

Anmerkungen

1 Hans Heinrich Füssli, Brief an den Übersetzer, d.h. an Hans Conrad Vögelin, den Übersetzer von Daniel Webbs «Inquiry into the Beauties of Painting...» von 1760. Die Übersetzung erschien mit dem Brief Füsslis 1766 in Zürich unter dem Titel: *Untersuchung des Schönen in der Malerei und der Verdienste der berühmtesten alten und neuern Malern durch Daniel Webb, Rittern*. Die zitierte Stelle auf S. VIII f. – Über Hans Heinrich Füsslis Aufenthalt in Rom und seine Beziehungen zu Winckelmann vgl.: Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig (4) 1943, Bd. II, S. 256 ff.; vgl. auch Alfred König: *Johann Heinrich Füssli, 1745–1832. Weltanschauung eines Zürcher Politikers im 18. Jahrhundert*, Zürich 1959, mit Ausführungen über Füssli als Schüler von Winckelmann (S. 65 ff.) und über seine Tätigkeit als Publizist und Kunsthistoriker (S. 167 ff.).

2 Füssli, Brief, S. VI ff.

3 Füssli, Brief, S. VIII.

4 Hegel: *Aesthetik*, Hrsg. v. F. Bassenge. Frankfurt a. M., o. J., Bd. II, S. 14 f., hier mit Bezug auf Böttigers Umgang mit Statuen.

5 Füssli, Brief, S. XIII. Füssli berichtet hier, was er von Winckelmann gelernt hat, vgl. dessen *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Hrsg. v. L. Goldscheider. Wien 1934, S. 140, ferner: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (1763). In: *Kleine Schriften*. Vorreden. Entwürfe. Hrsg. v. W. Rehm. Berlin 1968, S. 211 ff.

6 Füssli, Brief, S. XXI; Herder, der die Geschichte auch vorträgt, kennt sie nicht aus Winckelmann, wie er angibt, sondern aus der Lektüre von Füsslis Brief, vgl.: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778). In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. B. Suphan. Bd. 8, Berlin 1892, S. 25. Vgl. den Vorfall mit der Venus des Praxiteles, den Plinius, in der «*Naturalis Historia*», Lib. XXXVI. 21, erzählt.

7 Ovid: *Metamorphosen*, Lib. X, Verse 243 ff. Pygmalions Bitte lautet: «Si di dare cuncta potestis, /

Oskar Bätschmann

Pygmalion als Betrachter

Hans Heinrich Füssli, die Niobiden und die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

I

«Ich gehe in die Villa Medicis, und athme da die reinste Luft. Ich lagere mich auf einen beblühten Rasen; Orangen-Schatten deken mich; da staun' ich ungestört ein Grupp der höchsten weiblichen Schönheiten an. Niobe, meine Geliebte, du schöne Mutter schöner Kinder; du schönste unter den Weibern, wie lieb' ich dich! Steh still Wandrer! lernensbegieriger Jüngling, steh mit Bewunderung stille! Das ist keine liebäugelnde Venus. – Fürchte dich nicht, sie will nicht deine Sinnen berauschen, sondern deine Seele mit Ehrfurcht erfüllen, und deinen Verstand unterrichten: Nimm wahr, die ernste Grazie auf ihrem Gesichte, die unnachahmliche Einfalt in den scharfen Formen der Köpfe ihrer Töchter. Kein Theil derselben ist von irgend einer Leidenschaft zuviel erhöht oder vertieft, ihre Augen sind nicht, von verliebter Trunkenheit, halb zugeschlossen, ihr Blick nicht schmach tend, sondern unschuldig, und heiter offen. Ihre jungfräulichen Brüste erheben sich sanft; keine als die kindliche Liebe hat sie jemals aufgeschwellt. Es ist dir vergönnt, Jüngling! athme bey diesem Anblick tiefer herauf, genieße einer reinen Wohllust, und kröne deinen Genuss mit dem stillen Wunsch, eine Gattin zu finden, die diesen Mädchen gleich sey.»¹

In der Polemik, die diesem enthusiastischen Text aus einem Brief des jungen Hans Heinrich Füssli von 1766 vorangeht, wird kein Zweifel darüber gelassen, dass hier ebenso wie bei Rousseau, Winckelmann und Webb ein neues Sprechen von Kunst versucht wird, das sich als Sprechen «mit Gewalt» unterscheiden soll von bloss «gedankenleeren Beschreibungen» der Vasari, Félibid und ihrer «seichten Nachfolger». Die Voraussetzung dieses neuen Sprechens, das die Absicht hat, dem Kunstwerk adäquat zu sein, liegt in der gehörigen Empfindung des Grossen, Starken und Schönen, von welcher der Text als Wiedergabe des ersten Anblicks ein Beispiel gibt². Wie es die Polemik und der zitierte Text klarlegen, kann von den Werken nicht anders angemessen gesprochen werden, als indem das Subjekt sich selbst und die Bedingungen seiner Wahrnehmung in der Sprache zeigt. Zu sehr ist aber Füssli begeisterter Schüler und eingenommen von der angeblichen Neuheit dieses Sprechens, als dass er sich gedrängt fühlen würde, sich dessen wirkliche Bedeutung und dessen Problematik bewusst zu machen. Wenn vom Kunstwerk nicht anders die Rede sein soll als in der Refraktion der Empfindung des Subjekts, diese Rede aber dadurch zustande kommt, dass das Subjekt sich der Wirkung des Objekts aussetzt, kommen beide in eine Bewegung, die das traditionelle Verständnis in Gefahr bringt und eine neue Deutung beider fordert. «Wohin reisst ihr mich», heisst es bei Füssli, «Götter, Halbgötter und Helden! in Marmor und Leinwand athmend? Ich folge eurem Zug und, Einbildungskraft! Deinen ewigen Gesezen.»³ Was verlorengelht in dieser Vorstellung eines Geisterzuges, ist nicht nur der Stand des Subjekts, das mitgetrieben wird von den mystifizierenden Kräften der Werke und seiner selbst, sondern auch die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, von Lebendigem und Nichtlebendigem dadurch, dass die Werke selbst zu Subjekten werden. Aber dieses Werden verdanken die Werke selbst der tätigen Einbildungskraft des betrachtenden Subjekts, das durch eben diese Tätigkeit, die es als Forderung der Werke vernommen hat, mit sich selbst in Schwierigkeiten gerät.

Diese zeigen sich in Füsslis Text vor allem in den Bemühungen, durch die Anhäufung von negativen Bestimmungen und die Anrufung des Verstandes die ungemaine erotische Anziehung durch die steinerne weiblichen Schönheiten zu überwinden. Kaum gelingt die Unterdrückung eines Umgangs mit Statuen, den Hegel das «Herumtatscheln an den weichen Marmorpartien der weiblichen Göttinnen» nennen wird⁴, obwohl Füssli diesen ausdrücklich abwehrt als den Umgang des Pöbels, der «mehr mit den



Abb. 1
Gruppe der Niobiden im Garten der
Villa Medici in Rom, ergänzt um
Apoll und Diana. Aus: Francisco
Perrier: *Segmenta nobilium
signorum et statuarum...* Rom
1638, Tf. 87.

Sinnen anschaut, betastet, u.s.f. als aber mit dem Verstand überlegt⁵. Zwar rechnet es sich Füssli zum besonderen Verdienst, die Schönheit der Niobe der Schönheit der mediceischen Venus vorzuziehen, aber die Szene erhält dadurch nur noch mehr Zweideutigkeit, dass die erotische Beziehung sich auf die Darstellung von Toten und Sterbenden richtet. Unverkennbar ist das Schwanken zwischen der erotischen Anziehung und seiner Verwerfung in der Mischung von Abscheu und Verständnis, mit der Füssli den römischen Klatsch von dem Spanier, der mit einer Statue Unzucht getrieben habe, erzählt⁶. Nicht anders scheint es im Text über Niobe und ihre Töchter zu sein: wenn auch eine Sublimation der Erotik vom anfänglichen intimen Heureux Moment zum Geniessen einer «reinen Wohllust» stattfindet, wird diese doch wieder beseitigt durch den Bezug auf Pygmalion. Denn der Wunsch, den Füssli dem Jüngling zur Krönung seines Genusses zu äussern empfiehlt, ist ein beinahe wörtliches Zitat der Bitte, die der Pygmalion Ovids an Venus richtet, und dieser gleicht mehr dem Spanier als dem, der dem Kunstwerk mit Verstand begegnet⁷.

Aber den Betrachter enthebt die ihm notwendige Deutung seiner selbst, da sie durch den Mythos von Pygmalion geschieht, nicht nur der Schwierigkeiten

mit den sittlichen Vorschriften, die in Füssli's Text im Vordergrund stehen. Denn der Bezug auf den Mythos enthält insofern eine mittelbare Rechtfertigung des Bedürfnisses nach einer erotischen Beziehung zu den Werken und der Erfahrung ihrer magischen Wirkung, als er erlaubt, sich der Adäquatheit dieser Art der Rezeption in doppelter Weise zu versichern. Da Pygmalion nach der verbreiteten, wenn auch kaum zutreffenden Lesart Ovids als eines der Urbilder des Künstlers gilt, kommt die pygmalionisch gedeutete Rezeption einerseits in ein genaues Verhältnis zum Werk als Nachbildung seiner Produktion und wird andererseits, als mit den Werken selbst geboren, zur autochthonen Beziehung zu ihnen⁸. Indem der Betrachter auf diese zurückgeht, überwindet er die geschichtliche Differenz, die ihn von den Werken trennt; indem er seine Betrachtung als Produktion begreift, die durch seine Einbildungskraft das Werk zum Lebendigen bildet, hebt er die Differenz der Seinsweisen auf⁹. Als «in Marmor und Leinwand athmend» sprach Füssli die Werke an, und sein eigentlicher Wunsch bezüglich einer der Töchter von Niobe dürfte kaum anders gelautet haben als der Wunsch Pygmalions, wie ihn Herder unverhüllt setzt: «Eine Statue muss *leben*: ihr Fleisch muss sich beleben: ihr Gesicht und Mine sprechen.»¹⁰

Sit coniunx, opto» non ausus
«eburnea virgo» / Dicere Pygmalion
«similis mea» dixit «eburnae!»
(Verse 274 ff.).

8

Ovid nennt Pygmalion nicht
sculptor, vgl. aber Benjamin Hederich:
Gründliches mythologisches
Lexicon (1724). Leipzig 1770
(Nachdr. Darmstadt 1967), Sp.
2123f. und Winkelmann, Geschichte
der Kunst des Altertums,
1764 (wie Anm. 5), S. 156; vgl.
unten Anhang A.

9

Zur Entwicklung der Auffassung
der Einbildungskraft von einem
speziellen zu einem allgemeinen
menschlichen Vermögen vgl.
Herbert Mainusch: Romantische
Aesthetik. Untersuchungen zur
englischen Kunstlehre des späten
18. und frühen 19. Jahrhunderts,
Homburg v. d. H., Berlin, Zürich
1969. – Füssli betrachtet dieses
Vermögen des Betrachters aller-
dings wie Winkelmann als ein
Charisma.

10

Herder: Studien und Entwürfe zur
Plastik. 1. Von der Bildhauerkunst
fürs Gefühl (1769). In: Sämtliche
Werke, 1892 (wie Anm. 6), Bd. 8,
S. 88.

11
Füssli, Brief, S. VII.

12
Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Religion. Bd. I: Begriff der Religion. Hrsg. v. G. Lasson. Hamburg, 2. Aufl. 1966 S. 282f.

13
Hegel, Philosophie der Religion, 1966, S. 283.

14
Zu den wichtigeren neueren philosophischen Bestimmungen der Kunst als Wahrheit vgl. Rüdiger Bubner: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Aesthetik. In: Neue Hefte für Philosophie, 5. Ist eine philosophische Ästhetik möglich? 1973, S. 60ff. An kunsthistorischen Vertretern wären vor allem Kurt Badt und Hans Sedlmayr zu nennen.

15
Locus classicus dieser Interpretation der Perspektive ist der Aufsatz Panofskys von 1924/25: Die Perspektive als symbolische Form. Neu in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964, S. 99ff.

16
An neueren Arbeiten, die dies entwickeln, ist vor allem zu nennen: Max Imdahl: Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto's. In: Poetik und Hermeneutik, Bd. V, 1973, S. 155ff. – In der Kunsttheorie liegt das Wissen um das zeitliche Fürsich des Bildes im Betrachter in der Lehre vom «Fruchtbaren Augenblick».

17
Zum wirkungsgeschichtlichen Bewusstsein vgl. H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen (3) 1972, bes. S. 284ff., 324ff. – Für eine wahrnehmungspsychologische Darstellung der Bewegung von Produktion und Rezeption vgl. E.H. Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London, New York 1960 (dt. Köln 1967). Zu beachten wäre ebenso die soziologische Seite, wie sie dargestellt ist von Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a.M. 1974, S. 159ff.

18
Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst (1755) In: Kleine Schriften, 1968 (wie Anm. 5), S. 30. Vgl. dazu Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Frankfurt a.M. 1974, S. 30ff.

Mit der Deutung der Betrachtung als Produktion wird aber auch ausgesprochen, dass den Werken in ihrem vorliegenden Ansich wegen ihres Vergangenheitscharakters und ihrer Nichtlebendigkeit keine volle Präsenz zukommt. Damit setzt sich die Betrachtung zum Fürsich des Werkes, nach dem das Werk wesentlich als seiner Ergänzung und Deutung verlangt zur Überwindung seines blossen Ansich, nicht weil es rätselhaft wäre. Mit der Bedeutung der Betrachtung gegenüber dem Werk wächst aber auch ihre Problematik. Denn die Metamorphose des Werks vom Objekt zum selbständigen Subjekt, die der Betrachter seiner Intention nach durch seine Tätigkeit leistet, unterliegt den Bedingungen der Subjektivität. Daher braucht der Betrachter eine Erleuchtung des Auges und des Verstandes, zu der er sich nach Füsslis Meinung vorzugsweise der alten Schriftsteller und der Lehren von Winckelmann und Mengs bedienen soll¹¹. Die eigene Erweckung wird damit zur Bedingung der Möglichkeit, in der Betrachtung das dem Werk angemessene lebendige Fürsich bilden zu können. Nicht weniger bedeutet dies, als dass der Betrachter erst durch diese Tätigkeit die Unvollständigkeit seines Daseins aufheben könne durch eine volle Präsenz, die Betrachtung mithin zugleich eine Deutung und Ergänzung des Werkes wie des Subjekts und beiden notwendig ist. Der Ort der aufgehobenen Zeit, an dem beide sich treffen, ist in Füsslis Text mit reiner Luft, Rasen und Orangen-Schatten angezeigt als arkadische Natur. Aber auf die schöne Szene fällt ein fahles Licht. Mit mehr Bedeutung, als es Füssli ahnen kann, treten Niobe und ihre Töchter im temps retrouvé der arkadischen Natur als Sterbende und Tote auf (Abb. 1).

II

Die Bestimmung der Betrachtung als dem Werk notwendiges Fürsich, zunächst ein historisches Phänomen, das als solches aufzufassen und darzustellen ist, hat mit ihrer historischen Bedeutung auch eine nach ihrem Wahrheitsgehalt. Die Schwierigkeiten, diesen zu erkennen, sind bekannt; sie haben ihren Grund darin, dass die Kritik, die auf seine Erhellung gehen müsste, sich in nichts einer Wahrheit versichern kann. Das Bewusstsein davon hindert daran, Kritik aus der Überlegenheit zu nähren, aber es führt nicht, wie die blosser Darstellung von Geschichtlichem als Vergangenenem, in eine allgemeine Relativität, sondern auf ein Feld, das jenes einer Dialektik von Geschichte und Vernunft ist, mithin auf das Feld des eigenen Handelns und Bewusstseins.

Auf nichts anderes angelegt ist nun aber der Begriff der Kunst, der mit der Bestimmung der Betrachtung als Fürsich gegeben ist, wie ihn Hegel am klarsten formuliert hat: «Die Form, die Subjektivität, die der Künstler seinem Werke gegeben hat, ist nur äusserliche, nicht die absolute Form des sich Wissenden, des Selbstbewusstseins. Die vollendete Subjektivität fehlt dem Kunstwerke. Dieses Selbstbewusstsein fällt in das subjektive Bewusstsein, in das anschauende Subjekt. Gegen das Kunstwerk, das nicht in sich selbst das Wissende ist, ist daher das Moment des Selbstbewusstseins das Andere, aber ein Moment, das schlechthin zu ihm gehört und welches das Dargestellte weiss und als die substantielle Wahrheit vorstellt.»¹² Auf den ersten Blick scheint es einem solchen Begriff im heutigen wissenschaftlichen Umgang mit den Werken nicht weniger schlimm ergehen zu können, als es einem Enthusiasten wie Füssli unter wissenschaftlichen Subjekten von heute erginge, die – nach Hegels Gegenüberstellung – mehr «vorwitzige, ästhetische und gelehrte Bemerkungen» über die Werke machen als die Anschauung als «notwendige Ergänzung des Kunstwerks» begreifen¹³. Dabei fehlt Hegels Begriff, durchaus im Gegensatz zu Bestimmungen der Kunst als Wahrheit in der neueren Vergangenheit, weder die Geschichtlichkeit des Objekts noch die des Subjekts¹⁴. Mit einem solchen Begriff, der die fundamentale Unvollständigkeit des Werkes und dessen Ergänzung durch das geschichtliche subjektive Bewusstsein in sich fasst, lassen sich im Werk selbst die Züge entdecken, die auf ein Fürsich im Betrachter verweisen. Deren bekanntester ist die Zentralperspektive, mit der im Bild der Standort des betrachtenden Subjekts als räumliches Fürsich des Bildes definiert ist¹⁵. In ähnlicher Weise enthält das Narrative die Betrachtung als zeitliches Fürsich¹⁶; darüber hinaus leitet die Erfahrung der Geschichtlichkeit überhaupt dazu, die Betrachtung als zeitliches Fürsich des vergangenen Werkes zu erkennen. Nicht weniger deutlich ist, wie es Hegels Text ausdrücklich darstellt, dass das Werk zur Entfaltung seiner Wirkung und Bedeutung des rezipierenden und gleichzeitig produzierenden Betrachters bedarf. Würde nicht ein Zirkel vorliegen, könnte hier festgestellt werden, wie wenig die Auffassung, das Werk bedürfe der Ergänzung und Deutung, da es das Unvollständige trotz seiner äusserlichen monadenhaften Gestalt ist, eine Anmassung des Betrachters gegenüber dem Künstler und seinem Werk enthält.

Dieser Zirkel kann nun aber selbst betrachtet werden als die schematische Abbildung der zugleich historischen und systematischen Bewegung von Pro-

duktion zu Rezeption, von Rezeption zu Produktion. Kunstgeschichte hätte demnach nicht nur den abstrakten Gang der Produktion und die in sie eingehende spezifisch künstlerische Rezeption zu verfolgen und darzustellen, sondern auch einerseits die verschiedenen Formen der Rezeption zur Erkenntnis der Werke zu ergreifen und andererseits die jeweilige öffentliche Rezeption als die Bestimmung dessen, was als Kunst und wofür Kunst gilt, auf die Möglichkeit einer in ihr enthaltenen fragmentarischen Erklärung der Produktion und ihrer Veränderungen zu untersuchen¹⁷. Es scheint nun so zu sein, dass die Art der Rezeption, wie sie mit Füsslis Text dargestellt wurde, eine an Werken der Vergangenheit gebildete, nicht zuerst von Künstlern geleistete Transformation der öffentlichen Vorstellung von Kunst ist, die der Veränderung der Produktion vorangeht und sie bestimmt. Darin läge ihre historische Bedeutung.

III

Die Voraussetzung für die Transformation der Betrachtung ist zu Beginn von Winckelmanns erster gedruckter Schrift in dem Satz enthalten, dass man mit den Kunstwerken der Alten «wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn» müsse, um sich zum Urteilen berechtigt halten zu können¹⁸. Die Absicht auf dieses persönliche Verhältnis, das als Verstehen dem Umgang von Lebendigem mit Lebendigem entspricht, dürfte Winckelmanns Erfahrung der Kunstwerke in Rom geleitet und die Entdeckung gefördert haben, dass den Werken in ihrem Ansich die volle Präsenz abgeht und sie zu dieser des Fürsichs im Betrachter und in seiner Sprache bedürfen. Nun scheint aber die Veränderung der Rezeption, deren sich Winckelmann in der Abweisung der Attitüde des Kunstrichters nicht weniger als sein Schüler Füssli bewusst ist, zunächst als schlichte Täuschung betrachtet werden zu müssen. Denn in der Ansicht, das erste Verdienst der Kunst bestehe in der Erregung unserer Leidenschaften, die vor allem durch die «Réflexions critiques» von Dubos verbreitet wird, scheint die angeblich neue Rezeptionsweise schon vorgebildet zu sein¹⁹. Aber dadurch, dass Dubos sich zugleich gegen das Konzept der Täuschung wendet, hält er an der strikten Unterscheidung sowohl von Natur und Kunst als auch von wirklichen und bloss imitierten Leidenschaften fest. Was die Passionen, welche durch Kunstwerke erregt werden, auszeichnet, ist ihre oberflächliche Berührung, die gerade tief genug reicht, um das schlimmste aller Übel, den «ennui», zu vertreiben, aber nicht tief genug, um üble

Folgen zu haben wie die wirklichen Leidenschaften. Dubos entwirft die Betrachtung als eine quasi leidenschaftliche Empfindung, zeigt sich aber in den Beschreibungen nicht anders als die Franzosen, wie sie der junge Schiller in bezug auf die Dramen kennzeichnet, als «eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professore ihrer Leidenschaft»²⁰. Statt das Angenehme der Empfindung von Leidenschaft darzustellen, besteht seine Aktivität darin, die im Bild dargestellten Passionen zu dechiffrieren und sich als einzige Emotion die Freude über möglichste Mannigfaltigkeit zu gestatten²¹. Die Differenz zwischen der theoretischen Bestimmung der Betrachtung und ihrer Praxis, insofern sie in den Beschreibungen sich darstellt, geht nicht zu Lasten der Sprache. Für Dubos ist es zwar denkbar, in einer Beschreibung das Objekt nur in seiner Beziehung zum Subjekt darzustellen oder sie gar mit der Vorstellung des gerührten Subjekts zu schliessen, wie es nach der Mitte des Jahrhunderts geschehen kann²², aber für ihn ist ein solches Kunstverständnis, da es immer auf Täuschung beruht, dasjenige von schwachen Köpfen und empfindsamen Herzen, wofür die Abderiten, Don Quijote und etwa junge Leute Beispiele liefern²³.

Die Verschiedenheit zwischen der Rezeption, die hier Dubos repräsentiert, und derjenigen, die sich nach 1750 herabildet, gründet darin, dass für jenen die Betrachtung eine gesellschaftliche Angelegenheit ist, während sie später als Angelegenheit des Subjekts als eines Einzelnen begriffen wird. Nirgends zeigt sich deutlicher das Gesellschaftliche als in der Bestimmung der Funktion der Kunst als Amusement und in der Bestimmung der Betrachtung als Dechiffrierung, in der das Subjekt – nicht anders als im heutigen semiotischen Konzept von encodage-décodage – auswechselbar ist, da es nur seiner konventionellen Natur nach wichtig ist. Da für Dubos die Lektüre der «signes naturels» der Malerei ein natürliches Vermögen der Seele ist, fallen nicht einmal die Unterschiede der Erziehung in Betracht²⁴. Schwache Köpfe sind nicht zur Lektüre unfähig, sondern zur Unterscheidung von Natur und Kunst, der Unterscheidung von Wirklichkeit und ihrer fiktiven Repräsentation durch Zeichen. Ebenso wie diese konventionelle Unterscheidung muss der nur konventionelle Begriff der Betrachtung als Dechiffrierung dann fallen, wenn das Subjekt sich als Einzelnes dem Werk als Einzelnem ausgesetzt findet. Mit der Negation des Zeichencharakters wird erst die Unvollständigkeit des Werkes sichtbar. Im Zeichen ist dieser Mangel verdeckt, weil das andere, worauf das Werk als Zeichen verweist, das konventionelle System ist, dem das Zeichen angehört²⁵. Indem das Subjekt sich selbst als Fürsich

19
Jean-Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Paris (3) 1733, Kap. I, S. 5 ff.

20
Friedrich von Schiller: *Die unterdrückte Vorrede zu den Räufern*. In: *Säkular-Ausgabe*. Stuttgart und Berlin, Bd. 16, S. 11.

21
Dubos: *Réflexions* (wie Anm. 19), S. 95 ff. Die Lektüre von Raffaels «Schule von Athen», die Dubos noch für die Darstellung der Predigt Pauls in Athen hält, ist eine genaue Umkehrung des Chiffrierungsvorganges in der Produktion, wie ihn Lebrun dargestellt hat, vgl. Charles Lebrun: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Amsterdam 1702. In bezug darauf unterscheidet sich die Lektüre von Dubos nicht von derjenigen Félibiens, vgl. dessen: *Descriptions de divers ouvrages de Peinture faits pour le Roy*. Paris 1671.

22
Beispiele finden sich in Menge in Diderots Besprechungen der Salons. Für eine ausschliesslich auf das Subjekt bezogene Beschreibung sei die «Eloge de Poussin» des Württembergischer Galeriedirektors Nicolas Guibal zitiert, die er 1783 den Akademien von Rouen und Paris vorgetragen hat. Guibal bezieht sich bezeichnenderweise vor allem auf die Werke «Germanicus», «Extrême-Onction» und «Eudamidas» und schliesst mit dem Satz: «J'ai les trois Tableaux dont je viens de parler sous les yeux; mon cœur est froissé; j'écris, & je répands des larmes.» Vgl. Nicolas Guibal: *Eloge de Nicolas Poussin, peintre ordinaire du Roi*. Paris 1783, S. 21 ff.

23
Dubos, *Réflexions* (wie Anm. 19), S. 29 f.

24
Dubos, *Réflexions* (wie Anm. 19), Sect. XL, nach der 2. Ausgabe Utrecht 1732, Bd. I, S. 216 ff.

25
Die Zusammenhänge von Kunst als Zeichen, bloss konventioneller Auslegung und voller Präsenz können sowohl bei Mendelssohn und Lessing studiert werden als auch in der Semiotik, insoweit sie sich auf Werke der Kunst auszuweiten sucht. Vgl. von Mendelssohn insbesondere: *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757). In: *Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik*. Hrsg. v. M. Brasch. Leipzig 1880, Bd. II, S. 141 ff. Lessing: *Laokoon* (1766),

ed. H. Blümner, Berlin (2) 1880, und z. B. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 1972, S. 145 ff.

26

Jean-Jacques Rousseau: Pygmalion. Scène lyrique. In: Œuvres complètes. Hrsg. v. B. Gagnebin et M. Raymond. Paris 1961, Bd. II, S. 1224 f. Rousseaus kleines Werk wird auf 1762 datiert, erschienen ist es erstmals im «Mercur de France» vom Januar 1771, danach mehrmals. Zum Erfolg des Werkes vgl. den Kommentar in der zitierten Ausgabe S. 1926 ff., dazu auch: Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit, 3. Teil, 11. Buch. Hamburger Ausgabe, Bd. IX, S. 488 f.

27

Rousseau, Pygmalion, 1961 (wie Anm. 26), S. 1228.

28

Hegels Ausführungen zur Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewusstseins lassen sich zum Teil als Kommentar zu Rousseaus Szene lesen, vgl. Hegel: Phänomenologie des Geistes. Hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg (6) 1952, S. 141 f. Der Unterschied, der darin besteht, dass Hegels Selbstbewusstsein sich auf ein wirkliches anderes Wesen, Rousseaus Pygmalion sich auf ein selbstgebildetes bezieht, dürfte kaum darauf leiten, in diesem schlicht auf Narzissmus zu erkennen, und noch weiter darin den angeblichen Neurotiker Rousseau. Für eine solche autobiographische Lektüre vgl.

John H. Hummel: Rousseau's «Pygmalion» and the «Confessions». In: Neophilologus LVI, 1972, S. 273 f. Nicht weniger weit am Text vorbei geht eine sentimentale Lektüre wie die von Heinrich Dörrie: Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge. G 195, Opladen 1974, S. 55 f.

29

Hegel, Phänomenologie, 1952 (wie Anm. 28), S. 141 f.

30

Hegel, Aesthetik (wie Anm. 4), Bd. II, S. 586.

31

Die Kulturkritik produziert diese Trennung, hat sie aber auch in gewissem Sinn zur Prämisse. Vgl. dazu Montesquieus «Lettres persanes» von 1721 und Rousseaus «Premier Discours» von 1750.

32

Die Reduktion des gesellschaftlichen Moments zeichnet sich ab

des Werkes setzt, bricht es nicht nur dessen zirkuläre Geschlossenheit im Ansich auf, sondern auch seine eigene; dies ist aber zugleich die Entdeckung des fundamentalen Mangels an Präsenz beider, die sich als Einzelne deutungslos gegenüberstehen. In der Betrachtung wird die Aufhebung dieser Trennung und dieses Mangels dadurch vollbracht, dass Betrachter und Werk in der Bildung einer neuen Sozietät je am andern das Bewusstsein ihrer selbst erlangen.

Diese Bedeutung hat die Rezeption in der Interpretation des Mythos von Pygmalion, die Rousseaus «Scène lyrique» von 1762 enthält²⁶. Wenn es für Rousseaus Pygmalion eine Schande der Götter ist, dass die zur Göttin erhobene Statue ein Bild von etwas Nichtexistierendem ist, zeigt deren Belebung nicht anders als die Veränderung Pygmalions als die eigentliche Schande die, kein Bewusstsein seiner selbst zu haben. Zu Beginn ist dieses auch für Pygmalion so verborgen in der «bewegungslosen Tautologie des: Ich bin Ich», wie die Statue verhüllt ist²⁷. Mit deren Entschleierung erliegt Pygmalion ihren mystifizierenden Kräften, zugleich beginnt die Anstrengung, durch die Erinnerung an die Differenz zwischen seiner Lebendigkeit und dem Ansich der Statue als «marbre mort» den früheren desillusionierten Zustand wiederherzustellen. Dem Rückfall entgegen stellt sich die Begierde, die darauf geht, das Anderssein der Statue aufzuheben, auch um den Preis der eigenen Erstarrung, den er Venus als der allesbelebenden «ame de l'univers» anbietet²⁸. Würde Venus jetzt seinem Wunsch entsprechen, wäre für Pygmalion der Prozess seines Werdens abgebrochen entweder mit der Fixation seiner Täuschung oder mit seinem Tod. Die Enttäuschung durch die Göttin bewirkt eine Rückkehr aus dem Zustande des Ausser-sich-seins, die doppelsinnig für Pygmalion eine Wiedergeburt, für Galathée die Freiheit als Statue bedeutet. Bezeichnenderweise ist dies der Moment, da die Statue, ohne weiter der Hilfe der Göttin zu bedürfen, sich beleben kann, was dadurch geschieht, dass Galathée den Prozess, den Pygmalion durchgemacht hat, in geraffter Form wiederholt. Nicht nur dies entspricht Hegels Bewegung des Selbstbewusstseins in bezug auf ein anderes Selbstbewusstsein, sondern auch der Ausgang der kleinen Szene, an dem Pygmalion die Wahrheit des selbständigen Bewusstseins, nämlich das knechtische Bewusstsein, erreicht²⁹ (Abb. 2).

In der Interpretation der Betrachtung von Kunst als eines Prozesses der Entwicklung des Selbstbewusstseins statt einer den «ennui» vertreibenden Beschäftigung mit einem «bloss angenehmen und nützlichen Spielwerk»³⁰, gehorcht das Subjekt einer Nötigung

zur Deutung seiner selbst, die ausgeht von der Trennung des Einzelnen und der Gesellschaft, welche selbst Ausdruck ist des sich wider allen Fortschritts-glauben verbreitenden Bewusstseins einer allgemeinen Dekadenz der Sozietät³¹. Nichts bezeichnet besser die hohe Stellung der Kunst und ihrer Rezeption, als dass die von dieser Trennung produzierten Probleme in der Betrachtung sowohl dargestellt als auch einer Lösung zugeführt werden, die als Versuch einer allgemeinen Lösung gelten kann. Denn der Mythos von Pygmalion, der zur Deutung der Beziehung von Werk und Betrachter ergriffen wird, enthält nicht nur die Zurückweisung des Gesellschaftlichen als «refus du monde»³², sondern spricht auch die Bildung einer neuen, auf den Eros gründenden Sozietät als Bedingung für die Entwicklung des Selbstbewusstseins aus. Daher liegt kein Widerspruch darin, dass das Subjekt zu seiner Deutung sich der Geschichte von Pygmalion bedient, die für die europäische Gesellschaft im Theater, in der Oper und der Literatur von 1740 an während mehr als drei Jahrzehnten die grösste Aktualität hat³³. Denn das zu keiner andern Zeit in derartiger Breite auftretende Interesse an diesem Stoff belegt weniger, wenn auf die Arten seiner Behandlung abgestellt wird, ein Wohlgefallen an einem «lüsternen Geschichtchen» als die Bedeutung, die das in der Beziehung zur Kunst oder als Kunstwerk zum Einzelnen werdende Subjekt und sein «refus» für die Gesellschaft selbst hat³⁴. Zwar tritt Pygmalion in diesen literarischen und musikalischen Bearbeitungen des Stoffes als bildender Künstler auf, aber diese Deutung des Künstlers bleibt die des Literaten und Betrachters, da der Mythos von Künstlern kaum zum Verständnis ihrer selbst, ihrer Tätigkeit und ihrer Beziehung zum Werk ergriffen wird (siehe Anhang A).

Nun scheint aber die hohe Stellung, welche Kunst und Kunstbetrachtung erhalten, davon untergraben zu werden, dass die Lösung seiner Probleme, die das Subjekt hier bildet, mit Mystifikationen erkaufte ist und deshalb einem Verlust an Bewusstsein entspricht. Denn die Bedingung dafür, dass dem Subjekt der Prozess der Betrachtung als Entwicklung des Selbstbewusstseins gelten kann, ist die es selbst täuschende Metamorphose des Kunstwerks in ein Naturwerk, das heisst in ein selbständiges menschliches Wesen³⁵. Da die täuschende Belebung zusammengeht mit einem Verlust an Unterscheidungsvermögen, läge es nahe, mit Dubos von einer Don- quichotterie zu sprechen oder mit Freud, mit Bezug auf die Einbildungen, auf hysterischen Wahn zu diagnostizieren³⁶. Goethe hätte vermutlich, die eigenen Erinnerungen an erotische Beziehungen zu stei-



Abb. 2
Jean-Baptiste Regnault: Illustration
zu Rousseaus «Pygmalion» (be-
zeichnet: Renaud). Aus: *Œuvres de
J.-J. Rousseau. Paris 1793 – An
VII, Bd. 8, 1796.*

in den allerdings wenig zahlrei-
chen bildlichen Darstellungen der
Geschichte von Pygmalion.
J.L. Carr: Pygmalion and the
«Philosophes». The Animated
Statue in Eighteenth-Century
France. In: *Journal of the Warburg
and Courtauld Institutes, London,
XXIII, 1960, S. 239ff.*, hat leider
auf die Auswertung dieses Mo-
ments keinen Wert gelegt.

33

Zur Kulmination des Interesses
am Pygmalion-Stoff vgl. jetzt das
ausführlichste, allerdings auch
nicht vollständige Inventar der
künstlerischen, literarischen und
musikalischen Behandlungen von
Dörrie, *Pygmalion, 1974* (wie
Anm. 28), S. 69ff., zur Ergänzung
vgl. Carr: *Pygmalion, 1960* (wie
Anm. 32). Unter den bildlichen
Darstellungen fehlen bei Dörrie
die Illustrationen zu Rousseaus
«Pygmalion» und eine Darstellung
von Galathea von Philippe Parrot
im Pariser Musée National d'Art
Moderne (beide von Carr erwähnt),
ferner das Bild von Giulio Bargel-
lini von 1896 (Galleria Nazionale
d'Arte Moderna in Rom), auf dem
sich die Statue, wie nicht anders
zu erwarten, zur femme fatale be-
lebt. In engster Beziehung zum
Pygmalion-Stoff stehen Goethes

unbeachtete dramatische Grille «Der Triumph der Empfindsamkeit» von 1777/86, ferner Condillacs «Traité des Sensations» von 1754 und die Replik auf Condillacs Abhandlung von Charles Bonnet: Essai analytique sur les facultés de l'ame. Kopenhagen 1760. Deutsch von Ch. G. Schütz, 2 Bde. Bremen und Leipzig 1770.

34

Eine nicht bloss an der offenbaren Thematik hängenbleibende Durchdringung des Stoffes müsste wohl davon ausgehen, dass diesem ein «refus du monde» zugrunde liegt, den Ovid – meist die Quelle für die Kenntnis des Motivs – immerhin an den Beginn seiner Erzählung stellt. Sowohl die Erotik des «lüsternen Geschichtchens» – wie es Goethe, zur Ruhe gekommen, nennt – als auch das Erwachen der Materie zur Seele oder zum Geist des Einzelnen dürften sich damit etwas anders darstellen. Goethe: Diderots Versuch über die Malerei (Propyläen, I, 2 und II, 1, 1799). In: Artemis-Ausgabe, Bd. 13, S. 201 f.

35

Bezeichnenderweise fällt die neue Rezeption zusammen mit einer Wiederentdeckung der Skulptur, vgl. dazu unten die Ausführungen über Winckelmann (Abschnitt V), aber auch die Vorschriften von Lessing: Laokoon, Kap. XVI, dass die Skulptur Körper zu bilden habe, und die von Frans Hemsterhuis: Lettre sur la Sculpture à monsieur Théod. de Smeth. Amsterdam 1769 (datiert auf den 20. Nov. 1765), dass die Skulptur nur einen einzigen Körper darzustellen habe.

36

Sigmund Freud: Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gravida» (1907). In: Studienausgabe. Bd. X, Frankfurt a. M. 1969, S. 9 ff. Freud interpretiert Jensens Novelle von 1903 als Darstellung eines solchen pygmalionischen Wahns und seiner Heilung – nicht zur Freude von Jensen.

37

Vgl. Goethes eigenes pygmalionisches Erlebnis, seine «leidenschaftliche Liebesneigung» zu einer schönen antiken Gestalt, aufgezeichnet in der «italienischen Reise», Eintragung vom April 1788, Hamburger Ausgabe, Bd. 11, S. 550 ff., aber auch die Ironie in der fünften der «Römischen Elegien», Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 160: «Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busen / Formen spähe, die Hand leitete die Hüften hinab? / Dann versteh' ich den Marmor erst

nernen weiblichen Schönheiten unterdrückend, in reiferem Alter dem zugestimmt³⁷. Da die Ursache des «modernen Wahns», wie Goethe das Bestreben nennt, die Kunst in Natur aufzulösen, offenbar in dem Verlangen nach erotischen oder sexuellen Beziehungen zu den Werken zu suchen ist, hätte der junge Freud auf eine Wiederkehr einer frühen Stufe sexualisierten Denkens erkannt, der ältere aber die Frage aufgeworfen, ob man angesichts der Allgemeinheit und der Normalität dieser Begierde davon sprechen dürfe, dass eine ganze Epoche neurotisch geworden sei³⁸. Nun erhält aber die Konzeption der Kunstbetrachtung, in welcher der Eros täuschend die Metamorphose des Werks zum Lebendigen vollbringt, ihre Bedeutung dadurch, dass sie in Wahrheit die Erkenntnis darstellt, dass dem Werden des Lebendigen die Täuschung eingeboren sei. Die Demystifikation ist der Tod, was Dubos in einer genaueren Lektüre der Abenteuer des Don Quijote hätte erfahren können. Für ein Bewusstsein, das diese Erfahrung macht, wird es unmöglich, weiter an die Simplizität von Unterscheidungen wie Kunst und Natur, Subjekt und Objekt, Lebendiges und Totes zu glauben, vielmehr scheint ihm das Festhalten dieser Differenzierungen selbst ein Mangel an Bewusstsein zu sein. Die Preisgabe solcher Unterscheidungen, wie sie ausgedrückt ist in einer Kunstbetrachtung, die auf das täuschend Lebendige geht, ist demnach nur für ein Bewusstsein, dem die Täuschung ein einfacher Fehler der Verstandeskräfte ist, eine Verdunkelung und ein Rückfall in Mystifikationen. Die bedeutendere Erfahrung, dass das Lebendige fortwährend seine eigene Täuschung produziert, ist dagegen eine Erweiterung des Bewusstseins in Richtung auf die Erkenntnis seiner selbst. Es ist bezeichnend, dass die neu sich bildenden gesellschaftlichen Formen der Kunstrezeption sich vornehmlich im Bereich der Täuschung aufhalten, während die Rezeption einzelner mehr als Entwicklung des Selbstbewusstseins sich vollzieht, obwohl beide auf eine anfänglich gleiche Erkenntnisproblematik antworten.

IV

«Die Täuschung ist ein Irrthum, in dem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemähd vergessen, dass es bloß die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. Dieses geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, dass wir dabey vergessen, dass das, was

wir sehen, bloß Nachahmung ist, und die Schauspieler wirklich für die Personen halten, die sie vorstellen.»³⁹ Für Sulzer, dessen «Allgemeiner Theorie» von 1777 dieser Text entstammt, wie für andere ist die Täuschung die Hauptsache der Kunst, in der sich ihre Wirkung erfüllt⁴⁰. Aber er lässt darüber keinen Zweifel, dass die Kunst zur Bildung des Produkts der Täuschung, des Lebendigen, nichts als das Material bietet, das an sich tot ist und dessen Metamorphose durch die Einbildungskraft des Betrachters geschieht. Obwohl die Forderung an die Kunst entsprechend nur darauf geht, dass sie der Illusionserzeugung nichts Hinderliches, das heisst keine Mängel der Zeichnung, des Kolorits und der Perspektive, entgegenzustellen habe, leitet gerade die Erzeugung der Täuschung den Betrachter zur Erkenntnis dessen, was der Kunst als ein ihr unüberwindlicher Mangel innewohnt, der nichts anderes ist, als Kunst zu sein⁴¹. Hätte Sulzer der Beispiele bedurft, um zu zeigen, in welcher konkreten Weise dieser Mangel der Kunst zugleich festgelegt und ausgeglichen ist, hätte er gleich auf zwei neuere Formen des Umgangs mit Kunstwerken hinweisen können. Die eine, die kaum zwanzig Jahre vor seiner «Theorie» in Mode gekommene Vorstellung von Gemälden als «tableaux vivants», entspricht genau dem Vorgang der Täuschung, wie er ihn auffasst, indem sie wirklich Lebendiges an die Stelle der toten Abbildung von Lebendigem setzt (siehe Anhang B); die andere richtet sich auf die Belebung von Statuen, indem diese zur Nacht besucht und durch bewegtes, täuschende Lebendigkeit erzeugendes Licht von Fackeln beleuchtet werden.

Das Zwielfichtige beider Formen geht durchaus im Vergnügen der Betrachter unter, hier die Kunst zur vollen Präsenz des Lebendigen gebracht zu haben. Dass das Lebendige durch sich selbst die Kunst zur Natur in den «tableaux vivants» nur unter der Bedingung erheben kann, dass es sich selbst zur eigentlichen nature morte zusammenstellt, zeigt zur Genüge, wie wenig das Lebendige, das den Mangel der Kunst aufzuheben unternimmt, seine eigene Natur erkannt hat. Denn im lebenden Bild wird die keineswegs harmlose Täuschung durch die Kunst aufgehoben durch die härtere Täuschung des Lebendigen über sich selbst, die es dadurch darstellt, dass es sich als Bild begreift, das heisst auf sich die «todte Vorstellung» überträgt⁴². Davon ist die Tragik bestimmt, die den zunächst komischen Versuchen des Lebendigen, sich zum Bild zu machen, innewohnt. Für den Erzähler in Kleists «Marionettentheater» haben die Versuche des Jünglings, die entdeckte ungewollte Ähnlichkeit seiner Stellung mit derjenigen der Statue des Dornausziehers mit Bewusstsein wiederherzustellen, ähn-

lich tragische Folgen wie der Sündenfall: den Verlust der Übereinstimmung von Geist und Körper, das heisst der Grazie als der natürlichen Lebendigkeit⁴³. Dieser Verlust entspricht zugleich einem Missverständnis seiner selbst, damit einer Perversion der Selbsterkenntnis, die in der Entdeckung der Ähnlichkeit sich zeigt. In Goethes «Wahlverwandtschaften» stellen die lebenden Bilder die Vorbedeutung des durchgehenden und unaufhebbaren Missverständnisses des Selbst und des andern auf den Tod her. Die im lebenden Bild täuschend durch das erstarrte Lebendige aufgehobene Zeit enthüllt in der Wirklichkeit der Geschichte den Tod als das, womit das erstarrte Lebendige, ohne es zu wissen, in der «Kunstmummerei» spielt: sowohl Ottilie wie der Architekt wiederholen ihre künstliche Stellung im Zeichen des Todes⁴⁴. Aber gerade dadurch, dass die Wirklichkeit zum Bild wird, indem sie wiederholt, wird die Unterscheidung von Bild und Wirklichkeit, deren Verlust das lebende Bild anzeigt, objektiv fragwürdig. Denn die Wirklichkeit zeigt die unerkannte Wahrheit über das Lebendige in seiner täuschenden Repräsentation im lebenden Bild selbst als Bild; aber diese Wahrheit ist der Tod, der in der Wirklichkeit als Bild den Platz einnimmt, den Erstarrung und Schlaf im Bild als Wirklichkeit haben⁴⁵.

Nach dieser Interpretation der Goetheschen Deutung des lebenden Bildes spricht in der Ersetzung der «toten Vorstellung einer Scene der Natur» durch das Lebendige dieses, weder sich selbst noch dem Zuschauer kenntlich, in der täuschenden Repräsentation die Wahrheit über sich selbst und die Täuschung aus. Deren Erkenntnis, und sei sie partiell, beendet das Amusement, wenn nicht das Leben. «Unglücklicherweise war niemand da», heisst es zweideutig bei Goethe, «der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte», des Bildes nämlich, das die stärkste Vorbedeutung des Todes enthält⁴⁶. Darin ist das wenig Harmlose der Täuschung durch die Kunst ausgedrückt, das in gewöhnlicher Ansicht, für die Sulzer ein Beispiel gibt, verdeckt ist von der Auffassung, die Täuschung sei einem einfachen Irrtum gleichzustellen, der durch eine ebenso einfache Erinnerung an die feststehende Unterscheidung von Bild und Wirklichkeit wieder aufzulösen sei. Obwohl unerkannt in seiner Bedeutung, ist aber auch bei Sulzer die Täuschung in das Lebendige gesenkt dadurch, dass sie seiner Einbildungskraft und seinen Träumen zugehört⁴⁷.

Als nicht weniger lehrreiches Amusement als die lebenden Bilder erscheint dem Kunstfreund der andere Umgang mit den Werken, der die Kraft nächtlicher Illusionen erreichen will. Im Besuch der Museen

bei Fackelschein erfüllt sich erst die Betrachtung vornehmlich der Antiken, da diese erst im bewegten künstlichen Licht volle Sichtbarkeit, das heisst volle Präsenz gewinnen (siehe Anhang C). Nicht ohne Zweideutigkeit hebt der nächtliche Besucher den Mangel der Kunst wie im lebenden Bild dadurch auf, dass er sie dem unterwirft, was er als seinen eigenen Mangel und Stachel seines Daseins fühlt. Die täuschende Belebung der Statuen hebt das Transitorische des Lebendigen auf. «Der Begriff von Zeit verschwindet», schreibt Moritz über die Wirkung dieser Betrachtung, «und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloss betrachtende Wesen wären.»⁴⁸ Volle Präsenz erreicht die Skulptur dadurch, dass ihr der Betrachter mit Licht und Schatten die Qualitäten der Malerei verleiht; gerade diese vermag die Verwechselbarkeit der künstlich beleuchteten Figur mit dem Lebendigen auch darzustellen, wie Wright of Derbys Bild «An Academy by Lamplight» von 1769 zeigt (Abb. 3)⁴⁹. Nicht weniger deutlich als in den Beschreibungen solchen «genussreichen Umgangs» mit Skulpturen ist in diesem Bild, dass das täuschend in der Präsenz des Lebendigen aufgehobene Transitorische zugleich das Reich des Eros ist. Ein Zeugnis dafür findet sich in Bonaventuras «Nachtwachen», wo ein junger Dilettant anlässlich eines nächtlichen Besuches an der mediceischen Venus hinaufklettert, um ihr den Hintern zu küssen, was für Bonaventura der gesuchte Anlass ist, mit Ingrim gegen diesen Brauch der Betrachtung überhaupt als eine Leichenschändung vorzugehen⁵⁰. Hier tritt der Eros klein genug auf und verleitet zu dummen Streichen, aber dort, wo er als Prinzip wirkt, kann er nichts ausser sich haben und seiner Gegenwart und findet in belebtem Stein und belebter Vergangenheit seinen Tod als Prinzip. Seine dämonische Gestalt, Mozarts Don Giovanni, die nach Kierkegaard einzige Gestalt der sinnlichen Genialität, wird durch nichts bezwungen als durch den Wiedergänger, die Statue des Komturs, die er selbst gerufen hat⁵¹.

Der Unterschied von Lebendigem und Totem wird nicht nur in diesen Praktiken der Kunstbetrachtung dem Verschwinden nahe gebracht, sondern auch durch die prometheischen Grosstaten der mécaniciens, den in vieler Augen wahren Genies des Jahrhunderts. Eng verwandt den bildenden Künstlern wie den Scharlatanen, geht ihre Absicht auf wirkliche, nicht auf täuschende Belebung, ohne doch immer, zur Erreichung des Ziels, den Betrug zu verschmähen. Des berühmten Vaucanson erstes Werk, der «Flûteur automate» von 1738, war die Nachahmung und Animation des flötenspielenden Fauns

recht: ich denk' und vergleiche, / Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.» – Zur späteren Ablehnung des «modernen Wahns» vgl.: Dichtung und Wahrheit, Hamburger Ausgabe, Bd. IX, S. 486 ff., und vor allem: Über Laokoon (1798). In: Artemis-Ausgabe, Bd. 13, S. 161 ff.

38

Zum sexualisierten Denken früher Stufen vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912/13). In: Studienausgabe, Bd. IX, S. 288 ff., bes. Kap. III: Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken, S. 364 ff. – Zur Frage der Normalität von Epochen der Kultur vgl.: Das Unbehagen in der Kultur (1930), Studienausgabe, Bd. IX, S. 193 ff.

39

Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Biel 1777, Zweyten Theils, zweyter Band. Art. Täuschung, S. 757 ff. Das klassische Beispiel einer vollständigen Täuschung ist wie bei Dubos Don Quijote, der den Schuffen im Puppenspiel zu Leibe rückt; vgl. Cervantes: Don Quijote. 2. Buch, 26. Kap.

40

Wieder zum vornehmsten Ziel der Peinture gesetzt ist die Täuschung bei Charles Batteux: Les Beaux Arts réduits à un même principe. Paris 1746, S. 274 ff. Solange die Voraussetzung dieser Ansicht, das Naturschöne stehe höher als das Kunstschöne, erhalten bleibt, lassen sich ungezählte Zeugnisse zur Allgemeinheit des Konzeptes der Täuschung und der ihr auf der Produktionsseite entsprechenden Forderung der Animation ausmachen.

41

Sulzer: Theorie, 1777 (wie Anm. 39), II, 2, S. 759; hier heisst es: «Jede wirkliche Unrichtigkeit, alles Widersprechende, Unwahrscheinliche, Gekünstelte, lässt uns sogleich bemerken, dass wir nicht Natur, sondern Kunst vor uns sehen. (...) So gar Schönheit und Vollkommenheit, in einem unwahrscheinlichen Grad, können der Täuschung hinderlich seyn.» – Vgl. dazu Kants praktisch übereinstimmende Äusserungen, zusammengefasst in dem Satz: «Es muss Natur sein oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können.» Kritik der Urteilskraft (1790), nach der 3. Ausgabe Berlin 1799, S. 173, zit. nach der Ausgabe von K. Vorländer, Hamburg

Abb. 3
Joseph Wright of Derby: *An Academy by Lamplight, 1769* (Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia).

(6) 1968. – Sulzer entscheidet den Konflikt von Natur und Ideal wohl etwas zu schnell zugunsten der täuschenden Vorstellung der Natur.

42

Meines Wissens hat erst Goethe das Zweideutige dieser Mode der Gesellschaft aufgedeckt und benützt in den «Wahlverwandtschaften» von 1809.

43

Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater* (1810). In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. H. Sembdner. München (5) 1970 Bd. II, S. 343f.

44

Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, II, 5, 7, 13, 18, Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 392f., 457f., 487f. Zur Todessymbolik vgl. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924/25). In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M. 1969, S. 70ff.; zum Missverstehen die Zürcher Diss. von Thomas Fries: *Die Wirklichkeit der Literatur. Drei Versuche zur literarischen Sprachkritik*. Tübingen 1975.

45

Im lebenden Bild hält Otilie einen schlafenden Knaben, im wirklichen Bild einen toten, vgl. Goethe:



von Coysevox durch mechanische Künste, aber sein zweites, der «Canard artificiel», musste bereits mit Betrug sich behelfen⁵². Die mechanischen Anstrengungen, die im 18. und noch im frühen 19. Jahrhundert unter anderem auch höchst anmutige musizierende und schreibende Automaten und erstaunliche sprechende Köpfe hervorbrachten, hatten zum geheimen Ziel, durch die ingenios organisierte Maschine materiell das Denken zu erzeugen, darin zugleich basierend auf der materialistischen Behauptung der Fiktionalität des Gegensatzes von Cogitatio und Animalisch-Mechanischem und bestrebt, ihren Beweis zu liefern. Als eine Vorstufe dazu erscheint Vaucansons ausschweifendstes Projekt, das er im geheimen und angeblich mit Unterstützung des Königs verfolgte: die Herstellung eines Automaten mit funktionierendem Blutkreislauf. Das Projekt scheiterte nach Condorcet, der Hauptquelle für Vaucanson, an der Unmöglichkeit, genügend feine Kapillaren aus Gummi zu erzeugen⁵³. In La Mettries «L'homme machine» von 1748 stehen die Vaucansonischen Automaten an zentraler Stelle in der Argumentation gegen den cartesianischen Dualismus und werden so zu einer Art von Beweisstücken gegen den fünften Teil von Descartes' «Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences» von 1637⁵⁴. Als Nachahmung der grossen und der kleinen Weltmaschine erhält die künstliche Maschine prometheischen Glanz, der Mechanikus wird der neue wahre Prometheus – so begrüsst Voltaire schon 1738 den Vaucanson –, und er übertrifft nach der Meinung von Condorcet den bildenden Künstler, weil er nicht nur wie dieser die Wirkungen, sondern auch die Mittel der Natur nachzuahmen vermöge⁵⁵. Diese Aufnahme der Mechanici in einen Topos rhetorischer Überhebung erscheint kaum übertrieben, wenn man bedenkt, dass ihre Produkte europäische Sensationen waren und weder Glück noch Mozart, noch Beethoven es verschmähten, Musik für Automaten zu schreiben. Aber der literarische Ruhm erreichte seinen Höhepunkt erst, als der prometheische Glanz schon an die nicht mehr nachahmenden, sondern produzierenden Maschinen der industriellen Revolution übergegangen war und der Mechanikus nur mehr als ein skurril-dämonischer Behäuser eines Kuriositätenkabinetts von Automaten erschien, deren geniale Konstruktion in Staub und Spinnweben erstickte oder an denen ihr Betrug offenbar geworden war. So schildert Goethe 1805 den damaligen Besitzer der zerfallenen Vaucansonischen Figuren, G.Ch. Beireis⁵⁶, so entlarvt 1836 Edgar Allan Poe die Maschine, die den Begriff eines zum Denken fähigen Automaten verwirklicht hatte – der berühmte

«Schachtürke» von Kempelen – durch die Anstrengung menschlichen Denkens als Betrug. Hier zeigt sich vielleicht am deutlichsten, dass die Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts, obwohl aufs höchste von der Rätselhaftigkeit der Maschinen angezogen, sich ihren Scharfsinn blenden liess von dem Glauben, es könnte doch möglich sein, mit den wunderbaren Maschinen Leben und Denken zu erzeugen. Denn Poes Hauptargument, das den «Schachtürken» als Betrug entlarvt, der Türke müsste, wenn er eine Maschine wäre, durch ein Programm determiniert sein und folglich eine begrenzte Zahl von Möglichkeiten haben, ist schon in Descartes' «Discours de la Méthode» greifbar⁵⁷. Ein seismographischer Anzeiger der Ausbreitung der Faszination durch die Maschine ist die Ausbreitung des Begriffs «Maschine», der schliesslich alles umfassen kann, was irgend sich bewegt oder sich zu bewegen scheint, auch den Menschen und seine Kunst. «Machine, macchina», früher gebräuchlich auf dem Gebiet der Kunst für allerlei kunstreiche Theater- und Festaufbauten, scheint erst kurz vor 1750 das Lob für ein Kunstwerk zu werden, in dem alle Teile vollkommen zusammenspielen und so eine Täuschung hervorrufen. Jean-Bernard Leblanc sieht sich 1747 noch genötigt, mit dieser Bestimmung die Redeweise von der «machine du tableau» zu rechtfertigen und zu erläutern, in Watelets «Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure» von 1792 ist «machine» das höchste Lob für ein Kunstwerk und ein Name, den zu tragen nur ein einziges Werk würdig sei, nämlich St. Peter in Rom⁵⁸. In Deutschland übernimmt Hagedorn die Redeweise «Maschine des Gemäldes», während Sulzer in seiner «Allgemeinen Theorie» unter «Maschine» nur die «unnatürlichen Mittel» der epischen und dramatischen Dichtkunst versteht⁵⁹. Das weitgespannte Feld der Bedeutungen von «Maschine» reicht aber nicht nur von der «Mundi machina» über die «Machina corporis humani» zu allem Zusammenspiel, sondern es verzeichnet auch eine figurative Bedeutung, die insgeheim die Schwäche des Bewusstseins, vor dem sich Organismus und Maschine in eins verwischen, korrigiert und auch das Doppelspiel der Mechanici virtuell enthüllt⁶⁰. «Maschine» heisst auch das Netz der Intrige, der List und der Täuschung, und die Maschinen der prometheischen Mechaniker können sich mit den Maschinen der Künstler in der Doppeldeutigkeit des Wortes treffen.

Nicht anders als in den täuschenden Praktika der Kunstbetrachtung kreist auch in den kunstreichen Produkten der Mechaniker die Erkenntnisproblematik des öffentlichen Bewusstseins um die durch Täuschungen überspielte Grenze zwischen Lebendigem

Wahlverwandtschaften, S. 403f. und 457f. In der Nachahmung des Bildes durch die Wirklichkeit heisst es von Ottiliens Brust, dass sie «an Weisse und leider auch an Kälte dem Marmor gleich». An die Verwandtschaft von Schlaf und Tod hat Lessing mit seiner Untersuchung von 1769 «Wie die Alten den Tod gebildet» neu erinnert.

46

Goethe: Wahlverwandtschaften, S. 404. Bezeichnenderweise deutet Charlotte das Bild, das Ottilie als Gottesmutter darstellt, auf das Lebendige. Aber auch in der Wirklichkeit als Bild, die das lebende Bild auf den Tod deutet, ist die Zweideutigkeit übersehen.

47

Für Sulzer: Allgemeine Theorie, 1777 (wie Anm. 39), II, 2, S. 758f., ist dies sowenig ein Anlass zur Reflexion wie der Umstand, dass für Don Quijote, dessen Täuschung er doch erwähnt, die Demystifikation zum Tod führt. – Es erstaunt nicht, dass Goethe, als praeceptor artis, die Forderung erhebt, jedes Kunstwerk müsse sich als solches anzeigen, vgl. Über Laokoon (Propyläen, I, 1, 1798). In: Artemis-Ausgabe, Bd. 13, S. 164.

48

Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien 1786–1788. In: Briefen (1793–92), in: Werke, Berlin und Weimar 1973, Bd. I, S. 165, benützt diese Präsenz zugleich, um sich polemisch gegen Winkelmanns Beschreibung zu wenden, die ihm eine blosser Aufzählung ist.

49

Eine Bemerkung, welche die Betrachtung der Skulptur als Malerei belegt, findet sich in Winckelmanns «Entwürfen zur Beschreibung des Torso im Belvedere». In: Kleine Schriften, S. 282. Zu den unterschiedlichen Realitätsgraden von Plastik und Malerei – vor den Ausführungen Hegels, Aesthetik, II (wie Anm. 4), S. 174f.; vgl. Herder, Plastik, Sämtliche Werke, 1892 (wie Anm. 8), Bd. 8; in bezug auf dargestellte Plastik in der Malerei vgl. Holländer: Steinerne Gäste. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte II, 1973, S. 103ff.

50

Die Nachtwachen des Bonaventura (1805). In: Ausgabe Zürich 1945, S. 198f. Bonaventura schliesst mit der Beschwörung einer Rache der zu Wiedergänger sich belebenden verstümmelten Gestalten des Olymp an den Zeitgenossen, die sie nicht in ihrem

Grab als Tote haben ruhen lassen. – Die 13. Nachtwache ist einer der ersten Texte, die eine museumsfeindliche Tendenz belegen, vgl. Holländer: *Steinerne Gäste*, 1973 (wie Anm. 49).

51
Mozarts «Don Giovanni», uraufgeführt 1787 in Prag, könnte – nicht zuletzt durch die Interpretation Kierkegaards – einen Begriff vom Eros auch für die bildende Kunst des Klassizismus geben und darauf leiten, ihn mehr als wirkendes Prinzip denn als gelegentliche Lüsterheit, die sich thematisch in lasziven Bildchen niederschlägt und sich an ihnen götlich tut, zu erkennen. – S. Kierkegaard: Entweder/Oder, ein Lebensfragment. Hrsg. v. Viktor Eremita (1843). Gesammelte Werke, 1. Abt., 1. Teil, Düsseldorf 1956, S. 90 ff., hier auch einige Bemerkungen zu Molières «Don Juan, ou le Festin de Pierre», der Textvorlage für Da Ponte.

52
Vgl. Vaucansons Beschreibung und den Bericht der Akademie: *Le mécanisme du flûteur, automate, présenté à Messieurs de l'Académie royale des sciences par M. Vaucanson, auteur de cette machine, avec la description d'un canard artificiel ... et aussi celle d'une autre figure ... jouant du tambourin et de la flûte ...* Paris 1738. Zu Jacques de Vaucanson (1709–1782) vgl. Michaud: *Biographie universelle*. Nouvelle Edition, Bd. 43, S. 17 ff.

53
Vgl. Jean-Antoine-Nicolas Condorcet: *Eloge de M. de Vaucanson* (1782). In: *Œuvres*. Hrsg. v. A. Condorcet o' Connor und M. F. Arago. Paris 1847, Bd. II, S. 645 ff.

54
La Mettrie: *L'homme machine*. Leiden 1748, S. 92 ff.; Descartes: *Œuvres*. Hrsg. v. Ch. Adam & P. Tannery. Paris 1973, Bd. VI, S. 56 f. – Zu den Problemen des Materialismus vgl. F. A. Lange: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Leipzig (8) 1908, Bd. I, S. 305 ff.

55
Voltaire: *Discours en vers sur l'homme* (1738). In: *Œuvres complètes*. Paris 1877, Bd. 9, S. 415 ff.; Condorcet: *Eloge* (wie Anm. 53).

56
Goethe: *Tag- und Jahreshefte*. 1805. Hamburger Ausgabe, Bd. X, 1959, S. 477 ff. Satirisch behandelt Jean Paul in seiner «Auswahl aus des Teufels Papieren» den prometheischen Mechanikus bereits

und Totem und die Mühe ihrer erneuten Unterscheidung⁶¹. Hier wie dort wird das fundamentale Problem nur dargestellt, nicht reflektiert. Als Problem erkannt und genannt wird es erst in der Kunstbetrachtung des einzelnen Subjekts, insofern es die Betrachtung als Erfahrung der Geschichtlichkeit seiner selbst wie des Werkes erkennt.

Abzulesen ist die Bewegung von der Kunstbetrachtung zur Frage des Selbstbewusstseins in Diderots Dialog «Entretien entre d'Alembert et Diderot»⁶². D'Alemberts Aufforderung: «Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair», hält sich im Bereich der Erfahrung von Kunstwerken, wie Diderots erste Antwort sich innerhalb der Metaphorik der Beschreibung von Kunstwerken und deren Produktion hält: «Assez peu. On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre.» Die Vorstellung einer materialistischen Metamorphose eines Werkes von Falconet in Fleisch – durch Pulverisation und Humifikation – unterhöhlt zwar mit ihrer Ironie die Metaphorik und eine miraculöse Referenz, aber auch das Festhalten an einer bloss konventionellen Unterscheidung und den Versuch, diese Unterscheidung auf der Ebene der sensualité einzubringen. Zu suchen ist – darauf verweisen die Negationen – auf der Ebene der Beziehung eines Einzelnen zu sich selbst, die beschrieben wird als «la conscience d'avoir été lui, depuis le premier instant de sa réflexion jusqu'au moment présent», das heisst als die Erinnerung der Geschichte des eigenen Lebens⁶³.

V

Die Kunstbetrachtung als Angelegenheit des sich als Einzelnen begreifenden Subjekts nimmt die «unendlich wichtige» Bestimmung des Hegelschen Prinzips der Erfahrung auf, «dass für das Annehmen und Fürwahrhalten eines Inhalts der Mensch selbst dabei sein müsse, bestimmter, dass er solchen Inhalt mit der Gewissheit seiner selbst in Einigkeit und vereinigt finde»⁶⁴. Der grundlegende Unterschied der Betrachtung als Erfahrung zu den neueren gesellschaftlichen Formen des Umgangs mit Kunst besteht darin, dass für diese die Metamorphose des Werks zum Lebendigen sich innerhalb der Täuschung hält und mit ihr auch wieder zusammenfällt, während für das einzelne Subjekt das Werden des Werks sein eigenes bewusstes Werden spiegelt, worin die Täuschung aufgehoben wird. Auf eine höhere Stufe gehoben wird auch die Problematik der Betrachtung. Die Schwierigkeit der Unterscheidung von Lebendi-

gem und Totem ist für das einzelne Subjekt bestimmt von der Erfahrung der eigenen Begrenztheit und Endlichkeit, das heisst von der Erfahrung der Geschichtlichkeit⁶⁵. Die Verwandlung des Werks zum Lebendigen in der Betrachtung ist der paradoxe Versuch, dem Werk als Subjekt durch das betrachtende Subjekt eine Zeit zu verschaffen, die der Geschichtlichkeit nicht untersteht. Die Dauer des Lebendigen ist der Ort des Eros, seines Prinzips. Deshalb ist die Kunstbetrachtung des einzelnen Subjekts nicht nur eigentliche Erfahrung als Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit, sondern ein Prozess, in dem der Widerstreit von Eros und Geschichtlichkeit ausgetragen wird.

In einem Gleichnis eingehüllt spricht Winckelmann am Ende seiner «Geschichte der Kunst des Altertums» den Widerstreit von Eros und Geschichtlichkeit aus. Er habe, schreibt er, sich nicht enthalten können, dem Schicksal der Werke der Kunst so nachzusehen, «wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betränten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriss von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto grössere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe (...).»⁶⁶ Stünde das Gleichnis am Anfang der «Geschichte», würde es zum Verständnis leiten, diese selbst sei als sprachliche Vergegenwärtigung die Erneuerung der Kunst. Denn die Liebste, die Winckelmann hier vorstellt, ist niemand anderer als die Tochter des korinthischen Töpfers Dibutades, deren das 18. Jahrhundert mit Plinius gedenkt als einer der Erfinderinnen der Zeichenkunst⁶⁷. Noch in den «Gedanken» hat Winckelmann die Antiken in Dresden begrüsst als die endlich gegebene Möglichkeit der Erneuerung durch das Wiedererlangen des Ursprungs der Kunst, aber in der «Geschichte» ist der Enthusiasmus der Trauer gewichen⁶⁸. Die Erfahrung, der die Trauer entspringt, bildet sich am deutlichsten ab in der «Beschreibung des Torso im Belvedere». Sie beginnt nicht nur mit der Angabe des Todes des Werks, sondern auch mit der Beschreibung der Ratlosigkeit des Subjekts und der Leistung, die es erbringen muss: «Bey dem ersten Anblick dieses Stückes wird man nichts anders gewahr als einen fast ungeformten Klumpen Stein, aber so bald das Auge die Ruhe angenommen, und sich fixiret auf dieses Stück, so verliehret das Gedächtniss den ersten Anblick des Steins und scheineth er weichliche zarte Materie zu werden.»⁶⁹ Dem Vergessen des ersten Anblicks geht ein ungenannter anderer Akt des Vergessens voraus,

durch den der Torso erst sein Ansich als Stein und seine Unlesbarkeit erhält. Dieses erste Vergessen ist eine Negation des Bildungswissens, für welches der Torso, als eines der bekanntesten Kunstwerke, durchaus nicht rätselhaft, sondern eine klare Chiffre der Vergänglichkeit ist⁷⁰ (Abb. 4). Richtet sich die erste Negation gegen die Präsenz des Kunstwerks im Wissen und legt damit dessen Rätselhaftigkeit als Vergangenes für die Erfahrung frei, so richtet sich das zweite Vergessen gegen den Vergangenheitscharakter und ermöglicht den erotischen Bezug. Aber die Produktivität der Betrachtung geht über diesen vermittelten unmittelbaren Eindruck und den unpersönlichen erotischen Bezug auf lebendige zarte Materie hinaus auf eine geistig-organische Belebung: «Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmt scheint, ein Haupt, welches mit einer frohen Erinnerung seiner erstauenden Thaten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden: es samlet sich ein Ausfluss aus dem Gegenwärtigen und wirket gleichsam eine plötzliche Ergänzung.»⁷¹ Wie sehr dies gemäss der Vorstellung von der Produktion des Werkes gedacht ist, legt die spätere Darstellung des Strebens der griechischen Künstler klar, das auf eine Überwindung der Materie durch ihre Verwandlung in Geist gegangen sei, worauf die Fabel von Pygmalion deutet⁷².

Mit der Wiedererstattung des verlorenen Geistes durch den Betrachter geschieht die Metamorphose des Werks zum Subjekt, aber in dessen Vollendung, durch die das lebendige Werk «gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllet» wird, schlägt der Eros in Bildern der Umarmung durch. «So vollkommen hat weder der geliebte Hyllus noch die zärtliche Iole den Herkules gesehen», schreibt Winckelmann von dem in seinem Geist vergöttlichten Körper des Herkules, «so lag er in den Armen der Hebe, der ewigen Jugend, und zog in sich einen unaufhörlichen Einfluss derselben.»⁷³ Dass der Betrachter in solchen Bildern von sich und dem Werk sprechen kann, hat seinen Grund darin, dass nicht nur das Werk zum erhabenen Subjekt verwandelt wird, sondern auch er selbst erhoben und entrückt wird⁷⁴. Die Aufhebung früherer Zustände beider hat bei Winckelmann, anders als wieder bei Herder⁷⁵, nichts mit Täuschung und alles mit Erkenntnis seiner selbst zu tun. Diese bereitet der verlassenen allgemeinen Vergänglichkeit eine Wiederkehr in der Form der bewussten Geschichtlichkeit des Geistes, die das Leben, welches das Erhabene durch den Eros gewann, wieder beendet.

Dessen gedenkt Winckelmann unmittelbar nach den Bildern der Umarmung mit einem weitem Bild der Liebe: «Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen, und so wie Psyche anfieng die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennen sollte!»⁷⁶ Damit beschliesst Winckelmann seine Beschreibung des Torsos nicht anders als seine «Geschichte» mit dem Affekt der Trauer. Am Ende einer Re-Präsentierung auftretend, zeigt sie, dass die Betrachtung, durch die das Werk seine Gegenwärtigkeit im Eros als erhabenes Subjekt gewinnt, auch der Prozess ist, der beide Subjekte in die Geschichtlichkeit einsenkt, die der Inhalt der eigentlichen Erfahrung des betrachtenden Subjekts und seiner Metamorphose ist. Damit trennen sich Werk und Geist wieder; nach einem der Zeit enthobenen Moment des Eros geht der Geist in das Schattenreich der Geschichte ein, und das Werk wird, für den Betrachter wie für die Liebste, selbst ein Schattenriss zum Zeugnis des toten Geistes⁷⁷. Schon für Winckelmann – und mehr noch für die ihm folgende Kunstbetrachtung – wird das Werk zum Torso durch seine Verweisung auf den Geist des Künstlers, in dessen Lebendigkeit es allein seine volle Präsenz hätte⁷⁸.

An der Entdeckung dieser Verweisung scheidet die Intention der Betrachtung. Statt das Werk durch seine Transformation ins Lebendige und Geistige der Vergänglichkeit zu entreissen, führt sie es durch seine Metamorphose zum Subjekt der Geschichtlichkeit zu, die der Inhalt der Erfahrung des betrachtenden Subjekts ist. Die Betrachtung selbst hat das Transitorische der Reise, ihr Aufenthalt in der Dauer des Eros ist selbst nur einer ihrer Momente. Aus diesem Transitorischen scheint die Betrachtung sich und das Werk zu retten in der sprachlichen Darstellung, die für Winckelmann wie für Herder Re-Produktion ist. So schreibt Herder in der «Plastik» über das komplementäre Verhältnis von Künstlern und Betrachtern: «(Die Künstler) sprachen durch ihr Werk und schwiegen: der Liebhaber fühlt, schafft ihnen nach und stammet im Umfang', im Meere von Leben, was ihn ergreift.»⁷⁹ Winckelmann entnimmt aus der sprachlichen Reproduktion und ihrer beanspruchten pädagogischen Wirkung – der Belehrung der neueren Künstler – trotz aller Trauer die Hoffnung auf die Erneuerung der Kunst. Man darf vielleicht annehmen, dass Winckelmann die Aporie einer Erkenntnis der Geschichtlichkeit seiner selbst und des Werkes in der Betrachtung und des Glaubens an eine Wiederherstellung des normativen Schönen nicht vollkommen kenntlich war⁸⁰. Die Rückerstattung des verlorenen Geistes des Werks durch die Sprache des charismatischen Betrachters überführt das reproduzierte

1783, vgl. Sämtliche Werke, Hist.-krit. Ausgabe, 1. Abt., 1. Bd., Weimar 1927, S. 275 ff. und 493 ff. Vgl. auch E. T. A. Hoffmanns Thematisierung des Mechanismus in den Erzählungen «Die Automate», «Der Sandmann» u. a.

57
Zum Essay von Poe «Maelzel's Chess Player», der 1836 im «Southern Literary Messenger» in Richmond (Virg.) erschien, vgl. P. von Matt: Der Schachtürke. E. A. Poes Auseinandersetzung mit dem Maschinenmenschen. In: Neue Zürcher Zeitung, 11.4.1971, S. 49f. Descartes' Argument in: Discours de la Méthode (wie Anm. 54), S. 57. – Aus der zahlreichen Literatur über Automaten, Androiden usw. sind hervorzuheben: R. Simmen: Der mechanische Mensch. Texte und Dokumente über Automaten, Androiden und Roboter. Zürich 1967, und K. Völker: Künstliche Menschen. München 1971 (mit weiterer Literatur).

58
J.-B. Leblanc: Lettre sur l'exposition des Ouvrages de Peinture, Sculpture & c. de l'Année 1747. O.O. 1747, S. 39f. Watelet et Lévésque: Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure, Paris 1792, Bd. III, S. 355f. (der Artikel ist allerdings wesentlich früher verfasst worden).

59
Ch. L. v. Hagedorn: Betrachtungen über die Malerei. Leipzig 1762, Bd. I, S. 276, und Vorbericht; Sulzer: Allgemeine Theorie (wie Anm. 39), Bd. II, 1, Artikel «Maschine».

60
Vgl. die vollständigste Aufzählung der eigentlichen und figurativen Bedeutungen von «machine» in: Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trevoux. Nouvelle Edition, Paris 1771, Bd. 5, S. 702 ff.; und das weitverbreitete Konversationslexikon von Johann Hübnert: Curieuses und reales Natur-Kunst-Berg-Gewerck- und Handlungsllexikon. O.O. (3) 1717, gleichlautend die Ausgabe Leipzig 1741.

61
Ich muss hier andere gleichzeitige Randerscheinungen, Metamorphosen der bildenden Künste, die auf sie zurückwirken, beiseite lassen, nämlich die «Tableaux animés», hergestellt von etwa 1740 bis 1785, und die Wachsfigurenkabinette.

62
Diderot: Entretien entre d'Alembert et Diderot (1769, publ. 1830). In: Œuvres complètes, ed. J. Assézat, Paris 1875, Bd. II, 105 ff.

Abb. 4
 Frontispiz aus: Francisco Perrier:
*Segmenta nobilium signorum et
 statuarum...* Rom 1638.



63
 Entretien, 112, ein Vorschlag von
 d'Alembert. Diderot stimmt dem
 nicht ohne weiteres bei.

64
 Hegel: Enzyklopädie der philo-
 sophischen Wissenschaften im
 Grundrisse (1830), § 7, in der Aus-
 gabe der Werke in zwanzig Bän-
 den, Frankfurt a.M. 1969, Bd. 8,
 S. 49.

65
 Vgl. Gadamer's Ausführungen
 über den Begriff der Erfahrung, in:
 Wahrheit und Methode (wie Anm.
 17), S. 329ff. Als eigentliche Er-
 fahrung bestimmt Gadamer die
 Erfahrung der eigenen Geschicht-
 lichkeit.

66
 Winckelmann: Geschichte der
 Kunst des Altertums, 1764 (wie
 Anm. 5), S. 393.

67
 Die Fabel erzählt Plinius: Natura-
 lis Historia, Lib. 35, in der Über-
 setzung von G. C. Wittstein, Leip-
 zig 1882, 35. Buch, Bd. V, S. 116.
 Lessing erwähnt die Fabel im
 «Laokoon», Kap. II, S. 155, dazu
 den Kommentar Blümmers S. 495f.
 Darstellungen sind häufig zwi-
 schen 1770 und 1820. Vgl. dazu
 Robert Rosenblum: The Origin of
 Painting. A Problem on the

Werk auf doppelte Weise in die Zeitlichkeit: es gehört der Geschichtlichkeit des Betrachters und dem Transitorischen der Sprache zu⁸¹. Dennoch ist dies nicht der Untergang, sondern die Rettung des Werks. Denn der Betrachter, der sich und seine Sprache als dem Werk notwendiges Fürsich postuliert, dieses aber als geschichtliches Fürsich erkennen muss, ist genötigt, dem Werk eine problematische Dauer in der Forderung nach einem Fürsich zuzuerkennen und daher eine Unausschöpfbarkeit. Für die Betrachtung hat dies zur Folge, dass sie, obwohl dem Werk als Fürsich notwendig, als dessen geschichtliche Gestalt nicht die volle Präsenz des Werkes herstellt.

Damit führt aber die Betrachtung in ihrem höchsten Anspruch, dem Werk durch ihre eigene Produktivität die volle Präsenz des Lebendigen geben zu wollen, für den Betrachter zur demystifizierenden Einsicht des Transitorischen seiner eigenen Präsenz als eines Lebendigen, das heisst sie ist die Beseitigung einer Illusion, der das Subjekt nachgegangen hat. Als Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit ist sie für das Subjekt ein Prozess der Erkenntnis seiner selbst und hat als solcher für es moralische Bedeutung.

VI

Die Antwort der Produktion auf den vom Betrachter gebildeten Begriff des Kunstwerks wie auf dessen Problematik als seiner selbst bewusstes Subjekt ist abzulesen in ihrer höchsten Gattung, der Historienmalerei. Aber diese Antwort ist, wie es am deutlichsten die französische Malerei zeigt, keine einfache Entsprechung. Indem die Produktion den vom Betrachter gebildeten Begriff zu dem ihren macht, negiert sie seinen Anspruch, selbst schaffend am Übergang des Werkes in Realität beteiligt zu sein. Diese Negation, die zugleich das Ende der Wirkungsästhetik vorzeichnet, und die Folgen für die Malerei kommen klar zum Ausdruck in der Orientierung der Malerei am Schauspiel, an einer Kunst, die unmittelbarer als sie selbst auf den Betrachter bezogen ist. Seit der zweiten Reform von 1774 strebt die Malerei in Frankreich mit aller Macht danach, ihre Erscheinung als *peinture* abzuwerfen und in den handelnden Gestalten den Realitätsgrad jener Kunst zu erreichen, in der das Lebendige selbst darstellend auftritt. Hat im Bild das übrige, ausser dem Fussboden, die Unschärfe von Kulissen, so erreichen in den besten Werken die Gestalten durch ihre scharf geformte Plastizität eine Präsenz, die der Imagination des Betrachters nichts mehr zu tun übrig lässt⁸². Aber die Beseitigung der Dialektik von Betrachter und Bild auf

der Ebene der Form durch die objektive Präsenz der handelnden Gestalt im Bild lässt das Lebendige in sein eigenes versteinertes Bild umschlagen. Die Metamorphose des Schauspielers zur Statue, die im Bild geschehen ist, entspricht dem Vorgang der Produktion der Bilder selbst⁸³. Im Widerspruch von genauem Bezug zum Schauspiel und erstarrter Form spricht die Malerei ihre zum Schauspiel gegensätzliche Intention aus. Nicht wie das Schauspiel geht sie auf die Verdichtung des Transitorischen, sondern auf dessen Aufhebung.

Zwar unterwirft die Malerei ähnlich wie Rousseaus Galathée den Betrachter der «objektiven» Form, aber sie antwortet mit der Aufhebung des Transitorischen auf die Geschichtlichkeit, die dem Subjekt zum Problem geworden ist. Anders als in den «tableaux vivants» ist in den «tableaux morts» der Malerei die Zweideutigkeit der Dauer offenbar. Dass die «objektive» Form die des Todes ist, legt die klassizistische Malerei in einem ihrer aufschlussreichsten neuen Themen dar, der Darstellung des Totenbattes⁸⁴. Zweideutig wird hier dem Aufstieg des Subjekts entsprochen: zum Helden erhöht, wird es dem Tod als dem absoluten Herrn unterworfen. Immer ist es das einzelne und hervorragende Subjekt, dem in würdigen Darstellungen der Tod bereitet wird, kaum dass es als Held der alten oder neuern Geschichte sein Selbstbewusstsein erreicht hat (Abb. 5). Und stets ist im erhabenen Schauspiel die Repräsentation der Trauer wichtig, jenes Affektes, der nicht nur den Tod, sondern auch die Entdeckung der Geschichtlichkeit begleitet, wie Winckelmanns Erfahrung seiner selbst an der griechischen Kunst gezeigt hat. In den Darstellungen des Totenbattes nimmt aber die Malerei nicht nur ein Problem auf, das zuerst vom betrachtenden Subjekt erfahren wurde, sondern sie bestimmt auch dessen Tätigkeit als ihre eigene Funktion. Statt des grausigen Bildes der Verwesung, statt des anklagenden schmähhlichen Endes der Namenlosen im Dreck oder an Bäumen wie später Gros und Goya, zeigen die Totenbattendarstellungen einen zum dauernden starren Schlaf verwandelten Tod des Helden an dem Ort, an dem der ordentliche Mensch sich allnächtlich dem Bruder des Thanatos vertraut. Mit dieser Transformation stellt sich die Malerei als dauernde Aufbewahrung dem Zerstörungswerk des Todes entgegen. Sie nimmt dieses zwar thematisch auf als Fallen des hervorragenden Subjekts, widerlegt es aber durch die Form, die das Transitorische des Lebens an seinem letzten Moment in den Stein bannt und am Leblosen einen Schimmer von Schönheit erhält. Damit ist in den Darstellungen des Totenbattes der Widerstreit von Eros und Geschichtlichkeit

conography of romantic classicism. In: *The Art Bulletin* 39, 1957, S. 279 ff., und Hans Wille: Die Erfindung der Zeichenkunst. In: *Beiträge zur Kunstgeschichte*. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Okt. 1960, München 1960, S. 279 ff.; die Erwähnung der Fabel, die Wille bei Winckelmann vermisst hat, befindet sich hier an einer für die Deutung der «Geschichte» wichtigen Stelle.

68
Winckelmann: *Gedanken, Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 29.

69
Winckelmann: *Entwürfe zur Beschreibung des Torso im Belvedere im Florentiner Manuskript*. *Kleine Schriften*, S. 281, vgl. die entsprechende Stelle in: *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom (1759)*, *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 170.

70
Ein Inventar zur Rezeption des Torso gibt: Christa Schwinn: Die Bedeutung des Torso von Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann (Diss.). Bern-Frankfurt 1973 (Europ. Hochschulschriften, Serie XXVIII, Bd. 1). – Die Negativität sowohl des Gegenstandes als der Betrachtung hat für Winckelmann die Bedeutung der Voraussetzung für die vermittelte Unmittelbarkeit seiner eigenen Betrachtung, vgl. *Gedanken, Kleine Schriften*, S. 29 f.; *Entwürfe zur Beschreibung des Apollo im Belvedere*. *Pariser Manuskript*, 2. Entwurf, *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 275 f.

71
Beschreibung des Torso, *Kleine Schriften*, S. 172. Winckelmanns Verfahren, *ex ungue leonem pingere*, ist, wie er selbst angibt, eines der Produktion, vgl. *Kleine Schriften*, S. 282.

72
Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums, 1764* (wie Anm. 5), S. 156; vgl. die weitere Erwähnung von *Pygmalion* S. 365 (Beschreibung des Apollo), und in den Entwürfen dazu, *Kleine Schriften*, S. 276.

73
Beschreibung des Torso, *Kleine Schriften*, S. 173.

74
Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 365.

75
Herder: *Plastik, Sämtliche Werke* (wie Anm. 6), Bd. 8, S. 12 ff. Herder nimmt zwar das Produkt der Betrachtung, die Lebendigkeit, für

Abb. 5
 Nicolas-Guy Brenet: *Honneurs rendus au Connétable Du Guesclin par la ville de Randon, Salon von 1777 (Versailles, Château).*

Täuschung, gleichzeitig verhalten sich aber Bildhauerei und Malerei wie Wahrheit und Traum.

76

Beschreibung des Torso, Kleine Schriften, S. 173.

77

Winckelmanns Kunstauffassung dürfte schwerlich ein «Platonismus» zu unterlegen sein, wie es seit Ernst Cassirer: *Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Berlin 1916, S. 206 ff., beliebt ist, ebensowenig aber auch ein blosser Sensualismus englischer oder französischer Prägung, vgl. dazu Martin Fontius: *Winckelmann und die französische Aufklärung, Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst*, Jg. 1968, Nr. 1.

78

Beschreibung des Torso, Kleine Schriften, S. 173; für die Kunstbetrachtung des Sturm und Drang wird der geniale Schöpfer so wichtig wie das Werk, vgl. Klaus Weimar: *Versuch über Voraussetzung und Entstehung der Romantik*, Diss. Zürich. Tübingen 1968, S. 45 ff.

79

Herder: *Plastik* (wie Anm. 6),



als Widerstreit von Form und Thematik in die Malerei eingebracht⁸⁵. Aber die Malerei bezahlt für den Anspruch, diese Problematik selbst darzustellen. Erhält sie den Toten in starrer Schönheit, ist umgekehrt dem Beau idéal der Tod eingepreßt wie den Schönheiten, die der junge Füssli bewundert hat. Und so wenig wie für die Toten gibt es für die Lebendigen eine Erlösung aus der Erstarrung, von der noch das Transitorische, die Geste, befallen ist.

Der Augenblick, den die Malerei hier der Anschauung bietet, ist nicht der fruchtbare, der dem Betrachter gestattet, die Handlung in seiner Imagination fortzuführen, sondern der äusserste, der dem Versuch der Vorstellung eines Nachher den Sinn nimmt. Die Erstarrung des äussersten Augenblicks zur Dauer, die Abschaffung der Zeit für die Handlung, ist ein Appell an das betrachtende Bewusstsein, die ungelöste Problematik zu reflektieren. Schärfer kommt dies nirgends zum Ausdruck als in dem Bild, in dem David einem der bekanntesten Tugendbolde der alten Geschichte Recht gibt und ihm ein dauerndes Gericht bereitet: «J. Brutus, premier consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine. Les lecteurs rapportent leurs corps pour qu'il leur donne la sépulture» (Abb. 6). Der lange Bildtitel weist zwar auf die Konfrontation von Handlung und Reflexion, aber das Bild enthält eine andere und weit härtere. In bezug auf Brutus legt der Titel nahe, ihn als jenen unglücklichen Vater zu sehen, welcher der Freiheit das Teuerste zu opfern gezwungen ist und durch eine «action de vigueur» zum Helden der Freiheit des Staates und über sich selbst wird⁸⁶. Das Bild verfährt mit ihm anders. Brutus umkrallt mit der linken Hand den Beweis der Schuld seiner Söhne und unterstellt sich noch einmal der Dea Roma und dem Gesetz, aber dies rettet ihn weder vor der Verzweiflung noch dient es seiner Rechtfertigung. Die Unterordnung unter die Dea Roma im eigenen Haus, welche die öffentliche in der Phase des Urteils über seine Söhne wiederholt, ist nicht nur der Versuch einer Zuflucht, sondern ebenso die Verbannung aus der beleuchteten Welt des menschlichen, affektbestimmten Zusammenhangs, in der selbst der leere Stuhl sich feindlich gegen Brutus wendet. Die öffentliche Stärke des Brutus verkehrt sich hier im privaten Bereich in die Schuld, das Urteil unter Missachtung des menschlichen Zusammenhangs in Blindheit, in Verschattung des Bewusstseins gesprochen zu haben. Des Handelns im Namen eines absoluten Prinzips klagt ihn die zur Niobe erstarrte Mutter an. Das absolute Prinzip ist nun aber ebenso Produkt des verfinsterten Bewusstseins, wie

es Ursache der unmenschlichen Unerbittlichkeit ist. Denn die Dea Roma ist nicht das, wofür Brutus sie hält, sondern ein Idol, in seiner Düsterteit selbst Zeichen des verdunkelten Bewusstseins, das, seiner selbst nicht bewusst, es zum Prinzip seines Handelns erhebt⁸⁷.

Den Betrachter überfällt das Bild mit der Forderung, in der Täuschung des Bewusstseins die eigene Täuschbarkeit zu erkennen und sie nicht dem einfachen Irrtum gleichzusetzen. Das ist die Forderung, jenen Prozess fruchtbar zu machen, den das Bild mit der Stilllegung der Handlung und der Handelnden einleitet, und sich nicht mit der stillen Erbauung zu begnügen, welche die öffentliche Auffassung als der Thematik eines exemplum virtutis angemessen betrachtet⁸⁸. Sogleich ist zu bemerken, dass nur wenige Bilder die hier angedeutete Komplexität so weitgehend selbst darstellen. Das ist hier eine der Möglichkeiten der Kunst, der den Betrachter und sie selbst entwürdigenden Schulmeisterei durch die Thematik der Tugendvorstellungen zu entgehen und statt dessen auf einen Dialog mit dem Betrachter zu zielen und ihn damit in seiner Problematik, von Stein und Mensch bis zur Täuschung des Bewusstseins, ernst zu nehmen.

S. 13; zu Winckelmann vgl. in dieser Beziehung Wolfgang Schadewaldt: Winckelmann und Rilke. Zwei Beschreibungen des Apollo. Pfullingen 1968. Zum Aufstieg des Betrachters liefert die Wertung der Skizze Hinweise. Vgl. J.S. Held: The early appreciation of Drawings. In: Studies in Western Art, Bd. III, 1963, S. 72 ff.

80

Vgl. P. Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I (wie Anm. 18), S. 26 ff.

81

Vgl. Lessing: Laokoon (wie Anm. 25), Kap. XVI, S. 250 ff. Ferner zur Kritik an Winckelmanns Beschreibung: Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien (wie Anm. 48), S. 165 f., und: Die Signatur des Schönen (1788). In: Schriften zur Aesthetik und Poetik. Hrsg. v. H.-J. Schrimpf, Neudrucke deutscher Literaturwerke, Neue Folge 7, Tübingen 1962, 102 ff.

82

Vgl. dazu die Beobachtungen an Werken Davids von R. Zeitler: Klassizismus und Utopia. Uppsala 1954 (Figura 5), S. 65 ff.

83

Vgl. z. B. die Genese von Davids «Brutus» bei Robert L. Herbert: David, Voltaire and the French Revolution: an essay on art and politics. London 1972.

84

Auf antike Sarkophage und vor allem auf Poussins Darstellungen des Totenbettes zurückgehend, wird das Thema erst jetzt für die Epoche sprechend. Vgl. Robert Rosenblum: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton, New Jersey, 1967, S. 28 ff. Zur Wirkungsgeschichte von Poussins «Germanicus» vgl. P. Rosenberg und N. Butor: La «Mort de Germanicus» de Poussin. Katalog der Ausstellung im Louvre 1973. – Rosenblum gibt an, dass von 1750 bis kurz nach 1800 ungefähr tausend Totenbettdarstellungen entstanden seien.

85

Selbstverständlich lässt sich dieser Widerstreit auch als Thematik auffinden. Beispiele dafür wären Davids «Brutus», sein unverstandenes Bild «La mort du jeune Barra», Canovas «Amore e Psiche». Weitere, allerdings minderwertige Beispiele enthält der Katalog der Ausstellung: «De David à Delacroix», Paris 1974/1975.

86

Wenigstens in der Öffentlichkeit vertritt David später diese Auffassung. Der lange Titel zu der Zeichnung «Le Triomphe du

Abb. 6

Jacques-Louis David: *J. Brutus, premier consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine. Les licteurs rapportent leurs corps pour qu'il leur donne la sépulture, Salon von 1789 (Paris, Louvre).*



Peuple français» von 1793, einem Entwurf für den Vorhang der Opéra, nennt Brutus als einen der «martyrs antiques de la liberté». Vgl. J. Guiffrey und P. Marcel: Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française. Bd. IV, Paris 1907, S. 79, Nr. 3199, Inv. Nr. 71 RF. Für Davids Erwähnung des Brutus in seinen Reden vgl. Katharina Scheinfuss: Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789–1795. Reden und Dekrete, Bd. I, Dresden o. J., S. 50 ff. Zum «Brutus» von 1789 vgl. im übrigen die Monographie von Herbert David, Voltaire and the French Revolution (wie Anm. 83). Jean Starobinski: 1789. Les emblèmes de la raison, Paris 1973, S. 90 ff., erinnert demgegenüber an Alfieris Tragödie «Bruto primo», die 1788 George Washington gewidmet wurde. Deren Ende entspricht in bezug auf den ungelösten Konflikt von Freiheitsheld und unglücklichem Vater dem Anfang des Prozesses, den Davids «Brutus» einleitet, in vielem. Davids «Brutus» geht aber über die Opposition von «patriotisme viril» und «émotion féminine», bei der Starobinskis Lektüre haltmacht, hinaus.

A.
Pierre Bayle wendet sich in seinem «Dictionnaire» schon am Ende des 17. Jahrhunderts gegen die Interpretation von Pygmalion als blossen Künstler. Zu Ovids Darstellung schreibt er: «Je m'étonne qu'il n'ait pas eu plus de soin d'impêcher que ses Lecteurs ne prissent Pygmalion pour un simple statuaire qui gagnoit sa vie à ce métier-là. Il est vrai qu'en le nommant *Paphius heros* (Ovid, Met. Lib. X, V. 290) il fait entendre que ce n'étoit pas une personne du commun, & il est certain qu'il y a des Princes qui savent faire un Tableau, ou une Statue; mais enfin il eût mieux valu ne laisser nul doute sur la Souveraineté de Pygmalion.» Vgl. die Diskussion der antiken Quellen bei Pierre Bayle: *Dictionnaire historique et critique*. 6ème Edition, revue, corrigée et augmentée avec la vie de l'auteur par Mr. des Maizeaux, Basel 1741, Band III, S. 722ff., und die neuere Diskussion bei Dörrie: *Pygmalion* (wie Anm. 28), S. 11ff. Die auf Bayle folgenden Lexika geben sich im allgemeinen Mühe, die beiden Gestalten, den Pygmalion von Cypern, dessen Geschichte Ovid nach Bayle nicht mit der notwendigen Klarheit darstellt, und den phönizischen Pygmalion auseinanderzuhalten. Im Gegensatz dazu legen die literarischen Darstellungen auf diese Unterscheidung keinen Wert, sowenig wie Hederich in seinem mythologischen Lexikon, dem besten Gradmesser der antiquarischen Kenntnis in Deutschland. Wie weit schliesslich von der Interpretation Pygmalions als bildendem Künstler abgewichen werden kann, zeigt der entsprechende Artikel in Diderots und d'Alemberts «Encyclopédie», wo die Geschichte Pygmalions verstanden wird als Metapher für die Heilung einer schönen Frau von ihrer Frigidität – eine Interpretation, die schon im 13. Jahrhundert von John of Garland vorgebracht wurde. Vgl. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1765). Berne et Lausanne 1780, Bd. XXVII, S. 840.

Zur Selbstdeutung ziehen die Dichter und Künstler im 18. Jahrhundert bekanntlich die Mythen von Prometheus und Narzissus der Rolle des Pygmalion vor; vgl. zum ersten: Oskar Walzel: *Das Prometheus-Symbol von Shaftesbury bis Goethe*. München 1932, und zum zweiten das ausführliche Inventar von Louise Vinge: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th Century*. Lund 1967. Als Beispiel für die Ablehnung einer pygmalionischen Beziehung zum Werk sowohl des Betrachters wie des Künstlers sei Falconet angeführt, der in seiner Schrift über die Skulptur zwar die Animation als Ziel

der künstlerischen Tätigkeit angibt, aber eine erotische Beziehung als Imbezillität bezeichnet; E. M. Falconet: *Réflexions sur la Sculpture*. Paris 1761 (u. ö., auch in der «Encyclopédie» und in Watelets «Dictionnaire»). Falconets eigene Pygmalion-Gruppe, die im Salon von 1763 das Entzücken von Diderot hervorrief, dürfte seinem Urteil nach weder als Allegorie der künstlerischen noch der rezipierenden Tätigkeit verstanden werden; vgl. Diderots Kommentar in: *Salons*. Hrsg. von Sez nec-Adhémar, Oxford 1957, Band I, S. 245ff. Da der Mythos von Pygmalion diese Funktion nun aber übernimmt, darf er nicht gänzlich von dem des Prometheus abgetrennt werden. Mit Hilfe von Freuds Aufsatz «Zur Gewinnung des Feuers» könnte versucht werden, den Mythos von Pygmalion als Aussage über den Prometheus-Mythos aufzufassen. Ebenso müsste die Beziehung zwischen Pygmalion und Narzissus untersucht werden. Dabei wird man sich nicht mit einer Diagnose auf «Narzissmus» im subjektivistischen oder psychologischen Sinn zufriedengeben dürfen, vielmehr wird man auf das Verhältnis von Narziss und Echo und auf das von Pygmalion und seiner Statue achten müssen. Dazu verpflichtet schon der Umstand, dass die Entdeckung der Projektion des Künstlers in sein Werk um 1500 parallel geht mit der Entdeckung der Autonomie des Werkes, vorgestellt in der Metapher von seiner Lebendigkeit. Ebendies geschieht in den Mythen von Pygmalion und Narzissus. Aber die beiden sind insofern Gegenbilder, als die Belebung des Werks für Narzissus – das Hervortreten der Echo als fleischgewordene Reflexion seiner Rede – unerträglich, für Pygmalion aber das höchste Glück ist.

B.
Soweit ich sehe, hat das «tableau vivant» bisher weder von seiten der Kunstgeschichte noch von seiten der Theatergeschichte mehr als eine flüchtige Betrachtung erfahren. Die damit implizit ausgesprochene Wertung des «tableau vivant» als Randphänomen dürfte, wenn die Häufigkeit seines Auftretens als Mass betrachtet wird, richtig sein. Keineswegs ist aber dadurch zugleich der Wert festgelegt, den dieses Extrem für die Erkenntnis der Rezeption von Schauspiel und Malerei gewinnen kann. Offenbar wurde ein «tableau vivant» erstmals 1761 in der Pariser «Comédie Italienne» als Abschlussbild einer Aufführung von «Les noces d'Arlequin» gestellt. Präsentiert wurde J.-B. Greuzes «L'Accordée du Village», ein Bild, das im Salon des gleichen Jahres einen sensationellen Erfolg gehabt hatte. (Diese Angaben nach Fritz Baumgart: *Vom Klassizismus zur Romantik*. 1750–1832. Köln 1974, S. 90, allerdings ohne Quellen-

Die Argumente für die Lektüre der *Dea Roma* als Idol können hier nur kurz angedeutet werden. Zum einen leitet sich die *Dea Roma* nicht nur von der Kapitolsgöttin her, sondern nach Stellung und Grösse von den Götzenbildern in den barocken Darstellungen der Verweigerung des heidnischen Opfers durch einen christlichen Märtyrer. Zum andern befindet sich unter den zahlreichen Ahnen des Brutus auch der Tyrann. Das dritte Argument liegt auf der Ebene der Aktualität des Problems des Bewusstseins, dessen Präsenz in der Kunst hier darzustellen versucht wurde.

Zum exemplum virtutis vgl. Rosenblum, *Transformations*, 1967 (wie Anm. 84), S. 50ff.

angabe.) Die Vorstellung des «tableau vivant» in der «Comédie Italienne» muss als besonders glänzender Schluss eines Theaterabends gelten, da sie an die Stelle des sonst üblichen «feu d'artifice» trat. Wenig später muss die Vorstellung von lebenden Bildern zu einem Gesellschaftsspiel geworden sein. Frédéric-Melchior Grimm spricht in einem Kommentar zu Diderots «Salon de 1765» davon, dass er die Präsentation von «tableaux vivants» schon einige Male in Gesellschaften gesehen habe, und er stellt sich vor, dass Greuzes sentimentales Bild «La mère bien-aimée» für die Vorstellung als lebendes Bild höchst wirkungsvoll wäre. Das Zustandekommen eines «tableau vivant» beschreibt er wie folgt: «On établit d'abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris les habits il cherche à en imiter l'attitude et l'expression. Lorsque toute la scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l'ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé, on appelle les spectateurs qui disent leurs avis sur la manière dont le tableau est exécuté.» Grimms Ausführungen sind abgedruckt in: Diderot, Salons, Band II, S. 155. Nicht immer bleibt die Vorstellung eines «tableau vivant» ein lehrreiches Amüsement, geeignet vor allem zur Geschmacksbildung von jungen Leuten, wie Grimm es sieht. Die öffentliche Vorstellung eines lebenden Bildes vor stimulierten Betrachtern konnte offenbar dem Bild eine mächtigere Präsenz und einen wirksameren Appell verschaffen als die blossе Betrachtung des Gemalten im Salon. Belegt ist dies im phänomenalen Erfolg der Präsentation von Davids «Brutus» als lebendes Bild im November 1790 im Théâtre Français im Anschluss an eine Vorstellung von Voltaires «Brutus»; vgl. dazu: David S. Dowd: Art and the Theatre during the French Revolution: The Role of Louis David. In: The Art Quarterly, Bd. XXIII, 1960, S. 3ff. – Die Entdeckung der Zweideutigkeit, die in der Vorstellung des lebenden Bildes liegt, durch Goethe und Kleist ist im Text dargestellt worden. Beizufügen ist hier die Bemerkung Hegels in seiner «Ästhetik»: «So ahmen zum Beispiel die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmässig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig» (Bd. I [wie Anm. 4], S. 158). Diese Bemerkung steht innerhalb der Ausführungen über «Das Kunstschöne oder das Ideal». Für Hegel erreichen die lebenden Bilder, da sie an der Äusserlichkeit und Zufälligkeit der Alltagsgesichter hängenbleiben, nicht

das Kunstideal, das heisst die Darstellung der Wahrheit des erscheinenden Daseins. – Neben der Übertragung von Bildern in «tableaux vivants» verbreitet sich die Vorstellung von Szenen aus literarischen Werken als «lebende Illustration» durch gleicherweise lebendig-tote Gestalten. Auf diesem Weg scheint das lebende Bild zur blossen Scharade zu degenerieren. Dies ist schon festzustellen in Kupelwiesers «Scharade der Schubert-Freunde in Atzenbrugg, Vertreibung aus dem Paradies» von 1821 (Historisches Museum der Stadt Wien), abgeb. in: Rupert Feuchtmüller: Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik. Wien 1970, S. 174f. Erhalten ist das Album von David Wilkie mit Skizzen zu den «tableaux vivants», die von ihm nach Romanen von Walter Scott 1833 in Hatfield arrangiert wurden. Vgl. J. Russell: An Album of Tableaux-Vivants Sketches by Wilkie. In: Master Drawings, X, 1972, S. 35ff.; dazu die Ergänzungen und Berichtigungen von Martin Meisel in: Master Drawings, XI, 1973, S. 55ff. Wichtiger als diese Re-Präsentierung von Szenen aus Texten durch die Konstellation unbewegter Gestalten ist die Rezeption des Schauspiels als einer Folge von Gemälden, die zeitlich koinzidiert mit der Entstehung der «tableaux vivants». Es muss hier genügen, an Diderots «Entretiens sur le Fils naturel» von 1757 und seine Herabsetzung des «coup de théâtre» gegenüber dem szenischen Gemälde zu erinnern. Wird dieses letztere, definiert als «une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile», seines Wahrheitsgehalts wegen vorgezogen, so wird das unvorhergesehene Ereignis als bloss theatralisch seiner Unwahrheit wegen verfehlt. Vgl. Denis Diderot: Entretiens sur le Fils naturel. In: D.D.; Œuvres esthétiques. Ed. P. Verrière, Paris 1965, S. 80–175. Eine literatursoziologische Analyse der Dramentheorie Diderots gibt Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister. Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. L, Frankfurt a.M. 1973. Zum Zusammenhang von neoklassizistischer Malerei und Theater vgl. ferner: Rémy G. Saisselin: Ut Pictura Poesis: Dubos to Diderot. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XX, 1960, S. 155f.; J.-H. Rubin: Ut Pictura Theatrum, Painting as Theatre: An Approach to Neoclassical Painting in France. 1791 to 1810. Diss. Harvard Univ. Cambridge (Mass.) 1972; Michael Fried: Toward a Supreme Fiction: Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries. In: New Literary History, VI, 1975, S. 543ff.

C.

In seinen Bemerkungen über die «Vortheile der Fackelbeleuchtung», die Goethe in seiner «Italienischen Reise» im Bericht vom November 1787 abgedruckt hat, führt Heinrich Meyer aus, dass er zwar nicht wisse, wann der Brauch der Besichtigung der römischen Museen beim Licht von Wachsfackeln entstanden sei, aber er scheine in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch ziemlich neu gewesen zu sein; vgl. Goethe: Italienische Reise, Hamburger Ausgabe, Bd. 11, Hamburg 1961, S. 439ff. Ein früheres Zeugnis, zwar nicht für den Besuch eines Museums, aber für den Effekt der Belebung einer Statue durch künstliche Beleuchtung liegt vor in der «Academy by Lamplight» von Joseph Wright of Derby von 1769 (vgl. Abb. 3). Nicht nur Antikemuseen, sondern auch Gemäldegalerien scheint man bei Fackelschein betrachtet zu haben; Friedrich der Grosse betrat seine Galerie in Sanssouci zur Nacht im künstlichen Licht; vgl. Hans Holländer: Steinerne Gäste der Malerei. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. II, 1973, S. 103ff. (ohne Nachweis angeführt). Die Vortheile der künstlichen Beleuchtung, die Meyer kennt und in seiner Epistel bei einigen Statuen pedantisch durchrechnet, sind die Isolierung der einzelnen Statuen und ihre bessere Sichtbarkeit. Weder für den Effekt der Belebung der Statuen durch das bewegte künstliche Licht noch für das dadurch hervorgerufene Transitorische hat er irgendein Sensorium. Nicht so Karl Philipp Moritz: «Es ist hier allezeit ein Fest für uns, wenn eine Gesellschaft sich vereinigt, um die Statuen in Belvedere des Abends bei Fackelschein zu betrachten. – Man versäumt diese Gelegenheit nie, weil einem jede dieser Betrachtungen ein sichrer Gewinn und Erwerb für den Geist ist, der einem nachher durch nichts geraubt werden kann. Und der Unterschied ist so auffallend, dass man fast nicht sagen kann, man habe diese höchsten Werke der Kunst gesehen, wenn man sie nicht auch zum öftern in dieser Art von Beleuchtung sähe. – Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Auge sichtbar, und in dem, was sonst noch einförmig schien, zeigt sich wiederum eine unendliche Mannigfaltigkeit. Weil nun alles dies Mannigfaltige doch nur ein einziges vollkommenes Ganze ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*, der Begriff von Zeit verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloss betrachtende Wesen wären.» Vgl. Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis

1788. In Briefen. (1792–93), in: Werke. Berlin und Weimar 1973, Bd. I, S. 164f. Im Gegensatz zu dieser Wahrnehmung, die in der gesteigerten Präsenz der Werke die eigene Vergänglichkeit erfährt, scheint sich die gewöhnliche schlicht an der perfekten Illusion der Lebendigkeit zu erfreuen, wie der Artikel «Elegant Memoirs of Towneley» im «General Chronicle and Literary Magazine» von 1811 zeigt. Hier steht: «Lamps were placed to form the happiest contrast of light and shade, and the improved effect of the marble amounted by this almost to animation (...) To a mind replete with classical imagery the illusion was perfect.» In der dreizehnten der «Nachtwachen des Bonaventura» wird das Ausgraben der Statuen als eine Grabschändung der «unsterblichen Toten» dargestellt und das Museum als ein «Invalidenhaus unsterblicher Götter und Helden», in das eine «erbärmliche Menschheit» in Gestalt von Kennern und Dilettanten mit brennenden Fackeln zieht, «um bei dem sich bewegenden Lichtscheine die Toten drinnen möglichst lebendig sich einzubilden». Bonaventura hält eine Rede gegen diesen Brauch und gegen Gemeinplätze der Kunstkritik und beschwört zuletzt das Groteske und Unheimliche der sich im Fackelschein belebenden Krüppel: «Ich endete erschrocken, denn bei dem täuschenden Fackelglanze schien sich der ganze verstümmelte Olymp umher plötzlich zu beleben; der zürnende Jupiter wollte sich aufrichten von seinem Sitze, der ernste Apoll griff nach dem Bogen und der klingenden Leier, mächtig bäumten sich die Drachen um den kämpfenden Laokoon und die sinkenden Söhne, Prometheus formte mit den Stümpfen seiner Arme Menschen, die stumme Niobe schützte das jüngste ihrer Kleinen vor den herabstrahlenden Sonnenpfeilen, die Musen ohne Hände, Arme und Lippen regten sich durcheinander, wie wenn sie sich bemühten, die alten verklungenen Lieder zu singen und zu spielen – aber es blieb alles still ringsum, und schien nur noch heftig zuckende Bewegung auf einem Schlachtfelde; – nur tief im Hintergrunde stand, ohne Beleuchtung, starr und versteinert ein Furienchor, und schaute finster und schrecklich dem Gewühle zu.» (Zitiert nach der Ausgabe Zürich 1945, S. 197ff. Zur Identifikation des Verfassers der «Nachtwachen» – August Klingemann – vgl. Jost Schillemeit: Bonaventura. Der Verfasser der «Nachtwachen». München 1973.) Vgl. ferner die Angaben zur Fackelbeleuchtung in Antikemuseen von Paul Wolters: im Katalog der Glyptothek München von 1912, S. 37.

Photonachweis

Die Aufnahmen stammen von:
Archiv des Autors, 1.
Paris, Bibliothèque Nationale, 2.
Paris, Service de documentation photographique de la Réunion des musées nationaux, 5, 6.
Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 3.
Zürich, Zentralbibliothek, 4.