auch auf den Bereich des Genre ausgedehnt werden, so war damit gleichwohl nicht das Ziel einer Aufhebung der Gattungshierarchie verbunden. Die Historienmalerei aber sollte ihre Aufgabe nicht mehr in den Lobgesängen auf die privilegierten Stände finden, sondern einsehen, daß das Tragische nicht ausschließlich mit dem Adel verknüpft war. Gerade in den bewegenden Schilderungen bürgerlicher Szenen von Jean-Baptiste Greuze erkennt Diderot all jene Bestandteile, die seiner Meinung nach ein Historienbild ausmachen.⁴ Der Betrachter sieht sich einem wahrhaftigen Wirklichkeitsausschnitt gegenüber, der eine Vielzahl von Gefühlen hervorzurufen vermag und seine gesamte Vorstellungskraft beschäftigt. Dennoch fehlt den Werken der Genremalerei etwas, was auch Diderot selbst nicht eindeutig benennen kann – ein »plus d'élévation, d'imagination«, eine

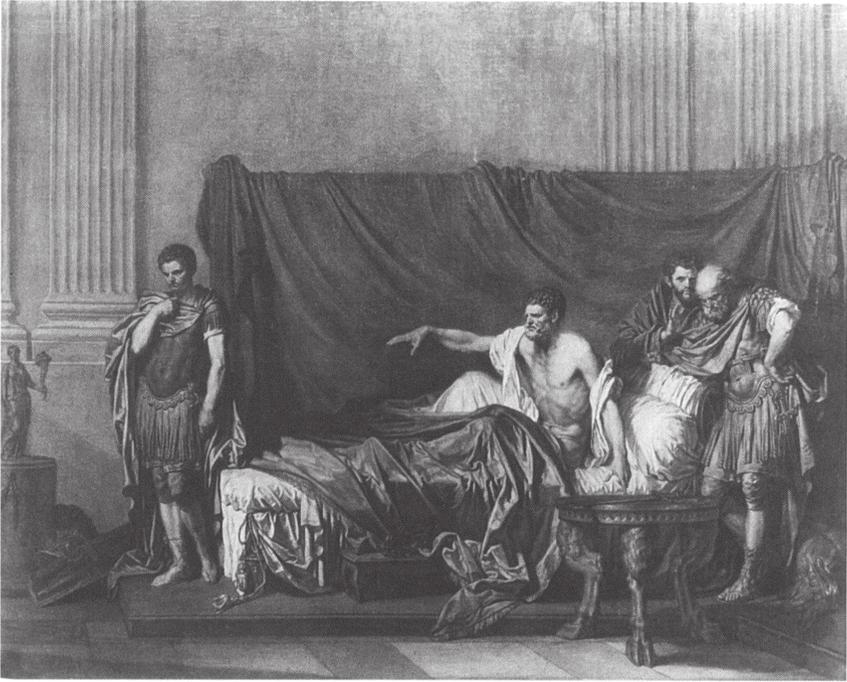


Abb. 10

Jean-Baptiste Greuze: *Severus und Caracalla*, 1767–1769 (Paris, Musée du Louvre)

»poésie plus étrange«⁵ –, das die Historienmalerei neben der eigentlichen Wahrhaftigkeit auszeichnen sollte. Mit *Septimius Severus und Caracalla* unterzieht Diderot in seinem Salonbericht von 1769 auch ein Werk von Greuze aus dem Bereich der Historienmalerei einer kritischen Untersuchung (Abb. 10).

Die Abgrenzung von Genre- und Historienmalerei wird in den *Essais sur la peinture* nicht mit letzter Schärfe vollzogen, und bei den wenigen Bemerkungen, in denen Diderot diese Trennung beschreibt, scheint es sich eher um Zugeständnisse an sein Publikum und dessen akademisch-klassizistischen Geschmack zu handeln als um eine tiefe, dem Autor eigene Überzeugung. Das Augenmerk Diderots richtet sich so zuletzt weniger auf eine Diskussion der Gattungshierarchien als vielmehr auf die Qualitätsfragen in den einzelnen Werken der Bildenden Kunst selbst.

R. S.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. zu diesem Themenbereich zuletzt: Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994 (mit weiterführender Literatur).
- ² Die bewußte Abkehr des Schauspielers vom Betrachter fordert Diderot schon 1751 in seiner Schrift: *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, adressée à Monsieur ****, Paris 1751.
- ³ Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1), S. 297; vgl. auch Michael T. Cartwright: *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, Genf 1969 (Diderot Studies, Bd. XIII).
- ⁴ Zum Verhältnis von Künstler und Kritiker vgl. Antoinette Ehrard u. Jean Ehrard (Hrsg.): *Diderot et Greuze. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (16. 11. 1984)*, Clermont-Ferrand 1986; darin vor allem Carole Screve-Hall: *Diderot, Greuze et la peinture d'histoire*, S. 91–96.
- ⁵ Diderot 1984, S. 68.