

OSKAR BÄTSCHMANN

Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption

1. Fragestellung

Im folgenden diskutiere ich einige Probleme des Betrachter- und Publikumverhaltens zwischen 1750 und 1800, das sich auf die Legende von Pygmalion beziehen läßt. Die Fragen der Rezeption von bildender Kunst wurden um 1750 neu von Amateuren, Gelehrten und Künstlern gestellt. Im Kunstbetrieb trat ein neuer Teilnehmer und Adressat der Produktion auf: das Publikum. Es war zunächst ein unbestimmter und unberechenbarer Rezipient, dessen Verhalten und Aufgaben erst zu definieren waren.¹ Sein Auftreten hängt mit der neuen öffentlichen Präsentation von Kunst in Ausstellungen und Museen zusammen. Um 1750 wurden die Ausstellungen umgewandelt von gelegentlichen Veranstaltungen in das beinahe ausschließliche Medium der Kunstpräsentation.² Mit diesem

¹ Ich danke Pascal Griener, Wolfgang Proß, Peter Johannes Schneemann und Ludmila Uherkovich für ihre kritische und anregungsreiche Hilfe.

Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*. Berlin 1994, bes. Kap. 3: *Das Publikum*, S. 55-93; Richard Wrigley: *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restauration*. Oxford 1993, bes. Kap. 3: *In Search of an Art Public*, S. 97-119; Thomas E. Crow: *Painters and public life in eighteenth-century Paris*. New Haven 1985; Gert Mattenklott: *Die neue Kunst und ihr Publikum. Rezeptionsweisen einer erweiterten Öffentlichkeit*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Hg. von Herbert Beck u.a. Berlin 1984, S. 31-43; Wolfgang Kemp: *Die Kunst des Schweigens*, in: *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*. Hg. von Thomas Koebner (*Literatur und andere Künste*, Bd. 3). München 1989, S. 96-119; Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley/Los Angeles/London 1980; Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. München 1915. Neuausgabe mit einem Vorwort von Peter M. Bode. München 1968, bes. S. 106-107. Zu modernen Untersuchungen: Pierre Bourdieu u. Alain Darbel: *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris 1969; Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979; dt.: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M. 1982; Dario Gamboni: *Un iconoclasm moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*. Zürich/Lausanne 1983.

² *Explication des Peintures, Sculptures, et d'autres ouvrages des Messieurs de l'Académie Royale* [...]. Paris 1747 (Coll. Deloynes, Bd. 2, 25): »Rien n'est si capable d'exciter l'émulation parmi les Arts, & d'éveiller, pour ainsi dire, les talents, que les expositions publiques, où la vérité, affranchie des égards dûs à la société civile, dispense avec liberté la louange & la censure, & fait appréhender aux plus fameux Artistes la sévérité des ses jugemens.« Georg Friedrich Koch: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1967; Jon Whiteley: *Exhibitions of Contemporary Painting in*

Wandel verknüpft sind Entstehung und Institutionalisierung der Kunstkritik.³ Daraus ergeben sich eine Reihe von Problemen wie die Auswirkung des Mediums auf die Kunstproduktion, der Umgang der Künstler mit dem Publikum und der Kritik, das Verhalten des Publikums bzw. des Betrachters vor den Werken.⁴ Ich stütze mich auf die Pygmalion-Legende, um eine Wechselwirkung zwischen der Betrachteranweisung durch die bildliche Darstellung der Künstlerlegende und jenem Verhalten der Betrachter aufzuzeigen, das als pygmalionisch zu bezeichnen ist. Ich werde zeigen, daß die Künstler in den Darstellungen von Pygmalion das Gewicht auf die Betrachteranweisung legten, während die Betrachter, indem sie ihr folgten, ein Künstlermodell zu realisieren und ihren eigenen Anteil in die Rezeption einzubringen wähten. Wie die einzelnen Betrachter drang das Publikum auf eine aktivere Teilhabe und erfand Methoden zur Belebung der Werke.

2. *Admiratio* — eine Betrachteranweisung

Es reicht aus, die Betrachteranweisung in den bildlichen Darstellungen der Pygmalion-Legende mit wenigen Beispielen zu dokumentieren, weil die Darstellungen repetitiv sind. Am häufigsten wiederholt wird die Szene der Verehrung der Statue (Abb. 1), relativ selten werden Umarmung

London/Paris 1760-1860, in: Francis Haskell (Hg. von): *Saloni, Gallerie, Musei* (Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 1979). Bologna 1981, S. 69-87; Elizabeth Gilmore Holt (Hg. von): *The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*. Washington 1980; Elizabeth Gilmore Holt (Hg. von): *The Art of all Nations 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*. Princeton N.J. 1982; Elizabeth Gilmore Holt (Hg. von): *The Expanding World of Art 1874-1902. Universal Exhibitions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*. Bd. 1. New Haven/London 1988; Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven/London 1985; Ekkehard Mai: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*. München/Berlin 1986.

³ Wrigley: *French Art Criticism* (Anm. 1); Stefan Germer und Hubertus Kohle: *Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*. Hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48). Wiesbaden 1991, S. 287-311; Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. München 1915, Neuausgabe mit einem Vorwort von Peter M. Bode. München 1968.

⁴ Die Probleme sind skizziert bei Oskar Bättschmann: *Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers*, in: *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*. Hg. von Michael Grolewski und Oskar Bättschmann. Berlin 1993, S. 1-35.

des Metamorphoses d'Ouide. 283

escriit dessus vos feuilles. On verra aussi vn iour vn grand Guerrier ^{point sur l'Hiacinthe.} changé en mesme fleur que vous, & les premieres lettres de son nom seront peintes sur vous ainsi que mes regrets. Ces prophetiques paroles ne furent pas forties de la veritable bouche d'Apollon, qu'aussi tost le sang espandu sur terre ne fut plus sang, il en sortit vne fleur plus viuue en couleur que n'est l'Escarlate, qui prit presque la mesme forme que les Lys; & leur ressembleroit, si ce n'estoit que les Lys sont blancs, & elle est comme teinte de pourpre. Phæbus ne se contenta pas d'vn tel honneur, pour eterniser la memoire de l'affection qu'il auoit portée à Hiacinthe, il escriuit ses regrets sur les feuilles, y escriuant, *Ai, Ai*, qui estoit la voix lamentable par laquelle il auoit tesmoigné son affliction. Et le Peuple de Sparte pour honorer le nom de cét Enfant chery d'Apollon, instrua des jeux qui se font tous les ans, & renouellent le souuenir d'Hiacinthe à ceux de la Prouince qui vit sa naissance & sa mort.



LE SVIET DE LA VI. VII. ET. VIII. FABLES.

Le Peuple d'Amathonte, Ville de l'enclos de l'Isle de Cypre, auoit vne cruelle costume de sacrifier les Estrangers qui passoient en ce quartier là; dont Venus s'offensa, & pour les punir les changea en Taureaux, afin qu'ils n'ensanglantassent plus l'Isle dont elle est Princesse, par leurs horribles Sacrifices. Les Propoetides pour auoir mesprisé Venus furent tellement par elle punies, qu'elles se prostituerent effrontément à tous ceux qui se presentoient, puis furent changées en rochers, lors que tout ressentiment de honte

VI. VII. & VIII. Fables expliqués au s. 6. Chap.

Nn ij

und Beilager gezeigt.⁵ Die Emotionen Verehrung, Erstaunen, Bewunderung und Anbetung funktionieren in den Pygmalion-Darstellungen als Betrachteranweisungen. Die Figur, die dem Betrachter zeigt, wie er sich zu verhalten habe, wurde von Leon Battista Alberti 1435 in *De pictura* in die Kunsttheorie eingebracht.⁶ Das besondere der Pygmalion-Legende ist, daß in der am häufigsten dargestellten Szene der Künstler selbst die Anweisung gibt. Den Künstler als verehrenden Betrachter des Kunstwerks zeigt das früher Bronzino, heute Pontormo zugeschriebene und auf 1529/30 datierte Bild *Pygmalion* (Abb. 2; vgl. zu diesem Bild auch die Ausführungen von Gerhard Neumann, S.17ff. in diesem Band) im Palazzo Vecchio in Florenz. Giorgio Vasari führte in den *Vite* von 1568 ein Bild dieses Themas auf, das als Schutzdeckel des Porträts von Francesco Guardi von Pontormo gedient habe.⁷ Das ist insofern interessant – ob

⁵ The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. Hg. von Jane Davidson Reid und Chris Rohmann. 2 Bde. New York/Oxford 1993, Bd. 2, S. 995-962; Heinrich Dörrie: Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften, Vorträge Gk 195). Opladen 1974, S. 74-76; Heinrich Dörrie: Die schöne Galatea: Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht. München 1968; Andreas Blühm: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 90). Frankfurt a.M./Bern (etc.) 1988; J. L. Carr: Pygmalion and the Philosophes, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23 (1960), S. 239-255; Mechthild Schneider: Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers. Zur Aktualität eines Themas in der französischen Kunst von Falconet bis Rodin, in: Pantheon 45 (1987), S. 111-123; Annegret Dinter: Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur, Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel (Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 11). Heidelberg 1979.

⁶ Leon Battista Alberti: *De pictura*, in: Alberti, *Opere volgari*. Bd. 3. Hg. von Cecil Grayson. Bari 1973, S. 5-107, lib. 2, Nr. 42, S. 73-75: »Tum placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat, aut manu ad visendum advocet, aut quasi id negotium secretum esse velit, vultu ne eo proficiscare truci et torvis oculis minitetur, aut periculum remve aliquam illic admirandum demonstret, aut ut una adrideas aut ut simul deplores suis te gestibus invitet.« Vgl. dazu Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, 1350-1450. London 1971. Die Betrachtervorgaben werden von der rezeptionsästhetisch ausgerichteten Kunstgeschichte bearbeitet: Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley/Los Angeles/London 1980; Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983; *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Hg. von Wolfgang Kemp. Köln 1985. Neue Ausgabe Berlin 1992; John Shearman: *Only connect...; art and the spectator in the Italian Renaissance*. Princeton N.J. 1992.

⁷ Giorgio Vasari: *Le Opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 8 Bde. und Index. Florenz 1906. Nachdruck Florenz 1973, Bd. 6, S. 275: »e nel coperchio poi di questo quadro dipinse Bronzino, Pigmalone che fa orazione a Venere, perchè la sua statua, ricevendo lo spirito, s'avviva e divenga (come fece, secondo le favole di poeti) di carne e d'ossa.« Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*. Übers. von Ludwig Schorn und Ernst Förster. 6 Bde. Stuttgart, Tübingen 1832-1849; Nachdruck, Hg. u. eingel. von Julian Kliemann. Worms 1983, Bd. 4, S. 255: »Auf dem Deckel dieses Bildes hat Bronzino, sein Schüler, Pygmalion dargestellt,

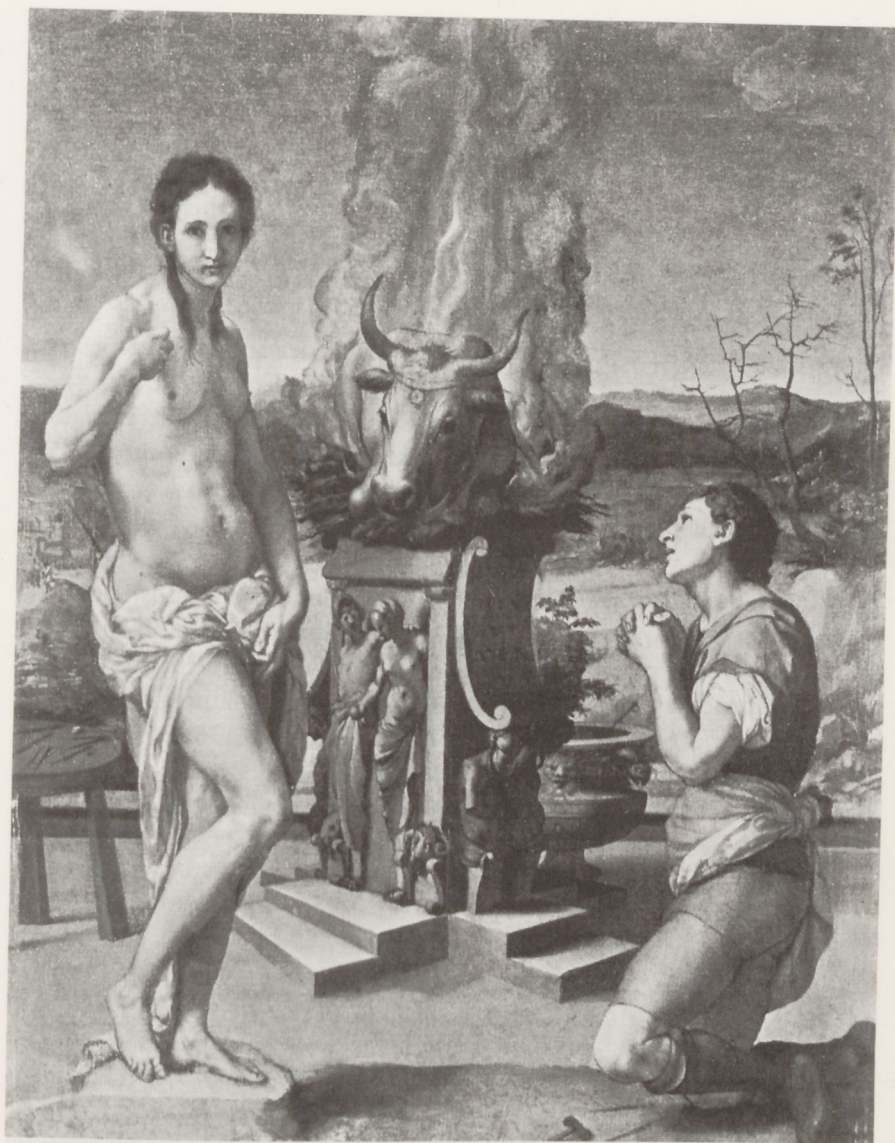


Abb. 2: Jacopo Carucci da Pontormo: Pygmalion (ca. 1529/30).

welcher (gemäß der Sage der Dichter) zur Venus fleht, sie möge seiner Statue Leben geben und sie Fleisch und Blut werden lassen.« Die Identifikation des Porträts und die Zuschreibung des Bildes sind umstritten.

wohl es sich nicht mehr rekonstruieren läßt –, als eine Pygmalion-Darstellung in dieser Funktion sowohl für sich steht wie auch die Porträtkunst kommentiert und damit den Betrachter zweifach anleitet. Die von Pontormo dargestellte Opferung eines Stiers an Venus bezieht sich auf Ovid, und mit den *Metamorphosen* versteht Vasari das Bild.⁸ Wichtig sind aber Pontormos subtile Veränderungen gegenüber dem Text: Pygmalion kniet nicht vor Venus, sondern vor der eigenen Statue, die allerdings als *Venere pudica* dargestellt ist. Zwar kennzeichnen die Werkzeuge Pygmalion als Bildhauer, doch liegen sie unbenutzt auf dem Boden und der Künstler ist zum Verehrer und Anbeter der Statue geworden, die eben jetzt sich verwandelt. Die Belebung durch die Farbe zu zeigen ist die Angelegenheit der Malerei, weshalb dieses Bild in das aktuelle Paragone-Problem von Malerei und Skulptur einbezogen worden ist. Pontormo wie Bronzino haben an der Paragone-Umfrage von Benedetto Varchi teilgenommen, die allerdings erst 1547 durchgeführt wurde.⁹

Der Kupferstich von Hendrik Goltzius von 1593 (Abb. 3), der nicht zu den Illustrationen der *Metamorphosen* gehört, sondern ein selbständig publiziertes Blatt ist, wiederholt ähnlich die Betrachteranweisung. Der Künstler sitzt auf einem niedrigen Kapitell vor der elfenbeinernen Statue, schaut sehnsuchtsvoll zu ihr hinauf und verehrt ihr Blumen. In den Stichen des *Apollo Belvedere* und des *Hercules Farnese*, die 1592 entstanden, steigerte Goltzius die Unterordnung des Betrachters durch die Untersicht und die Vergrößerung der Statuen.¹⁰ Während vor dem *Apoll* ein Zeichner gegeben ist, zeigt Goltzius im Stich *Hercules Farnese* (Abb. 4) zwei Betrachter auf der Höhe des Sockels, die zu der kolossalen Statue hinauf

⁸ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Hg. von u. übers. von Erich Rösch. München 1952, lib. X, 270-274.

⁹ Hans Holländer: *Steinerne Gäste der Malerei*, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 2, (1973), S. 103-131, bes. S. 107-116; Blühm: *Pygmalion* (Anm. 5), S. 34-44. Zum Paragone: Die Paragone-Vorlesungen von Benedetto Varchi von 1546 wurden publiziert in: [Benedetto Varchi] *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopradetta. Florenz 1549*, S. 55-155; neue Ausgabe in: Paola Barocchi (Hg. von): *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*. 3 Bde. Bari 1960-1962, Bd. 1, S. 1-82. Vgl. Leatrice Mendelsohn-Martone: *Benedetto Varchi's »Due Lezioni«: Paragoni and Cinquecento Art Theory* (PhD New York University, 1978). Ann Arbor 1981.

¹⁰ Walter L. Strauss: *Hendrik Goltzius 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts*. 2 Bde. New York 1977, Bd. 2, Nr. 315 (Pygmalion), Nr. 314 (Apoll), Nr. 312 (Herkules Farnese); Blühm: *Pygmalion* (Anm. 5), S. 54-59, weist auf die 1617 durch Karel van Mander vorgelegte Interpretation von Pygmalion als selbstverliebten Narren hin. Vgl. zu den beiden Statuen: Francis Haskell und Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven/London 1981, Nr. 8, S. 148-151; Nr. 46, S. 229-232.



Abb. 3: Hendrik Goltzius: Pygmalion und Galatea, 1593.



Abb. 4: Hendrik Goltzius: Herkules Farnese (ca. 1592).

blicken.¹¹ Diese Betrachterhaltung wiederholte Goltzius im Stich *Pygmalion* und verzichtete zugleich als erster auf Erscheinung und Anrufung der Göttin.

Anbetung und bewundernde Verehrung sind die nicht unproblematischen Betrachteranweisungen der Pygmalion-Darstellungen. Pontormos Bild könnte um 1530 – mitten in der europäischen Diskussion um den Status der religiösen Bilder und um ihren Gebrauch – als Darstellung einer Idolatrie verstanden werden. Allerdings müßte man hier auf den komplizierten Ablösungsprozeß des Kultbildes durch das Kunstwerk ausgreifen und untersuchen, wie weit das Kunstwerk Erbe der Bilder-macht war und das tradierte Verhalten auf sich zog.¹² Die Anbetung der Statue findet sich in verschiedenen illustrierten gedruckten Ausgaben des *Roman de la Rose* zwischen 1481 und 1538 als verdammenswerte Aberration.¹³ Carel van Mander bezog die Fabel in seinem Ovid-Kommentar, der 1604 und 1616 publiziert wurde, auf den Künstler und tadelte sein Verhalten als fehlgeleitete Eigenliebe.¹⁴ Vielleicht kann eine im 17. Jahrhundert in Rom kursierende Anekdote, die Gianlorenzo Bernini 1665 in Paris erzählte, anzeigen, daß die Frage der Idolatrie nicht unmißverständlich ist. Danach hätte Kardinal Salviati Michelangelo auf den Knien vor dem Torso des Belvedere angetroffen. Erst nach längerer Zeit und mehr-fachem Bemühen sei der Künstler aus seiner völligen Abwesenheit er-wacht und wieder ansprechbar geworden. Berninis Pointe war, daß Mi-

¹¹ In Goltzius' Zeichnungen des Herkules und des Apoll sind die Betrachter noch nicht zu finden. Zwei Betrachter im Gespräch stellte Goltzius dar in der Zeichnung nach dem Rossebändiger nach Phidias: Emil Karel Josef Reznicek: *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius (Orbis artium 6)*. 2 Bde. Utrecht 1961, K 225, 226, 227, 208 und K 238.

¹² Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, bes. S. 510-545; Victor I. Stoichita: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*. Paris 1993.

¹³ Blühm: *Pygmalion* (Anm. 5), S. 31-33. Elf der einundzwanzig zwischen 1480 und 1538 gedruckten illustrierten Ausgaben des *Roman de la Rose* weisen meist zwei Illustrationen zu Pygmalion auf: Schaffung der Statue und Anbetung des belebten Werks. Zum negativen Urteil über Pygmalions Verhalten als einer *folie* vgl. Rosemond Tuve: *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and their Posterity*. Princeton N.J. 1966, bes. S. 263.

¹⁴ Carel van Mander: *Uytleggingh Op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis* [...]. Amsterdam 1616, fol. 78v [erstmalig publiziert 1604]; vgl. die Übersetzung von Joachim Bau-Sandrat: *Der Teutschen Academie Zweyter und letzter Haupt=Theil. Von Edlen Bau=Bild= und Mahlerey=Künste*. Nürnberg, Frankfurt 1679, *Metamorphosen*, S. 122: »Dem Pygmalion, in sein Handwerck verliebt, sind zu vergleichen die in ihre eigene gute Wercke zu sehr verliebt, auf sich selbstn vertrauen, darinnen doch das Leben nicht zu finden ist, bis sie aus sich selbstn ausgehen, und zur rechten Venus, oder der Liebe Gottes, und des Nächsten, als durch welche die Tugenden lebendig und fruchtbar werden, wiederkehren.«

chelangelo auf den Knien lag, um das berühmte Stück von nahem untersuchen zu können.¹⁵

Ich übergehe diese Probleme, kehre zu der bisher vernachlässigten Betrachteranweisung in den bildlichen Darstellungen der Pygmalion-Legende zurück und frage nach der von den Künstlern postulierten Verhaltensweise der Betrachter. Den Betrachtern wird ein Affekt vorgeschlagen, die *admiratio*. Allerdings läßt sich dies erst über die Analyse der Leidenschaften durch René Descartes 1649 und über die Kodifizierung der Darstellungen durch Charles Lebrun mit Bestimmtheit nachweisen. Descartes unterschied in der Abhandlung *Les Passions de l'Âme* zwischen Gattungen und Arten der Leidenschaften und analysierte *admiration* als erste der sechs ursprünglichen Gattungen der Leidenschaften, der *passions primitives*. Admiration ist beschrieben als Reaktion auf ein überraschendes Objekt und kann sich verbinden mit dem Erstaunen und der Bewunderung oder der Verachtung je nach der Größe oder der Kleinheit des Gegenstandes. Die Verbindungen steigern sich zur Verehrung oder zur Verachtung. Bewundert wird nur, was außerordentlich und selten ist, daher veranschlagte Descartes den Nutzen der Admiration im Lernen.¹⁶

Charles LeBrun folgte in seiner Kodifizierung der Leidenschaften, die er mehrfach zwischen 1668 und 1678 der *Académie royale de Peinture et de Sculpture* vorlegte, weitgehend der Gliederung und den Analysen Descartes', fügte aber die Analyse des physiognomischen Ausdrucks hinzu. Die illustrierten Ausgaben des Vortrags, die in Amsterdam zu Beginn des 18. Jahrhunderts erschienen, zeigen *admiration* und die Steigerungen *vénération* und *ravissement* – Verehrung und Entzückung – und kennzeichnen diese letzteren Leidenschaften durch den nach oben gerichteten Blick.¹⁷ Eine

¹⁵ Paul Fréart de Chantelou: *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*. Paris 1981, S. 31. Vgl. im übrigen Haskell/Penny: *Taste and the Antique* (wie Anm. 10), Nr. 80, S. 311-314.

¹⁶ René Descartes: *Les passions de l'âme*. Paris 1649, gedruckt und verlegt in Amsterdam., in: Descartes: *Œuvres*. Hg. von Charles Adam & Paul Tannery, Bd. XI. Paris 1967, S. 291-497, bes. *Seconde Partie*, Art. LIII, LIV, LV, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, S. 373-386.

¹⁷ [Charles LeBrun] *Méthode Pour apprendre à dessiner les Passions*. Proposée dans une Conférence sur l'Expression générale et particulière par Mr. Le Brun [...]. Amsterdam 1702. Nachdruck Hildesheim/Zürich/New York 1982, S. 6-8, S. 1-8; [Charles LeBrun] *Conférence de Monsieur Le Brun, premier Peintre du Roi de France [...] sur L'Expression générale et particulière des Passions*. Enrichie de Figures gravées par B. Picart. Seconde Edition. Amsterdam 1713, S. 10-11, S. 1-10. Vgl. Thomas Kirchner: *L'expression des passions*. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Mainz 1991; und die Analyse der Betrachteranweisung durch die Figur der *admiration* in Poussins *Mannalese* von 1638/39 und seinen Briefen bei Felix Thürlemann: »Die

abgekürzte Darlegung wie die von Henry Testelin von 1696 zeigt dagegen lediglich *Etonnement* (Erstaunen) und *Contemplation* (Betrachtung und Versenkung) für die vielfältigen Manifestationen und Verbindungen der *Admiration*. Der erste Affekt ist kenntlich am starren Blick aus weitgeöffneten Augen bei ruhigem Gesicht, der zweite durch die nach oben gerichteten Augen (Abb. 5).¹⁸ Die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert nahm im 1. Supplementband von 1776 einen Artikel ›*Admiration*‹ auf, der Sulzers Ausführungen zum Stichwort *Bewunderung* (sic) zusammenfaßt. *Admiration* im Bereich der Schönen Künste wird umschrieben als *un sentiment vif qui s'élève dans l'âme à la contemplation d'un objet qui surpasse notre attente*. Unter Berufung auf Henry Homes *Elements of Criticism* wird diese geistige Leidenschaft geteilt in *Verwundrung* (*étonnement*) und *Bewunderung* (*admiration*): wobei die erste bestimmt wird als Reaktion auf die Durchkreuzung der Erwartung, die zweite als *Empfindung welche aus Betrachtung einer ausserordentlichen und unbegreiflichen Kraft entsteht*.¹⁹ Illustriert wurden, zum Stichwort *Dessin*, auf einer Tafel die *Admiration simple*, und ihre Abwandlungen, *Admiration avec Etonnement*, *Vénération* und *Ravissement* (Abb. 6).

Die *admiratio* fand damit in der Kunst- bzw. der Rezeptionstheorie eine Aufwertung, während sie gleichzeitig in der Dramentheorie ihre Funktion einbüßte. Lessing ordnete die *Bewunderung* dem epischen Genre zu und reservierte für die Tragödie das Mitleid, weil dieses eine Gleichheit von Helden und Zuschauern voraussetze, während die *admiratio* Distanz schaffe und nicht zur Nacheiferung ansporne.²⁰

Mannalese«. Staunen als Leidenschaft des Sehens, in: Ders.: Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln 1990, S. 111-137.

¹⁸ [Henry Testelin] *Sentimens des plus habiles Peintres sur la pratique de la Peinture et Sculpture, mis en table de Preceptes, avec plusieurs discours academiques* [...]. Paris 1696 [1. Ausgabe Paris 1680]; vgl. auch die deutsche Ausgabe: Anmerkungen der fürtrefflichsten Mahler unserer Zeit über die Zeichen- und Mahlerey-Kunst. Nürnberg 1699.

¹⁹ Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, Neue vermehrte zweyte Auflage. 5 Bde. Leipzig 1792, Bd. 1: ›Bewundrung‹, S. 396-398; L'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres. Hg. von Denis Diderot und Jean d'Alembert. 17 Bde., 11 Tafelbde., 4 Suppl.-Bde., 2 Registerbde. Paris/Amsterdam 1751-1780, 1. Suppl.bd.: ›Admirations‹, S. 170-171; Henry Home: *Elements of Criticism*. 3 Bde. Edinburgh 1762-1765. Dt.: Grundsätze der Kritik, übersetzt von Joh. Nic. Meinhard nach der 4. engl. verbesserten Auflage. 2 Bde. Leipzig 1772, Bd. 1, S. 344-345 [1. dt. Ausgabe Leipzig 1763-1766].

²⁰ Vgl. Alberto Martino: Geschichte der dramatischen Theorie in Deutschland im 18. Jahrhundert. Bd. 1: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780), übers. von Wolfgang Proß. Tübingen 1972, S. 224-226, 242-273. Ich verdanke Wolfgang Proß den Hinweis.



Abb. 5: Passionen nach Charles LeBrun.



Dessin, Expression des passions d'après Lebrun.

Descoe Pâcrist.

Abb. 6: Admiration und ihre Steigerungen.

3. Pygmalionisches Verhalten

Das pygmalionische Verhalten einzelner Betrachter läßt sich an einigen charakteristischen Fällen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts analysieren. Die Materialien sind Beschreibungen, die nicht mehr nur auf das Objekt ausgerichtet sind, sondern Wahrnehmungen und Erlebnisse des Subjekts einbringen und seine Empfindungen offenlegen.

Im Salon von 1763 stellte Etienne-Maurice Falconet die Skulptur *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime* (Abb. 7) aus, die aus drei Figuren besteht, der belebten Statue, dem Amor, der ihr die Hand küßt und dem Bildhauer, der in bewegter Anbetung vor ihr kniet.²¹ Denis Diderot schrieb einen langen Text über diese Gruppe für die *Correspondance littéraire* und wünschte sie als einziges Werk in sein Kabinett, d.h. in die Sammlung, die er nicht besaß. Damit wird der Wunsch ausgedrückt, die Gruppe aus dem Kontext der Ausstellung zu entfernen und für Besitz und Genuß zu isolieren. Die Bewunderung transportiert Diderot so, daß er Fleisch statt Marmor zu sehen meint. Er setzt zu einer kritischen Distanzierung an, versagt sich diese aber zugunsten seiner Wandlung vom Betrachter zum Künstler, indem er eine neue Komposition vorschlägt, um mit Pygmalion als dem Künstler-Betrachter zu enden.

Diderots Text stellt verschiedene Phasen eines Vorgangs dar: Der anfänglichen Begeisterung folgen eine Beschreibung, die den Enthusiasmus verstärkt, und ein Scherz über den Amor. Die Zuwendung zu Pygmalion gibt die Gelegenheit, vom Werk zu seinem Schöpfer Falconet überspringen, ihn anzurufen und mit einer gedachten Umarmung zu bedenken:

Un genou en terre, l'autre levé, les mains serrées fortement l'une dans l'autre, Pygmalion est devant son ouvrage et le regarde [...] O Falconet! comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble? Emule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as ré

²¹ Falconet nannte die Gruppe im Katalog des Salon von 1763: Un Groupe de marbre, représentant Pigmalion aux pieds de sa Statue, à l'instant où elle s'anime. Vgl. Explication des peintures, sculptures, et gravures des messieurs de l'académie royale. Paris 1763, Nr. 165, S. 33; Reprint: Catalogues of the Paris Salons. 1673 to 1881, zusammengestellt von Horst W. Janson. 60 Bde. New York/London 1977-78; Schneider: Pygmalion – Mythos des schöpferischen Künstlers (Anm. 5), S. 111-123. Die Benennung der Statue ist neu. Vgl. zur Namensgebung Meyer Reinhold: The Naming of Pygmalion's animated Statue, in: Classical Journal 66 (1971), S. 316-319.

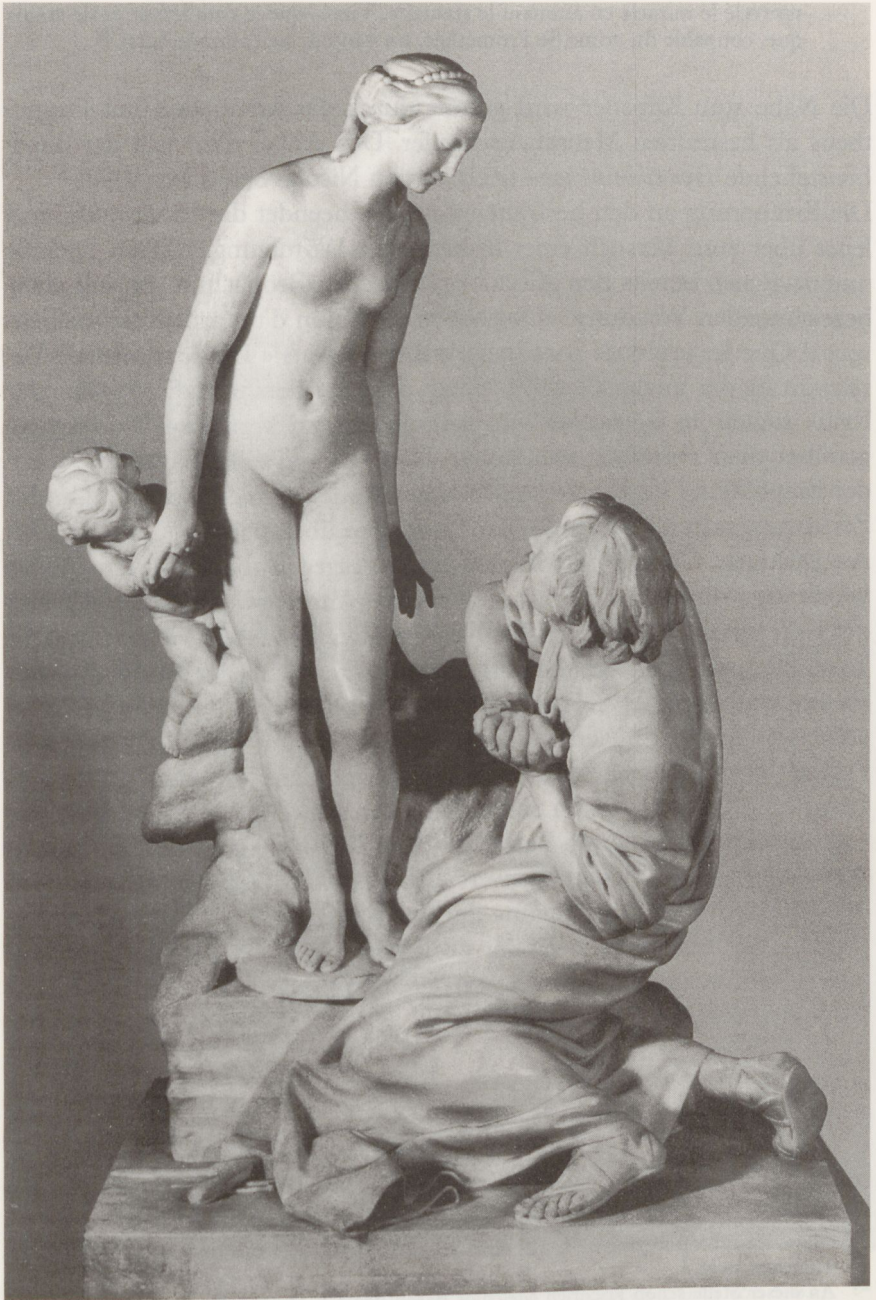


Abb. 7: Etienne-Maurice Falconet: Pygmalion und Galatea (Salon von 1763).

nouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens, que je t'embrasse; mais crains que, coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t'attende aussi.²²

Die Nähe zum Künstler wird gestört durch die Assoziation mit Prometheus als bestraftem Menschenschöpfer. Den Anlaß dazu gab der danebenstehende *Prométhée enchaîné* (Abb. 8) von Nicolas-Sébastien Adam.²³

Die Erinnerung an den bestraften Künstler beendet die Umarmung und leitet über zum Versuch einer ästhetischen Würdigung.²⁴ Doch Diderot untersagt sich bereits den Ansatz zu kritischen Beobachtungen mit einer bezeichnenden Wendung: »Oh! que la condition d'un artiste est malheureuse! Que les critiques sont impitoyables et plats!« Die sentimentale Beschwörung der unglücklichen Stellung des Künstlers und die Abwehr der Kritik stehen im Gegensatz zum kaltschnäuzigen Verfahren Diderots gegenüber dem *Prometheus* von Adam. Diesen *morceau de force* fertigt er mit der Empfehlung ab, ihn dem Scharfrichter oder dem Anatomen, d.h. der Zerstörung oder der destruktiven Analyse zu übergeben.

An Falconets Gruppe entwickelt Diderot dagegen die Vorstellung einer verehrungswürdigen Zerstörung durch die Annahme, sie könnte ein aus der Erde ausgegrabener von Phidias signierter Torso sein, also ein höchst bewundernswürdiges Bruchstück. Damit leitet sich Diderot zur Bewunderung und zum Schweigen zurück: »Si ce groupe enfoui sous la terre pendant quelques milliers d'années venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé dans les pieds, dans les bras, je le regarderais en admiration et en silence.« In der schweigenden Bewunderung wandelt sich Diderot vom Betrachter zum Künstler und erfindet eine andere Komposition. Bemerkenswert daran ist die Steigerung der *admiratio* bei Pygmalion, die Übertragung der Betrachterhaltung auf den Künstler: »Pygmalion tiendrait son ciseau de la main droite et le serrerait fortement; l'admiration embrasse et serre sans réflexion ou la chose qu'elle admire ou celle qu'elle tient.«²⁵

²² Denis Diderot: *Salons*. Hg. von Jean Seznec und Jean Adhémar. 4 Bde. Oxford 1957-1967, 2. Ausgabe, Bd. 1, 1975, S. 245-247; vgl. die dt. Übersetzung in: Denis Diderot: *Ästhetische Schriften*. 2 Bde. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin/Weimar 1967; Lizenzausgabe Berlin 1984, Bd. 1, S. 468-470; Diderot & l'Art de Boucher à David. *Les Salons: 1759-1781*. Katalog der Ausstellung in Paris, Hôtel de la Monnaie 1984/85. Paris 1984, Nr. 131, S. 451-454.

²³ Katalog Diderot (Anm. 21), Nr. 124, S. 434-436. Reinhard Steiner: *Prometheus*. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert. München 1991.

²⁴ An dieser Stelle schob Friedrich Melchior Baron von Grimm, der Herausgeber der *Correspondance littéraire*, eine kritische Bemerkung über das Urteil des Philosophen und über Falconets Werk ein, vgl. Diderot: *Salons* (Anm. 21), Bd. 1, S. 246.

²⁵ Diderot: *Salons* (Anm. 21), Bd. 1, S. 246, 247.



Abb. 8: Nicolas Sébastien Adam: Der gefesselte Prometheus (Salon von 1763).

Exemplarisch zeigt Diderots Text die Vereinzelung des Werks und des Betrachters, dessen Bewunderung und andächtige Kontemplation, die Abwehr der Kritik als eines ikonoklastischen Aktes wie einer Zerstörung der Beziehung zum Künstler, und schließlich die Gleichstellung mit dem Künstler, die zur affektiven Angleichung des dargestellten Künstlers Pygmalion mit dem Betrachter führt. Damit liegt beinahe die gesamte Problematik des pygmalionischen Betrachterverhaltens vor. Was fehlt, die Wirkung erotischer Phantasien, dokumentiere ich mit zwei weiteren Texten. Der eine stammt von einem Meister, Johann Joachim Winckelmann, der andere von einem seiner Adepten, Hans Heinrich Füssli (1745-1832). Als junger Enthusiast, der in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Rom täglich mit Winckelmann verkehrte, schrieb Hans Heinrich Füssli dem Übersetzer von Daniel Webbs *Inquiry into the Beauties of Painting* einen langen Brief, der in der Zürcher Ausgabe von 1766 abgedruckt wurde.²⁶

Das pygmalionische Erlebnis hat der Adept mit der berühmten Niobiden-Gruppe (Abb. 9) im Garten der Villa Medici.²⁷ Füssli schildert seine begeisterte Entrückung im Anblick der Statuen, spricht zu Niobe und ihren Töchtern wie zu Lebenden, durchlebt eine ungemaine erotische Anziehung und leugnet hartnäckig jeden unsittlichen Gedanken:

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! Dies 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 ih

²⁶ Hans Heinrich Füssli: An den Übersetzer von Herrn Webbs Versuch, über die Mahlerey, in: [Daniel Webb] Untersuchung des Schönen in der Mahlerey und der Verdienste der berühmtesten alten und neuern Mahlern. Durch Daniel Webb, Rittern. Aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt [von Hanns Conrad Vögelin]. Zürich 1766, S. I-LXXX. Winckelmann feierte schon 1764 den noch nicht zwanzigjährigen aufgeweckten Jüngling, einen Vetter des künftigen Malers Johann Heinrich Füssli (1741-1825), als den kommenden grossen Kenner der Kunst, der seinem Vaterland alle wünschbaren Dienste werde leisten können. Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 5. Auflage, Hg. von Walther Rehm. 3 Bde. Köln 1956, Bd. 3, S. 70-74; Alfred König: Johann Heinrich Füssli 1745-1832. Weltanschauung eines Zürcher Politikers im 18. Jahrhundert. Zürich 1959.

²⁷ Füssli: An den Übersetzer (Anm. 25), S. VIII-XII. Die Niobidengruppe, 1583 in Rom aufgefunden und im gleichen Jahr angekauft von Kardinal Ferdinando de' Medici, wurde nach der Restaurierung (Ergänzung der fehlenden Glieder) im Garten der Villa Medici aufgestellt bis 1769, dann nach Florenz transportiert und 1781 in den Uffizien in einem für sie hergerichteten Saal ausgestellt; vgl. Haskell und Penny: Taste and the Antique (Anm. 10), Nr. 66, S. 274-279.



Abb. 9: Stefano della Bella: Die Niobidengruppe im Garten der Villa Medici in Rom.

rem 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 Anblick tiefer herauf, genieße einer reinen Wohl lust, und kröne deinen Genuss mit dem stillen Wunsch, eine Gattin zu finden, die diesen Mädchen gleich sey.²⁸

Seine Begeisterung endet in einem biederen Heiratswunsch, der ein beinahe wörtliches Zitat nach Ovids Erzählung von Pygmalion ist. Für die intime Begegnung wähnt sich der Autor in arkadischer Natur und über sieht zunächst vollständig, daß die Niobidengruppe am westlichen Ende des Gartens der Villa Medici unter einem häßlichen Dach aufgestellt war und die ganze Gruppe Sterbende und Tote vorstellt, die von Apoll und Artemis umgebracht werden. Nachdem die pygmalionische Empfindung geendet hat, erinnert Füssli an die Geschichte von Niobe und ihren Kindern, die ein von *Ehrfurcht besiegtes Mitleid* erzeuge. Niobe (Abb. 10), die nach Ovid in Marmor versteinert wird, macht als Gegenstück zu Pygmalions Statue die Leistung des Betrachters als Belebung umso anschaulicher.²⁹ In der Reflexion auf die Entrückung formuliert Füssli ein vergleichendes ästhetisches Urteil zwischen dem Laokoon und der Niobe allein auf Grund des Anteils des Betrachters, der Phantasie:

Die Leiden der Niobe sind in allen Absichten weiser und würdiger als die Leiden des erstern; denn beim Laokoon erscheinen die Ursachen seines unausstehbaren Leidens, die Schlangen, selbst auf dem Schauplaz, und erregen ein vermischtes Gefühl von Grösse und Abscheu. Hingegen sehen wir die Ursachen der Schmerzen der Niobe nicht, welche über das Gottheiten und keine Schlangen sind; die Phantasie läßt uns freilich den tödenden Flug ihrer Pfeile hören, und ein empfindlicher Zuschauer liest denselben auf den Gesichtern der Unglücklichen, für die er bestimmt ist.³⁰

²⁸ Füssli: An den Übersetzer (Anm. 25), S. VIII-IX. Ovid: Metamorphosen (Anm. 8), lib. X, 274-276. Vgl. dazu: Oskar Bätschmann: Pygmalion als Betrachter. Zur Rezeption von Malerei und Skulptur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hg. von Wolfgang Kemp. Köln 1985, S. 183-224; erw. Neuausgabe Berlin 1992, S. 237-278.

²⁹ Ovid: Metamorphosen (Anm. 8), lib. VI, 146-312, die Versteinierung 301-312.

³⁰ Füssli: An den Übersetzer (Anm. 25), S. XV; über den »fruchtbaren Augenblick in der bildenden Kunst«: Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]. Hg. von und erläutert von Hugo Blümner, zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin 1880, S. 164-166 und 512-520; vgl. dazu: Inka Mülder-Bach: Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992), S. 1-30.



Abb. 10: Niobe mit der jüngsten Tochter.

Füssli, der Adept, schickte dem Erlebnis eine Polemik voraus, die sich gegen die *gedankenleeren Beschreibungen* von Vasari, Félibien und anderen richtete. Statt objektgerichteter Beschreibungen verlangte Füssli ausdrücklich eine starke Empfindung des Großen, Starken und Schönen, eine Entrückung des Betrachters durch die Einbildungskraft und ein *Sprechen mit Gewalt* nach den Beispielen Rousseaus, Winckelmanns und Webbs.³¹ Das Lehrstück für den intensiven und persönlichen Umgang mit Kunstwerken hatte Winckelmanns Beschreibung des *Torso im Belvedere* (Abb. 11) geliefert, die 1759 in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* erschienen war.³²

Winckelmann beginnt mit dem verstümmelten und unkenntlichen Werk, das ihm erscheint wie der Stamm einer umgehauenen mächtigen Eiche, die von allen Ästen und Zweigen entblößt ist. Die Verstümmelung macht den Betrachter ratlos, wie es im Florentiner Manuskript heißt:

Bey dem ersten Anblick dieses Stückes wird man nichts anderes gewahr als einen fast ungeformten Klumpen Stein, aber so bald das Auge die Ruhe angenommen, und sich fixiret auf dieses Stück, so verliehret das Gedächtniss den ersten Anblick des Steins und scheineth er weichliche zarte Materie zu werden.³³

Ruhe und Vereinzelung umschreiben die vom Betrachter geforderte Kontemplation, durch die er die pygmalionische Belebung vollbringt und seine Einbildungskraft das Bruchstück in ein vollkommenes Werk verwandelt:

Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmet scheineth, ein Haupt, welches mit einer frohen Erinnerung seiner er

³¹ Füssli: An den Übersetzer (Anm. 25), S. VI-VIII.

³² Johann Joachim Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste V* (1759), S. 29-41; vgl. die Ausgabe Johann Joachim Winckelmann: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Hg. von Walther Rehm. Berlin 1968, S. 169-173. Winckelmann nennt das berühmte Stück den Torso vom Michael Angelo. Winckelmann publizierte nur die Idealische Beschreibung und ließ die stil- und kunstgeschichtliche Analyse weg, die den ergänzenden zweiten Teil hätte bilden sollen. Die Beschreibung nach der Kunst ist auch in der: *Geschichte der Kunst des Altherthums*. Dresden 1764, S. 368-369, nur angedeutet. Diderot bezog sich 1765 ausführlich auf Winckelmanns Beschreibung in der Einleitung zu *Sculpture im Salonbericht*, vgl. Diderot: *Salons* (Anm. 21), Bd. 2, S. 206-212; dt.: *Ästhetische Schriften* (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 610-617. Justi: Winckelmann (Anm. 21), Bd. 2, S. 51-86, bes. S. 71-75; Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*. Hegels Lehre von der Dichtung (Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2). Hg. von S. Metz u. H.-H. Hildebrandt. Frankfurt a.M. 1974, S. 30-46. Vgl. auch zu Winckelmanns Beschreibung des Apoll: Hans Zeller: *Winckelmanns Beschreibung des Apollo von Belvedere*. Zürich 1955.

³³ Winckelmann: *Entwürfe zur Beschreibung des Torso im Belvedere im Florentiner Manuskript*, in: *Kleine Schriften* (Anm. 31), S. 281.

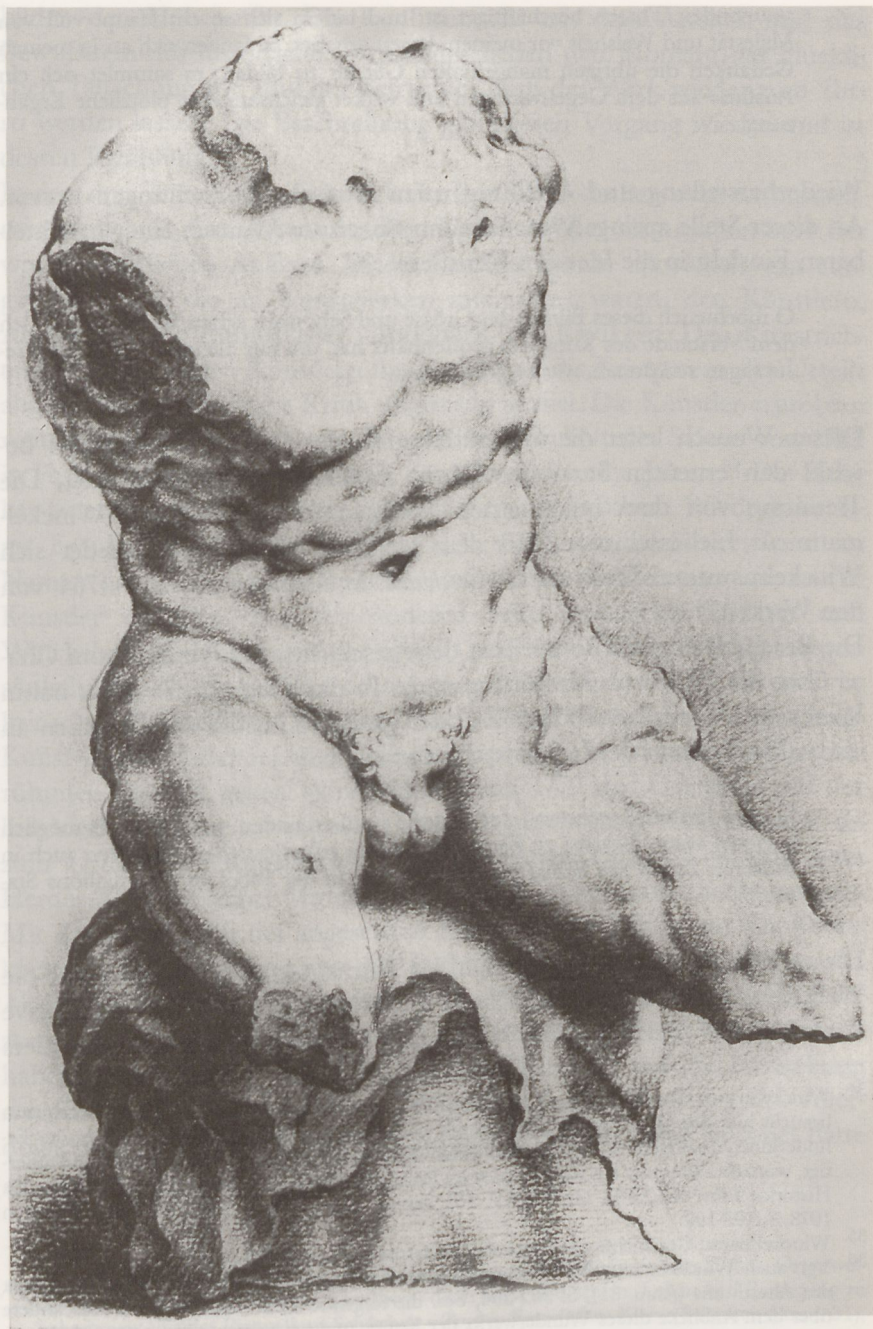


Abb. 11: Hendrik Goltzius: Torso des Belvedere (1591).

staunenden Thaten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden: es sammet sich ein Ausfluss aus dem Gegenwärtigen und wirket gleichsam eine plötzliche Ergänzung.

Wiederherstellung und Belebung rufen erotische Vorstellungen hervor. An dieser Stelle springt Winckelmann über zum Wunsch einer unmittelbaren Einsicht in die Idee des Künstlers:

O möchte ich dieses Bild in der Grösse und Schönheit sehen, in welcher es sich dem Verstande des Künstlers geoffenbaret hat, um nur allein von dem Überreste sagen zu können, was er gedacht hat.

Dieser Wunsch leitet die Demystifikation des Betrachters ein und bewirkt den erneuten Sturz des Werks in die Bruchstückhaftigkeit. Die Trennung von dem imaginierten Vollkommenen beschreibt Winckelmann als Liebesschmerz. Mit dem gleichen Affekt verabschiedet sich Winckelmann am Ende seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* 1764 von den Werken.³⁴

Die Beschreibung des Torso fährt dem geschichtlichen Verlauf vom Chaos über die Blüte zur Zerstörung nach. In der *Geschichte der Kunst* nahm Winckelmann ein beständiges Ziel der großen Künstler der Griechen an und erkannte es in der Legende von Pygmalion:

[...] den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue.³⁵

Dieses Ziel der *Künstler* macht sich der Betrachter zu eigen, indem er die Werke vom Tod oder vom Chaos erlöst und durch seine imaginative Kraft belebt.³⁶ Belebung des Werks und Gegenwärtigkeit des Künstlers

³⁴ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 31), S. 430-431. Winckelmann braucht hier das Gleichnis der Tochter des korinthischen Töpfers Dibutades, einer der Erfinderinnen der Zeichenkunst, die von ihrem scheidenden Geliebten einen Schattenriß anfertigt, wonach Dibutades ein Reliefforträt im Profil macht; vgl. C. Plinius Secundus: *Naturalis Historiae Libri XXXVII*, lib. XXXV, 151, lat.-dt. Ausgabe. Hg. von R. König. München 1978, S. 108-109.

³⁵ Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 31), S. 156.

³⁶ Vgl. Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere in: *Geschichte der Kunst des Altertums* (Anm. 31), S. 392-394, bes. die folgende Stelle: »Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwel-

bilden den Höhepunkt. Die Konfrontation mit dem Anblick und das Bewußtsein des historischen Abstandes heben den Moment der glücklichen Täuschung auf, und der Betrachter muß das Werk wieder zum Torso werden lassen. Die Beschreibung gibt diesen Vorgang wieder und ist dessen Erzählung.

In den drei Texten artikuliert sich ein Konflikt zwischen dem enthusiastischen Erlebnis, dem kunstkritischen Urteil und der historischen bzw. der wissenschaftlichen Analyse. Dieser Konflikt wurde entwickelt von einigen Gruppen, die an Kunstwerken interessiert waren, den Künstlern, Amateuren und Enthusiasten, Antiquarii und Kritikern. Den Kunstrichtern wurde von den Künstlern das Recht und die Kompetenz des Urteils abgesprochen, sofern die Kritik ungünstig ausfiel. Die Künstler erprobten weitere Maßnahmen wie zum Beispiel den Boykott des Salons von 1749 in Paris als Protest auf die Kritik des vorangehenden Jahres.³⁷ Die Kritiker beanspruchten, bevor sie sich auf die unanfechtbare Wiedergabe ihrer Empfindung zurückzogen, zugleich die Kunst zu fördern und im Namen des Publikums zu sprechen, an das sie sich ebenso wie an die Künstler wandten. Auf der anderen Seite realisierten Diderot und Winckelmann, daß die auf das Objekt gerichtete Beschreibung eine persönliche Beziehung des Betrachters zum Kunstwerk verhindert und die kritische Beurteilung die ersehnte Dreiecksbeziehung Betrachter-Kunstwerk-Künstler zerstört. Etienne-Maurice Falconet griff in seiner berühmten Polemik gegen Winckelmann von 1770 den Gelehrten auf der historischen Ebene an mit dem alten Argument, ein Nichtkünstler sei zum Urteil über Kunstwerke nicht berechtigt. Diesen Übergriff wies Herder 1777 mit seiner Verteidigung Winckelmanns entschieden zurück. Mit der schmäählich tief angesetzten Frage, ob die Köche nur für Köche kochen und die Dichter nur für Dichter dichten sollten, dachte er die Absurdität von Falconets Position aufzuzeigen. Gegen die enge Begrenzung setzte Herder als Zweck der Kunst den Genuß, den andere davon haben, und schränkte die Kompetenz der Künstler auf die Herstellung der Kunstwerke und auf eine allfällige praktische Anleitung ein. Allerdings begründete Herder die Urteilskompetenz nicht, und Falconet hatte

let sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die Lycischen Hayne, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrete: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit.« Zu den Entwürfen: Kleine Schriften (Anm. 31), S. 267-279.

³⁷ Wrigley: French Art Criticism (Anm. 1), S. 100-101.

keineswegs den Genuß, die Teilhabe an den Werken, bestritten.³⁸ Die Betrachteranweisung *admiratio* durch die Pygmalion-Darstellungen, die in diesem Kontext erneuert wurde, war präzise gegen Kritik und Analyse gerichtet.³⁹

Carl Ludwig Fernow schätzte in seinem 1798 publizierten Aufsatz *Über die Begeisterung des Künstlers* die Wirkung des Anblicks von Kunstwerken weit höher ein. Enthusiasmus umschrieb er als einen Affekt gegenüber einem Gegenstand, der mit der Idee des Guten, d.h. der eigenen Tätigkeit, verbunden wird. Der Enthusiasmus gegenüber einem Meisterwerk – und nicht etwa der Kunstunterricht in den Akademien – kann das schlummernde Talent wecken und das Genie vom Genießenden, den Künstler vom Betrachter trennen:

In dem noch unentwickelten Genie ist der Anblick eines Meisterwerks fähig, den in ihm schlummernden Kunsttrieb zu wecken. Es fühlt sich durch dasselbe ergriffen, gerührt; wie zu einem neuen Leben erwacht. An Werken der Kunst entzündet sich zuerst die heilige Glut der Begeisterung, die, ihm noch unbewusst, zugleich mit seinem Talente in seiner Brust verborgen ruhte. Es fühlt und erkennt seine Bestimmung. Das Streben selbst etwas hervorzubringen ist der sicherste Beweis von echtem Kunstgenie; denn die Liebe zur Kunst ist zweideutig, und kan sich auch auf blosser Lust ohne Kraft gründen. Blosser Lust zur Kunst beweist nur, dass der Mensch fähig ist, von ihren Schönheiten gerührt zu werden, dass er Kunstsin hat, welcher aber von Kunsttalent wesentlich verschieden ist. Wenn der durch den Anblick eines Kunstwerkes entflammte Trieb in einen vorübergehenden Enthusiasmus verlodert; wenn der von der Schönheit gerührte Betrachter sich nicht gedungen fühlt, selbst Hand anzulegen; oder wenn er, nach einigen Versuchen blosser Neugier und Lust, durch die Schwierigkeiten des technischen Theiles wieder davon abgeschreckt wird, so ist

³⁸ Etienne-Maurice Falconet: *Observations sur la Statue de Marc-Aurèle, Adressées à Mr. Diderot* (1770), in: Falconet: *Œuvres*, Bd. 1, S. 157-348, bes. S. 219-235; Johann Gottfried Herder: *Denkmal Johann Winckelmanns* [1777], in: *Sämmtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877-1913, Bd. 8, 1892, S. 437-483. Zum Genuß als Teilhabe vgl. Wolfgang Binder: »Genuß« in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 17 (1973), S. 66-92; Inka Mülder-Bach: Eine »neue Logik für den Liebhaber«. Herders Theorie der Plastik, in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (DFG-Symposium 1992). Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart 1994, S. 341-370. Vgl. auch Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* [1778], in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 8, 1892, S. 1-87.

³⁹ Der Konflikt, der um 1750 angelegt wurde, ist heute nicht gelöst, sondern durch Gebietsabgrenzung und wechselseitige Ignoranz stillgelegt. Er zeigt sich höchstens noch in Alternativen wie etwa bei Susan Sontag: »In place of hermeneutics we need an erotics of arts.«, vgl. Susan Sontag: *Against interpretation*, in: *Against interpretation, and other essays*. New York 1966, S. 3-14; dt.: *Gegen Interpretation*, in: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*, übers. von Mark W. Rien. München/Wien 1980, S. 9-18 [1. dt. Ausgabe Hamburg 1968]. Germer und Kohle: *Spontaneität und Rekonstruktion* (Anm. 3).

das ein Beweis, dass er eigentlich nur für den Genus des Kunstschönen, nicht zur Hervorbringung desselben, geschaffen ist.⁴⁰

4. Amusements: Gesellschaftliche Belebungen

Das pygmalionische Verhalten des einzelnen Betrachters übersetzte das Publikum in Praktika zur Belebung der toten Werke, indem es zwei Amusements erfand, die *tableaux vivants* und den Besuch der Galerien bei Fackelschein. Diese Unterhaltungen dokumentieren, daß sich das Publikum keineswegs mit einem passiven Part in der Rezeption begnügte. Seine erste Aktivität, die Konversation, ist kontinuierlich bezeugt von den zahlreichen Darstellungen des Publikums von Ausstellungen. 1753 fing Gabriel de St. Aubin an, Zeichnungen der Salons mit den Besuchern anzufertigen (Abb. 12). Die Darstellungen der *Salons* in Paris und der Ausstellungen der Royal Academy in London zeigen stets die vollgehängten Wände hinter einem zahlreichen Publikum. Die gedrängte Menge weist die Ausstellung als gesellschaftliches Ereignis aus. In einigen Darstellungen wird differenziert zwischen den galanten Damen, den Amateuren mit den Katalogen, die sich unterhalten, und den bebrillten Kritikern, die den Werken auf den Leib rücken.⁴¹ Eine frühe satirische Sicht auf das Publikum legte Richard Earlom in einem Blatt nach Charles Brandoin 1772 vor, das die Ausstellung der Londoner Royal Academy von 1771 zeigt (Abb. 13).⁴²

Friedrich Melchior Grimm beschrieb in einem Zusatz zu Diderots *Salon* von 1765 die *tableaux vivants* als eine neue und lehrreiche Unterhaltung in Gesellschaften.⁴³ Die Problematik dieser *Kunstnummerei*, die Umsetzung

⁴⁰ Carl Ludwig Fernow: Über die Begeisterung des Künstlers [1798], in: Ders.: Römische Studien. 2 Bde. Zürich 1806-1808, Bd. 1, S. 271-272. Fernow bezieht sich auf Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft von 1790; vgl. die Ausgabe von Karl Vorländer, Hamburg 1968, § 46: Schöne Kunst ist Kunst des Genies, S. 181-183.

⁴¹ Wrigley: French Art Criticism (Anm. 1), Tf. I-VIII; Koch: Kunstausstellung (Anm. 2), Abb. 87-92.

⁴² Reynolds: Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts London 1986. Hg. von Nicholas Penny. London 1986, Nr. 175, S. 365-366.

⁴³ Diderot: Salons (Anm. 21), Bd. 2, S. 155. Grimm fügte seinen Zusatz zu Diderots Besprechung der *Mère bienaimée* von Greuze bei. Zum Aufkommen der *tableaux vivants* und zu ihrer Zweideutigkeit: 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. 194-258, und in: A. Langen: *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*. Berlin 1978, S. 292-353; Miller, Norbert: *Mutmaßungen über lebende Bilder, Attitüde und »tableau-vivant« als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts*, in: *Das Triviale in Lite-*

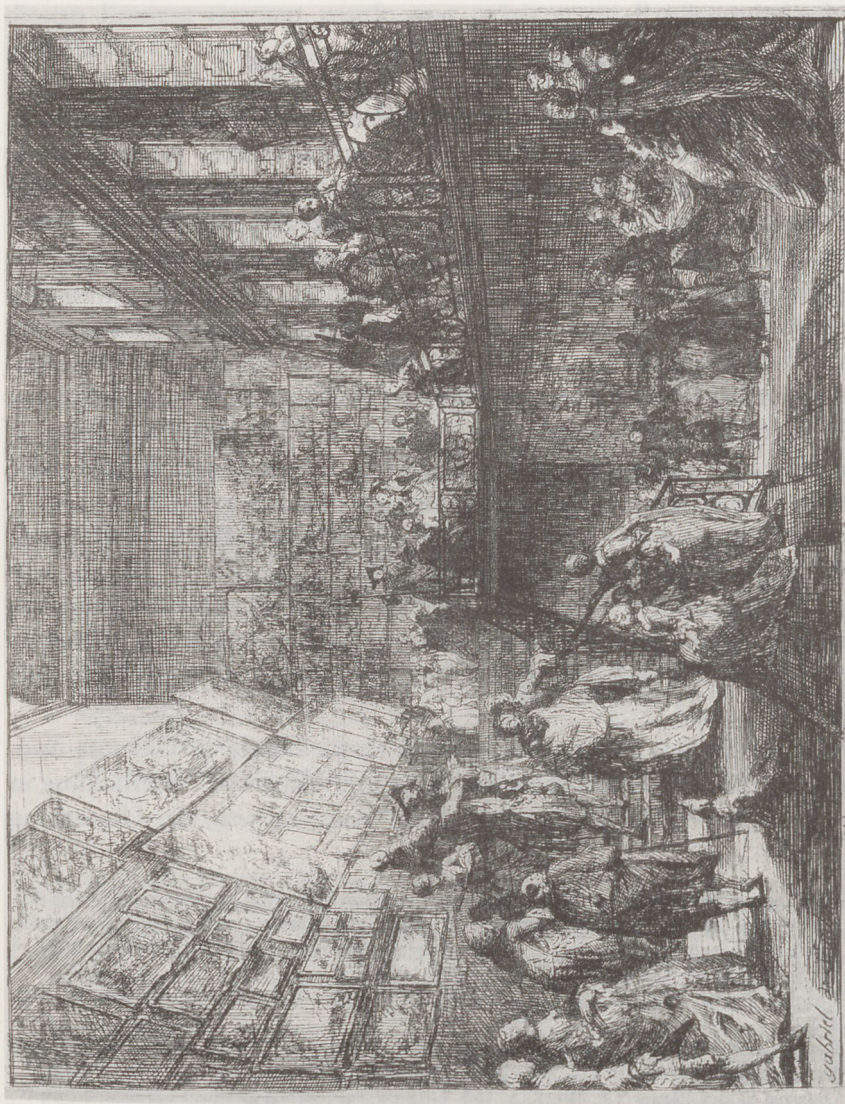


Abb. 12: Gabriel de St. Aubin: Ansicht des Salons von 1753.



Abb. 13: Richard Earlom: Die Ausstellung der Royal Academy of Painting im Jahr 1771.

der Bilder in eine theatralische Präsentation durch die Verkleidung und die Erstarrung der Teilnehmer zu unbewegten Figuren, haben Goethe in den *Wahlverwandtschaften* von 1809 und Kleist im *Marionettentheater* von 1810 aufgezeigt.⁴⁴ Ich kann hier nicht darauf eingehen, inwiefern das gesellschaftliche Amusement der *tableaux vivants* begünstigt wurde durch Diderots Konzeption des *tableau* in der Dramentheorie und durch deren Übertragung in die bildende Kunst. Die Wirkung der lebenden Bilder sollte schon deshalb nicht unterschätzt werden, weil Jacques-Louis Davids Bild *Brutus* seine politische Brisanz nicht durch die Ausstellung im Salon von 1789, sondern erst im November 1791 durch seine Vorstellung als lebendes Bild im Theater nach der Vorstellung von Voltaires *Brutus* erreicht hat.⁴⁵ Noch Hegel würdigte das Zweckmäßige und Erfreuliche der lebenden Bilder und bemängelte nur die Untauglichkeit der Alltagsgesichter für den geistigen Ausdruck.⁴⁶

Der Besuch der Museen und besonders der Statuengalerien bei Fackelschein kam im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Mode. Künstler wie Antonio Canova und Bertel Thorwaldsen gingen auf die Wünsche des Publikums ein, beteiligten sich am festlichen Amusement oder zeigten ihre neuen Statuen in ihren Ateliers bei künstlichem Licht. Wie in den *tableaux vivants* tritt das Publikum aktiv auf, indem es mit der Belebung der Werke und der eigenen Verwandlung in die Werke spielt. Der Brauch, die Museen und insbesondere die Skulpturengalerien in der Nacht bei Fackellicht zu besuchen, geht auf die seit längerem geübte Praxis des Kunstunterrichts zurück, die Statuen und die Modelle bei künstlichem Licht zu studieren.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. zu den Wahlverwandtschaften: Thomas Fries: Die Wirklichkeit der Literatur. Drei Versuche zur literarischen Sprachkritik. Tübingen 1975, S. 90-130; Ann-Therese Facts: »Überall nur eine Natur«. Studien über Natur und Kunst in Goethes Wahlverwandtschaften (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1385). Frankfurt a.M./Bern [etc.] 1993; Theo Elm: Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur). Frankfurt a.M. 1991. Zum »Marionettentheater« vgl. Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, mit einem Nachwort Hg. von Helmut Sembdner. Berlin 1967. Zu den »tableaux vivants« vgl. Carl Dahlhaus: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte (Serie Musik Piper Schott, Bd. 8238). München/Mainz 1989 (überarb. Neuausgabe der Ausgabe München: Salzburg 1983).

⁴⁵ Oskar Bättschmann: »Das Historienbild als »tableau« des Konfliktes: Jacques-Louis Davids »Brutus« von 1789, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 39 (1986), S. 145-162, 281-292.

⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Mit einer Einführung von Georg Lukács. Hg. von Friedrich Bassenge. 2 Bde. Frankfurt a.M., o.J., Bd. 1, S. 158.

⁴⁷ Nikolaus Pevsner: Academies of art, past and present. Cambridge 1946, S. 39-42; dt.: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986, S. 53-56.

1769 stellte Joseph Wright of Derby (1734-1797) in der Londoner Society of Artists das bemerkenswerte Bild *Akademie bei künstlichem Licht* (Abb. 14) aus. In einem überwölbten Raum ist auf einem Postament eine Figur platziert, die von einer Gruppe von zeichnenden und schwärmerisch bewundernden Jünglingen umgeben ist. Die künstliche Lichtquelle, die hinter dem Vorhang verborgen ist, beleuchtet die Gruppe mit warmem, rötlichen Licht. Wright spielt damit, daß die Statue – ein Gipsabguß der *Nymphe mit der Muschel* im Louvre, die sich bis 1808 in der Villa Borghese in Rom befand – durch die Beleuchtung sich kaum mehr unterscheiden läßt vom Inkarnat der Schüler. In den Schatten des Hintergrunds gesenkt ist eine Kopie des Gladiators, die Wright 1765 für die Darstellung des Studiums bei Kerzenlicht gebraucht hatte.⁴⁸ Durch die Annäherung der Statue an die Lebenden und die schwärmerische Verehrung verknüpfte Wright das Studium mit dem pygmalionischen Verhalten und mit der täuschenden Belebung der Statuen durch künstliches Licht.

Einige verstreute Textdokumente bezeugen den Besuch von Galerien bei Fackelschein. Goethe berichtete in der *Italienischen Reise* über einen von *allen Fremden, Künstlern, Kennern und Laien gleich gewünschten Besuch bei Fackelschein* im Museo Pio-Clementino und im Museo Capitolino. Für Goethe wurde es ein *genussreicher Umgang durch die herrlichsten Reste der Kunst, welcher meistens wie ein entzückender, nach und nach verlöschender Traum vor der Seele schwebt*. Danach überließ er es Heinrich Meyer, die Vor- und Nachteile der neuen Mode pedantisch abzuwägen.⁴⁹

Karl Philipp Moritz hob in den *Reisen eines Deutschen in Italien in Briefen* von 1786 bis 1788 die Wirkung der künstlichen Beleuchtung an den Statuen des Belvedere hervor:

⁴⁸ Wright of Derby. Katalog der Ausstellung im Metropolitan Museum New York 1990. Hg. von Judy Egerton. New York 1990, Nr. 23, S. 63-64, vgl. Nr. 22, S. 61-62: Three Persons Viewing the Gladiator by Candle-Light, 1765. Der Ort des Studiums der Nymphe mit der Muschel ist wahrscheinlich eine imaginäre Galerie, und nicht die Skulpturengalerie des Duke of Richmond in Whitehall, die seit 1758 für Studienzwecke offenstand. Haskell/Penny: *Taste and the Antique* (Anm. 10), Nr. 67, S. 280-282, heute im Louvre. The Age of Neo-Classicism. Katalog der Ausstellung in London 1972. London 1972, Nr. 282, S. 180.

⁴⁹ Goethe: *Italienische Reise* [1816-1829], zit. nach Johann Wolfgang Goethe: *Werke* (Hamburger-Ausgabe in 14 Bänden). Hg. von Erich Trunz [u.a.]. Hamburg 1949-1960, Bd. 11, 1950, S. 439-41. Heinrich Meyer schien der Brauch, die Museen bei Fackellicht zu besuchen, in den achtziger Jahren noch ziemlich neu zu sein. Er heißt diese Beleuchtung bei schlecht beleuchteten Stücken wie dem Laokoon und dem Antinous gut, warnt aber vor dem Mißbrauch einer neuen Mode und weist auf die Nachteile bei Werken hin, die weniger qualitativ voll oder nicht auf Licht und Schatten berechnet seien. Heinrich Meyer: *Kleine Schriften zur Kunst*. Heilbronn 1886, mit einer Bibliographie der Schriften Meyers S. LI-CLXVIII.



Abb. 14: Joseph Wright of Derby: Eine Akademie bei künstlichem Licht, 1769.

Und der Unterschied ist so auffallend, dass man fast nicht sagen kann, man habe diese höchsten Werke der Kunst gesehen, wenn man sie nicht auch zum öftern in dieser Art von Beleuchtung sähe. – Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Auge sichtbar, und in dem, was sonst noch einförmig schien, zeigt sich wiederum eine unendliche Mannigfaltigkeit. Weil nun alle dies Mannigfaltige doch nur ein einziges vollkommenes Ganze ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*, der Begriff von *Zeit* verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloss betrachtende Wesen wären.⁵⁰

Der Text von Moritz ist insofern wichtig, als er auf die bessere Erfassung des Reliefs und auf die Förderung der Kontemplation hinweist.

Im Besuch von Bildhauerateliers bei Fackelschein treffen sich die Studientradition und die neue Funktion der Ateliers als Ausstellungsorte, wo die Künstler die direkte Begegnung des Publikums mit ihren neuen Schöpfungen arrangierten.⁵¹ Im Roman *Corinne ou l'Italie*, der 1807 in Paris erschien, schildert Mme de Staël (1766-1817) einen Atelier-Besuch der Dichterin Corinne und des Lord Oswald Nelvil bei Antonio Canova. Der Besuch von Canovas Atelier dürfte auf den Rom-Aufenthalt der Autorin von 1805 zurückgehen. Der Fackelschein wird im Roman mit der vorgerückten Tageszeit begründet, aber durch die Übereinstimmung mit der Antike gerechtfertigt:

Corinne et lord Nelvil terminèrent leur journée en allant voir l'atelier de Canova, du plus grand sculpteur moderne. Comme il était tard, ce fut aux flambeaux qu'ils se le firent montrer; et les statues gagnent beaucoup à cette manière d'être vues. Les anciens en jugeaient ainsi, puisqu'ils les plaçaient souvent dans leurs thermes, où le jour ne pouvait pas pénétrer. A la lueur des flambeaux, l'ombre plus prononcée amortit la brillante uniformité du marbre, et les statues paraissent des figures pâles, qui ont un caractère plus touchant et de grâce et de vie.⁵²

⁵⁰ Karl Philipp Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien in Briefen*. 3 Bde. Berlin 1792-1792, in: *Werke*. 2 Bde. Berlin/Weimar 1973, Bd. 1, S. 165-166.

⁵¹ Jacques-Louis Davids Ausstellung des Schwurs der Horatier 1785 in seinem Atelier in Rom wurde ein internationaler Erfolg; Wilhelm Tischbein: *Aus meinem Leben*. Hg. von Friedrich Schiller. Braunschweig 1861, zitiert nach der neuen Ausgabe, Hg. von Lothar Brieger. Berlin 1922, S. 212-213. Zur Ausstellung Davids in Rom vgl. Thomas Crow: *The Oath of the Horatii in 1785, Painting and Pre-Revolutionary radicalism in France*, in: *Art History* (1978), 1, S. 428-471. Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst, Hg. von F. Sickler und C. Reinhart. Leipzig 1810, Bd. 1, S. 286: »In der Republik der bildenden Künstler in Rom ist es eingeführt, dass jedes bedeutende Kunstwerk bald nach seiner Vollendung dem künstlerischen oder dem kunstliebenden Publicum öffentlich ausgestellt wird. Diess geschieht entweder im dem Atelier des Künstlers selbst, oder in grossen Sälen oder in Kirchen.«

⁵² [Anna Louise Germaine de Staël-Holstein] Mme de Staël: *Corinne ou l'Italie*. Paris 1807, zitiert nach der Ausgabe Paris 1850, S. 168; vgl. die dt. Übersetzung: *Corinna oder Italien*. Übers. von Friedrich Schlegel. Leipzig o.J., S. 185-186. Es konnte nicht fehlen, daß Corinne

Antonio Canova förderte den Besuch seines Ateliers bei Fackellicht. In einem Brief vom 2. April 1811 lud er Vivant Denon in sein Atelier ein, um die Kolossalstatue Napoleons bei Fackelschein zu besichtigen und zu beurteilen:

Per potermi dare il suo sentimento con più estensione, e secondo il mio desiderio, io la inviterei a voler vedere ed esaminare la statua a lume di notte con torcia accesa.⁵³

Eine bildliche Dokumentation dieser gesellschaftlichen Form der Kunstrezeption liefert die Zeichnung von Benjamin Zix von 1810, die den Besuch von Kaiser Napoleon und der Kaiserin Marie Louise in den Antikensälen des Louvre festhält (Abb. 15). Sie zeigt das kaiserliche Paar mit großem Gefolge vor der aus Rom geraubten Laokoongruppe, die von zwei Dienern mit Laternen ausgeleuchtet wird.⁵⁴ Direkt beziehen auf den Brauch des Museumsbesuchs bei Nacht und als Übernahme der Wirkung des künstlichen Lichts auf die Belebung der Statue des Pygmalion ließe sich Tischbeins kleine Ölskizze *Pygmalion* (Abb. 16) in Kassel, die nach 1800 entstanden ist.⁵⁵ Wie das Bild von Wright of Derby heben die Darstellungen von Zix und Tischbein die Isolierung der Werke durch die Beleuchtung hervor. Sie fördert sowohl die Intimität der Begegnung wie die illusionäre Belebung der Werke und die andächtige Kontemplation.

durch die verstärkte Anmut und Lebendigkeit der Statuen eine Ähnlichkeit zwischen Canovas Genius der Trauer und Oswald Nelvil entdeckte. Überrascht gestand dies der Bildhauer zu, doch dem Betroffenen war es peinlich, weil sie ihn an den Zustand erinnerte, von dem Corinne ihn erlöst hatte. Der Hinweis von Mme de Staël auf die Antike entspricht einer allgemeinen Überzeugung. Sie wurde gefestigt durch eine Bemerkung von Plinius, daß der parische Marmor bei künstlichem Licht geschnitten worden und er als lichthaltig bezeichnet worden sei, vgl. Pascal Griener: *The Function of Beauty. The Philosophes and the Social Dimension of Art in Late Eighteenth Century France, with particular regard to Sculpture* (PhD Oxford 1989).

- ⁵³ Griener (Anm. 52); vgl. auch Carl Ludwig Fernow: Über den Bildhauer Canova und dessen Werke, in: Ders.: *Römische Studien*. 2 Bde. Zürich 1806-1808, Bd. 1, S. 11-248.
- ⁵⁴ J.J.L. Whiteley: *Light and Shade in French Neo-Classicism*, in: *The Burlington Magazine* 117 (1975), S. 768-773; Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg 1989. Hg. von Werner Hofmann. Köln 1989, Nr. 482, S. 353-354.
- ⁵⁵ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Pygmalion vor der Statue der Venus*, Ölstudie auf Papier, 36 x 38 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Neue Galerie, Inv. I.N. 1875, 1211; in: Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, neu bearbeitet von Hans Vogel [...], Kassel: Staatliche Gemäldegalerie, 1958, Nr. 852, S. 158.



Abb. 15: Benjamin Zix: Napoleon und Marie-Louise besuchen die Antikensäle im Louvre, um 1810.

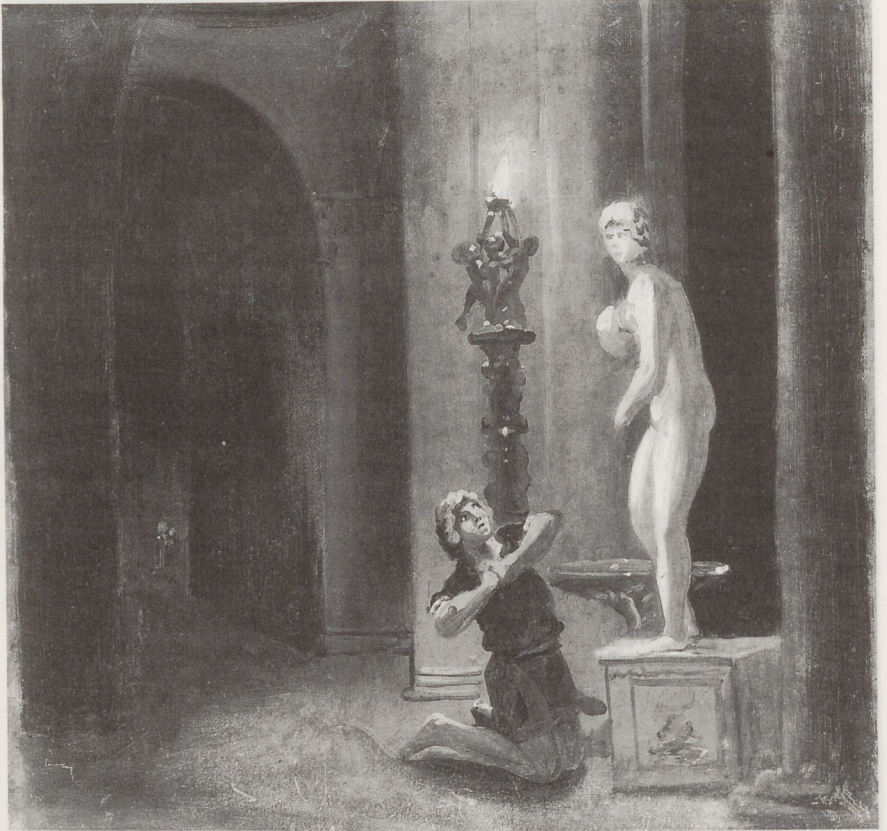


Abb. 16: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Pygmalion vor der Statue der Venus, um 1800.

Die literarischen Zeugnisse halten im allgemeinen das Nützliche und Genußbringende des Ausleuchtens der Statuen durch Fackellicht fest.⁵⁶ Nur ein Text brandmarkt den Brauch als Frevel an den toten Werken und als Schändung der Totenruhe, die dreizehnte der *Nachtwachen des Bonaventura* von 1804:

Auf dem Berge, mitten in das Museum der Natur, hatten sie noch ein kleines für die Kunst gebaut, wohinein jetzt mehrere Kenner und Dilettanten mit brennenden Fackeln zogen, um bei dem sich bewegenden Lichtscheine die Toten drinnen möglichst lebendig sich einzubilden.

Bonaventura sieht die versammelten Antiken als eine Schar verstümmelter Figuren eines Göttergeschlechts, die durch Grabschändung ans Licht geholt wurden und jetzt durch Kritik wie lächerlichen Enthusiasmus beleidigt werden. Er fordert, die Götter entweder wieder zu begraben oder sie anzubeten, hält aber erschrocken in der Rede inne, *denn bei dem täuschenden Fackelglanze schien sich der ganze verstümmelte Olymp umher plötzlich zu beleben*. Die Götterbilder erlangen ihre schreckliche Macht zurück, doch nach dem Wegfall der Täuschung bleibt *nur noch heftige zuckende Bewegung auf einem Schlachtfelde* zurück, während in der Dunkelheit des Hintergrundes versteinerte Furien als finstere Zuschauer bleiben.⁵⁷

5. Galeriekonversation und Kontemplation

Die Probleme der gesellschaftlichen und der privaten Rezeption und den Konflikt zwischen Begeisterung, Kennerschaft und Laienverhalten zeigen die Galerierelebnisse des späten 18. Jahrhunderts, die als Briefe und Ge-

⁵⁶ Heinrich Matthew: Tagebuch eines Invaliden auf einer Reise durch Portugal, Italien, die Schweiz und Frankreich in den Jahren 1817, 1818 und 1819. Übers. von Friedrich Schott. 2 Bde. Dresden 1822, Bd. 1, S. 143-144: »Abends ging ich mit einer großen Gesellschaft, unter welcher Thorwaldsen war, den Vatikan bei Fackelschein zu besehen. Das ist durchaus nothwendig, wenn man das Verdienst dieser Statuen gehörig schätzen will; denn sie wurden für den Fackelschein als ihr eigenthümliches Element geschaffen, und die Abwechslung von Licht und Schatten, welche dadurch hervorgebracht wird, erhöht die Wirkung außerordentlich. Es ist ein ähnlicher Unterschied zwischen den Statuen beim Tageslichte und beim Fackelscheine, wie zwischen einer Probe des Vormittags und einem erleuchteten Theater Abends.« Vgl. auch den Bericht über die Townley's Gallery im General Chronicle and Literary Magazine, 1811: »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.«

⁵⁷ Die *Nachtwachen des Bonaventura*, in: Journal von neuen deutschen Original-Romanen, 3, 1804, zitiert nach der Ausgabe Zürich 1945, S. 195-203.

sprache veröffentlicht wurden.⁵⁸ Johann Heinrich Merck (1741-1791), Sekretär und Kriegsrat am hessisch-darmstädtischen Hof, teilte in verschiedenen Artikeln im *Teutschen Merkur* divergierende Ansichten über die *Kultur der Kunst* mit, d.h. über Galerien, Kunstbesitz, Publikum, Kunstkenntnis und Kritik. In einem Brief an den *Teutschen Merkur* von 1777 würdigte er zwar die Öffnung der Galerien in verschiedenen Residenzen, hielt aber die Gemeinnützigkeit keineswegs für erreicht, und versicherte zugleich, die großen Künstler hätten niemals für den großen Haufen, den Pöbel, gemalt. 1781 publizierte Merck im Aufsatz *Ueber die letzte Gemälde Ausstellung in *** eine interessante Analyse des Publikumsverhaltens in einer Galerie. Es besteht aus Adels- und Bürgerleuten, Offizieren, Dienern und hübschen Mädchen, einige nehmen mit dem Galerieinspektor das Gespräch auf, andere scharen sich um einen Professor, ohne seinen Kunstwörtern zuzuhören, und die Offiziere und Diener beteiligen sich der jungen Mädchen wegen am gesellschaftlichen Ereignis. Merck setzt zwei Arten von Galeriegesprächen gegeneinander. Das eine karikiert die Konversation von Höflingen einer alten Gräfin als ein sinnloses, mit französischen Wendungen und Begriffen geschmücktes Geschwätz. Diese Unterhaltung bricht zeitig ab, damit die Gruppe auf der Messe noch ein anderes Schauvergnügen erhaschen kann. Der Autor stößt danach zu einem Gespräch zwischen seinem Vetter, einem vielversprechenden jungen Künstler, und einem jungen Grafen, der, seine Ignoranz eingestehend, nach seinem Gefühl redet. Merck führt mit dem Künstler, der am liebsten in Italien wäre, und dem höhergestellten Laien alle Gemeinplätze des Kunstgesprächs gegeneinander: Der Künstler versucht, den Grafen aufzuklären, ihn sehen zu lehren und gegen die Urteile der Kenner einzunehmen, während der Graf begreifen muß, daß er gegen die schärferen Sinne des Künstlers keine Chancen hat.⁵⁹ Das Gespräch endet ergebnislos, da der junge Künstler den jungen Grafen zu Boden redet, ohne ihn zu überzeugen.

Im 1778 publizierten Katalog der Düsseldorfer Galerie von Nicolas de Pigage beginnt die Beschreibung eines Gemäldes von Johannes dem Täufer (Abb. 17), das als Werk Raffaels und als Hauptwerk der Galerie be-

⁵⁸ Wolfgang Kemp: Die Kunst des Schweigens (Anm. 1), S. 96-119; Klaus Herding: »..Woran meine ganze Seele Wonne gesogen..«. Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte?, in: Kunst und Kunsttheorie 1400-1900 (Anm. 3), S. 257-286.

⁵⁹ Johann Heinrich Merck: An den Herausgeber des T.M., in: Der Teutsche Merkur, Juli 1777, S. 49-59; Über die letzte Gemälde Ausstellung in **, in: Der Teutsche Merkur, 1781, S. 167-178 und, S. 261-270; vgl. die Ausgabe: Johann Heinrich Merck: Werke. Hg. von Arthur Henkel. Frankfurt a.M. 1968, S. 373-380, 455-468.

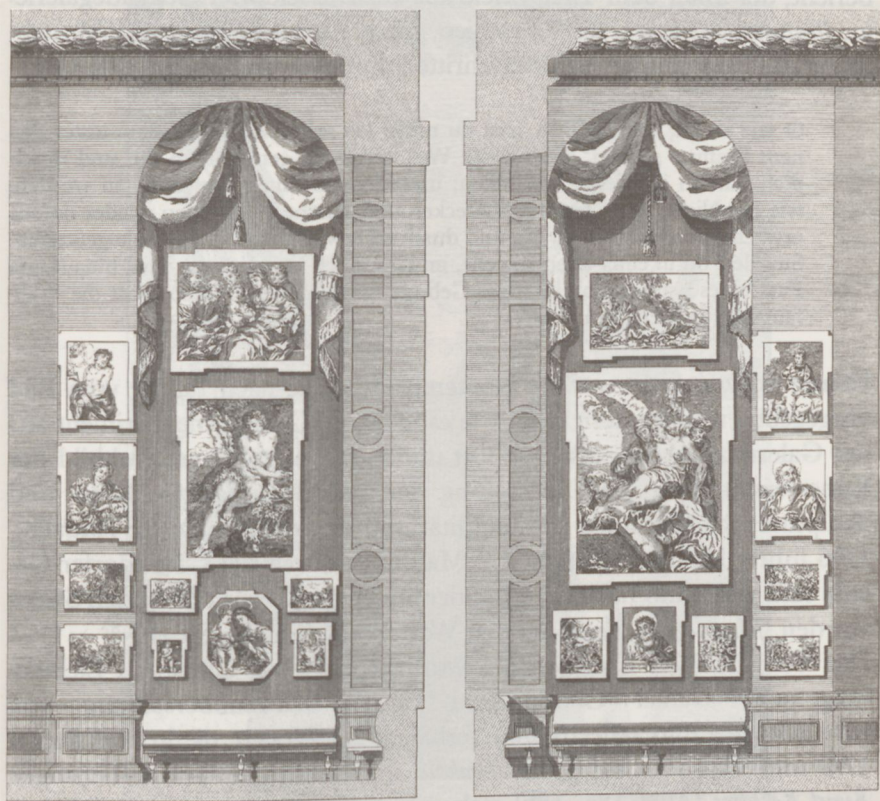


Abb. 17: Düsseldorfer Galerie: Hängung der Bilder im Vorbau des 3. Saales.

trachtet wurde, mit den Worten: »Le Saint sous la forme d'un beau jeune homme, est assis sur une roche, d'où sort une fontaine: son attitude est noble et gracieuse, & son expression est celle d'une quiétude douce & contemplative.«⁶⁰ Johann Jakob Wilhelm Heinse hatte in seinem Galeriebericht, der unter dem Titel »Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie« im *Teutschen Merkur* 1776/77 erschien, diese Aufforderung zur Wahrnehmung des Kontemplativen überschritten durch andächtige Begeisterung:

O wie so oft, heiliges Bild, hast du mich, am stillen Abend, einsam unter deinem Einfluss sitzend, alles in der Welt vergessen gemacht! In dir, und durch dich bin ich in Tiefen versunken; und bin von ihnen verschlungen worden, wie ein Nichts; und bin mit Schrecken und Furcht in Thränen wieder daraus erwacht; und ich habe in dir, und durch dich wieder Ruhe der Seele gefunden. Stündest du in einer alten Kapelle, im Gesträuch vom grünen Thal hinauf, am Fuss eines waldichten einsamen Gebirgs; dann würdest du so recht die Wallfahrt der Weisen seyn.⁶¹

Heinse vollzog nicht nur die Kontemplation, die nach Pigage vom Bild vorgegeben war, sondern entführte es in einem Gedankenexperiment aus der Galerie an einen einsamen Ort und erhob es zu einem Kultbild der Kunstverständigen. Die Anhäufung der Werke in den Gemälde- und Skulpturengalerien störte die Intimität und verunmöglichte die Andacht. 1786 führte Heinse Friedrich von Matthison durch die Düsseldorfer Galerie und stellte ihn nach drei Stunden im Avant-Corps des dritten Saales vor den *Johannes den Täufer* mit den Worten: »Nun beten Sie an!«⁶² Das Verhalten vor Kunstwerken wurde von Georg Christoph Lichtenberg und Daniel Chodowiecki in die Gegenüberstellung von »natürlichem« und »affectirtem« Verhalten einbezogen, die in zwei Serien 1779 und 1780 im *Göttinger Taschenkalender* erschien. In den Radierungen *Kunst Kenntniss* (Abb. 18a, 18b) stehen zwei Herren vor einer weiblichen Statue, einer Flora oder Pomona. Über die eine Gruppe, die still und

⁶⁰ [Pigage, Nicolas de] La Galerie Électorale de Dusseldorff, Basel: Christian von Mechel, 1778, S. 42-43: »Ce Tableau, du grand style & du grand faire de Raphaël, est au dessus de tout éloge, il mérite d'être mis au rang des plus belles productions de ce Prince des Peintres. – [Pigage, Nicolas de] Estampes du Catalogue raisonné et figuré des Tableaux de la Galerie électorale de Dusseldorf, Basel: Christian von Mechel, 1778.« Das Bild, eine Kopie, ist heute verschollen, vgl. das heute der Werkstatt Raffaels (Giulio Romano) zugeschriebene Gemälde S. Giovannino, das sich seit 1589 in den Uffizien in Florenz befindet.

⁶¹ Johann Jakob Wilhelm Heinse: Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie, 1776/77, in: Der Teutsche Merkur, Oktober 1776, S. 3-46, November 1776, S. 106-119, Mai 1777, S. 117-135, Juli 1777, S. 60-90, und Werke, Hg. von von A. Winkler. Leipzig/Berlin 1914; Manfred Dick: Der junge Heinse in seiner Zeit. Zum Verhältnis von Aufklärung und Religion im 18. Jahrhundert. München, 1980, Kapitel 9: Die Düsseldorfer Gemäldebrieft, S. 183-226.

⁶² Kemp: Die Kunst des Schweigens (Anm. 1), S. 109.



Kunst. Kenntnis
Connoissance des Arts

Abb. 18 a+18 b: Kunst Kenntnis – Connaissance des Arts.



Kunst Kenntniss
Connoissance des Arts

aufmerksam betrachtet, bemerkt Lichtenberg ironisch, er wisse nicht, wie es um deren Kunstkenntnis bestellt sei, doch würden beide nicht viel affektieren, womit schon mehr als der Anfang der Kenntnis gewonnen sei. Der Kommentar zur andern Gruppe macht den konkurrierenden Enthusiasmus, die Lobeshymnen, das Entzücken und die gespreizten Finger der beiden Herren lächerlich.⁶³ Was mit den beiden Radierungen zur Opposition gebracht wird, ist nicht spezifisch bürgerliches und adliges Verhalten, sondern andächtige Kontemplation und Konversation mit Enthusiasmus als unterschiedliche Verhaltensweisen vor Kunstwerken.

Caroline und August Wilhelm Schlegel veröffentlichten 1799 in der Zeitschrift *Athenäum* unter dem Titel *Die Gemähde* eine lange Unterhaltung zwischen einer Dilettantin, einem Dichter und einem Maler in der Dresdner Gemäldegalerie.⁶⁴ Am Anfang steht die Störung der Andacht durch den Spott Louises über den Wunsch des Dichters Waller, vor den Gemälden und Statuen zum lebenden Bild und zur Bildsäule zu werden. Louise gesteht zwar zu, daß die Statuen durch ihr kontemplatives Ansehen den Zuschauern vorgeben, *wie sie genossen zu werden verlangen*, aber sie setzt diesem Anspruch ihren Wunsch nach Konversation entgegen und bezieht auch den Maler Reinhold mit ein, der mit dem Abzeichnen einer Statue beschäftigt war. Reinhold wiederholt die bekannte Abneigung der Künstler gegen die Kritik von Laien und von Kunstverständigen, Louise beharrt auf dem Recht zu schwatzen ohne alle Fachkenntnis, und der Dichter beruft sich auf das Recht der *Selbstthätigkeit* des Betrachters und möchte diese Aktivität von der Willkür unterschieden haben. Dem starrsinnigen Künstler wird von den Betrachtern die von Herder aufgezeigte

⁶³ Georg Christoph Lichtenbergs Erläuterungen zu den beiden Radierungen Kunst Kenntnis lauten: »Wie weit sich die Kunstkenntnis dieser beyden Herren erstreckt, will ich nicht aus ihrem Anstand beurtheilen, sie scheinen wenigstens nicht viel zu affectiren, und dieses ist schon mehr als der erste Grad gewonnen.« »Zwei enthusiastierte Kunstexperten, sich gegenseitig an Begeisterung ob der Schönheit der Mädchenskulptur übertrumpfend. Fünfzehn ausgespreizte Finger unterstreichen ihre Lobeshymnen, ein sechzehnter berührt das Frucht- oder Blumenkörbchen des sie wonnetrunken machenden Werks.« Elisabeth Wormsbächer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen (Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Druckgraphik), Hannover 1988, S. 54-55. – Vgl. dazu Kemp: Die Kunst des Schweigens (Anm. 1); Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993, S. 309-326, bes. S. 324-326.

⁶⁴ Caroline und August Wilhelm Schlegel: Die Gemähde. Gespräch, in: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Bd. 2, Berlin 1799, S. 39-151, Nachdruck Darmstadt 1992. Zur Autorschaft und den Umständen der Entstehung vgl. Bd. 3, S. 38-40; Margaret Stoljar: Athenäum. A critical commentary (Australian and New Zealand Studies in German Language and Literature, Bd. 7). Bern 1973; Ernst Behler: Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik. Darmstadt 1983.

Absurdität entgegengehalten, daß die Künstler nur für die Künstler arbeiten sollten und die Künste Ursprung und Ziel in sich selbst hätten. Die Meinung von Louise, *Gemeinschaft und gesellige Wechselberührung ist die Hauptsache*, ergänzt Waller passend und erhellend, die geistigen Reichtümer müßten ebenso zirkulieren wie das Geld.⁶⁵ Weil die Exposition der Standpunkte nicht weiterführt, folgt man dem Vorschlag Louises, die Galerie zu verlassen und ins Freie zu gehen.

Hier verdammt Louise zunächst die Beschreibungen der Kenner: »Die Beschreibungen von dem Höchsten und Göttlichsten, die solche zungenfertige, achselzuckende Kenner geben, sind in der That Skelette, todtgeschlagne Bilder, in der Vorrathskammer ihrer dürrn Köpfe in den Rauch gehängt.« Namen werden keine genannt, doch auf Nachfrage werden Diderot und Forster von der Schmähung ausgenommen.⁶⁶ Danach legen Louise und Waller eine Unzahl von Beschreibungen vor, die von Erörterungen kunstgeschichtlicher Vorurteile und von Disputen über die Berechtigung von Kunsturteilen, die Unzulänglichkeit der Sprache und das Verhältnis von Kunst, Religion und Konfessionen unterbrochen werden. Den Abschluß dieses Gespräches, das immer langweiliger wird je länger es sich hinzieht, machen Bildgedichte von Waller. Wenn dieses Galeriegespräch ein Ziel hat, so ist es der Ersatz der Beschreibung durch das Gedicht, das einerseits die Ebenbürtigkeit mit dem Kunstwerk beansprucht und andererseits die Anregung für den Maler Reinhold bildet. Damit wird durch den poetisierenden Betrachter die alte Superiorität der Dichtung über die Malerei wiederhergestellt. Friedrich Schlegel wird in seiner *Nachricht von den Gemälden in Paris 1802* im Anschluß an Leonardo beteuern, daß nur in einem Gedicht mehr von den Gemälden zu sagen wäre: *vielleicht wäre dies überall die beste und natürlichste Art von Gemälden und andern Kunstwerken zu reden.*⁶⁷ Im Jahr des Erscheinens der *Gemählde* machte sich Johann Wolfgang Goethe in den *Propyläen* durch die Preisaufgaben zum Ratgeber der bildenden Künstler, der ihnen freundschaftlich schonend

⁶⁵ Schlegel: *Die Gemählde* (Anm. 63), S. 47-50; zur Interaktion zwischen Bild und Betrachter vgl. auch Gerhard Kurz: *Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos »Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner«*, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1988, S. 128-140.

⁶⁶ Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*. 3 Bde. Berlin 1791-1794.

⁶⁷ Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hg. von H. Eichner (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4). München/Paderborn/Wien/Zürich 1959, S. 33.

die Vorstellungen des Literaten mitteilte nebst den Wünschen des Publikums und den Erfordernissen der Kunst.⁶⁸

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Pierre Firens, *Pygmalion und die Propoetiden*, Radierung in: *Les Métamorphoses d'Ovide. Traduites en Prose Française [...] avec XV. Discours Contenant l'Explication Morale et Historique [...]*, Paris: Augustin Courbé, 1651, S. 283.
- Abb. 2: Pontormo, *Pygmalion*, ca. 1529/30, Öl/Holz, 81 x 60 cm, Florenz, Palazzo Vecchio.
- Abb. 3: Hendrik Goltzius, *Pygmalion und Galatea*, 1593, Kupferstich, B. 138, 31,5 x 21,5 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.
- Abb. 4: Hendrik Goltzius, *Herkules Farnese* [ca. 1592, gedruckt 1617], Kupferstich, B. 143, 40,5 x 29,4 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.
- Abb. 5: *Passionen nach Charles LeBrun*, Radierung, in: Henry Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres*, Paris: Veuve Marbre-Cramoisy, 1696, Tf. 3, Zürich, Zentralbibliothek.
- Abb. 6: *Admiration und ihre Steigerungen*, Radierung in: *Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts* [hg. von Pierre-Charles Lévesque und Claude-Henri Watelet], 2 Bde. und Tafelband, Paris: Panckoucke, und Liège: Plomteux, 1788, Tf. 24. Bern, PB.
- Abb. 7: Etienne-Maurice Falconet, *Pygmalion und Galathea*, Salon von 1763, Replik, Marmor, 82 x 52 x 40 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 8: Nicolas-Sébastien Adam, *Der gefesselte Prometheus*, Salon von 1763, Marmor, 113,5 x 84 x 49 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 9: Stefano della Bella, *Die Niobidengruppe im Garten der Villa Medici in Rom*, Feder, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

⁶⁸ Johann Wolfgang Goethe: Preisausschreiben usw., in: Propyläen. Eine periodische Schrift Hg. von Goethe, 1789-1800. 3 Bde. Tübingen 1789-1800, Reprint Darmstadt 1965; vgl. Walter Scheidig: Goethes Preisaufgaben für Bildende Künstler (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57). Weimar 1957. Zum Phänomen des »Künstlerrats« vgl. Wilhelm Schlink: Jacob Burckhardts Künstlerrat, in: Städel-Jahrbuch, N.F. 11, 1987, S. 269-270.

- Abb. 10: Niobe mit der jüngsten Tochter, Radierung in: Angelo Fabroni, *Disertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe*, Florenz 1779, Tf. 2, Zürich, Zentralbibliothek.
- Abb. 11: Hendrik Goltzius, *Torso des Belvedere*, 1591, 25,5 x 16,6 cm, Bleistift, Haarlem: Teyler's Stichting, Prentenkabinet.
- Abb. 12: Gabriel de St. Aubin, *Ansicht des Salons von 1753*, Radierung, Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.
- Abb. 13: Richard Earlom, *Die Ausstellung der Royal Academy of Painting im Jahr 1771*, Mezzotinto nach Charles Brandoin, 1772, 41,9 x 54,7 cm, London, Royal Academy of Arts.
- Abb. 14: Joseph Wright of Derby, *Eine Akademie bei künstlichem Licht*, 1769, 58 x 45,5, cm, Mezzotinto von William Pether, 1772, Kiel, Kunsthalle.
- Abb. 15: Benjamin Zix, *Napoleon und Marie-Louise besuchen die Antikensäule im Louvre*, um 1810, Feder, laviert, 25,5 x 38,2 cm, Louvre, Département des arts graphiques, Inv. 33.406.
- Abb. 16: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Pygmalion vor der Statue der Venus*, um 1800, Ölstudie auf Papier, 36 x 38 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Neue Galerie, Inv. I.N. 1875/1211.
- Abb. 17: *Düsseldorfer Galerie: Hängung der Bilder im Vorbau des 3. Saales*, Radierung, 1776, in: [Nicolas de Pigage] *Estampes du Catalogue raisonné et figuré des Tableaux de la Galerie électorale de Dusseldorf*, Basel: Christian von Mechel, 1778, Tf. 14, Bern PB.
- Abb. 18 a+b : Daniel Chodowiecki, *Kunst Kenntnis – Connaissance des Arts*, 1779, Radierungen, je 8,2 x 4,7 cm, in: Lichtenberg und Chodowiecki, ›Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens‹, 2. Folge, in: *Almanac de Goettingue pour l'année 1780*, Göttingen: J.C. Dietrich, 1780.

Bern, Archiv des Autors 1, 2, 5, 6, 10, 11, 17, 18 a+b; Florenz, Uffizien 9; Kassel, Staatliche Kunstsammlungen 16; Kiel, Kunsthalle 14; London, Royal Academy of Arts 13; München, Staatliche Graphische Sammlung 3, 4; Paris, Bibliothèque Nationale 12; Réunion des Musées nationaux 7, 8, 15.