

Paolinas Bett

Werner Busch

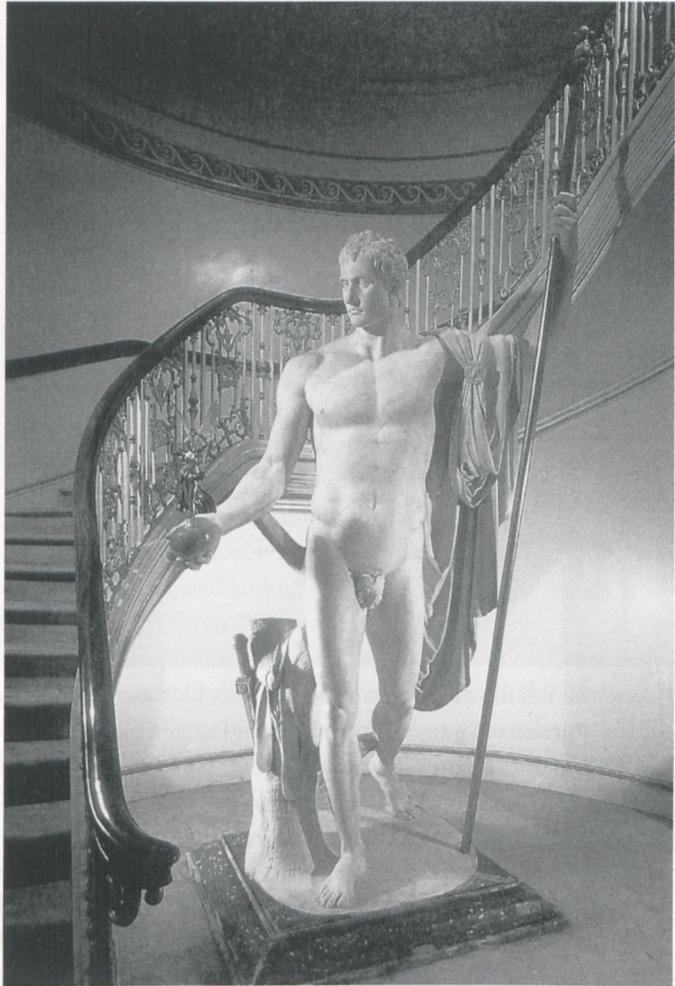
I.
Bis in die Lexika hinein wird Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) als der letzte große barocke Hofkünstler bezeichnet, tätig für die venezianischen Adligen, ihre Stadtpaläste, ihre Villen in der Terraferma, dann für den Fürstbischof in Würzburg, schließlich für den König in Spanien. Manch anderen hohen und höchsten Aufträgen vermochte er sich aufgrund seiner Ausnahmestellung zu entziehen, und auch nach Spanien ging er nur auf intensiven politischen Druck der Signoria. Die neuere Forschung fragt sich, ob sich nicht in seinem Werk erste Anzeichen des endgültigen Niedergangs der europäischen Hochkunst finden lassen. Sie sieht das Ende einer jahrhundertelangen Tradition geradezu symbolisch vollzogen mit Napoleons Auflösung der venezianischen Republik 1797. Bei Giovanni Battistas Sohn Domenico, der bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts lebte, vermeint sie, Züge sozialer Reflexion, geradezu einen Verbürgerlichungsschub zu erkennen. So scheinen die Französische Revolution und Napoleons Eroberungsfeldzüge dem Ancien régime und seiner Kultur den Todesstoß versetzt zu haben.¹

Selbst wenn diese Konstruktion grundsätzlich nicht falsch ist, man übersieht leicht, daß es einen späteren Künstler gegeben hat, der dieses Ende, aber auch den Übergang in ein neues Zeitalter, noch ausgeprägter verkörpert als Tiepolo. Im Gegensatz aber zu Goya und David, ebenfalls Übergangsfiguren, identifizieren wir ihn nicht in erster Linie mit einem revolutionären Neuanfang mit Nachwirkungen bis in die Moderne. Er ist und bleibt für unsere Vorstellung ein konservativer Katholik und Erzklassizist. Die nicht zu leugnende Sinnlichkeit eines Gutteils seiner Skulpturen erscheint manchem modernen Kritiker wie gefroren oder unter Verschuß. Den Zeitgenossen zwischen 1790 und 1820 dagegen galt er als der bedeutendste europäische Künstler überhaupt, selbst David, der diesen Platz gern für sich selbst reklamiert hätte, erwies ihm seine Referenz. Antonio Canova (1757–1822), von dem hier die Rede ist, war, selbst wenn er früh für das Papsttum in Rom tätig wurde, Venezianer vom Herzen her, behielt auch später ein venezianisches Atelier bei. Als Napoleon Venedig in österreichische Verfügung gab und das österreichische Kaiserhaus Zugriff auf Canova als Staatskünstler nehmen wollte, konnte er sich entziehen, wollte seine Pension unter allen Umständen in venezianischer Währung ausgezahlt bekommen, fertigte das Christinen-Grabmal für Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen – immerhin war die Verstorbene die Tochter der Kaiserin Maria-Theresia – gegen den ausdrücklichen Wunsch nicht in Wien an, sondern als Kompromiß in Venedig, weil es zum österreichischen Territorium gehörte.²

Allein Napoleon und seiner Familie konnte er nicht ausweichen, so gern er es getan hätte, bei seiner tief verwurzelten Abneigung gegen den Usurpator und Zerstörer der venezianischen Republik. Der Papst mußte ihn zur Raison bringen,

Canova wurde zum Objekt der Kulturpolitik. 1798 war der Kirchenstaat von Napoleon besetzt, Papst Pius VI. gefangengenommen worden. 1801 kam es mit seinem Nachfolger Pius VII. zum Konkordat, der Papst verzichtete auf die Kirchengüter. 1802 wurde der Kirchenstaat wiederhergestellt. Canova hatte zu diesem Zeitpunkt längst seine beiden Papstgrabmäler vollendet und den Auftrag für das Christinen-Grabmal angenommen, den endgültigen Bozzetto vorgestellt. Die Riesen-Gruppe von »Herkules und Lichas« war ebenfalls längst begonnen worden. Der ursprüngliche private Auftraggeber dieser Gruppe, der neapolitanische Adlige Gaetani, hatte ins politische Exil gehen müssen. Franzosen hatten die begonnene Gruppe gesehen und bemerkt, wenn sie in Paris aufgestellt würde, könne man ihre Figuren als Verkörperung der Französischen Republik begreifen, die die Monarchie in den Orkus der Geschichte werfe. Canova war empört darüber. Nun fragte die Stadt Verona an, wollte ein Monument zur Verherrlichung Franz II. aufgrund des Sieges bei Marengo in der Nähe Veronas. Mehr als der nicht gerade günstige Frieden von Lunéville von Februar 1801 war dabei allerdings nicht herausgekommen. Canova sah die Chance, auf diesem Wege für die Habsburger tätig zu werden, bot seine »Herkules und Lichas«-Gruppe an. Der ins Meer geschleuderte Lichas sollte nun die hemmungslose französische Freiheit verkörpern. Doch Franz II. wollte diese seltsame ikonographische Umwidmung nicht akzeptieren, zumal er politisch vorsichtig sein mußte; so warb der Habsburger Hof auf andere Weise um Canova.³

Doch er sollte Konkurrenz bekommen. Kaum war der Kirchenstaat wiederhergestellt, da verlangte Napoleon schon mit aller Macht und über alle diplomatischen Kanäle nach Canova – nicht weil er so kunstbegeistert gewesen wäre, sondern weil er erkannte, daß es kulturpolitisch höchst nützlich sein würde, den gesuchtesten Künstler Europas in seine Dienste zu nehmen. Bis Oktober 1802 versuchte Canova, sich dem zu entziehen, dann mußte er nach Paris reisen und begann sofort, seine heroische Büste Napoleons zu verfertigen; noch 1802 war der Gips fertig, 1803 die Marmorfassung. An der französischen Medaille läßt sich gut verfolgen, wie das verbindliche Porträt Napoleons geprägt wurde. Ab 1801, noch als Konsul, adaptiert Napoleon den römischen Cäsarentypus, doch die Ausprägungen schwanken noch, verschiedene Varianten kommen vor. Seit 1804, seitdem Napoleon Kaiser ist, erscheint der Typus endgültig festgeschrieben – und er folgt dem Canovaschen Modell, die staatliche Münze achtete sorgfältig auf die Einhaltung dieses Typus. Nun war die Büste nur als Modell für lebensgroße Ganzfiguren Napoleons gedacht. Canova weigerte sich standhaft, Napoleon für sein Hauptstandbild in zeitgenössischem Kostüm wiederzugeben, er stellte Napoleon nackt als friedensbringenden Mars dar (Abb. 1). Er arbeitete an der Marmorfassung von 1803 bis 1806, doch erst 1811 wurde die Skulptur unter großen Sicherheitsvorkehrungen – man befürchtete, sie könne von den Engländern gekapert werden – nach Frankreich verschifft. Wie zum Test hatte Napoleon 1810 die Figur seines Generals Dejoux in Paris aufstellen lassen – als Ganzfigur und nackt. Der Spott der Pariser über den nackten General kannte keine Grenzen, bereits 1814 wurde die Figur wieder eingeschmolzen. Und obwohl Vivant Denon, der Direktor des Musée Napoleon, enthusiastisch über die



1 Antonio Canova,
Napoleon als friedens-
bringender Mars,
Marmor, 1803–06,
Apsley House, London

3,40 m hohe Figur an den Herrscher geschrieben und sie zum bedeutendsten Werk des neuen Jahrhunderts erklärt hatte, blieb Napoleon mehr als skeptisch. Über ein Jahr wartete er mit der Besichtigung, um sie dann sofort ins Magazin des Louvre zu verbannen. Denon hatte einen interessanten Vorschlag zur Aufstellung gemacht. Er wünschte sich die Statue in sein Museum, er wollte sie, gerade wegen ihrer Nacktheit, zu den aus Rom entführten antiken Herrschern stellen, und zwar in die Nische, in der sich der Laokoon befand, so daß gleich bei Eintritt ins Museum der Blick auf sie fallen mußte.⁴

Doch daraus wurde nichts, Napoleon war der Anblick seiner selbst als nackter Heroe schlicht peinlich. Man hat spekuliert, warum. Der realistische Kopf passe nicht zum idealisierten Körper, argumentierte man. Die Antwort dürfte einfacher und grundsätzlicher zugleich sein. Nach Aufklärung und Revolution hatte der »king« nicht mehr wie die Jahrhunderte zuvor »two bodies«, da half auch die Selbstkrönung nicht.⁵ Der symbolische Körper, dem die klassische Nacktheit gebührte, da sie einer

überhistorischen, gesalbten Figur galt, einem Stellvertreter Gottes auf Erden, dieser symbolische Körper wurde überdeckt vom individuellen Körper, und nur er blieb sichtbar, wie stilisiert er auch sein mochte.

Nichts anderes meinte Hans Christian Andersen mit seinem Märchen von des Kaisers neuen Kleidern, das er 1837 schrieb. Zwei Weber versprachen dem Kaiser, ihm wunderschöne neue Kleider zu weben, sie »hätten die erstaunliche Eigenschaft, daß sie für jeden Menschen unsichtbar blieben, der nicht für sein Amt taugte oder auch ungebührlich dumm sei«. Niemand konnte etwas sehen, doch keiner mochte es gestehen, auch der Kaiser nicht. So fand die Prozession in den neuen Kleidern statt und alle Anwesenden taten, als sähen sie Wunderbares, bis die Wahrheit, die bekanntlich auch nackt ist, ans Licht kam: »Aber er hat ja gar nichts an!« sagte ein kleines Kind. »Herr Gott, hört die Stimme des Unschuldigen!« sagte der Vater; und einer flüsterte es dem anderen zu, was das Kind gesagt hatte. »Er hat nichts an, sagt da ein kleines Kind, er hat nichts an!« »Er hat ja nichts an!« rief zuletzt das ganze Volk. Und den Kaiser schauderte es, denn er fand, sie hätten recht [...].⁶ Bis hierhin ist das Problem Napoleons beschrieben. Doch es gab auch Kaiser im 19. Jahrhundert, die wollten auf ihr altes Recht auf Einkleidung durch Entkleidung nicht verzichten. Für sie gilt der Schluß von Andersens Märchen, denn der Satz, in dem es den Kaiser schauderte und er dem Volk recht geben mußte, geht weiter: »[...] aber er dachte nun: »Jetzt muß ich die Prozession durchhalten.« Und dann hielt er sich noch stolzer, und die Kammerherren gingen hinterdrein und trugen die Schleppe, die gar nicht da war.«⁷

Warum aber wollte Canova unbedingt die Nacktheit Napoleons? Nur weil er ein konservativer, klassischer Künstler war, der dem Ideal anhing und die Zeichen der Zeit nicht erkannte? Wohl nicht. Für ihn schien offenbar die Nacktheit geeignet, die Person, die er verachtete, zu neutralisieren. Er konnte und wollte den friedensbringenden Mars sehen, er konnte und wollte die Marmorbehandlung sehen, er wollte ein Kunstwerk sehen. Nicht anders als Denon, der allein das Museum als adäquaten Ort weniger für den nackten Napoleon als für Canovas Skulptur als Kunstwerk sah. Damit berühren wir ein Grundproblem der Kunst um 1800: ihre propagierte Autonomie. Ihr Status als ästhetisches Gebilde – und nur als das – raubte ihr die tradierten gesellschaftlichen Funktionen. Sie trieb das Museum als Ort ihres allein noch möglichen Erscheinens geradezu hervor. Canova hat dies durchaus begriffen. Wenn er in seinem Geburtsort Possagno in der Achse seines Geburtshauses, hinter dem sich die Gipsothek als Museum für all seine Modelle befindet, den von ihm gestifteten pantheonartigen Tempio Canoviano, die Pfarrkirche von Possagno, als Prachtbau und eigene Begräbnisstätte errichten läßt, dann führen die Gipsmodelle alle Kunstwerke, die er je geschaffen hat, wohin auch immer sie geraten sein mögen und wer auch immer sie seinen Interessen nutzbar gemacht hat, zum Künstler zurück, sie bekommen eine museale Weihstätte, die sie zu Kunstwerken deklariert und aller Nutzung entzieht. Er selbst dagegen begibt sich in den Schoß der Kirche, doch auch diese Kirche ist ein ästhetisches Gebilde aus dem Geist des Künstlers. So fromm er gewesen sein mag, auch die Religion bedarf der Ästhetisierung, um noch zur Wirkung kommen zu können.⁸



2 Antonio Canova, Paolina Borghese als Venus Victrix, Marmor und Holz, 1804–08, Galleria Borghese, Rom

II.

Mit dem Problem von unmöglicher Nacktheit in der Gegenwart und Kunstautonomie wurde Canova noch ein weiteres Mal in aller Direktheit konfrontiert, wiederum durch die Familie Napoleons. Canova hatte längst mit der Marmorfassung seines riesigen Napoleonstandbildes begonnen, er war fast fertig mit den Marmorfiguren für das Christinen-Grabmal, als er 1804 den Auftrag von Paolina Borghese, der Schwester des nunmehrigen Kaisers Napoleon, für ein in jeder Beziehung skandalöses Monument erhielt (Abb. 2). Paolina, jung und schön und früh verwitwet, hatte Prinz Camillo Borghese, einen der reichsten Männer Europas, geheiratet, womit sie sich jeden Luxus leisten konnte, was sie auch tat. Sie mokierte sich von Anfang an mehr oder weniger öffentlich über Camillos Impotenz und hielt sich eine Fülle von Liebhabern, was Napoleon schon im ersten Jahr ihrer Ehe zu dringlichen Vorhaltungen veranlaßte. Das fruchtete wenig, im Gegenteil, sie suchte ihre halbseidene, skandalträchtige Existenz zu verewigen – und diese Verewigung sollte Canova leisten.

Die Wahl Canovas war ebenso genial wie frivol. Dem keuschen, frommen Mann, dem bedeutendsten Künstler Europas, ein Bildnis seiner Auftraggeberin als nackte, liegende Venus abzuverlangen, war in jeder Hinsicht eine Zumutung. Im Grunde genommen schlug Paolina Canova mit seinen eigenen Mitteln, war er es doch gewesen, der für ihren Bruder den klassischen Akt gefordert hatte. Wenn für ihren

Bruder die Gestalt des Mars angemessen war, warum dann für sie nicht die Gestalt der Venus? Canova begann, um der Peinlichkeit und dem Skandal ausweichen zu können, zu diskutieren. Wenn schon ein Aktporträt, dann doch ein dem Dekorum sich fügendes: Er schlug Diana, die Göttin der Keuschheit vor, die den Blick auf ihren Leib mit dem Tode straft. Paolina replizierte kühl, das sei gänzlich unangemessen für sie, sie wollte Venus, die den Blick auf den schönsten aller Leiber sich wünscht. Schließlich hatte Paris Venus in der Schönheitskonkurrenz den Siegesapfel verliehen. Diesen Apfel als Beweis ihrer Schönheit, den sie nun wiederum ihren Freiern verleihen konnte und beileibe – ganz wörtlich – nicht ihrem Ehemann, wollte Paolina in der Hand tragen, wohl wissend, daß er auch als Fruchtbarkeitssymbol gelesen werden konnte. Canova wand sich, doch sie blieb hart. Es war ein kalkulierter Skandal, bei dem sie nur gewinnen konnte, jedenfalls so lange der Bruder an der Macht blieb. Wer wollte sie kritisieren, hatte ihr nicht die Gesellschaft den Apfel gereicht?

Doch wohin mit einem solchen Monument? In die Öffentlichkeit konnte es nicht kommen, sie hatte keine Verdienste, die dies rechtfertigten. Im Empfangsraum der Villa Borghese? Das wäre wohl des Guten zuviel gewesen. Man stelle sich vor, ein jeder Besucher wirft zuerst einen Blick auf die nackte Hausherrin. In die Galerie der Villa? Nein, dort wäre es, wie für die Statue ihres Bruders von Denon gewünscht, ästhetisch neutralisiert worden. Paolina wollte alles andere als das. Es blieb – ihr Schlafzimmer, und da fand es in der Tat auch Aufstellung. Das war noch pikant genug. Nur wenigen Gästen wurde dieses sonderbare Monument, um das sich ein offenbares Geheimnis rankte, nachts bei Fackelschein gezeigt. Dann wurde wohl auch der im Inneren ihrer Bettstatt verborgene Drehmechanismus betätigt. Im flackernden Licht, noch dazu in Bewegung, mußte sie wie lebendig erscheinen – das war es, was sie wollte.⁹

Doch Canova, wo er sich zu fügen hatte, was das Thema anging, unternahm alles, um die ästhetische Neutralisierung dennoch zu erreichen. Er ließ die Figur Paolinas über den Kissen und der Matratze schweben, kein Einsinken in den Pfuhl. Den gesamten Leib gab er in vollständiger Frontalität, allein den Kopf, durchaus anatomiewidrig, drehte er ins völlige Profil, zerstörte so die Möglichkeit des direkten Kontaktes. Wir sehen, bei allen Wirklichkeitsdetails, eine hochgradig stilisierte Figur, weitestgehend in die Fläche gebreitet, so daß es zu einer irritierenden Doppelerfahrung kommt: Reales Körpervolumen steht gegen flächige Gesamterfahrung. Die Ästhetisierung der Form entzieht sie dem sinnlichen Zugriff. Das ist von ungemeiner Raffinesse. Zudem verlagert Canova das Gewicht der Gesamtfigur weit nach links, rechts – die Matratze erstreckt sich noch ein ganzes Stück über den Körper hinaus – ist schlicht Leere. Auf diesen Leerraum ist ihr Blick gerichtet, er wird zum Reflexionsraum auch des Betrachters, in ihm ist ihre Sinnlichkeit, so stolz sie darauf war, aufgehoben, in ästhetische Erfahrung überführt.¹⁰

Das ist das eine. Das andere hat die Forschung immer irritiert: Paolina, ihre Kissen und ihre Matratze sind aus Marmor, das Bett jedoch, auf dem sie ruht, ist ein reales Bett des Empire, aus Holz gezimmert, mit vergoldeten Beschlägen und einer

Bemalung in Marmorimitation. Der Entwurf könnte von Napoleons Innendekorateuren und Möbelentwerfern Percier und Fontaine stammen.¹¹ Man wird kaum davon ausgehen können, daß Canova hier Geld sparen wollte, und es wird auch nicht ausreichen, darauf hinzuweisen, bei diesem irritierenden Monument mit seiner unklaren Funktion werde mit Notwendigkeit das Problem von Monument und Sockel aufgeworfen: Durch das reale Bett habe Canova Paolina die Heraushebung, Idealisierung, Verewigung verweigert, die ihr seiner Meinung nach nicht zustünde und für die traditionellerweise vor allem der Sockel zu sorgen habe. So handle es sich hier nicht um ein Denkmal, sondern um ein paradoxes, seine Widersprüche nicht aufhebendes, sondern eher hervorkehrendes Monument. Sicher ist dieses nicht ganz falsch, doch, so sei vermutet, dürfte sich die Wahl des Bettes als Bett einer komplexeren Absicht verdanken, die Canovas Ästhetisierung des Aktporträts erst eigentlich zur Vollendung bringt.

Im zehnten Buch von Platons Staat findet sich das berühmte Verdikt gegenüber Dichtung und Malerei. War ihre Geltung im Staat im zweiten und dritten Buch noch relativ, sofern sie der Förderung des Guten dienten, so ist die Ablehnung ihres Nutzens für den Staat hier vollkommen. Die Künstler produzierten nur verführerischen Schein und hätten nichts mit der Wahrheit zu tun, ja, sie hätten die Macht zu korrumpieren. An die Stelle der Kunst habe die Philosophie zu treten – Hegel wird das Argument später historisch wenden. Die Gründe für die Ablehnung der Malerei entwickelt Sokrates im Dialog am Begriff der Mimesis und entwirft dabei eine Theorie der Formen. Und um nun drei Weisen der Erscheinung der Form zu demonstrieren, wählt Sokrates das Beispiel des Bettes. Man hat nicht ganz zu Unrecht vermutet, die Wahl dieses durchaus verblüffenden und geradezu absurden Gegenstandes verdanke sich schlicht dem Faktum, daß es sich während eines Symposions beim Bett um den »naheliegendsten« Gegenstand handle und er damit exemplarisch für alle anderen Gegenstände eintreten könne.

Die höchste Form eines Gegenstandes ist das »eidos«, was ja nicht nur Form, Gestalt, äußere Erscheinung und Schönheit meinen kann, sondern auch Begriff, Vorstellung, Idee, Urbild, auch Art, Spezies, Wesen. Diese Form ist göttlicher Natur. Begriff und Vorstellung müssen existieren, um dem Tischler die Verfertigung eines individuellen, realen Bettes zu ermöglichen. In dieser realen Form des Bettes ist es seiner Ur- und Gattungsform zwar bereits nachgeordnet, doch der Maler ist dem Tischler noch sehr viel stärker unterlegen, denn er entwirft nur ein Nachbild des realen Möbels– und auch das nur aus einem bestimmten Blickwinkel. Er braucht nichts vom Verfertigen des Bettes zu verstehen, wenn er es nur abbildet. So liefert er bloßen Schein, der Kinder und unkluge Leute wohl täuschen mag.

Plato scheidet den Wesensbildner, den Werkbildner und den Nachbildner und hält letzteren für einen bloßen Taschenspieler, der Schattenbilder liefert. Er hat ein doppeltes Defizit, weder kennt er den realen Gegenstand wirklich, noch hat er eine Vorstellung von dem, was er nachbildet. So ist die Malerei in größter Ferne von der Wahrheit, die im Begriff der Sache aufgehoben ist. Aufgrund dieser Ferne kann sie nur Schlechtes produzieren und gehört aus dem idealen Staat ausgeschlossen. Im

Grunde genommen war es für Plotin und den Neoplatonismus zur Rettung der Kunst vor dem platonischen Verdikt nicht schwer, das Argument einfach umzukehren. Plato brauchte den Tischler ja auch nur, um den Maler noch weiter von der Idee entfernt sein zu lassen. Wenn der Maler aber aufgrund der auch ihm inwohnenden Idee schafft, dann ist in seiner Nachbildung die Wahrheit aufgehoben, und sie ermöglicht es uns, seinen Betrachtern, eine Vorstellung von der Idee am Beispiel des Nachgeahmten zu gewinnen. Nach Plato dagegen hat das Darstellen weniger Wahrheit als das Herstellen, weil der Herstellende eine Vorstellung braucht, um überhaupt dem Gegenstand gerecht werden zu können.¹²

Was aber nun mit dem Bildhauer? Seine Tätigkeit scheint mit dem platonischen Argument nicht gedeckt, denn er schafft ja nicht nur die Erscheinung, die Illusion eines Gegenstandes, sondern einen realen, greifbaren. Und genau hier scheint Canova seinen Punkt machen zu wollen. Er überbietet das reale Bett des Tischlers in vielfacher Hinsicht. Seine marmorne Aktfigur läßt die reale, unwürdige Paolina aufgehen nicht so sehr in der mythologischen Figur der Venus, als vielmehr in der allein vom Künstler verfügbaren künstlerischen Form, die den Wunsch der realen Paolina, Bild von Lockung zu sein, konterkariert, die die Illusion aufhebt auf dialektische Weise. Aber – und dies scheint Canovas eigentliche Pointe zu sein – dem Künstler wohnt nicht nur das platonische »eidos« inne, das ihn befähigt, wie Gott zu schaffen, und vor allen Dingen tut er das nicht auf der Basis eines normativen Schönheitsverständnisses, vielmehr setzt er seine Regeln selbst auf der Basis allein seines subjektiven ästhetischen Empfindens, und er kann es sogar gegen den geforderten Inhalt richten.

Anmerkungen

- 1 Das Niveau der Bemerkungen von Hetzer wurde selten wieder erreicht: Theodor Hetzer: Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz, Frankfurt a.M. 1943; siehe bes. die Einleitung. – Historisch am präzisesten: Francis Haskell: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996, Kap. 3 Venedig, S. 350–535. – Zur Modernität der Tiepoli: Werner Busch: Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren, in: Ekkehard Mai (Hg.): Ausst.-Kat. Das Capriccio als Kunstprinzip, Köln u.a., Wallraf-Richartz-Museum, Mailand 1996, S. 55–81.
- 2 Fred Licht und David Finn: Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur, München 1983, bes. S. 16–24.
- 3 Christopher M.S. Johns: Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe, Berkeley, Los Angeles, London 1998, Kap. 5 Canova and the Austrian Habsburgs, S. 123–144.
- 4 Ders., Kap. 4 Canova, Napoleon and the Bonapartes, S. 88–122; dem Text werden die wichtigsten Zusammenhänge verdankt.
- 5 Ernst H. Kantorowicz: The King's Two Bodies, Princeton 1997⁷ (zuerst 1957).
- 6 Hans Christian Andersen: Der Paradiesgarten. Die schönsten Märchen, München 1985², S. 109 (1. Zitat), 113 (2. Zitat).
- 7 Ebd., S. 113.

- 8 Licht/Finn 1983 (wie Anm. 2), S. 268–270.
- 9 Ebd., S. 130–143. – Johns 1998 (wie Anm. 3), S. 115–117.
- 10 Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 130–136.
- 11 Siehe Werner Hofmann (Hg.): Ausst.-Kat. Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall, Hamburg, Kunsthalle, Köln 1989, Kat. Nr. 511a–m, bes. 511d und g.
- 12 Platon: Politeia, 10. Buch, 596a–598c, 600e und 601c, 602a–b, 603a–b, zit. nach: Platon: Sämtliche Werke, Bd. 3: Phaidon, Politeia. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft. Griechische Philosophie, Bd. 4), Reinbek bei Hamburg 1962⁷, S. 288–294. – Der wichtigste Kommentar: Plato on Poetry. Ion; Republic 376e–398b 9; Republic 595–608b 10, hg. von Penelope Murray, Cambridge 1996, bes. S. 184–201, 210–213. – Es soll nicht verschwiegen werden, daß die Annahme, Platon lehne die Bedeutung der Kunst für den Staat ab, kontrovers diskutiert wird. Zusammenfassung der unterschiedlichen Positionen: Stefan Büttner: Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung, Tübingen, Basel 2000.