

Oskar Bätschmann

## Pygmalion als Betrachter

### Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts\*

*Wie der vorausgehende, so weist auch der folgende Text auf die überragende Bedeutung hin, die seit 1750 die theoretische Beschäftigung mit Kunst für die ästhetische Produktion und Konsumtion hat. Oskar Bätschmann führt den Nachweis nicht nur anhand veränderter Maximen der Kunstbetrachtung und neuer Themen und Strukturen der Bilder; er bezieht auch Kunstformen, ja Moden der Zeit mit ein, die wie kein anderes Medium den veränderten ästhetischen Habitus Wirklichkeit werden lassen. In diesem Fall sind es die »lebenden Bilder«, der Brauch, Skulpturen bei Fackellicht zu betrachten, und die Leidenschaft für Automaten. Zusammen mit thematischen Vorlieben, etwa für den Pygmalion-Stoff, kündeten sie von dem dringenden Bedürfnis der Zeit, die Grenze zwischen Kunst und Natur aufzuheben, die Werke des Menschen künstlich zu beleben oder ihnen im Medium der lebendigen, subjektiven Anverwandlung das Leben wiederzuschicken. Auf den ersten Blick mag eine Erwartung, die von der Kunst die Natur haben möchte, als antiquiert und den komplizierten Bemühungen der neueren Kunsttheorie unangemessen erscheinen. Sie findet sich aber nicht bei Popularphilosophen und in den Künsten des leichten Vergnügens allein. Wer denkt nicht an Diderots großartige Bildphantasien vor den Landschaften Vernets, die sich als Reisebeschreibungen einführen und erst ganz zum Schluß als Bildbeschreibungen zu erkennen geben. Im erfolgreichen Bild, so Diderot, »sind Kunst und Künstler vergessen.*

---

\* Oskar Bätschmann: »Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«. In: *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft* (1974–77), S. 179–195. Vom Autor überarbeitete Fassung. Copyright: Autor.

*Es ist nicht mehr eine Leinwand, es ist die Natur, ein Stück des Universums, das vor uns liegt«. Diese Erwartungshaltung, die Bättschmann auf verschiedenen Ebenen verfolgt, läßt sich unschwer zu der zentralen Aussage der Untersuchungen von Michael Fried in Beziehung setzen: Auf die »Fiktion der Nichtexistenz des Betrachters« antwortet die Zeit mit einer zweiten, ebenso produktiven Fiktion, mit der »Fiktion der Nichtexistenz des Bildes« – so in Kürze die These des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Neil Flax. Man kann sich das so erklären: Da der Graben zwischen Bild und Betrachter tiefer geworden ist und die bis dato geregelten Beziehungen unterbrochen sind, steigern sich die Ansprüche an die Leistungen des Bildes und des Betrachters bis zum Extrem der Identitätsaufgabe: Entweder geht das Objekt im Subjekt oder das Subjekt im Objekt auf. Bättschmann macht uns auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die diese Zuspitzung mit sich bringt, und er kann zeigen, daß hier mehr auf dem Spiel steht als eine bis heute wirksame Umstrukturierung des Betrachterverhaltens: Die Frage der Subjektwerdung des bürgerlichen Individuums ist hier angesprochen.*

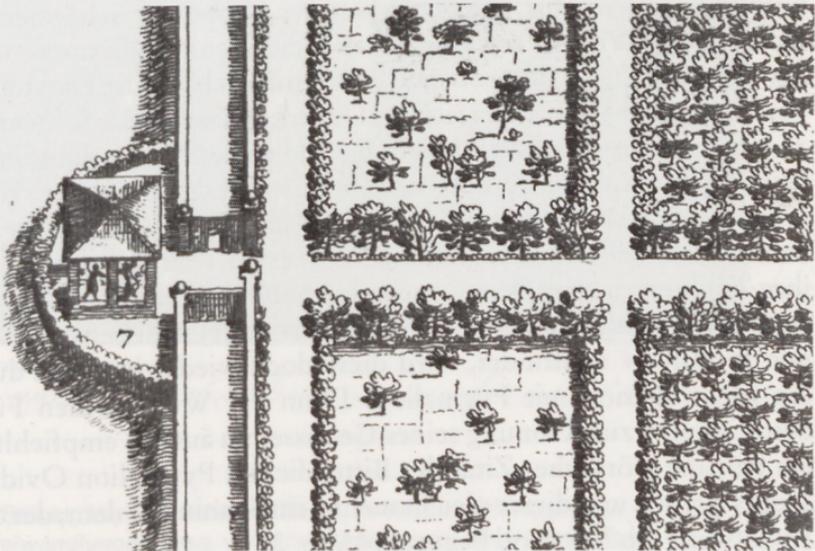
## I Der enthusiastische Betrachter

»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 Bewundrung 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 schmachtend, 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 Anblik tiefer herauf, genieße einer reinen Wohl-

lust, und kröne deinen Genuss mit dem stillen Wunsch, eine Gattin zu finden, die diesen Mädchen gleich sey.«<sup>1</sup>

Die Polemik, die diesem enthusiastischen Text des jungen Hans Heinrich Füssli von 1766 vorangeht, läßt keinen Zweifel darüber, daß hier ebenso wie bei Rousseau, Winckelmann und Webb ein neues Sprechen von Kunst versucht wird. Als Sprechen »mit Gewalt« soll es verschieden von bloß »gedankenleeren Beschreibungen« der Vasari, Félibien und ihrer »seichten Nachfolger« und im Gegensatz dazu dem Kunstwerk adäquat sein. Die Voraussetzung dieses neuen Sprechens liegt in der gehörigen Empfindung des Großen, Starken und Schönen.<sup>2</sup> 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 prätendierten Neuheit dieses Sprechens, als daß er sich gedrängt fühlen würde, sich dessen Bedeutung und 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,

1 Die Gruppe der Niobiden im Medici-Garten in Rom. Detail aus G. B. Falda: »Pianta del Giardino del Serenis: mo Gran Dvca di Toscana alla Trinita de Monti sv' l Monte Pincio.« In: Falda: *Li Giardini di Roma*. Rom, Giov. Giacomo d' Rossi, s. d.



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.«<sup>3</sup> Verlorengeht in der Vorstellung dieses Geisterzuges nicht nur der Stand des Subjekts, das mitgetrieben wird von den selbst hervorgerufenen mystifizierenden Kräften der Werke. Der hingerissene Füssli erwähnt mit keinem Wort, daß die Niobiden sich nicht in arkadischer Natur ergehen, sondern unter einem profanen Ziegeldach am westlichen Ende des Gartens der Villa Medici hausen (Abb. 1). Verlorengeht auch die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, von Lebendigem und Nichtlebendigem. Die Werke werden selbst zu Subjekten durch die tätige Einbildungskraft des Betrachters. Was er als Forderung der Werke vernimmt und ausführt, bringt ihn aber mit sich selbst in Schwierigkeiten.

Diese zeigen sich in Füsslis Text vor allem in den Bemühungen, die ungemein erotische Anziehung der steinernen weiblichen Schönheiten abzuwehren. Kaum gelingt dem Verstand die Unterdrückung eines Umgangs mit Statuen, den Hegel das »Herumtatscheln an den weichen Marmorpartien der weiblichen Göttinnen« nennen wird,<sup>4</sup> obwohl Füssli diesen verabscheut als den Umgang des Pöbels, der »mehr mit den Sinnen anschaut, betastet, u. s. f. als aber mit dem Verstand überlegt«<sup>5</sup>. Zwar rechnet es sich Füssli zum besonderen Verdienst, die Schönheit der Niobe der Schönheit der mediceischen Venus vorzuziehen, aber die Szene erhält um so mehr Zweideutigkeit, als 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, erzählt.<sup>6</sup> 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 die Identifikation mit 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 begegnet (Abb. 2).<sup>7</sup>

Der Pygmalion erweckt die Statue seiner selbst durch den Mythos von Pygmalion nicht nur die Schwärzlichen mit den stilt-

A. D.

T. VII.



*Venus belebt die Statue, in welche sich Pygmalion verliebt.*  
*Stöber sc.*

2 Joseph Stöber, Venus belebt die Statue, in welche sich Pygmalion verliebt. Radierung in: Ovids Verwandlungen, hrsg. von einer Gesellschaft, Wien 1791, 3 Bde., neben S. 29

Den Betrachter enthebt die Deutung seiner selbst durch den Mythos von Pygmalion nicht nur der Schwierigkeiten mit den sittlichen Vorschriften, die in Füsslis Text im Vordergrund stehen. Denn der Mythos leistet insofern eine mittelbare Rechtfertigung der erotischen Beziehung zu den Werken und der Erfahrung ihrer magischen Wirkung, als er erlaubt, sich der Adäquatheit der Rezeption in doppelter Weise zu versichern. Da Pygmalion nach der verbreiteten Lesart Ovids als eines der Urbilder des Künstlers gilt, macht sich die pygmalionisch gedeutete Rezeption erstens zur Nachbildung der Produktion des Werkes. Zweitens wird sie, da mit den Werken selbst geboren, zur autochthonen Beziehung zu ihnen.<sup>8</sup> Indem der Betrachter auf diese zurückgeht, überwindet er die geschichtliche Differenz, die ihn von den Werken trennt; indem er seine Betrachtung als Produktion begreift, in der die Einbildungskraft das Werk zum Lebendigen verwandelt, hebt er die Differenz der Seinsweisen auf.<sup>9</sup> Als »in Marmor und Leinwand athmend« kamen Füssli die Werke entgegen, und sein 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.«<sup>10</sup>

Mit der Betrachtung als Produktion wird aber ausgesprochen, daß den Werken in ihrem vorliegenden An-sich wegen ihres Vergangenheitscharakters und ihrer Nichtlebendigkeit keine volle Präsenz zukommt. Damit setzt sich die Betrachtung zum Für-sich des Werkes, und sie bezeichnet sich als Ergänzung, nach der das Werk zur Überwindung seines bloßen An-sich verlangt. Mit der Bedeutung der Betrachtung gegenüber dem Werk wächst ihre Problematik. Denn die Metamorphose des Werks vom Objekt zum selbständigen Subjekt, die der Betrachter seiner Intention nach durch seine Tätigkeit leistet, verlangt dessen Verwandlung und Ergänzung. 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 soll.<sup>11</sup> Die eigene Erweckung wird zur Bedingung der Möglichkeit, in der Betrachtung das lebendige Für-sich des Werkes 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



3 Tochter der Niobe. Radierung  
in: Angelo Fabroni, *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe...*,  
Florenz 1779, Taf. XIII

sich treffen, ist in Füsslis Text mit reiner Luft, Rasen und Orangenschatten 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. 3).

## II Die Notwendigkeit des Betrachters für das Werk

Die Betrachtung als notwendiges Für-sich des Werkes ist zunächst ein historisches Phänomen und als solches aufzufassen und darzustellen. Mit ihrer historischen Bedeutung hat sie auch eine nach ihrem Wahrheitsgehalt. Die Schwierigkeiten, diesen zu erkennen, haben ihren Grund darin, daß die Kritik, die auf seine Erhellung gehen müßte, sich in nichts einer Wahrheit versichern kann. Das hindert daran, Kritik aus der Überlegenheit zu nähren, aber es führt nicht, wie die bloße Darstellung von Geschichtlichem als Vergangenen, in eine allgemeine Relativität, sondern auf das Feld einer Dia-

lektik von Geschichte und Vernunft, mithin auf das Feld des eigenen Handelns und Bewußtseins.

Auf nichts anderes angelegt ist der Begriff der Kunst, der mit der Betrachtung als Für-sich gegeben ist. Am klarsten hat ihn Hegel formuliert: »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.«<sup>12</sup> Einem solchen Begriff scheint es im heutigen kunstgeschichtlichen 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« begreifen.<sup>13</sup> Dabei fehlt dem Begriff Hegels, durchaus im Gegensatz zu Bestimmungen der Kunst als Wahrheit in der neueren Vergangenheit, weder die Geschichtlichkeit des Objekts noch die des Subjekts.<sup>14</sup> Mit einem solchen Begriff, der die 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 Für-sich im Betrachter verweisen. Deren bekanntester ist die Zentralperspektive, mit der im Bild der Standort des betrachtenden Subjekts als räumliches Für-sich des Bildes definiert ist.<sup>15</sup> In ähnlicher Weise enthält das Narrative die Betrachtung als zeitliches Für-sich;<sup>16</sup> darüber hinaus leitet die Erfahrung der Geschichtlichkeit überhaupt dazu, die Betrachtung als zeitliches Für-sich des vergangenen Werkes zu erkennen. Nicht weniger deutlich ist, wie es Hegels Text ausdrücklich darstellt, daß ein Werk zur Entfaltung seiner Wirkung und Bedeutung des produktiven Betrachters bedarf. Darzulegen wäre, wie wenig die Auffassung, das Werk bedürfe der Ergänzung und Deutung, eine Anmaßung des Betrachters gegenüber dem Künstler und seinem Werk enthält.

Diese Darlegung wäre die schematische Abbildung der zugleich historischen und systematischen Bewegung von Produktion zu

Rezeption und umgekehrt. Kunstgeschichte soll nicht nur den Gang der Produktion und die in sie eingehende künstlerische Rezeption verfolgen und darstellen, sondern auch die verschiedenen Formen der Rezeption zur Erkenntnis der Werke ergreifen und die jeweilige öffentliche Rezeption als die Bestimmung dessen, was als Kunst und wofür Kunst gilt, auf die Möglichkeit einer in ihr enthaltenen Erklärung der Produktion und ihrer Veränderungen untersuchen.<sup>17</sup> Es scheint so zu sein, daß die Rezeption, die 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 Produktion vorangeht und ihre Veränderung bewirkt.

### III Pygmalion, der erotisierte Betrachter

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 können.<sup>18</sup> Die Absicht auf dieses persönliche Verhältnis, das 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 An-sich die volle Präsenz abgeht und sie des Für-sichs im Betrachter und seiner Sprache bedürfen. Nun scheint aber die Veränderung der Rezeption, deren sich Winckelmann in der Abweisung der Attitüde des Kunstrichters 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, ist die angeblich neue Rezeptionsweise schon vorgebildet.<sup>19</sup> 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. Sie reicht aus, um das schlimmste aller Übel, den »ennui«, zu vertreiben, geht aber nicht so tief, daß sie, wie die wirklichen Leidenschaften, üble Folgen hätte. Dubos entwirft die

Betrachtung als eine quasi leidenschaftliche Empfindung, zeigt sich aber in den Beschreibungen nicht anders als die Franzosen, die der junge Schiller als »eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft« bezeichnet.<sup>20</sup> Seine Aktivität besteht darin, die im Bild dargestellten Passionen zu dechiffrieren und sich als einzige Emotion die Freude über mögliche Mannigfaltigkeit zu gestatten.<sup>21</sup> 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 kann,<sup>22</sup> 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 junge Leute Beispiele liefern.<sup>23</sup>

Die Verschiedenheit zwischen der Rezeption, die hier Dubos repräsentiert, und derjenigen, die sich nach 1750 heranbildet, gründet darin, daß für jenen die Betrachtung eine gesellschaftliche Angelegenheit ist, während sie später als Angelegenheit des einzelnen Subjekts 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 für Dubos die Lektüre der »*signes naturels*« der Malerei ein natürliches Vermögen der Seele ist, fallen nicht einmal die Unterschiede der Erziehung in Betracht.<sup>24</sup> Schwache Köpfe sind nicht zur Lektüre unfähig, sondern zur Unterscheidung von Natur und Kunst, zur Unterscheidung von Wirklichkeit und ihrer Repräsentation durch Zeichen. Diese Unterscheidung und der Begriff der Betrachtung als Dechiffrierung fallen dann, wenn das Subjekt sich als Einzelnes dem Werk als Einzelnem ausgesetzt findet. Mit der Negation des Zeichencharakters wird 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 angehört.<sup>25</sup> Indem das Subjekt sich selbst als Für-sich des Werkes setzt, bricht es nicht nur dessen Geschlossenheit, sondern auch seine eigene auf; dies ist aber zugleich die Entdeckung des Mangels an Präsenz beider, die sich als Einzelne deutungslos gegenüberstehen.

In der Betrachtung wird die Aufhebung der Trennung und des Mangels dadurch vollbracht, daß Betrachter und Werk je am anderen Subjekt das Bewußtsein ihrer selbst erlangen. Diese Bedeutung hat die Rezeption eines Kunstwerks in Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* von 1762.<sup>26</sup> Am Beginn dieser *Scène lyrique* ist das Bewußtsein Pygmalions verhüllt durch die »bewegungslose Tautologie des: Ich bin Ich«. <sup>27</sup> Dem verborgenen Bewußtsein entspricht die verhüllte Statue. Mit deren Entschleierung erliegt Pygmalion ihren mystifizierenden Kräften, zugleich beginnt die Anstrengung, durch die Erinnerung an die Differenz zwischen seiner Lebendigkeit und dem An-sich 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« anbietet.<sup>28</sup> 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 Außersichseins, 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. Es geschieht dadurch, 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, erreicht (Abb. 4).<sup>29</sup>

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«, <sup>30</sup> gehorcht das Subjekt einer Nötigung zur Deutung seiner selbst. Der Zwang geht aus von der Trennung des einzelnen und der Gesellschaft, welche selbst Ausdruck des sich wider allen Fortschrittsglauben verbreitenden Bewußtseins einer allgemeinen Dekadenz der Sozietät ist.<sup>31</sup> 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«,<sup>32</sup> sondern spricht auch die Bildung einer neuen, auf den Eros gründenden Sozietät als Bedingung für die Entwicklung des Selbstbewußtseins aus. Es liegt daher kein Widerspruch vor, wenn 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 hat.<sup>33</sup> Denn das zu keiner anderen 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 vielmehr die Bedeutung, die das in der Beziehung zur Kunst werdende Subjekt und sein »refus« für die Gesellschaft selbst hat.<sup>34</sup>

Nun scheint aber die hohe Stellung, welche Kunst und Kunstbetrachtung erhalten, davon untergraben zu werden, daß die Lösung der Probleme des Subjekts mit Mystifikationen erkaufte ist und deshalb einem Verlust an Bewußtsein entspricht. Denn die Bedingung dafür, daß dem Subjekt die Betrachtung als Entwicklung des Selbstbewußtseins gelten kann, ist die es selbst täuschende Metamorphose des Kunstwerks in Natur, das heißt in ein selbständiges menschliches Wesen.<sup>35</sup> Da die täuschende Belebung zusammengeht mit einem Verlust an Unterscheidungsvermögen, läge es nahe, mit Dubos von einer Donquichotterie zu sprechen oder mit Freud hysterischen Wahn zu diagnostizieren.<sup>36</sup> Goethe hätte vermutlich, die eigenen Erinnerungen an erotische Beziehungen zu steinernen weiblichen Schönheiten unterdrückend, in reiferem Alter dem zugestimmt.<sup>37</sup> 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 die 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 sei.<sup>38</sup> Nun erhält aber die Kunstbetrachtung, in

4 Jean-Baptiste Regnault, Illustration zu Rousseaus *Pygmalion* (bez. »Renaud«), in: *Œuvres de J.-J. Rousseau*, Paris 1793 – An. VII, Bd. 8, 1796



Remond sculp.



Le Miroir / L'An 4

welcher der Eros die Metamorphose des Werks zum Lebendigen vollbringt, ihre Bedeutung dadurch, daß sie die Verknüpfung von Leben und Täuschung erkennt. Die Demystifikation ist der Tod; das hätte Dubos in einer genaueren Lektüre der Abenteuer des Don Quijote 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 scheinen ihm diese Differenzierungen selbst ein Mangel an Bewußtsein zu sein. Die Preisgabe solcher Unterscheidungen 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 sich neu bildenden gesellschaftlichen Formen der Kunstrezeption vornehmlich im Bereich der Täuschung bestehen, während die Rezeption einzelner sich vorwiegend als Entwicklung des Selbstbewußtseins vollzieht, obwohl beide auf eine anfänglich gleiche Erkenntnisproblematik antworten.

#### IV Tote Werke – »tableaux vivants«

»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.«<sup>39</sup> Für Sulzer, dessen *Allgemeiner Theorie* von 1777 dieser Text entstammt, erfüllte sich wie für andere in der Täuschung die Wirkung der Kunst.<sup>40</sup> Sulzer läßt aber keinen Zweifel daran, daß die Kunst zur Herstellung der Täuschung nichts als das tote Material bietet 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: nur Kunst zu sein.<sup>41</sup> Hätte Sulzer der Beispiele bedurft, um zu zeigen, wie dieser Mangel der Kunst zugleich festgelegt und ausgeglichen wird, hätte er gleich auf zwei neuere Formen des Umgangs mit Kunstwerken hinweisen können. Die eine Form, 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 sich Lebendiges an die Stelle der toten Abbildung von Lebendigem setzt; die andere Form richtet sich auf die Belebung von Statuen, indem diese zur Nacht besucht und durch bewegtes Licht von Fackeln gespenstisch animiert werden.

Das Zwielfichtige beider Formen geht im Vergnügen der Betrachter unter, hier die Kunst zur vollen Präsenz des Lebendigen gebracht zu haben. Wenn das Lebendige in den »tableaux vivants« nur unter der Bedingung die Kunst zur Natur erheben kann, daß es sich selbst zur eigentlichen »nature morte« zusammenstellt, zeigt es zur Genüge, wie wenig es seine eigene Natur erkannt hat. Denn im lebenden Bild wird die keineswegs harmlose Täuschung durch die Kunst durch die härtere Täuschung des Lebendigen über sich selbst ersetzt, die es darin manifestiert, daß es auf sich die »todte Vorstellung« von Bildern überträgt.<sup>42</sup> Daher wohnt den zunächst komischen Versuchen des Lebendigen, sich zum Bild zu machen, Tragik inne. Für den Erzähler in Kleists *Marionettentheater* haben die Versuche des Jünglings, die ungewollte Ähnlichkeit seiner Stellung mit derjenigen der Statue des Dornausziehers bewußt wiederherzustellen, die tragischen Folgen des Sündenfalls: den Verlust der Übereinstimmung von Geist und Körper, das heißt der Grazie als der natürlichen Lebendigkeit.<sup>43</sup> Der Verlust entspricht 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 erstarrende Lebendige, ohne es zu wissen, in der »Kunstmummerei« spielt: Sowohl Ottilie wie der Architekt wiederholen ihre künstliche Stellung im Tod.<sup>44</sup>

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 haben.<sup>45</sup>

In der Goetheschen Deutung des lebenden Bildes spricht das Lebendige mit der Ersetzung der »todten Vorstellung einer Scene der Natur« durch sich selbst in der täuschenden Repräsentation die Wahrheit über sich und die Täuschung aus. Die Wahrheit, die gezeigt wird, ist weder dem Zuschauer noch dem Darsteller kenntlich. Ihre Erkenntnis, und sei sie partiell, beendet das Amüsement, wenn nicht das Leben. »Unglücklicherweise war niemand da«, heißt es doppelsinnig bei Goethe, »der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte«, des Bildes nämlich, das die eindeutigste Figuration des Todes enthält.<sup>46</sup> 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 dadurch gesenkt, daß sie seiner Einbildungskraft und seinen Träumen zugehört.<sup>47</sup>

Als gleichermaßen lehrreiches Amüsement wie die lebenden Bilder erschien dem Kunstfreund die Erzeugung nächtlicher Illusionen mit den Werken. Im bewegten Licht der Fackeln erlangten vornehmlich die Antiken im Museum ihre volle Präsenz zurück. Nicht ohne Zweideutigkeit hob der nächtliche Besucher den Mangel der Kunst dadurch auf, daß er sie dem eigenen Mangel seines Daseins unterwarf. Die täuschende Belebung der Statuen beseitigte das Transistorische des Lebendigen. »Der Begriff von Zeit verschwindet«, schrieb Moritz über die Wirkung dieser Betrachtung, »und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären«.<sup>48</sup> Volle Präsenz erreichte die Skulptur dadurch, daß ihr der Betrachter mit Licht und Schatten die Qualitäten der Malerei verlieh; gerade diese stellte die Verwechselbarkeit der künstlich beleuchteten Figur mit dem Leben-

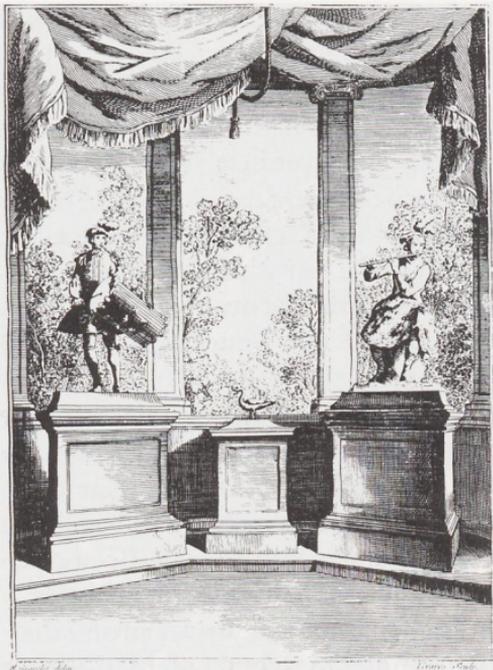
digen auch dar, wie Wright of Derbys Bild *An Academy by Lamp-light* von 1769 zeigt (Abb. 5).<sup>49</sup> Nicht weniger deutlich als in den Beschreibungen solchen »genußreichen Umgangs« mit Skulpturen ist in diesem Bild, daß die täuschende Präsenz der Statue zugleich das Reich des Eros ist. Ein anderes 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 Anlaß ist, mit Ingrim gegen die nächtliche Betrachtung überhaupt als eine Leichenschändung vorzugehen.<sup>50</sup> 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 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 hat.<sup>51</sup>

Der Unterschied von Lebendigem und Totem wird nicht nur in diesen Praktiken der Kunstbetrachtung dem Verschwinden nahegebracht, sondern auch durch die prometheischen Großstaten der *mécaniciens*, der 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 von Coysevox durch mechanische Künste (Abb. 6), aber sein zweites, der *Canard artificiel*, mußte bereits mit Betrug sich behelfen.<sup>52</sup> 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 ingenüös 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 Vau-



5 W. Pether nach Joseph Wright of Derby, Antikenstudium bei künstlichem Licht (1769). 1778 Schabkunstblatt. Kiel, Kunsthalle

canson, an der Unmöglichkeit, genügend feine Kapillaren aus Gummi zu erzeugen.<sup>53</sup> In La Mettries *L'homme machine* von 1748 stehen die Vaucansonschen 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 1637.<sup>54</sup> Als Nachahmung der großen und der kleinen Weltmaschine erhält die künstliche Maschine prometheischen Glanz, der Mechanikus wird der neue wahre Prometheus – so begrüßte Voltaire schon 1738 den Vaucanson –, und er übertrifft nach der Meinung von Concordet den bildenden Künstler, weil er nicht nur wie dieser die Wirkungen, sondern auch die Mittel der Natur nachzuahmen vermöge.<sup>55</sup> Diese Aufnahme der Mechanici in einen Topos rhetorischer Überhebung erscheint kaum übertrieben, wenn man bedenkt, daß ihre Produkte europäische Sensationen waren und weder Gluck noch Mozart oder Beethoven es verschmähten, Musik für Automaten zu schreiben. Aber der literarische Ruhm erreichte seinen Höhepunkt erst, als der prometheische Glanz schon an die produzierenden Maschinen der industriellen Revolution übergegangen war und der Mechanikus nur mehr als ein skurril-dämonischer Behauser eines Kuriositätenkabinetts erschien, wo die genialen Automaten in Staub und Spinnweben erstickten oder ihren Betrug offenbarten. So schilderte Goethe 1805 den damaligen Besitzer der zerfallenen Vaucansonschen Figuren, G. Ch. Beireis,<sup>56</sup> so entlarvte Edgar Allan Poe den berühmten *Schachtürken* von Kempelen, den Inbegriff des denkfähigen Automaten, durch die Anstrengung menschlichen Denkens als Betrug. Hier zeigt sich vielleicht am deutlichsten, daß die Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts, aufs höchste von der Rätselhaftigkeit der Maschinen angezogen, sich von dem Glauben blenden ließ, es könnte doch möglich sein, mit den wunderbaren Maschinen Leben und Denken zu erzeugen. Denn Poes Hauptargument, 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* greifbar.<sup>57</sup> 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



6 H. F. Gravelot, Der automatische Flötenspieler von Jacques de Vaucanson. 1738. Radierung

kunstreiche Theater- und Festaufbauten, scheint erst kurz vor 1750 zum Lob für jenes Kunstwerk zu werden, in dem alle Teile vollkommen zusammenspielen und so eine Täuschung hervorrufen. Jean-Bernard Leblanc sah 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 Rom.<sup>58</sup> In Deutschland übernahm Hagedorn die Redeweise »Maschine des Gemäldes«, während Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie* unter »Maschine« nur die »unnatürlichen Mittel« der epischen und dramatischen Dichtkunst verstand.<sup>59</sup> Das weitgespannte Feld der Bedeutungen von »Maschine« reichte aber nicht nur von der »Mundi machina« über die »Machina corporis humani« zu allem Zusammenspiel, sondern es verzeichnete auch eine figurative Bedeutung, die insgeheim die Schwäche des Bewußtseins, vor dem sich Organismus und Maschine in eins verwischen, korrigierte und auch das Doppelspiel der Mechanici virtuell enthüllte.<sup>60</sup> »Maschine« hieß auch das Netz der Intrige, der List und der Täuschung; die Maschinen der prometheischen Mechaniker

können sich mit den Maschinen der Künstler in der Doppeldeutigkeit des Wortes treffen.

Nichts anders als in den täuschenden Praktika der Kunstbetrachtung kreiste auch in den kunstreichen Produkten der Mechaniker die Erkenntnisproblematik des öffentlichen Bewußtseins um die durch Mystifikationen überspielte Grenze zwischen Lebendigem und Totem und die Mühe ihrer erneuten Unterscheidung.<sup>61</sup> Hier wie dort wurde das Problem nur dargestellt, nicht reflektiert. Als Problem gesehen wurde es erst in der Kunstbetrachtung des einzelnen Subjekts, insofern es darin die Erfahrung der Geschichtlichkeit seiner selbst wie des Werkes erkannte.

Abzulesen ist die Bewegung von der Kunstbetrachtung zur Frage des Selbstbewußtseins in Diderots Dialog *Entretien entre d'Alembert et Diderot*.<sup>62</sup> D'Alemberts Aufforderung: »Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre la 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 Lebens.<sup>63</sup>

## V Erfahrung von Geschichtlichkeit am Werk

Die Kunstbetrachtung als Angelegenheit des einzelnen 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«. <sup>64</sup> Der Unterschied zwischen der Betrachtung als Erfah-

runge und 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. Die Schwierigkeit der Unterscheidung von Lebendigem und Totem ist für das einzelne Subjekt bestimmt von der Erfahrung der eigenen Begrenztheit und Endlichkeit, daß heißt von der Erfahrung der Geschichtlichkeit.<sup>65</sup> Die Verwandlung des Werkes in der Betrachtung ist der paradoxe Versuch, ihm als Subjekt eine Zeit zu verschaffen, die der Geschichtlichkeit nicht untersteht. Die Dauer des Lebendigen ist der Ort des Eros. Deshalb ist die Kunstbetrachtung des einzelnen Subjekts nicht nur Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit, sondern ein Prozeß, in dem der Widerstreit von Eros und Geschichtlichkeit ausgetragen wird.

In ein Gleichnis gefaßt, spricht Winckelmann am Ende seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* den Konflikt 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 [...]«. <sup>66</sup> 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 anders als die Tochter des korinthischen Töpfers Dibutades, deren das 18. Jahrhundert mit Plinius als einer der Erfinderinnen der Zeichenkunst gedenkt. <sup>67</sup> 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 gewichen. <sup>68</sup> Die Erfahrung, der die Trauer entspringt, bildet sich am deutlichsten in der *Beschreibung des Torso im Belvedere* ab. Sie beginnt nicht nur mit der Angabe des Todes des Werkes, sondern auch mit der Beschreibung der Ratlosigkeit des Subjekts: »Bey dem ersten Anblick dieses Stückes wird man nichts anders gewahr als einen fast ungeformten Klumpen Stein, aber so



7 Franciscus Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum* . . . Rom 1638. Titelblatt

bald das Auge die Ruhe angenommen, und sich fixiret auf dieses Stück, so verliehret das Gedächtniss den ersten Anblick des Steins und scheineth er weiche zarte Materie zu werden.«<sup>69</sup> Dem Vergessen des ersten Anblicks geht ein ungenannter anderer Akt des Vergessens voraus, durch den der Torso erst sein An-sich als Stein und seine Unlesbarkeit erhält. Dieses erste Vergessen ist eine Negation des Bildungswissens, für welches der Torso durchaus nicht rätselhaft, sondern eine klare Chiffre der Vergänglichkeit ist (Abb. 7).<sup>70</sup> 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 die erotische Beziehung. Aber die produktive Betrachtung geht über diesen vermittelten unmittelbaren Eindruck und den Eros der lebendigen zarten Materie hinüber auf eine geistig-organische Belebung: »Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmet scheineth, ein Haupt, welches mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Thaten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu

bilden: es sammlet sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen und wirkt gleichsam eine plötzliche Ergänzung.«<sup>71</sup> Wie sehr dies gemäß der Vorstellung von der Produktion des Werkes gedacht ist, legt Winckelmanns spätere Darstellung des Strebens der griechischen Künstler klar. Er bestimmt in der Überwindung der Materie durch ihre Verwandlung in Geist ihre Absicht und sieht sie bestätigt in der Fabel von Pygmalion.<sup>72</sup>

Mit der Wiedererstattung des verlorenen Geistes durch den Betrachter geschieht die Metamorphose des Werkes zum Subjekt. In der vollendeten Verwandlung, 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«.<sup>73</sup> 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 wird.<sup>74</sup> Die Aufhebung früherer Zustände beider hat bei Winckelmann, anders als bei Herder,<sup>75</sup> nichts mit Täuschung und alles mit Erkenntnis seiner selbst zu tun. Die allgemeine Vergänglichkeit kehrt wieder in der bewußten Geschichtlichkeit des Geistes, die das Leben, welches das Erhabene durch den Eros gewann, wieder beendet. Dessen gedenkt Winckelmann unmittelbar nach der Vorstellung der Umarmung mit einem Bild der Liebe: »Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen, und so wie Psyche anfieng die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennen sollte!«<sup>76</sup> 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 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 und Zeugnis des toten Geistes.<sup>77</sup> 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 hätte.<sup>78</sup>

An der Entdeckung dieser Verweisung scheitert die Intention der Betrachtung. Statt das Werk durch seine Transformation ins Lebendige und Geistige der Vergänglichkeit zu entreißen, führt sie es der Geschichtlichkeit zu, die der Inhalt der Erfahrung des betrachtenden Subjekts ist. Die Betrachtung selbst ist transitorisch, ihr Aufenthalt in der Dauer des Eros ist nur ein Moment einer Reise. Aus dem Transitorischen scheint die Betrachtung sich und das Werk in der sprachlichen Darstellung zu retten. Sie ist für Winckelmann wie für Herder Re-Produktion. 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.«<sup>79</sup> 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 und des Glaubens an eine Wiederherstellung des normativen Schönen nicht vollkommen kenntlich war.<sup>80</sup> Die Rückerstattung des verlorenen Geistes des Werks durch die Sprache des charismatischen Betrachters überführt das reproduzierte Werk auf doppelte Weise in die Zeitlichkeit: es gehört der Geschichtlichkeit des Betrachters und dem Transitorischen der Sprache zu.<sup>81</sup> Dennoch ist dies nicht der Untergang, sondern die Rettung des Werkes. Denn der Betrachter, der sich und seine Sprache als Für-sich des Werkes postuliert, dieses aber als geschichtliches Für-sich erkennen muß, ist genötigt, dem Werk eine problematische Dauer in der Forderung nach einem Für-sich und ihrer Erfüllung zuzuerkennen. Für die Betrachtung hat dies zur Folge, daß sie, obwohl dem Werk als Für-sich notwendig, als dessen geschichtliche Gestalt nicht die volle Präsenz des Werkes herstellt.

Damit führt die Rezeption in ihrem höchsten Anspruch, dem Werk durch ihre eigene Produktivität die volle Präsenz des Lebendigen geben zu wollen, den Betrachter zur demystifizierenden Einsicht des Transitorischen seiner eigenen Präsenz; das heißt, sie beseitigt eine Illusion, der das Subjekt nachgegangen hat. Als Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit ist sie für das Subjekt ein Prozeß der Selbsterkenntnis und hat als solcher für es moralische Bedeutung.

## VI Transformation der Historienmalerei

Die Antwort der Produktion auf die Veränderung des Betrachters und des Kunstwerks ist in ihrer höchsten Gattung, der Historienmalerei, abzulesen. Die 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 ihre 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 strebte 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 läßt.<sup>82</sup> Aber die »objektive« Präsenz der handelnden Gestalt im Bild läßt das Lebendige in sein eigenes versteinertes Bild umschlagen. Die Verwandlung des Schauspielers in eine Statue, die im lebenden Bild geschieht, wird Modell für den Vorgang der Produktion der Bilder selbst.<sup>83</sup> Im Widerspruch von genauem Bezug zum Schauspiel und erstarrter Form spricht die Malerei ihre zum Schauspiel gegensätzliche Intention aus. Nicht auf die Verdichtung des Transitorischen geht sie, 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« liegt in den »tableaux morts« der Malerei die Zweideutigkeit der Dauer offen zutage. Daß die »objektive« Form die des Todes ist, legt die klassizistische Malerei in einem ihrer aufschlußreichsten neuen Themen dar, der Darstellung des Totenbettes.<sup>84</sup>

8 Nicolas-Guy Brenet, Die Stadt Randon ehrt den toten Connétable du Guesclin. 1777. Versailles, Musée national du château de Versailles



Zweideutig wird hier dem Aufstieg des Subjekts entsprochen: Zum Helden erhöht, wird es dem Tod als 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 neueren Geschichte sein Selbstbewußtsein erreicht hat (Abb. 8). 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 Totenbettes 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 schmählischen Endes der Namenlosen im Dreck oder an Bäumen wie später bei Gros und Goya, zeigen die Totenbettdarstellungen einen zum dauernden Schlaf verwandelten Tod des Helden an dem Ort, an dem der ordentliche Mensch sich allnächtlich dem Bruder des Thanatos anvertraut. Mit dieser Transformation stellt sich die Malerei als dauernde Aufbewahrung dem Zerstörungswerk des Todes entgegen. Sie thematisiert es als Fallen des hervorragenden Subjekts, widerlegt es aber durch die Form, die das Transitorische des Lebens an seinem letzten Moment versteinert und am Leblosen einen Schimmer von Schönheit erhält. In Form und Thematik ist in den Darstellungen des Totenbettes der Widerstreit von Eros und Geschichtlichkeit eingebracht.<sup>85</sup> 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 Transitorischste, 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, sind Appelle 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 licteurs rapportent leurs corps pour qu'il leur donne la sépulture* (Abb. 9). Der lange Bildtitel weist auf die Konfrontation von Handlung und Reflexion. Er legt nahe, Brutus 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 wird.<sup>86</sup> Das Bild verfährt mit ihm anders und härter. 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 Zuflucht, sondern ebenso Verbannung aus der beleuchteten Welt des menschlichen, affektbestimmten Zusammenhangs, in der selbst der leere Stuhl sich

9 Jacques-Louis David, Likatoren bringen Brutus seine toten Söhne. 1789. Paris, Louvre



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 ebenso Produkt des verfinsterten Bewußtseins, wie es Ursache der menschlichen Unerbittlichkeit ist. Denn die Dea Roma ist nicht das, wofür Brutus sie hält, sondern ein Idol und in seiner Düsterkeit selbst Zeichen des verdunkelten Bewußtseins, das es zum Prinzip des Handelns erhoben hat.<sup>87</sup>

Den Betrachter überfällt das Bild mit der Forderung, im verfinsterten Bewußtsein die eigene Täuschbarkeit zu erkennen und sie nicht dem einfachen Irrtum gleichzusetzen. Es 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 betrachtet.<sup>88</sup> Sogleich ist zu bemerken, daß nur wenige Bilder diese Komplexität selbst darstellen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es in Frankreich kaum ein halbes Dutzend Historienbilder, die auf die entwürdigende Schulmeisterei gegenüber dem Betrachter verzichten können und die den Betrachter als ein zu sich selbst gekommenes Subjekt ernst nehmen.

## Zusammenfassung

Die neue Intensität in der Rezeption von Werken der bildenden Kunst nach 1750 sieht sich als eine wirkliche Empfindung der Leidenschaft im Gegensatz sowohl zur Haltung des Kunstrichters wie zu jener des *Antiquarius*. Die wirkliche Leidenschaft zu den Werken ist eine erotische Beziehung; der Betrachter deutet sich durch den Mythos von Pygmalion. Erlangt werden sollen zugleich die Belebung des Werkes aus dem toten Marmor und gesteigertes Leben des Betrachters im intimen »Moment Heureux« mit dem Werk. Das allgemeine Interesse am Pygmalion-Mythos, belegt durch zahlreiche musikalische, literarische und bildnerische Produktionen und ihre entsprechenden Publikunserfolge, kulminiert zwischen 1740 und 1770. Die Beschäftigung mit Pygmalion und die Selbstdeutung des Betrachters als Pygmalion weisen weniger auf ein Gefallen an

einem »lüsternen Geschichtchen« als auf ein vitales Bedürfnis nach einer Lösung des Problems des Selbstbewußtseins und der Geschichtlichkeit, die das Subjekt bedrängen. Durch die Identifikation mit Pygmalion löst der Betrachter ein Problem, das er außerhalb der Rezeption von Kunst nicht bewältigen kann. Der pygmalionischen Beziehung des Einzelnen zum Werk sind täuschende Praktika der gesellschaftlichen Rezeption der Werke zuzuordnen, die »tableaux vivants« und die Belebung der Statuen durch bewegte Fackelbeleuchtung. Die neuere Produktion von Kunst antwortet auf die Modi der Betrachtung und auf den in ihnen entworfenen Begriff der Kunst ebenso wie auf die Problematik des Subjekts.

## Anmerkungen

Dieser Aufsatz wurde 1974 für das geplante Jahrbuch 1975 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft geschrieben. Das Jahrbuch erschien erst 1978. Es liegt auf der Hand, daß ein Aufsatz von 1974 keine Auseinandersetzung mit der Arbeit enthalten kann, die Michael Fried unter dem Titel »Toward a Supreme Fiction: Genre and Beholder in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries« (in: *New Literary History* 6, 1975, S. 543–585) ein Jahr später publizierte (jetzt eingearbeitet in: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley/Los Angeles/London 1980.) Die Übereinstimmungen und Differenzen beider Arbeiten sind unabhängig voneinander und auf verschiedenen Wegen erreicht worden. Der Aufsatz wurde für diese Anthologie überarbeitet.

- 1 Hans Heinrich Füssli, Brief an Hans Conrad Vögelin, den Übersetzer von Daniel Webbs *Inquiry into the Beauties of Painting...* von 1760. Die Übersetzung erschien mitsamt 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*. Über Hans Heinrich Füsslis Aufenthalt in Rom und seine Beziehungen zu Winckelmann vgl.: Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig <sup>4</sup>1943, Bd. 2, 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 (wie Anm. 1), S. VIff.

- 3 Füssli (wie Anm. 1), S. VIII.
- 4 G. W. F. Hegel: *Aesthetik*, hrsg. v. F. Bassenge, Frankfurt/M., o. J., Bd. 2, S. 14f., hier mit Bezug auf Böttigers Umgang mit Statuen.
- 5 Füssli (wie Anm. 1), S. XIII. Füssli reportiert 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 (wie Anm. 1), 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, / 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. 2123 f., und Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (wie Anm. 5), S. 156.
- 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 allerdings wie Winckelmann als ein Charisma.
- 10 J. G. Herder: ›Studien und Entwürfe zur Plastik. 1. Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl (1769)‹. In: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 6), Bd. 8, S. 88.
- 11 Füssli, (wie Anm. 1), S. VII.
- 12 G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*. Bd. I: *Begriff der Religion*, hrsg. v. G. Lasson. Hamburg, <sup>2</sup>1966, S. 282 f.
- 13 Ebd., 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. 60 ff. 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. 99 ff.

- 16 An neueren Arbeiten, die dies entwickeln, ist vor allem zu nennen: Max Imdahl: ›Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos«. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. v. R. Koselleck u. W.-D. Stempel (Poetik und Hermeneutik V). München 1973, S. 155 ff. – In der Kunsttheorie liegt das Wissen um das zeitliche Für-sich des Bildes im Betrachter in der Lehre vom »Fruchtbaren Augenblick«.
- 17 Zum wirkungsgeschichtlichen Bewußtsein vgl. H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen <sup>2</sup>1972, bes. S. 284 ff., 324 ff. – 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/M. 1974, S. 159 ff.
- 18 J. J. Winckelmann: ›Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst«. In: *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 30. Vgl. dazu Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Frankfurt/M. 1974, S. 30 ff.
- 19 Jean-Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719)*. Paris 1733, Kap. I, S. 5 ff.
- 20 Friedrich von Schiller: ›Die unterdrückte Vorrede zu den Räufern«. In: *Säkular-Ausgabe*. Stuttgart/Berlin, Bd. 16, S. 11.
- 21 Dubos (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 Württemberger 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 (wie Anm. 19), S. 29 f.
- 24 Dubos (wie Anm. 19), Sect. XL, nach der 2. Ausgabe Utrecht 1732, Bd. 1, 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 auszudehnen 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. 2, S. 141 ff. Lessing: *Laokoon (1766)*, hrsg. von H. Blümner, Berlin, 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. 2, 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 den Augenzeugen Gerhard Anton van Halem: *Paris en 1790*. übersetzt von A. Chuquet, Paris 1896, und Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 3. Teil, 11. Buch. Hamburger Ausgabe, Bd. 9, S. 488 f.
- 27 Rousseau (wie Anm. 26), S. 1228.
- 28 Hegels Ausführungen zur Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins lassen sich zum Teil als Kommentar zu Rousseaus Szene lesen, vgl. G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg 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‹. In: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge. G 195, Opladen 1974, S. 55 f.
- 29 Hegel (wie Anm. 28), S. 141 f.
- 30 Hegel (wie Anm. 4), Bd. 2, 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 in den allerdings wenig zahlreichen 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* XXIII (1960), S. 239 ff., hat leider auf die Auswertung dieses Moments und seine Verbindung mit Ovids Erzählung keinen Wert gelegt.
- 33 Zur Kulmination des Interesses am Pygmalion-Stoff vgl. jetzt das aus-

- führlichste, allerdings auch nicht vollständige Inventar der künstlerischen, literarischen und musikalischen Behandlung von Dörrie (wie Anm. 28), S. 69 ff., zur Ergänzung vgl. Carr (wie Anm. 32). Unter den bildlichen Darstellungen fehlen bei Dörrie die Illustration zu Rousseaus *Pygmalion* und eine Darstellung von Galathea von Philippe Parrot im Pariser Musée Nationale d'Art Moderne (beide von Carr erwähnt), ferner das Bild von Giulio Bargellini von 1896 (Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom), auf dem sich die Statue, wie nicht anders zu erwarten, zur femme fatale belebt. 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 In der Selbstdeutung des Künstlers tritt im 18. Jahrhundert der Mythos von Pygmalion in Konkurrenz zu den Mythen von Prometheus und Narzissus; 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. – Zur antiquarischen Kenntnis und der Unterscheidung des Pygmalion von Cyprien und des phönizischen Pygmalion vgl. die Diskussion der antiken Quellen bei Pierre Bayle: *Dictionnaire historique et critique*. Basel 1741, Bd. 2, S. 722 ff., und bei Dörrie (wie Anm. 28), S. 11 ff.
- 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 »Gradiva«* (1907). In: *Studienausgabe*. Bd. 9, Frankfurt/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., ferner die vorangehenden Verse im Drama *Künstlers*

- Erdewallen* von 1774 auf das lebensgroße Bild der Venus Urania: »Meine Göttin, deiner Gegenwart Blick / Ueberdrängt mich wie erstes Jugendglück. / Die ich in Seel' und Sinn, himmlische Gestalt, / Dich umfasse mit Bräutigams Gewalt, / Wo mein Pinsel dich berührt, bist du mein: / Du bist ich, bist mehr als ich, ich bin dein.« In: *Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1896, Bd. 16, S. 143; 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 leite die Hüften hinab? / Dann versteh' ich den Marmor erst 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. 9, S. 486 ff., und vor allem: *Über Laokoon* (1798). In: *Artemis-Ausgabe*, Bd. 13, S. 161 ff.
- 38 Zum sexualisierten Denken früherer Stufen vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912/13). In: *Studienausgabe*, Bd. 9, 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. 9, S. 193 ff.
- 39 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig 1777, II, 2, Art. Täuschung, S. 757 ff. Das klassische Beispiel einer vollständigen Täuschung ist wie bei Dubos Don Quijote, der den Schufoten 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 (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 1968. – Sulzer entscheidet den Konflikt von Natur und Ideal wohl etwas zu schnell zugunsten der täuschenden Vorstellung der Natur.

- 42 Zum Aufkommen der »tableaux vivants« vgl. Kirsten G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies in some Trends of Theatrical Fashion* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Theatrical History, Bd. 1), Stockholm 1967; August Langen: »Attitüde und Tableau in der Goethe-Zeit«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12 (1968), S. 194. – Frédéric-Melchior Grimm spricht in einem Kommentar zu Diderots *Salon de 1765* davon, daß er die Präsentierung von »tableaux vivants« schon einige Male in Gesellschaften gesehen habe, und er stellt sich vor, daß Greuzes sentimentales Bild *La mère bienaimée* 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 2, S. 155. Die öffentliche Vorstellung eines lebenden Bildes vor stimulierten Betrachtern konnte offenbar dem Bild eine mächtigere Präsenz und einen wirksameren Appell verschaffen als die bloße Betrachtung des Gemalten im Salon. Belegt ist dies im phänomenalen Erfolg der Präsentierung von Davids *Brutus* als lebendes Bild im November 1790 im Théâtre Français im Anschluß an eine Vorstellung von Voltaires *Brutus*; vgl. David S. Dowd: »Art and the Theatre during the French Revolution: The Role of Louis David«. In: *The Art Quarterly* XXIII (1960), S. 3 ff. Die Zweideutigkeit des lebenden Bildes entdeckte und benützte erst Goethe in den *Wahlverwandtschaften* von 1809. Im 19. Jahrhundert scheint das »tableau vivant« zur Scharade zu degenerieren.
- 43 Heinrich von Kleist: »Über das Marionettentheater«. In: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. H. Sembdner. München <sup>5</sup>1970, Bd. 2, S. 343 f.
- 44 J. W. v. Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, II, 5, 7, 13, 18, Hamburger Ausgabe, Bd. 6, S. 392 f., 457 f., 487 f. Zur Todessymbolik vgl. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924/25). In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/M. 1969, S. 70 ff.; 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 (wie Anm. 44), S. 403 f. und 457 f. In der Nachahmung des Bildes durch die Wirklichkeit heißt es von Otiliens Brust, daß sie »an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht«. An die Verwandtschaft von Schlaf und Tod hat Lessing mit seiner Untersuchung von 1769 *Wie die Alten den Tod gebildet* neu erinnert.
- 46 Goethe (wie Anm. 44), 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 (wie Anm. 39), II, 2, S. 758 f., 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 bloße Aufzählung ist.

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. 439 ff. Die Vorteile 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. Gewöhnlich steht die Freude an der perfekten Illusion im Vordergrund wie im Artikel »Elegant Memoirs of Towneley« im *General Chronicle and Literary Magazine* von 1811, wo folgendes ausgeführt wird: »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.« Diese Zeilen verweisen wie das Bild von Wright of Derby darauf, daß der Ursprung dieses Brauchs im Zeichenunterricht der Akademien zu suchen wäre.

- 49 Eine Bemerkung, welche die Betrachtung der Skulptur als Malerei belegt, findet sich in Winkelmanns »Entwürfen zur Beschreibung des Torso im Belvedere«. In: *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 282. Zu den unterschiedlichen Realitätsgraden von Plastik und Malerei – vor den Ausführungen Hegels (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 174 f. – vgl. Herder (wie Anm. 8), Bd. 8; in bezug auf dargestellte Plastik in der Malerei vgl. H. Holländer: »Steinerne Gäste«. In: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* II (1973), S. 103 ff.
- 50 *Die Nachtwachen des Bonaventura* (1805). Zürich 1945, S. 198 ff. Bonaventura schließt mit der Beschwörung einer Rache der zu Wiedergänger sich belebenden verstümmelten Gestalten des Olymp an den Zeitgenos-

- sen, 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 (wie Anm. 49). Zur Identifikation des Verfassers der *Nachtwachen* – August Klingemann – vgl. Jost Schillemeit: *Bonaventura. Der Verfasser der »Nachtwachen«*. München 1973.
- 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 gütlich 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*. 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. 2, 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 1908, Bd. 1, S. 305 ff.
- 55 Voltaire: *Discours en vers sur l'homme* (1738). In: *Œuvres complètes*. Paris 1877, Bd. 9, S. 415 ff.; Condorcet (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 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 Mechanikus in den Erzählungen *Die Automaten*, *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. 49 f. 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, Sculpt-*

- ture etc. de l'Année 1747. O. O. 1747, S. 39f. Watelet et Lévesque: *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. Paris 1792, Bd. 3, S. 355f. (der Artikel ist allerdings wesentlich früher verfaßt worden).
- 59 Ch. L. v. Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerei*. Leipzig 1762, Bd. 1, S. 276, und Vorbericht; Sulzer (wie Anm. 39), Bd. 2, 1, Artikel »Maschine«.
- 60 Vgl. die vollständigste Aufzählung der eigentlichen und figurativen Bedeutungen von »machine« in: *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trevoux*. Nouvelle Edition, Paris 1771, Bd. 5, S. 702ff.; und das weitverbreitete Konversationslexikon von Johann Hübner: *Curieuses und reales Natur-Kunst-Berg-Gewerck- und Handlungslexikon*. O. O. 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 Wachfigurenkabinette.
- 62 Diderot: *Entretien entre d'Alembert et Diderot*. In: *Œuvres complètes*, hrsg. von J. Assézat, Paris 1875, Bd. 2, 105ff.
- 63 Ebd., S. 112, ein Vorschlag von d'Alembert. Diderot stimmt dem nicht ohne weiteres bei.
- 64 G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), § 7, in der Ausgabe der Werke in zwanzig Bänden, Frankfurt/M. 1969, Bd. 8, S. 49
- 65 Vgl. Gadammers Ausführungen über den Begriff der Erfahrung, in: *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 17), S. 329ff. Als eigentliche Erfahrung bestimmt Gadamer die Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit.
- 66 Winckelmann: *Geschichte* (wie Anm. 5), S. 393.
- 67 Die Fabel erzählt Plinius: *Naturalis Historia*, Lib. 35, in der Übersetzung von G. C. Wittstein, Leipzig 1882, 35. Buch, Bd. 5, S. 116. Lessing erwähnt die Fabel im *Laokoon*, Kap. II, S. 155, dazu den Kommentar Blümmers S. 495f. Darstellungen sind häufig zwischen 1770 und 1820. Vgl. dazu Robert Rosenblum: »The Origin of Painting. A. Problem on the Iconography of Romantic Classicism«. In: *The Art Bulletin* 39 (1957), S. 279ff., und Hans Wille: »Die Erfindung der Zeichenkunst«. In: *Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rossmann zum 9. Okt. 1960*. München 1960. S. 279ff.; die Erwähnung der Fabel, die Wille bei Winckelmann vermißt hat, befindet sich hier an einer für die Deutung der *Geschichte* wichtigen Stelle.
- 68 Winckelmann: *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 29.
- 69 Winckelmann: »Entwürfe zur Beschreibung des Torso im Belvedere im Florentiner Manuskript«. In: *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 281, vgl. die entsprechende Stelle in: »Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom«, ebd., 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. *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 29f.; Entwürfe, ebd., S. 275f.
- 71 Beschreibung des Torso, ebd., S. 172. Winckelmans Verfahren, *ex ungue leonem pingere*, ist, wie er selbst angibt, eines der Produktion, vgl. ebd., S. 282.
- 72 Winckelmann: *Geschichte* (wie Anm. 5), S. 156; vgl. die weitere Erwähnung von Pygmalion S. 365 (Beschreibung des Apollo), und in den Entwürfen dazu, *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 276.
- 73 Beschreibung des Torso, *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 173.
- 74 Winckelmann: *Geschichte* (wie Anm. 5), S. 365.
- 75 Herder: *Plastik* (wie Anm. 6), Bd. 8, S. 12ff. Herder nimmt zwar das Produkt der Betrachtung, die Lebendigkeit, für Täuschung, setzt aber das Verhältnis von Bildhauerei und Malerei gleich dem von Wahrheit und Traum.
- 76 Beschreibung des Torso, *Kleine Schriften* (wie Anm. 5), S. 173.
- 77 Winckelmans Kunstauffassung dürfte schwerlich ein »Platonismus« zu unterlegen sein, wie es seit Ernst Cassirer: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlin 1916, S. 206ff., 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* (wie Anm. 5), 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. 45ff.
- 79 Herder (wie Anm. 6), 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*, 1963, Bd. III, S. 72ff.
- 80 Vgl. Szondi (wie Anm. 18), S. 26ff.
- 81 Vgl. Lessing: *Laokoon* (wie Anm. 25), Kap. XVI, S. 250ff. Ferner zur Kritik an Winckelmans Beschreibung: Karl Philipp Moritz (wie Anm. 48), S. 165f., 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, 102ff.
- 82 Vgl. dazu die Beobachtungen an Werken Davids von R. Zeitler: *Klassizismus und Utopia*. Uppsala 1954 (Figura 5), S. 65ff.

- 83 Vgl. z. B. die Genese von Davids *Brutus* bei Robert L. Herbert: *David, Voltaire, Brutus 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 (N.J.) 1967, S. 28ff. 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 vertrat David später diese Auffassung. Der lange Titel zu der Zeichnung *Le Triomphe du Peuple français* von 1793, einem Entwurf für den Vorhang der Opéra, nennt Brutus als einen der »martyrs antiques de la liberte«. Vgl. J. Guiffrey und P. Marcel: *Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française*. Paris 1907, Bd. 4, 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*. Dresden o. J., S. 50ff. Zum *Brutus* von 1789 vgl. im übrigen die Monographie von Herbert (wie Anm. 83). Jean Starobinski: *1789. Les emblèmes de la raison*. Paris 1973, S. 90ff., 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.
- 87 Die Argumente für die Lektüre der Dea Roma als Idol können hier nur kurz angedeutet werden. Zum einen leitet sich die Dea Roma von einem römischen Gemälde her und entspricht den Götzenbildern in den barocken Darstellungen der Verweigerung des heidnischen Opfers durch einen christlichen Märtyrer. Zum anderen 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.
- 88 Zum »exemplum virtutis« vgl. Rosenblum (wie Anm. 84), S. 50ff.