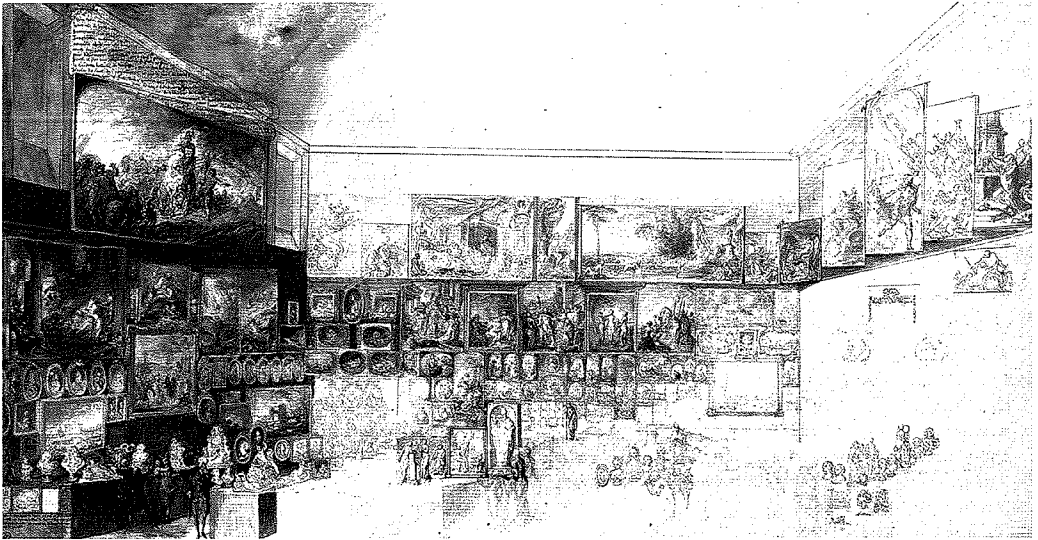


INNER CONFLICT

Art criticism, seen from its beginnings



Gabriel de Saint-Aubin, „Salon du Louvre“ / “View of the salon of 1765”, 1765

Given the perennial tension between what it represents and means it employs to represent it, every work of art is at odds with itself. The question of how the verbal articulation of art can avoid leveling this ambivalence leads Johannes Grave and Beate Söntgen to Denis Diderot, the founding father of modern art criticism in the second half of the eighteenth century.

Instead of argumentative essays advancing normative claims, the French writer and philosopher penned fictional dialogues that establish a coexistence of conflicting views. In the back and forth of objections, he not only engaged with the object of his criticism, but also highlighted issues concerning his own writing. His reflections on the writer's position between involvement and distance and on possible ways of judging make him a promising model for today's art critics as well.

The fact that art must be contentious if it wants to assert itself art field or press for social changes can count as a hardly questioned consensus for large parts of recent art history. For this reason, confrontational art has long been based on an implicit agreement which in turn threatens to displace other potentials of dispute. For it is not only social, political, and economic controversies or arguments over aesthetic questions of value that can be linked to artworks. Rather, pictures, sculptures, installations, or performances bear contradictions and tensions that can be unfolded in processes of perception as well as overlaid with other interests.

Before a work of art intervenes in social contexts or asserts itself as an aesthetic position, it is already characterized by fundamental, inherent conflicts. In a succinct, yet by no means uncontroversial manner, Martin Heidegger sought

INNERER WIDERSTREIT

Kunstkritik, von ihren Anfängen her gesehen

In der Spannung zwischen Dargestelltem und Darstellungsmitteln steht jedes Kunstwerk im Widerstreit mit sich selbst. Die Frage, wie es gelingen kann, diese Ambivalenz nicht in der Versprachlichung einzuebnen, führt Johannes Grave und Beate Söntgen zu Denis Diderot, dem Gründungsvater moderner Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Statt normativ argumentierender Texte schreibt der französische Schriftsteller und Philosoph fingierte Dialoge, die ein Nebeneinander widerstreitender Meinungen herstellen. Im Hin und Her der Einwände reibt er sich nicht nur am Gegenstand seiner Kritik, sondern auch am eigenen Schreiben. Indem er dessen Position zwischen Teilhabe und Distanz und die Möglichkeiten des Urteilens reflektiert, könnte er zum Vorbild auch für eine Kunstkritik der Gegenwart werden.

Dass Kunst streitbar sein muss, wenn sie sich auf dem künstlerischen Feld behaupten will oder auf gesellschaftliche Veränderungen drängen soll, kann für weite Teile der jüngeren Kunstgeschichte als kaum hinterfragter Konsens gelten. Die streitlustige Kunst basierte daher lange Zeit auf einer impliziten Übereinkunft, die ihrerseits andere Streitpotenziale zu verdrängen droht. Denn es sind keineswegs nur soziale, politische und ökonomische Kontroversen, oder aber Auseinandersetzungen über ästhetische Wertfragen, die sich an Kunstwerken festmachen lassen. Vielmehr bergen Bilder, Skulpturen, Installationen oder Performances in sich Widersprüche und Spannungen, die sich in Wahrnehmungsprozessen zur Entfaltung bringen lassen, aber auch von anderen Interessen überlagert werden können.

Noch bevor ein künstlerisches Werk in sozialen Kontexten interveniert oder als ästhetische Positionierung zur Geltung kommt, ist es bereits von fundamentalen immanenten Widerstreiten gekennzeichnet. Auf prägnante, wenngleich keineswegs unumstrittene Weise hat Martin

Heidegger eine für jedes Kunstwerk grundlegende Spannung zu benennen versucht, als er vom „Streit [...] zwischen Welt und Erde“¹ gesprochen hat, der das Werk vom gewöhnlichen Objekt unterscheidet. Zwei konstitutive Elemente, die sich mit Stoff und Form nur unzureichend benennen lassen, treten im Kunstwerk in einen Konflikt, bleiben aber zugleich unauflöslich aufeinander verwiesen. Man muss Heideggers voraussetzungsreichem Vorschlag nicht in allen Details folgen, um erkennen zu können, wie sehr die Wirkmacht von Kunst gerade auf den ihr eigenen Widerstreiten gründet, die sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen aktualisieren und entfalten lassen.

Für die Kunst seit der Renaissance ist dieser konstitutive Widerstreit vor allem als Spannung zwischen Dargestelltem und Darstellungsmitteln charakterisiert worden. In eine ähnliche Richtung weist das Begriffspaar Transparenz und Opazität, mit dem beschrieben worden ist, dass Bilder einen ungehinderten Durchblick auf die in ihnen erscheinenden Gegenstände erlauben können, diesen Durchblick aber häufig durch selbstreflexive Verweise auf den eigenen Bildstatus stören.² Mit dem, was im Werk gezeigt wird, kann immer auch der schlichte Umstand konkurrieren, dass jedes Bild ebenfalls sich selbst zeigen muss. Je nach Beschaffenheit des Kunstwerkes treten derartige Widerstreite in verschiedenen Formen hervor, etwa als Gegensatz zwischen Raumererschließung und Flächenstrukturierung beim klassischen Tafelbild oder als Spannung zwischen der scheinbar lebendigen Erscheinung eines durch eine Plastik dargestellten Körpers und deren schierer Materialität. So unterschiedlich solche Widerstreite auch erfahren werden können, sehen sich die Betrachter/innen doch stets der Herausforderung gegenüber, dass die Konzentration auf

to define a tension fundamental to all artworks when he spoke of the "fight between world and earth"¹ that distinguishes art from an ordinary object. Two constitutive elements that can only be insufficiently signified with material and form enter into a conflict in the work of art, while at the same time remaining inextricably dependent upon each other. One needn't follow Heidegger's multi-premised proposal in all detail to recognize how strongly art's effectiveness is based on its own conflicts, which can be updated and unfolded on the most various levels.

For art since the Renaissance, this constitutive conflict has mostly been characterized as the tension between what is represented and the means of representation. The pair of concepts, transparency and opacity, goes in a similar direction, describing that pictures can allow an unimpeded view to the objects appearing in them, but often disturb this view through self-reflective references to their own status as pictures.² What can always compete with what is shown in the picture is the simple fact that every picture must also show itself. Depending on the artwork's properties, such conflicts arise in different forms – for example, as the discrepancy between the establishment of space and the surface structure in the classical painting, or as the tension between the seemingly lively appearance of a body represented in a sculpture and its sheer materiality. As differently as such conflicts can be experienced, viewers are always faced with the following challenge: Concentrating on one aspect blocks out other, competing moments; every insight comes at the price of momentary blindness toward others. If one takes these experiences of conflict seriously, there is no doubt that they can only be carried out temporally and in a process. There are indeed

good, tangible reasons for grasping Heidegger's intuition that the work of art is the site of a "fight between world and earth" from the perspective of an action. The conflicts characterizing the work do not lead to a final synthesis, unification or sublation. Instead, they continuously prevail.

At issue here are not the basics of an aesthetics of conflict, which have already been outlined in various ways,³ but the question of whether and how such constitutive conflicts can also be brought to bear in the fight between viewers and critics. Isn't the threat of the fundamental conflicts in the respective artwork silenced when the work serves to take on a political, social, or aesthetic position? Does the fight with and for art result in the internal contradictions and tensions of the respective work receding into the background? Do discourses, discussions, and debates leave sufficient room for an artwork to bring its contradictory nature to bear? These questions cannot be answered in a general way. It would be shortsighted to immediately understand every verbalization of experiencing art as a discursive "dressing" and disambiguation. Language, discourses, and texts can serve to balance tensions and conceal contradictions, but they can also provide many different possibilities to unfold contradictions, even to emphasize them in terms of their undecidability. It seems likely, then, that those speaking of and in front of artworks have both options: They can try to do justice to the conflictual experiences, or privilege and highlight a certain view to the respective work.

A conversation about artworks appears ideally suited to let their immanent tensions emerge by drawing attention to elements standing in conflict with one another. While a line of argument structured in a monological way usually places weight

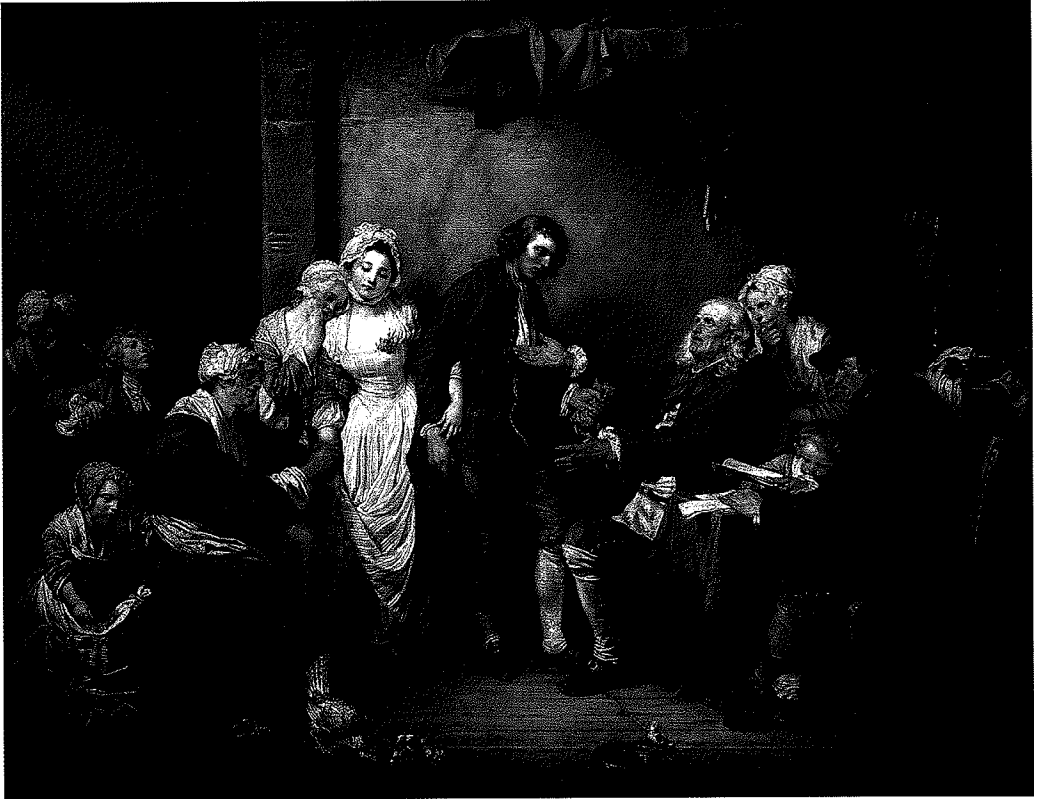
einen bestimmten Aspekt andere, konkurrierende Momente ausblendet, dass mithin jede Einsicht durch die vorübergehende Blindheit für anderes erkaufte ist. Nimmt man solche Widerstreiterfahrungen ernst, so unterliegt es keinem Zweifel, dass sie nur zeitlich und prozessual ausgetragen werden können. Für Heideggers Intuition, das Kunstwerk als Ort des „Streites zwischen Welt und Erde“ von einem Geschehen her zu begreifen, lassen sich daher durchaus gute, handfeste Gründe ins Feld führen. Die das Werk kennzeichnenden Widerstreite münden gerade nicht in eine abschließende Synthese, Vereinigung oder Aufhebung, sondern bleiben unausgesetzt aktuell.

Doch soll es hier nicht um die Grundlagen einer Ästhetik des Widerstreits gehen, deren Umrisse verschiedentlich bereits skizziert worden sind.³ Im Folgenden interessiert vielmehr die Frage, ob und wie solche konstitutiven Widerstreite auch im Streit der Betrachter/innen und Kritiker/innen zur Geltung kommen können. Drohen die fundamentalen Widerstreite im jeweiligen Kunstwerk nicht stillgestellt zu werden, wenn das Werk dazu dient, in politischer und sozialer, oder aber ästhetischer Hinsicht Position zu beziehen? Hat der Streit mit und um Kunst zur Folge, dass die internen Widersprüche und Spannungen des jeweiligen Werks in den Hintergrund treten? Lassen Diskurse, Diskussionen und Debatten hinreichend Raum, damit ein Kunstwerk in seiner ganzen Widersprüchlichkeit zur Geltung gebracht werden kann? Pauschal lassen sich solche Fragen nicht beantworten. Es würde z. B. zu kurz greifen, jeden Akt der Versprachlichung von Erfahrungen vor Kunst sogleich als diskursive Zurichtung und Vereindeutigung zu verstehen. Sprache, Diskurse und Texte können sowohl dazu dienen, Spannungen auszugleichen

und Gegensätze auszublenzen, als auch eine Vielfalt an Möglichkeiten eröffnen, um Widersprüche zu entfalten, ja um diese in ihrer Unentscheidbarkeit zur Geltung zu bringen. Es liegt daher nahe, dass auch denjenigen, die von und vor Kunstwerken sprechen, beide Optionen offenstehen: Sie können versuchen, widerstreitenden Erfahrungen gerecht zu werden, oder aber einen bestimmten Blick auf das jeweilige Werk privilegieren und herausstellen.

In geradezu idealer Weise scheint das Gespräch über Kunstwerke dazu geeignet, deren immanente Spannungen hervortreten zu lassen, indem die Aufmerksamkeit auf einander widerstreitende Elemente gelenkt wird. Während eine monologisch strukturierte Argumentation in der Regel einzelne Aspekte gewichtet und in eine geordnete Folge bringen muss, um z. B. eine bestimmte These zu untermauern, kann das Gespräch – sei es der persönliche Austausch unter mehreren Betrachtern/Betrachterinnen oder die literarische Gattung des Dialogs – verschiedene Wahrnehmungen nebeneinanderstellen und in seinem offenen Verlauf veranschaulichen, wie sich Widerstreite in zeitlichen Prozessen entfalten lassen. Die unterschiedlichen Erfahrungen, die sich im Gespräch artikulieren können, müssen keineswegs notwendig einen Deutungsstreit zur Folge haben, der auf Eindeutigkeit dringt und damit die Spannungen im jeweiligen Werk bündigt. Vielmehr können sich verschiedene Perspektiven und Wahrnehmungen wechselseitig infrage stellen und auf diese Weise erfahren lassen, dass die Fülle möglicher Sinnbezüge im Kunstwerk in einer Versprachlichung – so unverzichtbar sie ist – nicht gänzlich eingeholt werden kann.

Wer der Frage nachgehen will, inwieweit die konstitutiven immanenten Spannungen von



Jean-Baptiste Greuze, „Die Dorfbraut“ / “The Village Bride”, 1761

Kunstwerken in früheren Epochen zum Ausdruck kamen, wird daher sein Augenmerk auch und vor allem auf dialogische Texte richten müssen. Die Vermutung liegt nahe, dass es in besonderer Weise Gesprächsformen sind, in denen verschiedene Blicke auf ein Werk gleichberechtigt und mit ihren Widersprüchen dargelegt werden konnten. Tatsächlich lassen sich seit der Renaissance neben den klassischen kunsttheoretischen Traktaten, die der argumentativen Stützung und Durchsetzung dezidiert Positionen dienen, überraschend viele Dialoge über Kunst ausmachen, in denen sehr unterschiedliche Positionen ausgetragen werden. In diesen Texten, etwa Paolo Pinos „Dialogo di pittura“ (1548) oder Lodovico Dolces „L'aretino“ (1557), werden Rangstreite zwischen verschiedenen Gattungen oder Künstlern offen diskutiert. Auf diese Weise zeichnen sich die Konturen eines Kunstdiskurses ab, der als grundlegende Alternative zum normativ und im Idealfall widerspruchsfrei argumentierenden Traktat gelten kann.⁴ Die Mittel der Fiktionalisierung und Literarisierung bieten zusätzliche Möglichkeiten, um im vielschichtigen Dialog auch Raum für abweichende, heterodoxe Positionen zu lassen.

Und doch sucht man in diesen Schriften weitgehend vergebens nach bleibenden, unauflösbaren Widersprüchen und einem dauerhaft gleichberechtigten Nebeneinander gegensätzlicher Positionen. Viele frühneuzeitliche Dialoge über Kunst und Kunstwerke folgen dem Vorbild didaktischer Gesprächsformen und räumen am Ende des Gedankengangs einer spezifischen Sicht den Vorrang ein. Haben Gegensätze dennoch Bestand, so werden sie weniger als Charakteristikum des betrachteten Gegenstands, mithin des Kunstwerks, verstanden, sondern auf unterschiedliche Betrachterstandorte zurückgeführt. So hat etwa

Vincenzo Borghini unterschiedliche Blicke auf Gemälde oder Skulpturen auf verschiedene räumliche Standorte zurückzuführen versucht und zugleich die Möglichkeit einer Synthese erwogen: „Bedenke auch [...], dass die Menge [der Betrachter, d. Verf.] viele Augen und Köpfe umfasst; der eine sieht etwas, der andere denkt über etwas anderes nach, und was der eine nicht sieht, das sieht derjenige, der neben ihm steht. So bemerkt der eine dies und der andere etwas anderes, und indem sie miteinander sprechen, entsteht aus vielen Einzelheiten, die an sich schon vollkommen sind, etwas umfassend Vollkommenes.“⁵ Das die Frühe Neuzeit prägende Perspektivitätsdenken, das die Standortgebundenheit von Wahrnehmungen und Argumentationen erklärbar macht, zugleich aber auch eine Aufhebung scheinbar widersprüchlicher Positionen verspricht, scheint eine konsequente Entfaltung von Erfahrungen des Widerstreits eher verhindert zu haben. Der multiperspektivische Dialog der Frühen Neuzeit konfrontiert daher zwar mit divergenten Positionen, mündet jedoch nicht in prinzipiell unaufhebbare, dauerhafte Widersprüche.⁶ Hier, so scheint es, wird man daher vergeblich nach einer Sprachform suchen, die den für das Kunstwerk konstitutiven Widerstreit zur Geltung bringt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich indes Zeugnisse finden, die derartige Spannungen in Kunstwerken weniger bändigen als vielmehr entfalten. Dieser Umschlag ist nicht allein einer schleichenden Akzentverschiebung von normativ argumentierenden kunsttheoretischen Texten zu einer oftmals dialogisch verfahrenen Kunstkritik zu verdanken.⁷ Literarische Gesprächsformen erlangen keineswegs erst mit der frühen Kunstkritik im Feld der Kunstliteratur an Bedeutung, doch werden dialogische Texte

on individual aspects and must order them in a certain sequence to substantiate a specific proposition, a conversation, a personal exchange among several viewers or the literary genre of dialogue, for instance, can juxtapose different perceptions and, in its openness, demonstrate how conflicts can be unfurled in temporal processes. The varying experiences that can be articulated in a conversation needn't necessarily lead to a quarrel about how to interpret the work, pressing for unambiguousness and thus subduing its tensions. Instead, different perspectives and perceptions can question each other and thus make experienceable that the great variety of possible contexts of meaning in the artwork can never be entirely covered by the means of language – as indispensable as it may be.

If the aim is to pursue the question regarding the extent to which the constitutive, immanent tensions of artworks were expressed in earlier epochs, one will also and especially have to take a look at dialogical texts. The presumption suggests itself that it is, in a special way, forms of conversation in which different views of a work can be explicated equally and with their contradictions. One can indeed find – alongside the classical, art-theoretical treatises serving to argumentatively underpin and assert decisive positions – a surprising number of dialogues on art since the Renaissance in which very different positions are clarified. In these texts, for example, Paolo Pino's "Dialogo di pittura" (1548) or Lodovico Dolce's "L'Arechino" (1557), disputes about the rank of different genres or artists are openly discussed. The contours of an art discourse thus emerge, which can be counted as a fundamental alternative to the normatively and, in the ideal case, consistently arguing treatise.⁴ The means of fictionalization

and making literary offer additional possibilities to leave room for deviating, for heterodox positions and a multi-voiced dialogue.

And yet for the most part one searches in vain for persisting, irresolvable contradictions and a permanently equal coexistence of opposing positions in these writings. Many early-modern dialogues on art and artworks follow the example of didactical conversational forms and in the end prioritize the chain of thought of a specific view. If contradictions remain, they are understood less as the characteristic of the viewed object, the work of art, but are instead attributed to the various viewer positions. Vincenzo Borghini, for example, sought to explain the different views of paintings or sculptures through different spatial locations and simultaneously deliberated the possibility of a synthesis: "Also bear in mind [...], that the number [of viewers] comprises many eyes and minds; one sees something, the other thinks about something else, and what one person doesn't see is seen by the other standing next to him. Hence, one person notices one thing and the other something else, and by talking to each other the many details, which are already perfect in themselves, become something comprehensively perfect."⁵ Thinking in perspectives, which characterized early modernity, made the dependency of perceptions and arguments on the location explainable, while at the same time promising a sublation of seemingly contradictory positions. Yet it appears to have impeded a consistent unfolding of conflictual experiences. The multi-perspectival dialogue of early modernity therefore confronts diverging positions, yet it doesn't result in, on principle, irreconcilable, permanent contradictions.⁶ So it appears that one would futilely seek

(fingierte Gespräche, aber auch Briefwechsel) nun in anderer Weise eingesetzt: Im Rahmen der Kunstkritik sind es nicht mehr nur übergeordnete Rang- und Wertfragen, die zur Diskussion stehen, sondern zunehmend die konkreten Erfahrungen vor einzelnen Kunstwerken. Der Dialog unterliegt ganz in diesem Sinne nicht mehr vornehmlich einer didaktischen oder persuasiven Strategie, er kann dem offenen, unentschiedenen Nebeneinander verschiedener Positionen dienen oder gar zu Paradoxien zugespitzt werden.

Kaum jemand hat die Kunst des textimmanenten Austragens von Widersprüchen, die sich am Gegenstand wie am eigenen Schreiben reiben, so lustvoll entfaltet wie Denis Diderot. Seine ab 1759 verfassten Salonbesprechungen,⁸ die als Gründungstexte moderner Kunstkritik gelten, haben gerade in ihrer programmatischen Widersprüchlichkeit Modellierungspotenzial für das aktuelle Schreiben über Kunst. In ihnen wird deutlich, in welcher Weise das Urteilen selbst thematisiert oder auch problematisiert werden kann, ohne dass damit der Anspruch auf ein Urteil aufgegeben wäre. Auf den ersten Blick erscheint Diderot als eine Figur, die unmissverständliche Setzungen liebt und sie bis zu apodiktischen Forderungen zuspitzt. Kunst hat sich seines Erachtens einer klaren Aufgabe zu stellen; ganz in Horaz'scher Tradition soll sie erfreuen, bewegen und auf diesem Wege belehren. Neu an Diderot ist seine Forderung, dass nun nicht mehr nur Historien, sondern „Sittenbilder“ diese Aufgabe übernehmen sollten. Szenen aus dem alltäglichen Leben, wie Jean-Baptiste Greuze sie, jedenfalls in Diderots Sicht, anschaulich und überzeugend vor Augen gestellt hatte, sollten durch Affektübertragung den gerührten Betrachter zu Moral und Tugend verführen. Dieser Gedanke, der zunächst

ganz auf kunsttheoretische und gattungsgeschichtliche Fragen fokussiert zu sein scheint, birgt ein grundlegendes, für unseren Zusammenhang höchst aufschlussreiches Problem. Blickt man nämlich genauer auf Form und Gang von Diderots Argumentation, so treten fundamentale Aporien hervor, die für die Kunstkritik konstitutiv sind: Sie ist, trotz aller Versuche, Distanz zu halten oder zu gewinnen, immer schon in die zu kritisierende Sache involviert und verstrickt, und Diderots Schreibweise ist ein Versuch, mit diesem Problem produktiv umzugehen, indem die Widersprüche performativ hervorgekehrt werden. Im ständigen Widerstreit mit sich selbst bringt Diderot beides, Teilhabe und Distanz, zur Geltung. Auf diese Weise bildet er ein Äquivalent zu jenen Spannungen aus, die nicht wenige Bilder tiefgreifend bestimmen. Denn es sind die eingangs skizzierten widerstreitenden Momente zwischen der Versenkung in das Dargestellte und der Konzentration auf die Darstellungsmittel oder zwischen dem Bild als gleichsam lebendigem Gegenüber und dem Gemälde als bloßem Artefakt, die in Diderots „Salons“ unausgesetzt aufscheinen.

Diderot ist ein streitbarer Mann. Er streitet für die Sache, die Erneuerung der Kunst als moralischer Instanz, er streitet mit Künstlern und gibt diesen zugleich in seinen Texten eine Stimme, die er zwar kontrolliert, aber doch hörbar macht, sodass sie auch im Kontrast zu seiner eigenen Meinung durchaus zur Geltung kommt. Nicht zuletzt aber streitet er mit sich selbst. Er tut dies in fingierten Dialogen, die er imaginär mit dem Auftraggeber der Salonbesprechungen, Friedrich Melchior Grimm, führt. Grimm kommt dabei die Rolle zu, Einwände zu formulieren, auf die Diderot reagieren kann. Diderot streitet, indem

Jean-Baptiste Greuze,
„Kindesliebe“ / "Filial Piety",
1763



a linguistic form that would bring the conflict constitutive of the artwork to bear.

In the second half of the eighteenth century, however, one can find texts that do not try to tame such tensions in artworks, but instead to unfold them. This turn owes not only to a gradual shift in emphasis from normatively arguing art-theoretical texts to an often dialogical critique of art.⁷ Literary forms of conversation had gained significance much earlier than with early art criticism in the field of art literature, but dialogical texts (feigned conversations and as well as correspondences) were now employed in a different way: In the context of art criticism, it is no longer just superordinate questions of rank and value that are up for debate, but increasingly concrete experiences made in front of individual works of art. In this sense, the dialogue is no longer pre-

dominantly subject to a didactical or persuasive strategy, it can serve an open, indecisive juxtaposition of different positions or even culminate to paradoxes.

There is hardly anyone who developed the art of exposing contradictions creating a tension in the examined object as well as in one's own writing in a text-immanent manner as joyfully as Denis Diderot. His "Salon" reviews,⁸ written from 1759 onwards and counting as the foundational texts of art criticism, possess a modeling potential for writing about art today precisely because of their programmatic contradiction. They make it evident in which way judging can itself be addressed or problematized without giving up the claim to judge. On first sight, Diderot appears as a figure preferring unambiguous posits at times exaggerated to apodictic demands. In his opinion,

er im Selbstgespräch zwischen Pro und Kontra abwägt, oder aber, indem er in einen Dialog mit den Protagonisten der zu kritisierenden Bilder eintritt⁹ – eine Form der Beschreibung, die das spannungsvolle Verhältnis zwischen der Teilhabe am Gegenstand und seiner distanzierten Kritik besonders effektiv in Szene setzt. Diderot geht es mithin, trotz seines emphatischen Eintretens für eine moralisch erhebende Kunst, gerade nicht um eindeutige Stellungnahme, in der die internen Widersprüche der Kunst aufgehoben würden, sondern um die Widersprüche des kritischen Unternehmers selbst, die er in seinen Texten sichtbar werden lässt. Das bedeutet nicht, dass Diderot die Kontrolle über den Text oder seine Argumentation abgeben und auf Urteile verzichten will. Es sind aber vor allem der Prozess der Urteilsfindung und die blinden Flecken des eigenen Schreibens, die ihn interessieren und die im Modus des Streits hervortreten.

In den einführenden Sätzen des „Salons“ von 1763 findet sich eine erhellende und irritierende Bemerkung über Aufgabe und Fähigkeiten des Kritikers. Diderot fordert gerade nicht ein, auf Distanz zu gehen, sondern verlangt, sich für das Werk zu öffnen und sich im Schreiben dem Geist und dem Stil des zu beurteilenden Werkes anzuschmiegen. Was es dazu braucht, seien „ein Herz, das für alle Reize empfänglich, und eine Seele, die zu unendlich verschiedenen Formen der Begeisterung fähig wäre; eine Mannigfaltigkeit des Stils, die der Mannigfaltigkeit aller Pinsel entspreche; das Vermögen, mit Deshayes groß und zugleich wollüstig, mit Chardin einfach und wahr, mit Vien zart, mit Greuze rührend zu sein und mit Vernet alle nur möglichen Illusionen hervorzubringen“. (I, 433) Dies ist eine erstaunlich demütige und zugleich doch ambitionierte

Bemerkung aus der Feder eines Kritikers, der mit rasch gefällten und meist nur sehr minimalistisch begründeten Urteilen nicht geizt und die Fahne der „Natürlichkeit“, das heißt einer zumindest auf den ersten Blick antirhetorischen Form der Darstellung, zu jeder Gelegenheit hochhält.¹⁰ Bereits hier zeichnet sich der Anspruch ab, wenn nicht die Kriterien des Urteils, so doch die Weise des Schreibens aus dem Werk selbst abzuleiten – ein Gedanke, der mit der Romantik zum Programm erhoben werden sollte und unvermeidlich in einem inneren Widerspruch zur Forderung nach kritischer Distanz steht. Zwar ist dieser Widerspruch bei Diderot nicht explizit markiert, doch artikuliert er sich umso spürbarer in unterschiedlichen Schreibweisen, von der emphatischen Vergegenwärtigung der dargestellten Szene bis zum apodiktischen Urteil. Im Wechsel der Zuwendungsweisen zum Bild tritt die Grundspannung hervor, dass sich der Betrachter/die Betrachterin von ihm bewegen lässt, wie es Diderot selbst fordert, sich aber zugleich in eine nüchterne Distanz zu bringen versucht, die ihm/ihr erst ein Urteil ermöglicht.

Es ist dieser „Salon“, in dem Diderot auch beginnt, mit anderen Stimmen zu sprechen, seien es die der Besucher, der Künstler oder der Bildfiguren.¹¹ So streitet Diderot mit François Boucher, dessen Leichtigkeit und Fruchtbarkeit er bewundert, dessen unverbesserlichen Fehler, das unwahre Kolorit, er zugleich aber beklagt. In einem kurzen fingierten Dialog lässt er Boucher den Anspruch formulieren, seine Gegenstände allein „im Kopf“ zu imaginieren, um so auch das Überirdische einzuholen (I, 439). Doch stehe, so repliziert der Kunstkritiker, genau diese Haltung einer „wahren“ Darstellung im Weg. Auf Bouchers Antwort, er sei um die Wahrheit

art has to face a clear task; quite in the tradition of Horace, it should delight, move, and in this manner teach. What is new in Diderot is his call for not only historical pictures, but also "genre pictures" taking on this task. Scenes from everyday life such as those by Jean-Baptiste Greuze, who in Diderot's view created them vividly and convincingly, were to entice the touched viewer to morality and virtue through the transfer of affects. This thought, which initially appears to be focused entirely on art-historical and genre-historical questions, bears a fundamental problem that is highly instructive for our context. For if one takes a closer look at the form and course of Diderot's line of argument, fundamental aporias emerge which are constitutive of art criticism: Despite all attempts to keep or gain a distance, it is always already involved and entangled in the subject matter being critiqued, and Diderot's style of writing is an attempt to productively cope with this problem by highlighting the contradictions in a performative way. In constant conflict with himself, Diderot brings both participation and distance to bear. In this manner, he forms an equivalent to the tensions that profoundly determine many pictures. For it is not the already outlined conflictual moments between immersing in what is depicted and concentrating on the means of depiction, or between the picture as a living vis-à-vis, as it were, and the painting as a mere artifact that incessantly appear in Diderot's Salons.

Diderot likes a good dispute. He argues for the cause, the renewal of art as a moral authority. He argues with artists at the same time he lends them a voice in his texts, voices he controls but makes audible, so that they are asserted also in contrast to his own opinion. Not least, he also argues with

himself. He does so in feigned, imaginary dialogues with the person commissioning him with the Salon reviews, Friedrich Melchior Grimm. Grimm is attributed the role of formulating objections to which Diderot responds. Diderot argues by weighing the pros and cons in a monologue, but also by entering into a dialogue with the protagonists of the pictures to be reviewed⁹ – a form of description that very effectively stages the tensional relationship between participating in the object and criticizing it from a distance. Despite his emphatic support of a morally elevating art, it is not Diderot's objective to assume an unambiguous position in which the internal contradictions of art would be abolished, but to elucidate the contradictions of this critical endeavor itself in his texts. This does not imply that Diderot wants to relinquish control over the text or the argumentation and dispense with judgements. But it is above all the process of coming to a judgment and the blind spots of one's own writing that interest him and that emerge in the mode of conflict.

In the introductory sentences of the "Salons" from 1763, there is an elucidating and irritating statement on the task and abilities of the critic. Diderot does not demand creating a distance, but instead calls for opening up to the work and, in writing, nestling with the spirit and style of the artwork to be judged. What is required to this end is a "heart that could be charmed, a soul susceptible to an infinity of enthusiastic differences, a variety of styles which answer to a variety of brushes; the ability to be substantial and voluptuous as with Deshayes, simple and true like Chardin, delicate as Vien, sad like Greuze, create all possible illusions like Vernet."¹⁰ This is a surprisingly modest and yet ambitious remark from the pen of a critic who did not spare with quick

wenig bekümmert, und vielleicht würden die Farben im Paradies genau so erscheinen, reagiert Diderot mit einer bemerkenswerten Inversion der Zuständigkeit, die durchaus auch auf die eigene Kompetenzüberschreitung hinweisen soll: Boucher sei kein guter Philosoph, wenn er nicht wisse, dass an jedem Ort der Welt Gott für etwas anderes gehalten werde als der Mensch (I, 439). Eine Gelegenheit zu antworten erhält der imaginäre, derart in die Ecke gestellte Gesprächspartner nun nicht mehr. Der Zweifel an der philosophischen Kompetenz des Malers vermag aber auch Fragen zum Positionswechsel vom Philosophen zum Kunstkritiker aufzurufen, den Diderot selbst vollzogen hat. Implizit deutet sich bereits hier, in einem entschiedenen Urteil, das scheinbar keinen Widerspruch duldet, die Fragilität und Fragwürdigkeit von Diderots eigener Position an.

An anderer Stelle hadert Diderot mit seinen eigenen Kriterien, ja mit der Kritik überhaupt. Beim Blick auf das Bild „Kindesliebe“ von Greuze lässt er andere für sich sprechen, um deren Urteil zunächst zu bestätigen: „Die Arme dieser Gestalt, übrigens einer reizenden Gestalt, seien steif, dürr, schlecht gemalt und ohne Details [...] Ach, das ist freilich nur zu wahr.“ (I, 465) Es folgen weitere, mit fremden Stimmen artikulierte, kritische Beobachtungen zur fehlenden Natürlichkeit eines Kopfkissens und zur Übernahme von Köpfen aus anderen Bildern – Argumente, die aus Diderots eigenen Plädoyers vertraut sind und im nächsten Moment dennoch von ihm selbst ausgehebelt werden: „Schließlich [...] Ach tausend Teufel sollen die Kritiker holen und mich zuallererst! Dieses Bild ist schön, sehr schön, und wehe dem, der es auch nur einen Augenblick mit kaltem Blute betrachten kann!“ (I, 465).

Diderots Emphase erschöpft sich jedoch keineswegs darin, die Ohnmacht der Worte und vor allem der kritischen Sprache gegen die Wirkmacht des Bildes auszuspielen. Es geht ihm vielmehr um die Vielfalt der Beschreibungsmodi, die je andere Aspekte des Werkes und zugleich auch des kritischen Prozesses nachbilden. Indem Diderot schlicht behauptet, dass das Bild „schön, sehr schön“ sei, und mit Drohgebärden schließt, falls sich jemand der Wirkung des Gemäldes zu entziehen wage, entscheidet er sich gegen vertraute Formen des kritischen Argumentierens. Mit seiner Positionierung insistiert er indes auf einer leidenschaftlichen Zuwendung zum Bild, die, wie in der eigenen Beschreibung vorgeführt wird, unvermittelt neben einer distanzierteren Betrachtung stehen kann. Es geht also weniger darum, zu einem klaren, rational gefällten Urteil zu kommen – denn das, was als Urteil aufscheint, ist ein leidenschaftlicher Appell. Vielmehr werden im Text die unterschiedlichen und in sich widerstrebenden Zugangsweisen zum Bild hervorgekehrt.

Höhepunkt des rhetorischen Zaubers, den Diderot vor Bildern entfaltet, sind die „Salons“ von 1765 und 1767. Hier spricht er nicht mehr über das Bild, sondern mit ihm, am eindrucksvollsten am Beispiel des „Mädchens, das sein totes Vögelchen betrauert“, wiederum von Greuze gemalt. Der Text oder vielmehr die Begegnung, wie Diderot sie inszeniert, beginnt mit lautstarker Begeisterung über die Schönheit und den Reiz der Darstellung. Doch muss bereits hier unklar bleiben, ob diese Qualitäten dem Mädchen selbst oder der Malerei geschuldet sind. Der Begeisterungssturm wird unterbrochen durch Selbstbeobachtungen: „Bald ertappt man sich dabei, wie man mit dieser Kleinen plaudert und sie tröstet.“ (I, 566) Die Fantasie einer Verschmelzung des Betrachters

and usually very minimally founded judgements and stood up for “naturalness”, i. e., an at least upon first sight anti-rhetorical form of description.¹¹ Already here one finds signs of a claim to derive the mode of writing, if not the criteria for judging, from the work itself – a thought that was to be made a program in Romanticism and inevitably internally contradicts the demand for critical distance. This contradiction is not critically marked in Diderot, but it articulates itself all the more tangibly in various modes of writing, from the emphatic visualization of the depicted scene to the apodictic judgment. What emerges in the alternating approaches to the picture is the basic tension that the viewer lets him/herself be moved by the picture, as Diderot himself demands, but at the same time seeks to keep it at a sober distance allowing a judgment in the first place.

It is this “Salon” in which Diderot also starts speaking with other voices, be it that of the visitor, the artist or the figure in the picture.¹² For example, Diderot argues with François Boucher, whose ease and fruitfulness he admires, while at the same time complaining about his hopeless mistake, untrue coloring. In a short feigned dialogue, he lets Boucher formulate the demand to imagine his objects solely “in the mind”, so as to capture the supernatural as well. (I, 439) But precisely this stance, the art critic replies, impedes a “true” depiction. Diderot responds to Boucher’s answer – that he doesn’t care much for the truth and that the colors in paradise might appear just so – with a remarkable inversion of responsibility, which is indeed also meant to point to his exceeding his own competence: Boucher is not a good philosopher if he doesn’t know that everywhere in the world God is regarded as something different from man. (I, 439) The imagined, now



cornered dialogue partner is not given the chance to respond. However, doubting the philosophical competence of the painter may also raise questions regarding the change in position from philosopher to art critic, which Diderot himself underwent. This decisive judgement that apparently tolerates no objection already implicitly refers to the fragility and dubiousness of Diderot’s own position.

Elsewhere, Diderot is at odds with his own criteria, even with critique in general. After a first look at “La piété filiale” by Greuze, he lets others speak for himself, to then initially confirm their judgment: “The arms of this figure, a charming figure by the way, are said to be rigid, skinny, badly painted, and without details [...] Oh, that is of course all too true.” (I, 465) Further critical observations, articulated with the voices of oth-

mit dem Bild wird dadurch jedoch keineswegs ausgesetzt. Vielmehr soll diese als solche sichtbar werden, um im nächsten Schritt verstärkt zu werden durch einen Dialog mit dem dargestellten Mädchen, der das Dargestellte narrativ überschreitet. Nicht allein das Bild rührt seinen Betrachter; vielmehr bringt der begeisterte Kritiker das arme Mädchen, das er in einer ausschweifenden Schilderung als gefallenes ausmalt, durch die Unterhaltung zum Weinen.¹² Der Paragone zwischen Bild und Sprache, der Streit um die Wirkmacht von Autorschaft, der in diesem Fall vom Verfasser des Textes und nicht vom Produzenten des Bildes gewonnen zu sein scheint¹³, ist in unserem Zusammenhang nebensächlich. Was Diderot im Überschreiten des Bildes hervortreibt, ist dessen Potenzial, gerade im Entzug von Sichtbarem die Fantasie der Betrachter/innen umso stärker anzuregen und in das Dargestellte zu involvieren.¹⁴

Grimms möglicher Einwand gegen ein solches Verfahren wird mit einer guten Portion Selbstironie in den Text eingefügt: „Wie, lieber Freund, Sie lachen mich aus?“ Zu erwarten wäre, dass die Irritation dem Dialog mit einem gemalten Mädchen geschuldet ist, doch gibt Diderot dem Lachen eine andere Wendung: Er führt es darauf zurück, dass eine „so gewichtige Persönlichkeit“ mit einem so unbedeutenden Mädchen spreche, das über gänzlich Belangloses weine. Damit bestätigt er noch einmal den Lebendigkeitstopos, der die Differenz zwischen dem Bild und dem Leben selbst negiert. War diese Sicht auf das Gemälde im Auslachen gerade erst als ein Topos hervorgekehrt worden, der auf Täuschung beruht, so wird die Illusion des Gesprächs mit dem Mädchen nun nochmals bestärkt. Diese Wendung nutzt Diderot, um einen weiteren Aspekt des Gemäldes zur Sprache zu bringen. Auf Grimms Lachen antwor-

tet er: „Sehen Sie doch, wie schön, wie interessant sie ist! Ich mache nur ungern andere traurig. Trotzdem würde es mir nicht besonders leid tun, die Ursache ihres Kummers zu sein.“ (I, 568) Mit diesem abgeschmackten Herrenwitz kehrt Diderot den offenkundigen, wenig elaborierten erotischen Appell des Bildes und die entsprechend platten Fantasien eines männlichen Betrachters hervor. Schließlich spart er auch eine weitere, explizitere Spitze gegen den auch von Diderot selbst viel gelobten Greuze nicht aus, die er stellvertretend, durch den Maler Vernet, austeilen lässt. Greuze muss vom Landschaftsmaler erfahren, dass er unter seinen Feinden „einen gewissen Jemand [habe], der Sie zwar wahnsinnig zu lieben scheint, Sie aber zugrunde richten wird“. Auf die Frage, wer das sei, lässt Diderot Vernet antworten: „Sie sind es selbst!“ (I, 569). Gerade am Beispiel von Greuze, den Diderot immer wieder wie kaum einen anderen Maler gepriesen hat, wird deutlich, dass auch das Werk dieses Künstlers Aspekte aufweist, die Diderot weniger schätzt und die er dennoch zur Sprache bringt, wenngleich er damit gegen sein eigenes Interesse handelt, den Maler als besten „Sittenmaler“ seiner Zeit und damit als Verkörperung der eigenen Kunsttheorie verteidigen zu wollen. Nochmals zeigt sich, dass widerstreitende Argumente nicht schlicht auf unterschiedliche Sprecherpositionen verteilt werden, sondern auch durch den Rückgriff auf verschiedene Textgenres und Stillagen artikuliert werden.

Der „Salon“ von 1767 ist der längste, den Diderot geschrieben hat. Um Kritik am Umfang abzuwehren, aber auch seine eigenen Qualitäten mit Nachdruck herauszustreichen, leitet er ihn mit einer Tiefstapelei ein: „Erwarten Sie nicht, lieber Freund, dass ich diesmal ebenso reich,

ers, on the lacking naturalness of a pillow and the use of buttons from other pictures – arguments that are familiar from Diderot's own appeals but are nevertheless annulled the next moment: "Finally [...] Oh, a thousand devils ought to seize the critics, and me first of all! This picture is beautiful, very beautiful, and woe betide the man who can contemplate it for a moment in cold blood!" (I, 465)

Yet Diderot's emphasis is not at all exhausted in playing off the impotence of words and in particular critical language against the effect of the picture. He is instead concerned with the wide variety of modes of description that each reconstruct different aspects of the work and simultaneously mark critical processes. By simply claiming that the picture is "beautiful, very beautiful" and concluding with threats in case anyone dares to elude the effect of the painting, Diderot decides against the familiar forms of critical argumentation. By positioning himself in this way, he insists on a passionate approach to the picture which, as demonstrated in his own descriptions, can stand directly next to a distanced perception. Therefore, it is less about arriving at a clear, rational judgment – for that which appears as judgment is a passionate appeal. Instead, the text highlights the different and conflicting approaches to the picture.

The peak of the rhetorical magic that Diderot unfolds in front of the pictures is marked by the "Salons" from 1765 and 1767. Here, he no longer speaks about the picture but with it, most impressively in the case of the "Girl Weeping Over Her Dead Bird", also painted by Greuze. The text, or rather the encounter as Diderot stages it, starts with great enthusiasm about the beauty and charm of the depiction. Yet it already remains unclear here whether these qualities owe to the

girl or the painting, the enthusiasm is interrupted by self-observations. "Soon one is surprised to find oneself speaking to the child, consoling it."¹³ Yet the fantasy of merging beholder and picture is not abandoned through this. Instead, it is to become visible as such and intensified in the next step by a dialogue with the depicted girl, which in a narrative manner goes beyond that which is shown. Not only the painting touches its viewer; instead, the enthused critic makes the poor girl, which he pictures as a fallen one in an extensive description, cry due to his conversation.¹⁴ The paragon between image and language, the dispute about the reality of authorship, which in this case seems to be won by the author of the text and not by the producer of the painting,¹⁵ is beside the point in our context. What Diderot brings forth in exceeding the picture is its potential of rousing the imagination of the viewer all the more and involving him or her in what is shown precisely by withholding what is visible.¹⁶

Grimm's possible objection against this method is inserted in the text with a good portion of self-irony: "What! My dear friend, you are laughing at me!" One could expect that the disturbance owes to the dialogue with the painted girl, but Diderot twists the laughing: He attributes it to the fact that a "serious person" is speaking to such an insignificant girl weeping over something entirely trivial. He thus once more confirms the *topos* of liveliness that negates the difference between image and life itself. While this view of the painting was just emphasized by laughter as a *topos* based on deception, the illusion of the conversation with the girl is again reinforced. Diderot uses this turn to address a further aspect of the painting. He responds to Grimm's laughter: "Can you see how beautiful she is! How

ebenso mannigfaltig, ebenso toll und ebenso fruchtbar sein werde, wie ich es in den vergangenen Salons noch sein konnte. Alles erschöpft sich einmal.“ (II, 7) Das ist zutreffender, als Diderot zu diesem Zeitpunkt ahnen konnte, denn die ab 1769 folgenden „Salons“ sind nur mehr ein müder Nachklang der brillanten Texte aus den 60er Jahren. Die Besprechung des Jahres 1767 ist jedoch wie kaum eine zweite von Zwiegesprächen durchzogen, in denen Grimm, ganz im Sinne der antiken Dialogtradition, als fragender und streitender Widerpart von Diderot ins Spiel gebracht wird, um Argumente wiederholen, verstärken oder wenden zu können. Anders als in antiken Dialogen geht es in den „Salons“ jedoch nicht darum, letztlich zu einem klaren Schluss zu kommen. Vielmehr bleiben, auch wenn Urteile gefällt werden, die Widersprüche und Wendungen im Prozess der Urteilsfindung als unauflösbare Spannungen sichtbar. Dieses Verfahrens bedient sich Diderot nicht nur in der Einleitung, in der er grundlegende kunsttheoretische Gedanken entfaltet, sondern auch in den Bildkritiken selbst, die zum Teil als Gespräche vor Gemälden in Szene gesetzt werden.

Die eindrücklichste dieser Gesprächsszenen findet sich bereits im „Salon“ von 1765, in dem Jean-Honoré Fragonards Erfolgsbild „Koresus und Kallirhoë“ als Traumgebilde vor dem stauenden Grimm entworfen wird. Diderot evoziert eine Folge von imaginierten *tableaux*, die sich zu einem einzigen, sprechenden Bild verdichten (I, 599–608). Durch die Rahmung des Textes und die Anlage des Dialogs wird nicht zuletzt eine grundlegende Bedingung von Diderots Schreiben inszeniert: die Leistung der Erinnerung und Vergegenwärtigung, die erforderlich ist, um ein nicht nur prinzipiell totes, sondern nun auch

abwesendes Bild im Akt des Schreibens lebendig vor Augen zu stellen. Und wiederum ist auch dieses Vorgehen durch die Referenz auf eine antike Tradition legitimiert, denn am Abend vor dem Traum will Diderot, wie er einleitend berichtet, Platons Höhlengleichnis gelesen haben (I, 599). Grimm figuriert hier nicht als Partner im Streit, sondern als Geburtshelfer der Wiedererweckung des Bildes und als *Claqueur* der Ekphrasis, die das Bild schließlich samt seiner Wirkung hervorgerufen vermag: „Das ist doch das Gemälde von Fragonard; das ist es mit seinem ganzen Effekt“ (I, 606), ruft Grimm aus. Wie stark die Wirkung ist, belegt die verwunderte, auf Grimms Kritik am Bild reagierende Erkenntnis der Figur Diderot im Dialog: „Ich habe es mit denselben Fehlern geträumt.“ (I, 607)

In dieser letzten Wende, die die künstlerischen Mängel des Gemäldes in das imaginierte, verlebendigte Traumbild hineinträgt, liegt eine entscheidende *Pointe*, die Diderots gezieltes Schwanken zwischen Teilhabe und Distanz als Entfaltung der eingangs beschriebenen bildinternen Widerstreite ausweist. Scheint die geschickte Dramaturgie des fingierten Dialogs zwischen Diderot und Grimm zunächst ganz darauf zuzulaufen, dass die Erzählung des Traumbildes und die Beschreibung des Gemäldes völlig verschmelzen, so wird ausgerechnet im Moment der perfekten Illusion auf die Materialität von Fragonards Werk verwiesen. Für Grimm stimmen das Gemälde und das Traumbild so weitgehend überein, dass er sich – gegen alle *Topoi* von der Beständigkeit der Malerei – darum sorgt, die Bilder könnten gleichermaßen vergänglich sein: „Wenn man sein Gemälde [das heißt Fragonards Bild] einen Augenblick aus den Augen verliert, fürchtet man immer, seine Leinwand könnte sich

interesting she is! I hate to trouble her. In spite of that, it will not displease me to be the cause of her pain."¹⁷ With this tasteless male joke, Diderot reveals the evident, not at all elaborated, erotic appeal of the picture and the corresponding platitudinous fantasies of a male beholder. In the end, he does not even spare a further, explicit mocking remark against Greuze, whom Diderot himself held in high esteem, made in lieu by the painter Vernet. Greuze must learn from the landscape painter that among his enemies he has "a certain somebody who seems to love you madly, but will destroy you." Asked who he is, Diderot lets Vernet answer: "You yourself!" (I, 569) It is exactly the example of Greuze, whom Diderot praised as no other painter, that makes it clear that the work of this painter also reveals aspects that Diderot values less and addresses all the same, although this is against his own interest in defending the painter as the best "genre painter" of his time and thus as the epitome of his own art theory. This again reveals that conflictual arguments cannot simply be attributed to different speaker positions, but are articulated by reverting to different text genres and styles.

The "Salon" of 1767 is Diderot's longest. To defend himself against the scope, but also to emphasize his own qualities, he starts with being overmodest: "Don't expect me, my dear friend, to be as rich, various, wise, mad, and fertile this time as I've been in previous Salons. Exhaustion is setting in."¹⁸ That is more correct than Diderot could have presumed at the time, for the "Salons" from 1769 onwards are merely a tired echo of his brilliant texts from the 1860s. Yet the review from 1767 is permeated as no other by dialogues in which Grimm, entirely in line with the ancient tradition of dialogue, is brought into play by

Diderot as a questioning and quarrelsome counterpart to repeat, reinforce, or twist arguments. In contrast to ancient dialogues, the issue in the "Salons" is not to arrive at a clear conclusion. Instead, even if clear judgments are made, what remains visible are contradictions and turns in the process of making a judgment as irresolvable tensions. Diderot employs this method not only in the introduction, in which he elaborates basic art-theoretical considerations, but also in the reviews of pictures that are in part staged as conversations in front of the paintings.

The most impressive of these conversational scenes can already be found in the "Salon" of 1765, in which Jean-Honoré Fragonard's successful painting "Coresus and Callirhoe" is conjured as a dream before astounded Grimm. Diderot evokes a sequence of imaginary tableaux that are condensed to a single, speaking picture. (I, 599–608) By framing the text and creating a dialogue, what is not least staged is a basic condition of Diderot's writing – the achievement of remembering and visualizing that is required to vividly present a not only dead but also absent picture in the act of writing. And this approach is again legitimized referring to an ancient tradition, for on the evening preceding the dream, Diderot, as he states at the beginning, claims to have read Plato's allegory of the cave. (I, 599) Here, Grimm appears not only as a partner in quarrel, but as the midwife of reviving the picture and as a *claqueur* of the ekphrasis that the painting and its effects are capable of giving rise to. "Such is Fragonard's painting; there in all its glory,"¹⁹ Grimm exclaims. What verifies the force of this effect is the astounded insight of the figure of Diderot in the dialogical response to Grimm's critique that he had dreamt it with the same flaws.



Jean-Honoré Fragonard, „Koresus und Kallirhoë“ / “Coresus and Callirhoe”, 1765

This last turn, conveying artistic deficiencies of the painting to the imagined, animated dream-image, marks a decisive point characterizing Diderot's targeted vacillation between participation and distance as the unfolding of conflicts immanent to the picture as they were described above. While the skillful dramaturgy of the feigned dialogue between Diderot and Grimm initially seems to lead to merging the narration of the dream-image and the description of the painting, in precisely the moment of perfect illusion, the materiality of Fragonard's work is referred to. For Grimm, the painting and the dream-image correspond to the extent that he is worried – against all *topoi* of the permanence of painting – that the picture could be equally transient: "If one loses sight of his painting [i.e., Fragonard's picture] for one moment, one always fears that his canvas could fold together, like yours [i.e., Diderot's dream], and the captivating and sublime appearances could disappear like the apparitions of the night." (I, 606) As early as in 1763, Diderot had focused on the material foundations of the artificial picture using the example of a still life by Jean-Baptiste Siméon Chardin.²⁰ He now repeats and at the same time outdoes this point by decidedly making use of the possibilities of the dialogue. For it is the form of conversation that allows him to unfold to a temporal event the conflict inherent to the picture between visualizing that which is depicted and pointing out the pigment pastes or the limited canvas with literary means.

Fragonard's "Coresus and Callirhoe" was not the only picture that incited Diderot to respond to conflicts within the image with equally tensional jumps and changes on all linguistic levels. With these few sketched examples, one of the most

important functions of this rhetoric may have become clear: What emerges in these at times narcissistic games with words is the process of critique as such, which incessantly alternates between distanced observation of the pictures and one's own reactions, on the one hand, and a passionate, empathetic approach on the other. Christoph Menke coined the succinct term "aesthetic critique" to describe this performative aspect of artistic practice, thus designating that which Diderot performs in his texts: Highlighting the conditions, possibilities and limits of describing and judging, and keeping alive the act of critique in all its fragility, but also necessity.²¹ In the ostentatious contradictions that Diderot unfolds in dialogues, the change of roles and speaker positions, and by varying styles, the fundamental aporia of art criticism emerges, namely, to encounter its subject in both a participatory and distant way. Conflicts in which this aporia becomes apparent do not dispense with judgments, yet they make clear under which conditions they are possible. The way in which these tensions can be articulated in a literary way is exemplarily shown by the art of inner conflict in early art criticism. Understood in this way, Diderot's practice of writing can encourage contemporary art criticism to allow for and even openly reveal contradictions and the process-oriented character of judging. A wagging forefinger is not needed here, but the effectiveness and power of seduction of an artful language that is able to both evoke the described object with its contradictions and elucidate the complex approaches to the picture which vacillate between participation and distance.

(Translation: Karl Hoffmann)

zusammenfalten wie die Ihrige [das heißt Diderots Traum] und die fesselnden und erhabenen Erscheinungen könnten entschwinden wie die Erscheinungen der Nacht.“ (I, 606) Schon 1763 hatte Diderot am Beispiel eines Stilllebens von Jean-Baptiste Siméon Chardin im Augenblick der höchsten, geradezu stofflichen Illusionswirkung die materiellen Grundlagen des artifiziellen Bildes in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt.¹⁵ Nun wiederholt er diese Pointe, überbietet sie aber noch, indem er entschieden die Möglichkeiten des Dialogs nutzt. Denn erst die Gesprächsform erlaubt es ihm, den bildinternen Widerstreit zwischen der Vergegenwärtigung des Dargestellten und dem Ausstellen von Farbpaste oder begrenzter Leinwand mit literarischen Mitteln zu einem zeitlichen Geschehen zu entfalten.

Fragonards „Koresus und Kallirhoë“ sollte nicht das einzige Bild bleiben, das Diderot dazu anregte, auf bildinterne Widerstreite mit ebenso spannungsvollen Sprüngen und Wechseln auf allen Sprachebenen zu antworten. Doch mit den wenigen, skizzierten Beispielen mag eine der wichtigsten Funktionen dieser Rhetorik in Umrissen deutlich werden: Was in diesen bisweilen selbstverliebt anmutenden Sprachspielen hervortritt, ist der Prozess der Kritik als solcher, der unausgesetzt zwischen der distanzierten Beobachtung der Bilder wie auch der eigenen Reaktionen einerseits und einer leidenschaftlichen, emphatischen Zuwendung andererseits wechselt. Christoph Menke hat für diesen performativen Aspekt der kunstkritischen Praxis den prägnanten Begriff der „ästhetischen Kritik“ geprägt und damit etwas bezeichnet, das Diderot in seinen Texten leistet: die Bedingungen, die Möglichkeiten und die Grenzen des Beschreibens und Urteilens auszustellen und den Akt des Kriti-

sierens in all seiner Fragilität, aber auch in seiner Notwendigkeit wachzuhalten.¹⁶ In den ostentativen Widersprüchen, die Diderot durch dialogische Partien, durch den Wechsel von Rollen und Sprecherpositionen sowie durch das Variieren von Stillagen entfaltet, tritt die grundlegende Aporie der Kunstkritik hervor, ihrem jeweiligen Gegenstand mit Teilhabe und zugleich Distanz zu begegnen. Widerstreite, in denen diese Aporie zutage tritt, setzen das Urteil nicht aus, machen aber deutlich, unter welchen Bedingungen es möglich ist. Wie sich solche Spannungen literarisch artikulieren lassen, zeigt auf modellhafte Weise die Kunst des inneren Widerstreits in der frühen Kunstkritik. Diderots Schreibpraxis kann, so verstanden, auch für die heutige Kunstkritik dazu anregen, die Widersprüche und die Prozesshaftigkeit des Urteilsprozesses zuzulassen, ja offen hervorzukehren. Dazu bedarf es gerade nicht eines didaktischen Zeigefingers, sondern der Wirk- und Verführungskraft einer kunstvollen Sprache, die ebenso den beschriebenen Gegenstand in seinen Widersprüchen zu evozieren vermag, wie sie die komplexen, zwischen Teilhabe und Distanz changierenden Zugangsweisen zum Bild anschaulich macht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: ders., Holzwege, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M. 2003, S. 1–74, hier: S. 36.
- 2 Vgl. Louis Marin, Über das Kunstgespräch, Freiburg i. Br. 2001, bes. S. 47–56.
- 3 Für Positionen im Ausgang von Jean-François Lyotard vgl. etwa Christine Pries/Wolfgang Welsch (Hg.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Weinheim 1991.
- 4 Vgl. Valeska von Rosen, „Dialogisch strukturierte Kunsttheorien. Überlegungen zu ihrem epistemologischen Status und zur Theorie-Praxis-Relationierung“, in: dies./Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (Hg.), Der stumme Diskurs

Notes

- 1 See Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", in: same, *Off the Beaten Tracks*, Cambridge 2002, p. 27.
- 2 Cf. Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Freiburg i. Br. 2001, especially pp. 47–56.
- 3 For positions starting with Jean François Lyotard cf., for example, Christine Pries/Wolfgang Iser (eds.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean François Lyotard*, Weinheim 1991.
- 4 Cf. Valeska von Rosen, "Dialogisch strukturierte Kunsttheorien. Überlegungen zu ihrem epistemologischen Status und zur Theorie-Praxis-Relationierung", in: same/Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (eds.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2003, pp. 317–336.
- 5 Vincenzo Borghini, "Selva di notizie", in: Paola Barocchi (ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan 1971, Vol. 1, pp. 611–673, here p. 629 (translated from German).
- 6 Cf. Johannes Grave, "Das Bild im Gespräch. Zu Situationen des Sprechens über Bilder in kunsttheoretischen Dialogen des Cinquecento und bei Nicolaus Cusanus", in: Rotraud von Kulesa/Tobias Leuker (eds.), *Divulgierung vs. Nobilitierung? Strategien der Aufbereitung von Wissen in Dialogen, Lehrgedichten und narrativer Prosa des 16.-18. Jahrhunderts*, Tübingen 2011, pp. 17–33.
- 7 Cf. Stefan Germer/Hubertus Kohle, "Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte", in: Peter Ganz/Martin Gosebruch/Nikolaus Meier/Martin Warnke (eds.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte 1400–1900*, Braunschweig 1991, pp. 287–311.
- 8 Cf. Denis Diderot, *Œuvres complètes*, ed. by Herbert Dieckmann/Jacques Proust/Jean Varloot, Vol. 13, 14, 16 and 18, Paris 1980–1990. Only the "Salons" from 1765 and 1767 have been translated into English so far. Other quotes were translated from German and are to be found in: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, 2 Volumes, Friedrich Bassenge (ed.), Berlin 1984. The quotes are indicated with volume and page number in parentheses.
- 9 Cf. Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010, especially the chapter "Konsequenzen des enthusiastischen ‚Bildeintritts‘ für die Bildbeschreibung" (pp. 152–161).
- 10 Cited in Jean Seznec (ed.), *On Art and Artists. An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, Heidelberg, London, New York 2011, p. 3.
- 11 Cf. Beate Söntgen, "Das Theater des Herrn Diderot findet im Innenraum statt. Zum Rahmen wahrer Darstellung im späten 18. Jahrhundert", in: Stefanie Diekmann/Christopher Wild/Gabriele Brandstetter (eds.), *Theaterfeindlichkeit*, Munich 2012, pp. 127–146.
- 12 Stéphane Lojkine emphasizes theatricality as characteristic of Diderot's writing; cf. Stéphane Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris 2007, especially part III, "Le modèle théâtral", pp. 239–274.
- 13 Cited in Jean Seznec (ed.), *op. cit.*, p. 116.
- 14 Cf. Beate Söntgen, "Schauplätze des Weinens. Andromedas Inkarnationsfuror und die heimlich belauschten Tränen bürgerlicher Mädchen", in: same/Geraldine Spiekermann (eds.), *Tränen*, Munich 2008, pp. 93–108.
- 15 Cf. Doris Kolesch/Annette Jael Lehmann, "Zwischen Scene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution", in: Uwe Wirth (ed.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, pp. 347–365, especially pp. 349–354.
- 16 Cf. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago 1980.
- 17 Cited in Jean Seznec (ed.), *op. cit.*, p. 117.
- 18 Diderot on Art, Vol. 2: *The Salon of 1767*, New Haven 1995, p. 4.
- 19 Cited in Jean Seznec (ed.), *op. cit.*, p. 83.
- 20 Cf. Johannes Grave, "'C'est la substance même des objets'. Kritische Überbietungen des Topos von den Trauben des Zeuxis bei Diderot und Kleist", in: Isabelle Jansen/Friedrike Kitschen/Gitta Ho (eds.), *Dialog und Differenzen. 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen* (Passages, Vol. 34), Munich 2010, pp. 79–92.
- 21 Christoph Menke, "The Aesthetic Critique of Judgment", in: Daniel Birnbaum/Isabelle Graw (eds.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin 2010, pp. 8–29.

- der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2003, S. 317–336.
- 5 Vincenzo Borghini, „Selva di notizie“, in: Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Mailand 1971, Bd. 1, S. 611–673, hier: S. 629 [Übers. v. d. Verf.].
 - 6 Vgl. Johannes Grave, „Das Bild im Gespräch. Zu Situationen des Sprechens über Bilder in kunsttheoretischen Dialogen des Cinquecento und bei Nicolaus Cusanus“, in: Rotraud von Kulessa/Tobias Leuker (Hg.), *Divulgierung vs. Nobilitierung? Strategien der Aufbereitung von Wissen in Dialogen, Lehrgedichten und narrativer Prosa des 16.–18. Jahrhunderts*, Tübingen 2011, S. 17–33.
 - 7 Vgl. Stefan Germer/Hubertus Kohle, „Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: Peter Ganz/Martin Gosebruch/Nikolaus Meier/Martin Warnke (Hg.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte 1400–1900*, Braunschweig 1991, S. 287–311.
 - 8 Vgl. Denis Diderot, *Œuvres complètes*, hg. von Herbert Dieckmann/Jacques Proust/Jean Varloot, Bd. 13, 14, 16 u. 18, Paris 1980–1990. Die „Salons“ sind in dt. Übersetzung versammelt in: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. I und II, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1984. In der Folge werden Zitate aus den Schriften Diderots in Klammern mit Bandangabe und Seitenzahl nachgewiesen.
 - 9 Vgl. Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010, bes. Kap. „Konsequenzen des enthusiastischen ‚Bildeintritts‘ für die Bildbeschreibung“ (S. 152–161).
 - 10 Vgl. Beate Söntgen, „Das Theater des Herrn Diderot findet im Innenraum statt. Zum Rahmen wahrer Darstellung im späten 18. Jahrhundert“, in: *Theaterfeindlichkeit*, hg. von Stefanie Diekmann/Christopher Wild/Gabriele Brandstetter, München 2012, S. 127–146.
 - 11 Stéphane Lojkine hat das Szenische als Charakteristikum des Schreibens von Diderot herausgestellt; vgl. Stéphane Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris 2007, bes. Teil III, „Le modèle théâtral“ (S. 239–274).
 - 12 Vgl. Beate Söntgen, „Schauplätze des Weinens. Andromedas Inkarnationsfurore und die heimlich belauschten Tränen bürgerlicher Mädchen“, in: dies./Geraldine Spiekermann (Hg.), *Tränen*, München 2008, S. 93–108.
 - 13 Vgl. Doris Kolesch/Annette Jael Lehmann, „Zwischen Scene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 347–365, bes. S. 349–354.
 - 14 Vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago 1980.
 - 15 Vgl. Johannes Grave, „C'est la substance même des objets“. Kritische Überbietungen des Topos von den Trauben des Zeuxis bei Diderot und Kleist“, in: Isabelle Jansen/Friederike Kitschen/Gitta Ho (Hg.), *Dialog und Differenzen. 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen* (Passages, Bd. 34), München 2010, S. 79–92.
 - 16 Christoph Menke, „The Aesthetic Critique of Judgment“, in: Daniel Birnbaum/Isabelle Graw (Hg.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin/New York 2010, S. 8–29.

TEXTE ZUR KUNST

September 2012 · 22. Jahrgang · Heft 87
€ 15,- [D] / \$ 25,-

Streit/Conflict

