

Originalveröffentlichung in: Wullen, Moritz (Hrsg.): Von mehr als einer Welt : die Künste der Aufklärung [Ausstellungskatalog], Berlin 2012, S. 187-205

*Die Kunst
der Aufklärung
in gesamteuropäischer
Perspektive*

WERNER BUSCH

Die Aufklärung verschreibt sich der Vernunft. Für die bestehenden Verhältnisse, Staat und Kirche, ist das insofern gefährlich, als die Vernunft, absolut gesetzt, alle Bereiche des Lebens zu überprüfen beginnt. Theoretisch soll der aufgeklärte Verstand eines jeden Individuums, gleich welcher Herkunft, das Recht haben, an dieser Überprüfung teilzunehmen. Kriterium der Überprüfung ist die Logik und zwar eine säkulare Logik. Für den Staat führt das zu einer Gewaltenteilung, zu politischen Parteien, die parlamentarisch Entscheidungen aushandeln – das beraubt den König seines Absolutheitsanspruches, er ist nicht mehr von Gottes Gnaden, nicht mehr über Recht und Gesetz stehend. Für die Kirche sind die Konsequenzen ebenso einschneidend. Wenn die Missionare, vor allem die jesuitischen Missionare, im Rahmen ihrer Bekehrungsversuche in Asien, Afrika und Amerika in ausführlichen Berichten über die dortigen Religionsformen schrieben, dann mussten sie in vielen Fällen konstatieren, dass die fremden Religionen ebenso monotheistisch waren, ihr Kultus bei allen Eigenheiten strukturell durchaus verwandt erschien. Ob sie es wollten oder nicht: Durch ihre präzisen Berichte etablierten sie eine eigene Disziplin, die Religionskomparatistik, deren logische Konsequenz die Relativierung der christlichen Religion war. Auch hier also geht schrittweise der Absolutheitsanspruch verloren.

Von philosophischer Seite wurde der Absolutismus zuerst in England durch John Locke (1632–1704) mit der Veröffentlichung von *Two Treatises of Government* im Jahr 1690 in Frage gestellt, in Frankreich vor allem durch Montesquieu (1689–1755) *Esprit des Lois* (1748). Doch John Locke begründete nicht nur die Gewaltenteilung, die zuerst in England die Form einer parlamentarischen Monarchie annahm, mit einer beträchtlichen Einschränkung der Rechte des Königs, sondern er lieferte in seinem *Essay Concerning Human Understanding*, ebenfalls von 1690, das entscheidende Modell der Verstandesbildung. Gegen René Descartes (1596–1650), der von angeborenen Ideen ausging, vertrat Locke die Vorstellung von dem Beginn der Bildung des Verstandes an einem gänzlichen Nullpunkt. Dafür fand er zwei einprägsame Bilder: die *tabula rasa*, das leere Feld, in das sich über die sinnliche Wahrnehmung Erfahrungen einschreiben und über Assoziationen miteinander verknüpfen. Das zweite Bild ist die *camera obscura*, die dunkle Kammer, in die der Verstand auf Grund von Erfahrungen schrittweise

Licht einlässt, bis der Verstand aufgeklärt ist. Der englische Begriff für Aufklärung *enlightenment*, Erleuchtung, verweist noch direkter als der deutsche Begriff auf dieses Bild. Nun war Locke durchaus bewusst, dass durch falsche Verknüpfungen im Verstand die Logik außer Kraft gesetzt wurde. Ja, er hatte geradezu eine panische Angst vor Irrationalität, sah sie an Wahnsinn grenzen. In dieser Angst zeichnet sich bereits ab, was man die Dialektik der Aufklärung genannt hat: Die Verfolgung einer abstrakten, immanenten Logik kann in der Praxis verheerendes Unheil anrichten.

Der Literat Laurence Sterne (1713–1768) umkreiste in den 1760er Jahren in seinen satirischen Romanen dieses Problem, indem er auf die unauflösliche Spannung zwischen Verstand und Gefühl hinwies, und, sehr im Gegensatz zu Locke, dem Gefühl, als naturgegeben, im Vergleich zum Verstand eine wichtigere Rolle zuwies. Lockes Hoffnung auf Naturbeherrschung, durch die aufklärerischen Naturwissenschaften gestärkt, sollte spätestens 1755 durch das verheerende, ganz Europa schockierende Erdbeben in Lissabon ihren Optimismus verlieren. Das Resultat der Erfahrung der Diskrepanz zwischen Verstand und Gefühl war letztlich die Entdeckung der Psyche. Konnte der Einzelne sich mit seinen Sorgen und Nöten zuvor bei der Kirche entlasten, so war er nun auf sich selbst geworfen und musste das ihn Bedrängende mit sich selbst abmachen. Die Logik allein konnte ihm seine Ängste nicht nehmen und so erfuhr er einen kaum zu überbrückenden Bruch zwischen Innen und Außen, zwischen Seele und Verstand. Es ist nur konsequent, dass die Französische Revolution darauf mit der Etablierung der Psychologie als universitärer Disziplin reagiert hat. Geholfen hat dies bekanntlich nicht. Bis heute fallen die Ärzte in zwei Gruppen auseinander, die eigentlichen Somatiker, die den Körper als einen Funktionsorganismus begreifen und allein auf die Apparatedizin vertrauen, und die von der Naturphilosophie herkommenden Ärzte, die Krankheit als Resultat seelischer, nicht allein körperlicher Störung begreifen.

Die Kunst des europäischen 18. Jahrhunderts hat auf all dieses auf ihre Weise reagiert, sie hat Aufklärung propagiert, aber auch die damit aufgeworfenen Probleme veranschaulicht. Das Pendant zur parlamentarischen Öffentlichkeit auf dem Felde der Kunst ist die Einrichtung des französischen Salons, benannt nach dem Salon Carré im Louvre in Paris,

der im Laufe der Zeit vom königlichen Schloss zum reinen Museum wurde. 1737 fand die erste große Ausstellung im Salon statt mit Hunderten von Bildern. Die Akademie als absolutistisches Institut der Kunstkontrolle verlor an Einfluss, denn im Salon durften auch Nichtakademiker ausstellen; das führte am Ende des Jahrhunderts zu Ausstellungen mit mehr als 10000 Exponaten. Und über die Qualität des Eingereichten entschieden nicht mehr die Akademiker nach ihren klassischen, normativen Kriterien, sondern entschied die öffentliche Anerkennung, die sich ihre Organe in Kunstzeitschriften selbst schuf. Es entstand die Kunstkritik, es entstand das Laienurteil, es entstand eine öffentliche Kunstdiskussion. So verloren Hof und Kirche sehr weitgehend die Meinungsführerschaft, die Öffentlichkeit bevorzugte andere Themen als historische, mythologische oder religiöse. Porträt, Landschaft und Genre wurden zunehmend nachgefragt, und auch die großen Formate verschwanden weitgehend, bis das Museum als neue öffentliche Institution wieder andere Formate aufnehmen konnte; im bürgerlichen Wohnzimmer hatten sie keinen Platz. Die Entwicklung war nicht unproblematisch, denn wenn Staat und Kirche als Auftraggeber fortschreitend ausfielen, musste sich der Künstler auf dem freien Markt behaupten – und da war die Konkurrenz groß. Es galt aufzufallen, den Vertrieb über Händler, die einen Gutteil des Profits abschöpften, zu organisieren. In Deutschland schuf sich die bürgerliche Öffentlichkeit erst im frühen 19. Jahrhundert Institutionen in Gestalt von Kunstvereinen, die als Ausstellungsorte für die neuere Kunst fungierten.

Eine säkularisierte, verbürgerlichte Kunst bildete sich im 18. Jahrhundert zuerst in England. Wenn nicht Geschichte, Mythos und Religion die Themen abgaben, dann mussten zeitgenössische moraldidaktische Erzählungen an ihre Stelle treten. Neue Gattungen entstanden, in der Literatur etwa die Novelle, in der bildenden Kunst in direkter Parallele zur Novelle die von William Hogarth (1697–1764) so getauften *modern moral subjects*. Hogarths Zyklen *A Harlot's Progress*, *A Rake's Progress* und *Marriage A-la-Mode* aus den 1730er und 1740er Jahren schildern Lebensläufe von Protagonisten, die ihren gesellschaftlichen Ort, weil sie sich falsch entschieden hatten oder zu hoch hinaus wollten, nicht finden können und scheitern. Für die englische Öffentlichkeit, in der die Kunst noch relativ lange vom Adel dominiert wurde, war dies in Gestalt von

Druckgraphik akzeptabel, sie stellte nicht den Anspruch hoher Kunst, die in England zumeist aus Italien importiert wurde. Doch Hogarth wollte sich auch auf dem Markt der hohen Kunst, der anspruchsvollen Malerei, etablieren, und so versuchte er, die nach klassischer Vorstellung niedere Thematik seiner Kunst durch Hochkunstverweise zu nobilitieren: Der „Rake“, der Liederliche, im Gefängnis, der einen Selbstmordversuch gemacht hat, nimmt die Pose des sterbenden Christus ein, selbst die Seitenwunde fehlt nicht (→ 1). Wer dies erkennt, ist irritiert. Ein liederlicher Verschwender als Christus? Offenbar demonstriert Hogarth mit der Inversion der Bedeutung, dass die klassische Pose in der Gegenwart als gelungene Formfindung durchaus noch Gültigkeit hat, ihre ursprüngliche Bedeutung jedoch nicht mehr. Eine Umwertung der Werte findet statt. Aber es ist auch möglich, darüber zu reflektieren, warum denn die Gegenwart so gottlos ist, Gott verdrängt wurde, ob die Inversion nicht rückgängig gemacht werden müsste. Zugleich demonstriert Hogarth, dass er die klassische Kunstsprache durchaus beherrscht, dass aber die klassischen Themen, auf die sie traditionellerweise Anwendung fand, in der Gegenwart nicht mehr zu überzeugen vermögen. So versucht er es indirekt, indem er auf die Laster der Gegenwart hinweist.

Das Hogarth'sche Verfahren hält sich lange Zeit in England und kann auch Anwendung auf das aufklärerische Problem finden, das der Fortschritt der Wissenschaft aufwirft. Ist dieser Fortschritt wirklich wertfrei oder verfällt der Mensch in dem Glauben, alles zu beherrschen und lenken zu können, nicht der Hybris? Bedenkt er noch seine eigene Endlichkeit? Joseph Wright of Derby (1734–1797) hat in einer Serie von Bildern wissenschaftlich-technische Experimente oder Vorgänge verbildlicht – auch das ein Thema, das in der klassischen Kunst keinen Ort hatte. Und wieder rechtfertigt er seine Darstellungen durch die Verwendung für bestimmte Themen in der klassischen Kunst kanonisch gewordener Bildformeln, misst die alte Bedeutung der Formel an der neu zugewiesenen. Auf seinem *Experiment mit der Luftpumpe* (→ 2), wobei die Luftpumpe in der Lage ist, einen luftleeren Raum zu erzeugen, demonstriert ein Gelehrter vor Publikum die Wirkung des Luftverlustes auf einen in den Glasbehälter gesetzten Vogel. Es ist der entscheidende Moment dargestellt: Die Luft ist aus dem Glasbehälter



- 1 William Hogarth, *A Rake's Progress, Szene 8: Der Rake im Gefängnis*, 1735, Kupferstich und Radierung
- 2 Valentine Green nach Joseph Wright of Derby, *Das Experiment mit der Luftpumpe*, 1769, Mezzotinto

gepumpt, der Vogel liegt wie tot mit zusammengedrückten Lungen am Boden, der Experimentator hat das Ventil an der Spitze des Behälters gefasst. Mit einer leichten Drehung kann er wieder Luft in den Behälter lassen, reagiert er zu spät, ist der Vogel tot. Ein Teil des Publikums schaut erschrocken auf den Vorgang. Da die Fingerspitzen des Experimentators, der Schnabel des Vogels, der nach Luft schnappt, die hinweisende Hand des rechts stehenden Vaters und die versteckte Lichtquelle, die Kerze, genau auf der Mittelachse des Bildes liegen, zudem der Experimentator uns anschaut, sind wir vor dem Bild recht eigentlich gemeint, unausweichlich sind wir fixiert und haben zu dem Vorgang Stellung zu beziehen. Maßt der Experimentator sich nicht Gottes Funktion an, wenn er über Leben und Tod bestimmt? Geht er, wenn er einen luftleeren Raum erzeugt, nicht vor Gottes Schöpfung zurück, denn schließlich hat Gott nach der Genesis der Bibel der Welt Pneuma, Luft zum Leben, eingeblasen. Was ist der luftleere Raum? Das Nichts oder nicht eher der göttliche Raum? Realisiert man dann, dass es in der christlichen Kunst den Typus der Dreifaltigkeit gibt, mit Gott, seinem Sohn Christus und dem Heiligen Geist, und dass dieser Typus, was in der europäischen Kunst eigentlich nur bei christlich-dogmatischen Themen der Fall ist, ebenfalls auf der Mittelachse angeordnet ist, der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube in einer gläsernen Weltkugel zu Füßen Gottes gezeigt wird, dann wird deutlich, dass Wright auf diesen Typus anspielt, zumal der Sohn des Experimentators, der den Vogelkäfig rechts im Bild herablässt – er weiß, dass das Experiment gut ausgeht –, wie sein Vater auf uns schaut, womit die Dreifaltigkeit vollständig wäre. Wie bei Hogarth handelt es sich bei Wright wohl nicht um ein Sakrileg, wird nicht behauptet, der wissenschaftliche Fortschritt habe Gott verdrängt, sondern eher um eine Reflexion über Gewinn und Verlust des Fortschritts. Hogarth mit seinen Moralstücken hatte einen gesamteuropäischen Einfluss, und so wundert es nicht, dass es in Italien, in Frankreich und Deutschland je einen Künstler gegeben hat, den man den italienischen, den französischen resp. den deutschen Hogarth genannt hat. Es handelt sich um Pietro Longhi (1702–1785), Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) und Daniel Chodowiecki (1726–1801). Alle drei Künstler argumentieren mehr oder weniger explizit moralisch, alle drei mit Hilfe zeitgenössischer Thematik. Pietro Longhi, der Italiener aus Venedig, kommt scheinbar konventionell christlich daher und damit seinen katho-

lischen Landsleuten entgegen. In einer um 1755 entstandenen Sakramentenserie stellt er beispielsweise die Taufe dar. Doch zeigt er nicht etwa, wie der klassische französische Künstler des 17. Jahrhunderts, Nicolas Poussin (1594–1665), die Sakramente in biblischen Szenen, sondern in zeitgenössischen. Ein Priester nimmt die Taufe vor einem Taufbecken vor. Ein entschieden älteres Ehepaar steht vor dem Priester, er, offenbar ein eher ärmlich gekleideter Bauer, hält das Kind, das ein erstaunlich reiches Taufgewand trägt. Der jugendliche Messdiener des Priesters schaut den Betrachter forschend an, scheint ihn indirekt aufmerksam zu machen, dass hier etwas nicht stimmt. Über ihm, die Kerze weist in ihre Richtung, steht eine modisch gekleidete Frau mit Fächer, halb hinter einer Säule verborgen und schaut aufmerksam auf das Geschehen. Oben links, eher überraschend, ragt ein Klingelbeutel ins Bild, mit dem die Kollekte der Gemeinde eingesammelt wird. Er entspricht dem großen Leuchter rechts, der das Madonnenbild weitgehend verdeckt, er verweist wieder auf die Frau an der Säule (→ 3). Wir beginnen zu spekulieren. Sollte die junge Frau die eigentliche Mutter sein, die einen Fehltritt begangen hat, sich ein älteres Ehepaar vom Lande gesucht hat, das das Kind gegen Geld nun aufzieht? Hat sie das Taufgewand gekauft und schaut nun, ob die Taufe ordentlich vonstatten geht? So wäre hier zwar vom Sakrament der Taufe die Rede, doch in erster Linie von seinem zeitgenössischen Missbrauch. Die Verhältnisse der Gegenwart sind das eigentliche Thema und wieder soll der Betrachter, hat er die versteckt erzählte Geschichte erkannt, Ideal und Wirklichkeit aneinander messen, das Dargestellte als Mahnung für sein eigenes Leben lesen. Bevor auf den französischen und den deutschen Hogarth eingegangen werden soll, ist zu zeigen, dass aufklärerisches Gedankengut auch in Italien in ganz anderen Zusammenhängen zur Wirkung kommen konnte. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) war nicht nur in eine Kontroverse mit Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dem Begründer der Archäologie und Kunstgeschichte, der Bibliothekar des Kardinals Albani in Rom war, verwickelt, in der es um das Alter und damit den Vorrang der römisch-etruskischen oder der griechischen Kunst ging. Bei allem, was sonst noch hinter dieser Auseinandersetzung gestanden haben mag, in erster Linie stellt sie eine historische Reflexion dar: Geschichtliches Denken hält Einzug in die Kunstbetrachtung.



Bei Winckelmann gesellt sich zur historischen Betrachtungsweise eine hochsensible Form der Kunstwerkbeschreibung. Erst die Synthese von geschichtlicher Verankerung und sinnlicher Evozierung des Kunstwerks macht Winckelmann zum Vater der Kunstgeschichte. Dem Winckelmanschen Zugriff entspricht, dass Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) im Jahr 1750 mit seiner *Aesthetica* die wissenschaftliche Ästhetik als eine theoretische Reflexion über Wahrnehmungsprozesse und ihre Verstehensweise begründete. Piranesi hingegen trug die Dimension von Geschichte und Ästhetik auf grandiose Weise in seine Kunst. Seine *Carceri*, eine Serie von Kerkerdarstellungen, erschien zuerst 1745/50, war in dieser Fassung einerseits der Bühnenbildtradition verpflichtet, andererseits der graphischen Gattung des Capriccio, in der es darum geht, auf eher spielerische Weise ein Thema zu variieren, wobei es mehr auf die Variation als Beleg künstlerischer Inventionskraft als auf das Thema selbst ankommt. Das Wie dominiert tendenziell das Was. Das änderte sich bei der zweiten Ausgabe der Serie 1761, wo die Blätter der Erstausgabe stark überarbeitet und durch eine Reihe von neuen Bilderfindungen ergänzt wurden, die auf besondere Weise die Aussage der ganzen Serie zuspitzten. Es handelt sich jetzt in sehr viel stärkerem Maße um eine *architecture parlante*, eine sprechende Architektur insofern, als die besondere Form der Darstellung der architektonischen Struktur die tiefere und hier wieder moralische, auf historischer Reflexion beruhende Aussage der Kerker zum Ausdruck bringen soll. Einfacher formuliert: Die in ihrem labyrinthischen Charakter, bei dem alle Größenordnung durcheinandergeraten, extrem ängstigenden, weil nicht durchschaubaren Kerkerräume sollen ein derartiges Schreckenpotential besitzen, dass sie uns, die wir „draußen“ sind, von allen Verbrechen abhalten. In seinen neuen Blättern reflektiert Piranesi die römische Rechtsauffassung, etwa in eingefügten Zitaten aus Livius, aber er setzt auch ganz generell eine Reflexion über Verbrechen, Recht und Strafe in Gang. Die Blätter zeigen u. a. Folter, aber eben nur im Bilde imaginierten Kerker. Es ist ein Spiel mit dem Pathos der Ästhetik des „Sublimen“, des Erhabenen, zu dessen zentralem Bestandteil das Schreckenerregende gehört. So haben wir einerseits ein Bild des Schreckens, andererseits aber auch eine Reflexion über die Angemessenheit der Mittel der Bestrafung. Eben diese Frage wird in einem der berühmtesten



aufklärerischen Traktate Cesare Beccarias (1738–1794), *Dei delitti e delle pene* (Von den Verbrechen und von den Strafen), von 1764 aufgeworfen, in dem er als einer der ersten die Abschaffung von Folter und Todesstrafe und die Verhältnismäßigkeit bei der Strafzumessung forderte. Mit diesem Werk begann die Strafrechtsreform in ganz Europa. Schaut man auf Tafel VII von Piranesis *Carceri* im 2. Zustand (4), so entdeckt man in riesigen Hallen Treppen, Bögen und Türme, Tuae von Flaschenzügen und Zugbrücken, riesige Eisenringe und Folterwerkzeuge, dazu auf Brücken und Treppen winzige Personen, von denen man nicht weiß, was sie dort tun oder zu suchen haben. Im zweiten Zustand sind weitere Verbindungsbrücken hinzugekommen, streng mit dem Lineal konstruiert, für sich architektonisch logisch, doch völlig sinnlos in ihrer Funktion im Gesamtzusammenhang, sie laufen sich tot, fahren gegen die Wand, stiften keinen wirklichen Übergang. Zudem bleibt, trotz der klaren Architekturteile, der Raum selbst gänzlich unausmessbar. Das verunsichert den Betrachter ganz entschieden: Das, was auf den ersten Blick logisch zu sein scheint – Piranesi war immerhin ausgebildeter Architekt – erweist sich auf den zweiten Blick als alogisch. Dieser Logikbruch soll ängstigen, soll das Abschreckende des Kerkers verkörpern, zugleich aber verweist er auf die Dialektik der Aufklärung: Im Rationalen verbirgt sich nicht selten das Irrationale. In dieser Tradition wird auch Francisco de Goya (1746–1828) zu verankern sein. Der französische Hogarth Jean-Baptiste Greuze reagierte mit seinen sentimentalischen Rührstücken auf die neue öffentliche Struktur des Salons, mit Erfolg, wie die überaus positiven Besprechungen von Denis Diderot (1713–1784), dem Mitherausgeber der *Encyclopédie*, des berühmtesten Nachschlagewerks der Aufklärung zum gesamten Wissen und Denken der Zeit, in dessen Salonberichten zeigen. Er lobt Greuze für seine Rührstücke, die der *tragédie larmoyante* folgen – auch im Theater wird der Appell an das Sentiment des Zuschauers bevorzugt. Keine klassische Bildung wird vorausgesetzt, nur Einfühlungsvermögen in menschliche Verhältnisse. Als Greuzes *La Piété filiale* (5) 1763 im Salon ausgestellt wurde, waren die Beschauer – aus heutiger Sicht schwer vorstellbar – buchstäblich zu Tränen gerührt, über den Schwiegervater, der seinen alten kranken Schwiegervater im Beisein der gesamten großen Familie füttert. Alle Familienmitglieder reagieren mit gleicher Intensi-



5 Jean-Baptiste Greuze, *La Piété filiale*, 1763, Eremitage, St. Petersburg

6 Jacques-Louis David, *Die Likatoren bringen Brutus die Leichen seiner Söhne*, 1789, Louvre, Paris

tät auf den Vorgang, ein gemeinsames Sentiment durchwaltet das Bild. Das war neu: Die künstlerische Leistung zeigt sich nicht wie im klassischen Bild in der Demonstration der unterschiedlichen Reaktionen auf ein- und dasselbe Ereignis, vielmehr soll der Betrachter durch das gänzlich vorherrschende, gleichlautende Sentiment geradezu in die Familie integriert werden. Verhaltenssteuerung erfolgt hier über das Sentiment, nicht über eine abstrakte Moral. Der Titel *Piété filiale* meint wörtlich kindliche Liebe oder Ehrerbietung, doch *Piété* bedeutet auch Frömmigkeit und der Begriff der christlichen Pietà, der sich auf die Beweinung Christi bezieht, schwingt mit. So ist hier von einer säkularen Frömmigkeit die Rede, die ihr Zentrum in der bürgerlichen Familie hat.

Von Jacques-Louis David (1748–1825), dem wichtigsten Künstler der Französischen Revolution, Mitglied des Konvents, auf dem linken Flügel angesiedelt und für die Gestaltung und Organisation der Feste der Revolution zuständig, wurde dieser Greuzesche Ton transformiert. Auch er arbeitete mit Sentiment, aber in einer hohen Tonlage und auf die Spannung von privat und öffentlich bezogen, während Greuze allein die private Sphäre bedachte, um von hier ein Gegenbild zur höfischen Öffentlichkeit zu entwerfen. David konzipierte die Vorstellung von der Öffentlichkeit neu. Im Sinne der Revolution sollte sie mit dem privaten Bereich idealiter eins sein. Aber man muss vorsichtig sein. Bei seinem berühmten Werk von 1789 ( 6), auf dem die Likatoren die Leichen der Söhne des Brutus in sein Haus zurückbringen, die er aus Staatsräson hatte zum Tode verurteilen lassen, weil sie an einer Staatsverschwörung teilgenommen hatten, stellt er die Vaterlandsverpflichtung über die väterliche Verpflichtung. Dieses Bild wurde auch deswegen zur Revolutionsikone, weil Lucius Iunius Brutus (um 545–509 v. Chr.) in der römischen Geschichte die verhasste Herrschaft des Tarquinius Superbus (gestorben 495 v. Chr., herrschte 535–509 v. Chr.) beendet hatte und anstelle der korrupten Monarchie eine Republik installierte. Doch eigentlich lässt das Bild, das vor dem Beginn der Revolution in den Jahren 1787 und 1788 konzipiert wurde, ein derartiges Verständnis nicht zu. Denn Brutus im Bildvordergrund ganz links am Rande ist, gänzlich in verkrampter Haltung sitzend, alles andere als ein Held. Zur Hausgöttin der Roma hat er sich geflüchtet, er spürt, dass hinter ihm die von ihm geopferten Söhne hereingetragen werden, hört die Klagen

seiner Frau und seiner Töchter. Er hat so handeln müssen, wie er gehandelt hat, aber damit sein privates Glück zerstört. Dieser unaufhebbare Zwiespalt zwischen privaten Bedürfnissen und öffentlichen Verpflichtungen stellt das eigentliche Thema des Bildes dar. In der Revolution ist David aus politischen Gründen eindeutiger, damit aber auch ideologisch einseitiger. Die Behauptung von der Identität von privat und öffentlich konnte nur von kurzer Dauer sein, die Revolution selbst zerstörte alle Illusionen.

Der deutsche Hogarth ist Daniel Chodowiecki. Von ihm stammt eine der Ikonen der Aufklärung, obwohl das zugrundeliegende Ölbild winzig und dazu nicht sonderlich inspiriert gemalt ist. Chodowiecki war in erster Linie Kupferstecher – und die druckgraphische Reproduktion des Bildes war ein gesamteuropäischer Erfolg. Das lag an seinem Thema und dessen besonderer Behandlung. Das Thema *Der Abschied des Calas von seiner Familie* (Abb. 7) war einem hugenottischen Tuchhändler in Toulouse gewidmet, der, unter dem Verdacht, seinen eigenen Sohn ermordet zu haben, weil dieser zum Katholizismus konvertieren wollte, als letzter in Europa aufs Rad geflochten wurde. Der Prozess war höchst fragwürdig, er diente katholischer Propaganda, sollte Protestantenhass schüren. Die Ereignisse spielten sich Ende 1761 ab, der unglückliche Sohn hatte offenbar Selbstmord begangen. Doch der Kirche kam der Fall gelegen: 1762 jährte sich der sogenannte *Délivrance*-Tag zum 200. Mal, er erinnerte an die große Protestantenschlächterei von 1562. Seit der Aufhebung des Ediktes von Nantes 1685 war Protestantenhass in Frankreich beständig latent. Freie Religionsausübung war den Protestanten verboten, viele wanderten aus, nicht wenige in die Mark Brandenburg und nach Berlin. Chodowiecki selbst hatte eine Hugenottin geheiratet und gehörte der Berliner Hugenottengemeinde an. Aber der Prozess mit dem abschließend verfügten Todesurteil war auch in Frankreich umstritten. Voltaire (1694–1778) startete eine große Kampagne zur Wiederaufnahme des Verfahrens, hatte schließlich Erfolg, Calas wurde 1765 rehabilitiert und die folgende Revolution ließ es sich nicht nehmen, ihn zu einem der ersten Märtyrer der Revolution zu erklären. Voltaire aber schrieb aus Anlass dieses Falles 1763 sein berühmtes Toleranztraktat, *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas*, eine für das Selbstverständnis der Aufklärung zentrale



- 7 Daniel Chodowiecki, *Der Abschied des Calas von seiner Familie*, 1767, Radierung
8 Francisco de Goya, *Capricho 9: Tantaló*, 1799, Radierung mit Aquatinta

Schrift, die die Rehabilitierung Calas' entschieden beförderte. 1765, unmittelbar nach dem endgültigen Freispruch begann Chodowiecki mit seinem Gemälde, besorgte sich alle greifbaren Unterlagen zum Prozess und Porträtstiche zu Calas und seiner Familie, um seiner Darstellung größtmögliche Authentizität zu verleihen. Der Stich nach dem Gemälde erschien 1767. Chodowiecki schilderte den Moment, in dem Calas im Gefängnis die Ketten abgenommen werden, um ihn zu Folterung und Hinrichtung zu führen. Ein katholischer Priester betritt den Raum, um ihm den letzten Segen zu erteilen, vor allem aber, um ihn zum Widerruf seiner Aussagen zu bewegen. Doch Calas bleibt standhaft, seine Familie ist um ihn herum. Chodowiecki hat ein entschiedenes Rührstück in der Tradition von Greuze daraus werden lassen. Die Pose des Calas soll an die Beweinung Christi erinnern, der ebenfalls unschuldig gefoltert wurde. So wie Christus für die Menschheit starb, so ist der Opfertod des Calas als für die Gedankenfreiheit geleistet zu verstehen. Um hier zu überzeugen, steigerte Chodowiecki, wie vor ihm Greuze, der in dieser Hinsicht ausdrücklich von Diderot gerechtfertigt wurde, das Sentiment in extremem Maße. Die Gesichter von Calas und seiner Tochter, sie lehnen ihre Köpfe aneinander, folgen durchaus traditionell den Typen von Leidenschaftsausprägungen, wie sie der französische Akademiedirektor Charles Lebrun (1619–1690) im späten 17. Jahrhundert entwickelt hat, sie blieben bis ins 19. Jahrhundert verbindlich. Der Vater folgt dem Typus des *Ravissement*, der Verzückung, seinen Ausdruck soll man also als bereits in Gottes Schau befangen lesen. Die Tochter ist als *Tristesse*, Traurigkeit, gekennzeichnet. Um den Charakter von Authentizität zu steigern, hat Chodowiecki selbst das kleinste Detail sorgfältig wiedergegeben, wie etwa die aus der Bettstatt ragende Kornähre. Diese Form der Wirklichkeitsillusion widerspricht ausdrücklich einer klassisch-akademischen Generalisierungstendenz: *No particularities*, keine winzigen Details im Bilde, wird noch der englische Akademiepräsident Sir Joshua Reynolds (1723–1792) im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert fordern. Die Berücksichtigung auch des Geringsten ist einerseits protestantischer Überzeugung geschuldet, andererseits bürgerlicher Genauigkeit in Handel und Wandel.

In Spanien waren die Verhältnisse im 18. Jahrhundert rückständiger und repressiv. Die Kirche herrschte mit den Mitteln der Inquisition, das

Königtum war unangefochten. Doch im späteren 18. Jahrhundert konnte sich auch Spanien nicht mehr gänzlich von den Gedanken der europäischen Aufklärung fernhalten. Englische und französische aufklärerische Literatur und Graphik kamen ins Land und selbst die Kenntnis der Graphiken Chodowieckis hat sich nachweisen lassen. Kurze liberale Phasen, in denen versucht wurde die rückständige Wirtschaft zu transformieren, den Einfluss von Kirche und Inquisition zurückzudrängen, wechselten mit Phasen erneuter massiver Unterdrückung. In dieser Situation schuf Francisco de Goya am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts seine graphischen Zyklen. Er hing der französischen Aufklärung an, war mit politischen Reformern befreundet, fand seinen politischen Ort schließlich durch die Formulierungen des liberalen Verfassungsentwurfs von Cádiz wiedergegeben. Zugleich aber war er Hofmaler und versuchte, sich durch Loyalitätsadressen sein höfisches Gehalt zu sichern. Wie David in Frankreich lavierte er sich durch die Zeitläufe, diente sich verschiedenen Machthabern an. Im spanischen Bürgerkrieg im frühen 19. Jahrhundert ließ er sich unterschiedslos in den Dienst der Engländer, Franzosen und des spanischen Königs nehmen, wenn es erforderlich schien. Auch David war Revolutionär und huldigte dennoch bald dem Kaiser Napoleon (1769–1821). Darin spiegelt sich ein zentrales Problem des modernen Künstlers, er ist Marktteilnehmer, hat sich auf diese oder jene Weise zu behaupten, kommt in vielen Fällen an einem gewissen Opportunismus nicht vorbei. Goya wurde vor die Inquisition geladen, doch sagte man zu seinen Gunsten aus, er konnte sich die Gunst der jeweiligen Herrschenden durch Kompromisse erhalten. Das ändert nichts an der Großartigkeit und Eindringlichkeit seiner Kunst, denn er brachte in seiner Kunst die Widersprüche, denen ein bürgerliches Individuum notwendig ausgesetzt war, zur Anschauung. Eindeutigkeit geht verloren, die Dargestellten sind hin- und hergerissen. Welche Seite recht hat, Anspruch auf Wahrheit erheben kann, das lässt sich, so wie die Verhältnisse liegen, nicht mehr sagen. Und so entdeckte Goya auch die Abgründe der menschlichen Seele als Thema, aber sie galten nicht nur für die anderen, sondern auch für ihn selbst. In seiner ersten großen, über 80 Blatt umfassenden Serie *Los Caprichos*, die um 1799 publiziert, aber bald unterdrückt wurde, demonstrierte er die Ambivalenz aller Erfahrung, auch die ambivalente Wahrnehmung

seiner Werke selbst. Er arbeitete mit der Verunsicherung des Betrachters, dieser weiß oft nicht, was er lesen soll. Und diese Ambivalenz in der Bilderscheinung überträgt der Betrachter notwendig auch auf das dargestellte Thema. *Capricho 9* ist *Tantalo* (Tantalus) (8) betitelt. In der griechischen Mythologie wird Tantalus, dafür dass er die Götter versucht hat, damit bestraft, dass er ewig Hunger und Durst leiden muss, dabei steht er im Wasser, doch wenn er es trinken will, weicht es vor ihm zurück, und auch die nahebei stehenden Bäume entziehen ihm ihre Früchte, so bleiben seine Bedürfnisse ewig unbefriedigt. Bei Goya ringt ein älterer Mann über einer in seinem Schoß liegenden offenbar toten jungen Frau die Hände. Doch schon der Titel irritiert uns. Um welche Bedürfnisse geht es hier, ist nicht Trauer das Thema? Nun existieren zu Goyas *Caprichos* verschiedene aus seinem Umkreis stammende Kommentare, und sie sprechen einhellig davon, dass die Frau eine Ohnmacht vortäuscht, um sich dem Mann zu entziehen, der sie nicht befriedigen kann. Liest der Betrachter dies, bekommt er einen Schreck. Das Sexuelle, das durchaus vor allem durch die großen vordrängenden Brüste der Frau im Bild vorgeführt wird, hat er in der ersten Annäherung unterdrückt, so lange er das Gefühl hatte, hier sei von Tod und Trauer die Rede. Dass er dies gedacht hat, kommt nicht von ungefähr, denn Goyas Bildtypus folgt vollkommen dem klassischen Typus der Pietà, wie er jedem katholischen Spanier aus der spätmittelalterlichen Tradition geläufig war. Der tote Christus mit herabhängendem Arm und steifen Beinen liegt seiner Mutter Maria im Schoß, die über ihm in ihrer Trauer die Hände ringt. Die von Goya aufgemachte Ambivalenz könnte nicht größer sein: die Trauer bei der Pietà-Gruppe gegen die Qualen der Impotenz. Und der Betrachter ertappt sich bei seinen eigenen Verdrängungen. Nicht mehr Verstand und Gefühl sind einander gegenübergestellt, sondern Verstand und Trieb. Es ist auch ein Resultat der Aufklärung, psychische Vorgänge freigelegt zu haben und seien sie noch so abgründig, den Menschen bloßstellend. Die Aufklärung schien den Glauben an die Vernunft zu predigen, die Vernunft sollte die Welt beherrschen – gänzlich verunsichert allerdings ging sie aus dem Prozess der Aufklärung hervor.