

## Ein ungleiches Paar

AMOR VON EDMÉ BOUCHARDON UND PSYCHE VON AUGUSTIN PAJOU

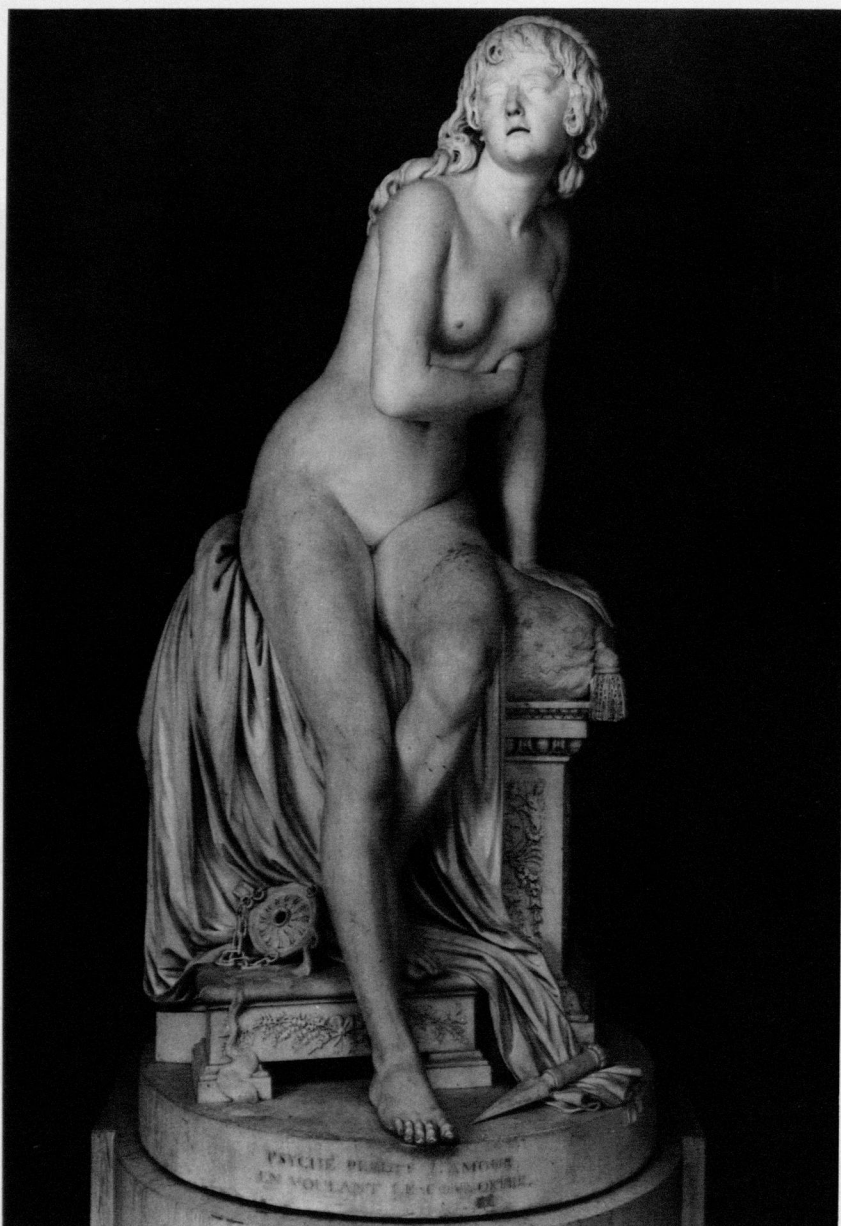
Von Katharina Krause

Amor und Psyche sind im Märchen des Apuleius ein Liebespaar. Der Dichter erzählt die Geschichte von der Königstochter Psyche, dem schönsten Mädchen der Welt, in das Amor sich verliebt. Der Gott entführt Psyche in ein wunderbares Schloß. Dort besucht er des Nachts seine Geliebte, zeigt sich ihr aber nicht und nimmt ihr das Versprechen ab, nie den Versuch zu unternehmen, ihn von Angesicht sehen zu wollen. Von Neugier geplagt, von ihren neidischen Schwestern, die behaupten, der wundersame Liebhaber sei ein Ungeheuer, dazu angestachelt, bricht Psyche ihr Wort. Nachts, während Amor bei ihr liegt, entzündet sie ein Licht, um das vermeintliche Untier endlich einmal zu sehen und es zugleich mit dem bereit gehaltenen Dolch zu töten. Auf diesem Wendepunkt der Geschichte erkennt Psyche Amor, entbrennt, weil sie sich an einem seiner Pfeile verletzt, erst jetzt richtig in Liebe zu ihm und verliert ihn im selben Augenblick. Denn der Gott, den ein Tropfen heißen Öls aus der Lampe aufweckt, verläßt Psyche im Zorn; das Zauberschloß verschwindet, und Psyche wird drei Proben bestehen müssen, die die auf ihre Schönheit neidische Venus ihr auferlegt, bevor Amor sie erlöst und sie im Olymp wieder mit ihm vereint wird.

Die Nacherzählung vernachlässigt die philosophischen Aspekte der Geschichte – die Erlösung der menschlichen Seele durch göttliche Liebe – und gibt das Märchen so wieder, wie es mit La Fontaines Nachdichtung 1669 Eingang in die französische Literatur fand: als Liebesgeschichte zwischen der schönen Unschuld Psyche und dem frechen Amor oder besser Cupido. Es ist gleich, aus welcher der zahlreichen Versionen Pajou das Thema kannte<sup>1</sup>. Mit seiner 1785 erstmals ausgestellten Psyche (Abb. 2)<sup>2</sup> gibt er die Peripetie der Geschichte wieder. Nackt, gerade dem Bett entstiegen, sitzt Psyche auf einer antiken Bank, sie greift sich ans Herz und richtet einen rühren wollenden Blick zum Himmel, wohin Amor entschwinden ist. Sie klagt um den plötzlichen Verlust des Geliebten. Zu ihren Füßen liegen die Beweisstücke für ihren Verrat, ein auslaufendes Öllämpchen und der Dolch.



1 Edmé Bouchardon, Amor.  
Paris, Louvre



2 Augustin Pajou, Psyche. Paris, Louvre

Bouchardons Amor (Abb. 1)<sup>3</sup> dagegen entstammt offenkundig einem anderen Zusammenhang. Ungegrührt prüft er die Spannkraft seines noch unfertigen Bogens. Er ist ganz auf sich gestellt, und vielleicht war diese Selbstgenügsamkeit der Figur der Anlaß für Pajou, das bis dahin seltene Thema der einsamen Psyche als Gegenstück zum Amor zu schaffen.

Pajous Psyche ist doppelt verlassen, von Amor und den Kunsthistorikern. Die Statue fand zwar Eingang in jeden Überblick zur französischen Skulptur des 18. Jahrhunderts, doch mischt sich in unverhohlene Bewunderung für die bildhauertechnische Bravour der Ausführung eine unangenehme Empfindung, die der penetrante Naturalismus der überlebensgroßen

Nackten hervorrufft<sup>4</sup>. Im Salon von 1785, aus dem Psyche wegen ihrer vollständigen Nacktheit verbannt wurde, war Davids Schwur der Horatier ausgestellt. Es fällt schwer, der Statue in ihrer Mischung aus Empfindsamkeit und Naturnähe, großflächiger Aktdarstellung und Überfülle antiquarischer Details am Übergang zum Klassizismus gerecht zu werden. Bevor aber auch ich, wie meine Vorgänger, mein Unbehagen gegenüber Pajous Hauptwerk ausdrücke, will ich zu zeigen versuchen, worin der Anspruch des Bildhauers an Skulptur als Gattung und an sein besonderes Thema Psyche bestand und warum er in seinem Bemühen, diesen Anspruch zu erfüllen, scheitern mußte. Den Ausgang meiner Überlegungen wird der um so vieles beliebtere Amor Bouchardons bilden, an dem Pajou seine Psyche maß. Der Amor entstand 1739–1750 im Auftrag der Bâtiments du Roi für den Salon d’Hercule in Schloß Versailles. Der halbwüchsige, geflügelte Gott beugt sich ein wenig vor, er packt mit beiden Händen die Stange seines Bogens und stemmt sich gegen ihn, um seine Fähigkeit zur Krümmung zu erproben. Dazu bedarf es anscheinend keiner großen Kraftanstrengung, denn Amor steht auf den Zehenspitzen und dreht sich in der Hüfte. Statt sich auf seine Arbeit zu konzentrieren, dreht er den Kopf und wirft dem Betrachter über die Schulter einen frechen Blick zu. Das Ende des Bogens steckt noch im Rest eines nur grob geglätteten dicken Astes. Daß es sich dabei um die Keule des Herkules handelt, muß man aus dem Löwenfell erschließen, das über einen großen Schild gehängt ist und mit ihm als Stütze für die Stabilität der Marmorstatue sorgt. Amors Schnitzwerkzeug, ein Schwert, dazu einige Späne aus der Keule und ein Helm liegen auf dem Erdboden, den die runde Plinthe der Figur darstellt.

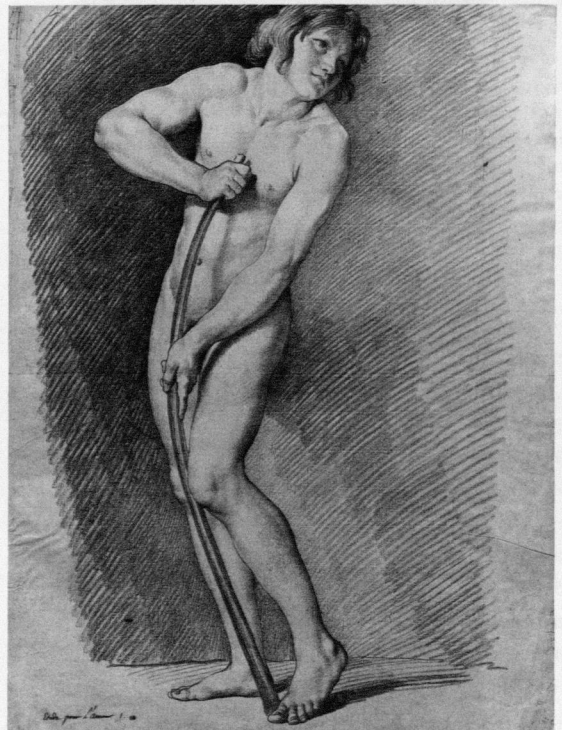
Den Schlüssel für das genaue Thema der Statue gibt der langatmige Eintrag im Livret des Salon von 1739, in dem Bouchardon einen Bozzetto des Amor zeigte:

»Amour qui avec les armes de Mars, se fait un arc de la massue d’Hercule. Fier de sa puissance et s’applaudissant d’avoir désarmé deux divinités si redoutables, le fils de Vénus témoigne, par un ris malin, la satisfaction qu’il ressent de tout le mal qu’il va causer.«<sup>5</sup>

Wie viele Skulpturen des Ancien Régime hat Bouchardons Amor eine langwierige Entstehungsgeschichte, über die wir dank eines Berichts des Marquis de Marigny, Direktors der Bâtiments du Roi, gut informiert

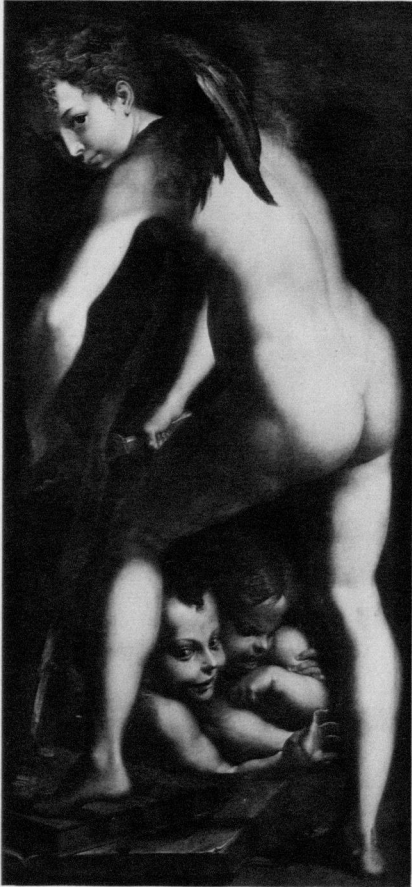
sind<sup>6</sup>. Nachdem Bouchardon sich sein Thema angeeignet (*rempli de son sujet*) und die Grundzüge der Figurenerfindung in einem ersten Bozzetto festgelegt hatte, begann er 1745 mit ausführlichen Detailstudien. Er zeichnete nach mehreren Modellen, es folgten unterschiedlich große, eigenhändig ausgeführte Modelle in Ton. Diese wurden in Gips abgegossen, um sie zu konservieren. Zusätzlich wurden Abgüsse von Armen, Beinen und anderen Körperteilen lebender Modelle genommen, bevor die Arbeit am Marmor, die Bouchardon wieder größtenteils eigenhändig durchführte, begann. Am 12. Mai 1750 war die Skulptur fertig.

Eine Serie von Zeichnungen, in denen der Bildhauer die Haltung des Amor aus mindestens acht Blickwinkeln am Modell studierte, bezeugt die Sorgfalt seiner Naturstudien (Abb. 3)<sup>7</sup>. Von der exakten Beobachtung der Natur, die in der Zeichnung festgehalten und durch Gipsabformungen ergänzt wurde, ist in der Ausführung des Marmors mehr geblieben als nur die vollendete Beherrschung der Anatomie in einer



3 Edme Bouchardon, Studie für den Amor. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

schwierigen, auf mehrere Ansichten ausgerichteten Pose. Bouchardon faßte seinen Amor schlanker, weniger muskulös in den Armen und dünnbeiniger als das Modell, das er sich angeblich am Badestrand der Seine ausgesucht hatte, aber er behielt die Proportionen des Gesichts bei. Er veredelte es jedoch auf ein antikes Ideal hin und verlieh dem Amor ein kindlicheres Aussehen, indem er alle Kantigkeit des Konturs aufgab, die Backenknochen weniger hervortreten und die Nase gerade und spitz werden ließ, indem er die strähigen Haare zu Korkenzieherlocken drehte und die Augen vergrößerte, ihnen jeden individuellen Schnitt nahm und auf die Angabe der Pupillen verzichtete, so daß die klassische Leere des Blicks den im spitzbübischen Lächeln enthaltenen, siegesgewissen Ausdruck mildert.



4 Joseph Heintz, Amor, Kopie nach Parmigianino.  
Wien, Kunsthistorisches Museum

Im bereits erwähnten Bericht über die Arbeitsgänge am Amor wird der Zweck der umfangreichen Naturstudien genannt. Es war Bouchardons Ziel, die Natur nachzuahmen<sup>8</sup>. Er meinte damit nicht die getreue Wiederholung der Naturwirklichkeit, wie seine Zeichnungen und Gipsabformungen glauben machen könnten, sondern ein Nachschaffen der »belle nature«, die der Anlehnung an die Wirklichkeit der Natur ebenso bedurfte wie deren Korrektur durch die Werke der antiken Bildhauer. Ausgangspunkt für Bouchardons Erfindung war daher ein antiker Amor<sup>9</sup>, von dem er das Alter des Liebesgotts, die großen Flügel und das Motiv des Bogenprüfens übernahm. Wichtige zusätzliche Anregungen bezog er von Parmigianinos Amor, der damals in einer Kopie in Paris zu sehen war (Abb. 4)<sup>10</sup>. Das Gemälde gab nicht nur die Handlung vor, das Schnitzen des Bogens, sondern im bedeutungsvollen Blick über die Schulter auch den direkten Kontakt der Figur zum Betrachter, der der antiken Skulptur fehlt.

Die Anlehnung an die Antike und an ein berühmtes modernes Vorbild konnten Bouchardon vor dem Vorwurf bewahren, sein Amor sei ein Abklatsch der Natur, einem Vorwurf, dem sich die Bildhauer durch ihre Praxis der Gipsabformungen aussetzten<sup>11</sup>. Während die Vorbilder aus der Kunst dem Bildhauer als Kontrollinstanz dienten und ihn bei seiner Abwandlung der Naturwirklichkeit leiteten, hatten die Studien und Abgüsse nach eben dieser Natur die Aufgabe, das Werk mit naturalistischen Zügen anzureichern. Die Statue erhielt so nicht nur einen hinreichend deutlichen Anklang an die Lebenswirklichkeit des Betrachters, um ihm als halbwüchsiger Verführer glaubhaft zu erscheinen, sondern gewann jenen Grad von Lebendigkeit, die ihn in sinnlicher Illusionierung und rationaler Desillusionierung der schöpferischen Virtuosität des Bildhauers gewahr werden ließ<sup>12</sup>.

Wie die formalen und motivischen Abwandlungen deutlich machen, meinte Anlehnung an Vorbilder zugleich wetteifernde Auseinandersetzung. Beide Werke, die antike Statue und Parmigianinos Gemälde, überwand Bouchardon, indem er seinen Amor als rundansichtige Skulptur ausführte und diese Rundansichtigkeit durch die Form der Plinthe und deren umlaufendes Bandornament anzeigte. Mit der nicht nur durch die Basis angedeuteten, sondern in der gedrehten Pose der Figur durchgeführten Vielzahl der Aspekte bildet der Amor eine Ausnahme in der franzö-

sischen Skulptur des 18. Jahrhunderts. Die Rundansichtigkeit als besondere Qualität und Schwierigkeit von Skulptur gegen die Einansichtigkeit der Malerei zu setzen, ist im 18. Jahrhundert ein Gemeinplatz im Vergleich der Gattungen<sup>13</sup>. Im Fall des Amor resultierte sie aus den Anforderungen des geplanten Standorts inmitten des Salon d'Hercule. Bouchardon rühmte sich der Rundansichtigkeit des Amors nicht weiter, aber er begründete mit ihr die enorme Höhe seiner Honoraransprüche: Er habe den Amor von allen Seiten eigenhändig ausgearbeitet und poliert, so daß die Skulptur ihm so viel Arbeit bereitet habe wie eine mehrfigurige (einansichtige) Gruppe<sup>14</sup>.

Auch die zeitgenössische Kunstkritik machte die Rundansichtigkeit des Amor nicht zum Gegenstand ihres Lobes; sie setzte vielmehr Malerei und Skulptur in eins. Indem sie den Topos von der narrativen Abfolge in Texten und der vieles auf einmal zeigenden Momenthaftigkeit der Bildkünste anwandte, gestand sie dem Amor zu, er sage sehr viel » en peu de mots «<sup>15</sup>.

Manch einem wollte Bouchardon mit der einen Skulptur jedoch zu viel bedeuten. Diderot und Voltaire bemängelten den Concetto, der sich in den langen Titeln der Salonkataloge ausdrückt, als überladen, unverständlich und als doppelte Abweichung von den Geboten der Wahrscheinlichkeit. Es verstoße gegen das Decorum, Amor, den » tyran du ciel et de la terre, tranquille, aimable et terrible «<sup>16</sup>, bei der niedrigen handwerklichen Arbeit des Bogenschnitzens zu zeigen. Es mangle an innerer Wahrscheinlichkeit; denn wie Naturwissenschaftler glaubhaft versicherten, könne sich eine so große Figur mit so kleinen Flügeln niemals in die Lüfte erheben, zugleich sei der Amor für die harte, lang dauernde Arbeit des Bogenschnitzens viel zu schwach<sup>17</sup>.

Es ist merkwürdig: Schon bevor der Amor vollendet war, hatte man den Sinn des Concetto vergessen. Die Statue wurde bestellt, kaum daß die Dekoration des Salon d'Hercule in Versailles mit der Ausmalung der Decke durch François Lemoyne abgeschlossen war. Lemoyne zeigte dort eine Apotheose des Herkules als allegorische Überhöhung Ludwigs XV.<sup>18</sup> Amor als Sieger über Herkules hätte den Sinn des Gemäldes zunichte gemacht. Es verwundert, daß dieser Concetto, der nur als Kommentar auf die Ehe des Königs mit Maria Leszczyńska hätte zugelassen werden können, angesichts der Versailler Maitressenwirtschaft jemals riskiert werden

durfte. Er konnte jedoch nur an diesem Platz seine Brisanz entfalten. Andernorts, sei es in den Salons, sei es in der endgültigen Aufstellung in Choisy, mußten die Attribute Amors als überflüssig kompliziert oder gar unverständlich erscheinen. » Le Roy ne la [la statue] veut absolument pas dans le salon d'Hercule «, schreibt 1752 der zuständige Marquis de Marigny<sup>19</sup>.

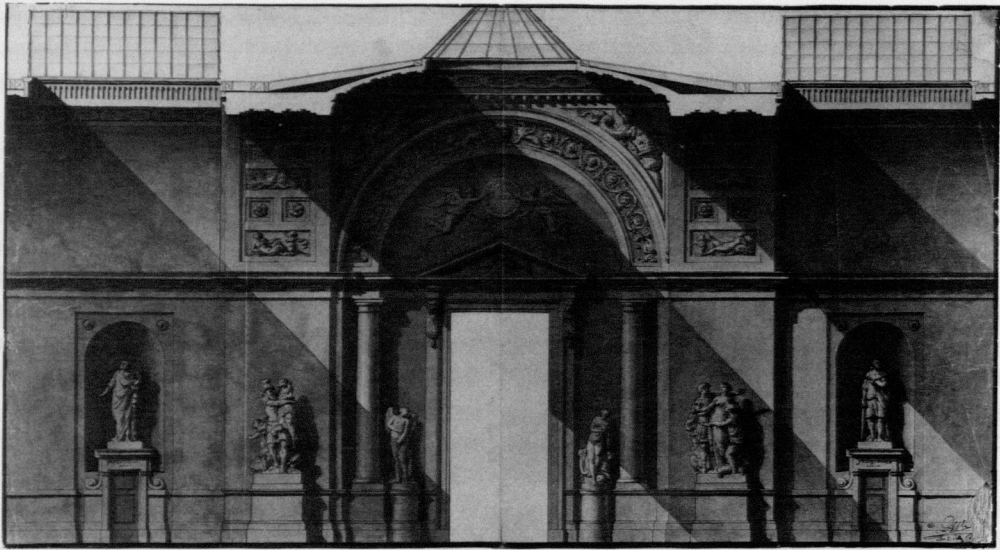
Die Beliebtheit, deren sich der Amor dennoch erfreute, bezeugen die zahlreichen Kopien, die der Hof, die Marquise de Pompadour und andere Privatleute bestellten<sup>20</sup>, und der Auftrag der Bâtiments du Roi an Augustin Pajou, für den aus dem » Exil « in Choisy in die Salle des Antiques des Louvre verbrachten Amor ein Pendant zu schaffen. Pajou durfte das Thema frei wählen. Seine Entscheidung teilt er 1783 d'Angiviller, dem neuen Direktor der Bâtiments du Roi, mit:

» Je crois avoir enfin trouvé ce qui convient pour faire la statue qui doit servir de pendent à l'Amour de Bouchardon dont vous m'avez ordonné de m'occuper; j'ai fait une esquisses qui représente Psychée dans l'abattement et la douleur d'avoir perdue l'amour par son indiscretion. A ses pieds sont tombé le poignard et la lampe instrument de sa disgrâce, et qui serviront à la faire reconnoitre. Cette esquisse me plait et je crois que l'attitude que je lui ai donné me présentera un bon développement dans la nature. La taite sera susceptible d'expretion.

Comme cette ouvrage compromettrait mon peu de Réputation si j'avois le malheur de ne pas réussir, il faut donc que je prenne toutes les précautions possibles et le temps nesaire pour étudier et chatier mon modelle, chercher et peyer les femmes qui me serviront aussi cherrement qu'elles voudront, car pour les avoir belles il en coutera peut aitre deux et trois fois plus que pour celles dont on se sert ordinairement. J'ai donc résolu de n'épargner ni le temps ni l'argent pour faire arriver cette figure au point de perfection dont je suis capable. «<sup>21</sup>

Das Paar Amor und Psyche war als Thema im 18. Jahrhundert so geläufig, daß es weder besonderer Bildung noch Originalität bedurfte, um diese Wahl zu treffen. Zudem hatte Caylus in seiner Lebensbeschreibung Bouchardons, die Pajou vielleicht kannte, dem Amor zugestanden, er sei im richtigen Alter, um als Liebhaber Psyches gelten zu können<sup>22</sup>. Man hat Pajou vorgeworfen, er habe die formalen Eigenschaften des Amor nicht verstanden. Im Sockel der Psyche sei zwar eine Rundansichtigkeit angelegt, die aber in der Haltung der Figur nicht durchgeführt werde. Psyche sei daher als Pendant zu Amor mißlungen<sup>23</sup>.

Es war indes nicht das erste Mal, daß Bouchardons Amor eine Gefährtin zugesellt wurde. Eine auf 1744 datierte verkleinerte Kopie des Amor war in der



5 Charles de Wailly, Projekt für das Portal des »Museums« im Louvre, 1796. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

Sammlung des Fermier général Bouret zusammen mit Jean-Baptiste II. Lemoynes Flora von 1755 aufgestellt<sup>24</sup>. Die Skulpturen sind gleich groß, beider Sockel trägt dasselbe umlaufende Blatt- oder Zopfmuster. Das Beispiel lehrt, daß zur Bildung von Gegenstücken ein einheitliches Thema nicht nötig war und daß darüber hinaus eine ursprünglich rundansichtige Skulptur wie der Amor auf einen Hauptaspekt festgelegt werden konnte. Amor und Flora standen gewiß nicht frei im Raum, und daß Flora trotz ihrer runden Plinthe eine Hauptansicht besitzt, zeigt die Rose, die zu ihren Füßen liegt und die vordere Mitte der Skulptur genau markiert. Auch für Amor und Psyche ist anzunehmen, daß sie als Paar in der Salle des Antiques vor einer Wand aufgestellt werden sollten, wie hier, statt fehlender älterer Dokumente, Charles de Waillys Projekt für den Eingang des »Museums« im Louvre von 1796 verdeutlichen mag (Abb. 5)<sup>25</sup>.

Im Unterschied zu Bouchardon konnte Pajou auf kein antikes Vorbild zurückgreifen; die verlassene Psyche war in der antiken Skulptur nicht dargestellt worden. Pajou stattete die Psyche nicht mit Flügeln aus; gemeint war also – und das entsprach dem Ablauf der zugrundeliegenden Erzählung – Psyche als Sterbliche, vor ihrer Aufnahme in den Olymp. Es wurde daher aus zwei Gründen wichtig, Öllampe und Dolch besonders herauszustreichen. Wie Pajou selbst

schreibt, konnte man an diesen Attributen erkennen, daß es sich in der klagenden Frau um Psyche handelt. Zugleich tragen sie dazu bei, in der Skulptur die auf ihrem Höhepunkt angehaltene Erzählung zu verdeutlichen.

Da sich Pajou keine Möglichkeit bot, ein antikes Vorbild zu paraphrasieren, war er für seine Erfindung frei. Er konnte daher auf seine eigene, einmal gefundene und vielseitig brauchbare Formel für anmutiges Sitzen zurückgreifen, die die kontrapostische Stellung der Beine mit einer gegenläufigen Bewegung von Kopf und Arm kombiniert<sup>26</sup>. Er wandelte dieses Schema, das er wohl erstmals in seiner Bacchantin von 1765/74 angewandt hatte (Abb. 6)<sup>27</sup>, in der Psyche nur wenig ab: Das Motiv des aufgestützten linken Arms wirkt steif, es läßt Psyche wenigstens andeutungsweise im Schmerz erstarren und gibt der Figur einen geschlossenen Umriß, in dem man einen stilistischen Schritt zum konturenbetonenden Klassizismus erkennen mag.

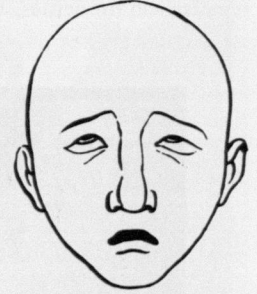
Dem Kopf legte Pajou Charles Le Bruns Anleitungen für die Wiedergabe der Affekte zugrunde. Psyche neigt das Haupt, zieht die Brauen zusammen und wendet den Blick nach oben. Während das Gesicht darin Le Bruns Schema für »tristesse« oder »douleur« (Abb. 7) folgt<sup>28</sup>, widerspricht es der Vorlage in den Proportionen, im Schnitt der Augen und der Nase. Im Gegen-

satz zu Bouchardon verbirgt Pajou die Übernahme individueller Gesichtszüge vom Modell kaum. Er scheut zudem nicht davor zurück, das Pathos des Gesichts durch schwarze Löcher von Mund, Nase und wirrem Lockenkranz über dem glatten Leib zu steigern<sup>29</sup>.



6 Augustin Pajou, Bacchantin.  
Paris, Louvre

Mißt man die Psyche an der erotischen Kleinplastik, den Nymphen eines Lemoine oder Falconet, die kindhafte Unschuld und den Reiz von Verhüllung und Enthüllung in unendlichen Variationen der Draperie eines Badetuchs durchspielen, muß die Statue in jeder Hin-



7  
Charles Le Brun,  
Mouvement de douleur

sicht enttäuschen. So heißt es schon im ›Avis important d'une femme sur le salon de 1785‹:

»Psyche a une tête française dont la pause et les traits sont maniérés; elle se tortille pour être décente et montrer un air fâché. Le resserrement de coeur dans un sujet profondément affligé n'opère jamais l'espèce de mouvement où se trouve cette belle: Les esprits ... ne laissent aucun moyen distributif de force et d'énergie dans les muscles des extrémités, et dans cet état les membres sont pendans, flexibles et nullement inerts, à moins que ce soit une douleur mêlée de colère et de désespoir, et ce n'est pas ici le cas. Les hanches, les cuisses, les pieds et les bras sont d'une proportion plus forte que celles du torse et d'autres parties. D'ailleurs ce sujet, par sa pensée, par sa stature, sa pause et ses formes, n'est en nul rapport avec l'Amour de Bouchardon auquel il est destiné à servir de pendant.«<sup>30</sup>

Hauptpunkt der Kritik ist die physiologische Unwahrscheinlichkeit bei der Darstellung des ›unvermischten‹ Affekts der »douleur«. Zudem stören die naturalistischen Details. Die großen plumpen Füße, die Quetschfalten an den Gliedern, die fülligen Proportionen des Leibes, der unideale Kopf mit seiner modischen und wirren Frisur zeigen eine Frau, die sich in ihrem Schmerz über den plötzlichen Verlust des Geliebten ihrer Nacktheit nicht bewußt ist; der Betrachter konnte daher ein voyeuristisches Schen für indiscret halten, sofern er Psyche nicht in chevalereskem Mitleid zu Hilfe eilte. Denn das erotische Spiel von Ver- und Enthüllung fehlt der gänzlich entblößten Figur. Bezeichnend für diesen Gegensatz zu den Nymphen ist die Abwandlung des Pudica-Gestus, die der rechte Arm zur Darstellung von Herzeleid erfährt.

Im Verzicht auf ein antikes Vorbild und im Naturalismus des Akts waren die lebensgroßen Badenden von Christophe-Gabriel Allegrain, eine ›Vénus au Bain‹ von 1767 (Abb. 8) und eine ›Diane surprise au bain par Actéon‹ von 1777, der Psyche vorausgegangen<sup>31</sup>. Allegrain ersetzte das antike Modell durch wenigstens ein modernes. Hinter dem Bewegungsmotiv



8 Gabriel-Christophe Allegrain, Vénus au bain.  
Paris, Louvre

seiner ›Baigneuses‹ steht unverkennbar eine der ›Badenden‹ von Giovanni Bologna<sup>32</sup>. Im Kopftypus, im mandelförmigen Schnitt der Augen und in der hochartifizialen Frisur lehnt sich die Venus an die ›Diana von Anet‹, das Werk eines unbekanntes Bildhauers aus der Hofkunst von Fontainebleau, an<sup>33</sup>. Allegrains Vorgehensweise unterscheidet sich von der Bouchardons also nicht grundlegend, aber in der additiven Verbindung von manieristischen Vorbildern und Naturbeobachtung treten die unterschiedlichen Aufgaben dieser Elemente deutlicher zu Tage. Die komplizierte Zopffrisur und der idealisierte Kopf ließen keinen Zweifel, daß es sich bei der Venus um eine Kunstfigur handelte. Die naturnahe Wiedergabe der Körperformen dagegen zielte auf eine Lebendigkeit, die den Betrachter seinen Abstand zum Werk wenigstens zeitweilig ästhetisch nicht erfahren ließ.

Diderot ergeht sich in seinem Salonbericht von 1767 in schwelgerischem Lob der natürlichen Schönheit, die er an Allegrains Venus feststellt. Die »souplesse de peau«, die vom Bildhauer richtig gesehenen und wiedergegebenen Falten an den Armen und am Bauch und schließlich die natürliche Pose erwecken in ihm die Erwartung, die Statue könne sich jeden Augenblick bewegen, also lebendig werden<sup>34</sup>. Die Verlebendigung der Statue in der Wahrnehmung des Betrachters wird durch die Belebung der Oberfläche, nicht zuletzt durch die Illusion sich verschiebender Haut über weichem Fleisch hervorgerufen. Diderot schreibt wohl in Kenntnis von Winckelmanns ›Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‹ von 1755, der die Schöne Natur ins Historische kehrt und daher in Gleichsetzung von Natur und Kunst an den »Werken der Griechen« rühmen kann, wie sich »ein sanfter Schwung, eine Falte aus der anderen wellenförmig erhebt... Die Haut wirft niemals, wie an unseren Körpern, besondere und von dem Fleisch getrennte Falten.«<sup>35</sup>

Was Diderot in seinen Überlegungen zum »beau idéal« nur als »ouvrages vicieux« der Natur<sup>36</sup> beschreibt, in der ideale Schönheit wegen zahlreicher hinderlicher Umstände niemals verwirklicht sei, kann hier zum Lob des Einzelwerks durch den erotisierten Betrachter werden<sup>37</sup>. Dabei muß es zu keinem Bruch mit den ästhetischen Grundsätzen kommen. Diderot erkennt mit Winckelmann an, daß die griechische Kunst zu ihrer Idealität aufgrund vollkommen natürli-



cher und gesellschaftlicher Bedingungen gelangt sei und billigt ihr daher die Aufgabe des Vorbilds zu. Deutlicher als Winckelmann aber betrachtet er die Nachahmung der Antiken solange als sklavisches, die freie Imagination des Künstlers behinderndes Kopieren, als nicht ähnliche äußere Verhältnisse wiederhergestellt seien. Als »art individuel« kann er die zeitgebundene Schönheit der Badenden von Allegrain hoch schätzen<sup>38</sup>. Man sollte sich daher hüten, Allegrains ›Badende‹ und Pajous Psyche an Winckelmanns Sätzen zu messen. Nur wenn man die Geschichte der französischen Skulptur als eine geradlinige Entwicklung sieht, die zur Annahme der mehr historisch als normativ gemeinten Sätze Winckelmanns als ästhetischem Gesetz führte, wird man Allegrains und erst recht Pajous Lösung als einen Weg in eine Sackgasse begreifen können. Freilich: die Ausgewogenheit, die Bouchardon bei der Nachahmung der »belle nature« erreicht hatte und die Allegrains Göttinnen in der Überblendung einer Vorlage mit naturähnlichen Zügen notdürftig wahrten, war bei Pajou endgültig zerstört. Psyche besitzt kein Feigenblatt eines Badetuchs oder einer Antikenvorlage, die sie dem Kenner als Kunstfigur ausweisen könnte.

Es ist unwahrscheinlich, daß Pajou über alle Finessen der Kunstkritik seiner Zeit informiert war. Im Unterschied zu Falconet besaß er wohl nicht den Ehrgeiz, sich das nötige akademische Rüstzeug bis hin zu Lateinkenntnissen und das entsprechende Vokabular anzueignen, um mit eigenen Beiträgen in die ästhetische Diskussion einzugreifen. Vielleicht konnte er deshalb mit der Psyche in einer gewissen Naivität Konventionen des Kunstbetriebs außer acht lassen.

Das Thema der leidenden Frau war im Bereich der Skulptur – sieht man einmal ab von Darstellungen der Madonna als Schmerzensmutter und Allegorien an Grabmälern – zuvor nur im kleinen Format der »morceaux de reception« und in Kleinbronzen möglich gewesen. In den Probestücken für die Aufnahme in die Akademie wurde den Bildhauern aufgetragen, in einer Aktfigur eine neuartige, anatomisch korrekte Figurenkomposition vorzulegen und an ihr die Beherrschung der Bildhauertechnik und die richtige, d. h. glaubhafte Affektdarstellung zu demonstrieren. 1710 erhielt Jean-Baptiste I. Lemoyne die Aufgabe, die an einen Felsen gefesselte Andromeda zu schaffen (Abb. 9)<sup>39</sup>, das Thema für Claude-Augustin Cayot lautete 1711 ›Dido



9 Jean-Baptiste I. Lemoyne, Andromeda. Nachstich

auf dem Scheiterhaufen<sup>40</sup>. Die ›weiblichen‹ Aufnahmestücke waren rar und zudem auf den Kanon unschuldig verlassener Heroinnen festgelegt<sup>41</sup>.

Psyche, die Amor durch ihr eigenes Verschulden verliert, gehörte nicht dazu. Indem Pajou den Affekt der im Schmerz hilflosen Frau vom Typus der Probestücke auf seine überlebensgroße Statue übertrug, nahm er für die Psyche einen Darstellungsmodus in Anspruch, der bis dahin nur für Tugendheldinnen und in kleinem Format zugelassen war. Indem er zusätzlich die Ebenmäßigkeit der Gestalt den physiologischen Auswirkungen des Affekts opferte und ihn überdies in individuellen Zügen wiedergab, konnte es ihm nicht mehr gelingen, in der Statue – wie es das Thema und die Konvention verlangten – die schönste Frau der Welt darzustellen. Während Pajou dem Wendepunkt

des Märchens gerecht wurde, gab er den die Handlung überhaupt auslösenden Grundzug des Themas, höchste, also ideale Schönheit, preis. Damit ignorierte er gleich mehrere Gebote der Kunsttheorie und -praxis. Sogar in der Malerei konnten Schmerz und Schrecken bisher wohl als Folie für weibliche Schönheit dienen, um diese im dramatischen Kontrast zu steigern, die Affekte berührten die Schönheit selbst aber kaum. Ein gutes Beispiel ist Fragonards ›Corésus et Callirhoé‹ von 1765, in dem ihre Ohnmacht die Heldin davor bewahrt, durch einen ihrer verzweifelten Lage gemäßen Affekt Schaden an ihrer Schönheit zu nehmen, während alle anderen Figuren in den verschiedensten Nuancen von Entsetzen und Trauer gezeigt sind<sup>42</sup>. Die Bildhauerkunst jedoch sollte sich generell allzu deutlicher momenthafter Formen des Ausdrucks und der Bewegung enthalten; denn sie war mehr als die Malerei durch ihre Materialien Marmor und Bronze dem Prinzip der Dauer verpflichtet<sup>43</sup>. Psyche ist vielleicht in ihrem momentanen Ausdruck glaubhaft, nicht aber als Geliebte Amors, schon gar nicht des zierlichen Amor, den sie als Pendant in der Salle des Antiques ausstellungsfähig machen sollte. Pajou verzichtete also zugunsten eines augenblicklichen Effekts auf den durch Wahrscheinlichkeit bewirkten Zusammenhalt der Figuren. Dieser hätte, da Bouchardons Amor sich gerade nicht auf das Märchen des Apuleius bezieht, im allegorischen Bild der menschlichen Seele in Gestalt einer idealisch schönen Psyche bestehen können. Da Pajou nach der allgemeinen Auffassung von Paarbildung bei Skulpturen ein großer Spielraum blieb, zog er es vor, neben eine scheinbar autonome allegorische eine ebenso autonome erzählende Statue zu stellen.

Statt sich in allegorischer Darstellungsform und Wiedergabe idealer Schönheit doppelt als überzeitliche und mythologische Gestalt erkennen zu geben, besitzt Psyche in Material, Format, und Individualisierung Eigenschaften eines Monuments, ohne jedoch beanspruchen zu können, eine historische Persönlichkeit oder gar deren Tugenden abzubilden. Die Trennung der Bildhaueraufgaben in unterhaltsame mythologische Figuren und nützliche Monumente historischer Personen wird – mit entsprechender Wertung – nirgends so deutlich formuliert wie in einer Passage des berühmten ›Discours sur les sciences et les arts‹, mit dem Rousseau 1750, im Jahr der Vollendung des Amor, den Preis der Akademie von Dijon gewann:

»Nos jardins sont ornés de statues et nos galeries de tableaux. Que penseriez-vous que représentent ces chefs-d'oeuvre de l'art exposés à l'admiration publique? Les défenseurs de la patrie? ou ces hommes plus grands encore qui l'ont enrichie par leur vertu? Non. Ce sont des images de tous les égarements du coeur et de la raison, tirées soigneusement de l'ancienne mythologie.«<sup>44</sup>

Pajou übertrug die Merkmale der einen Bildhaueraufgabe auf die andere. Die mythologische Figur der Psyche ist im selben sorgfältigen Detailrealismus gearbeitet wie der ›historische‹ Pascal aus der Serie der ›Grands Hommes‹ (Abb. 10)<sup>45</sup>, den Pajou im selben Salon von 1785 ausstellte, in dem die Psyche wegen ihrer Nacktheit nicht gezeigt werden durfte. Diese Gleichbehandlung unterschiedlicher Themen entsprang nicht der Unfähigkeit des Bildhauers zu differenzieren, und sie war kaum wissentlich gegen herrschende Konventionen der Gattung Skulptur gerichtet. Vielmehr entstand sie in dem ernsthaften Versuch, sich von der Produktion erotischer Kleinplastik, in der Pajou selbst brillierte, abzusetzen. Mit dieser Sparte von Skulptur sollte die Psyche nichts gemein haben<sup>46</sup>: Die ehrenvolle Aufgabe, für den Amor des unsterblichen Bouchardon ein Gegenstück zu schaffen, das in der Öffentlichkeit der Salle des Antiques im Louvre aufgestellt werden sollte, war nur durch ein Monument zu erfüllen.

Die Einheit von hohem, monumenthaftem Stil und galantem, mythologischem Thema ließe sich wiederherstellen, Psyche wäre wieder auf den sicheren Boden der Gattungskonventionen zurückzuführen und vor dem harschen Urteil der Kunstgeschichte zu retten, wenn es gelänge, der Skulptur eine Moral und damit einen Nutzen beizulegen. Dies aber ist unmöglich. Psyche war ein Gegenstück zum vielbewunderten Amor, dessen Siegesgewißheit ganz ins Positive gewendet war. Wollte man nicht eine vollständige und in der Konsequenz früde Umwertung der Statue annehmen – und dem widersprechen die Kopien, ihre Aufstellungsart und die zahlreichen Varianten des Amor – wird man in der Psyche keine Warnung an unschuldige Mädchen vor den Folgen der Neugier sehen können. Auch die Interpretatio christiana, Psyche sei die von Cupido = Cupidité verführte Seele, verfangt nicht<sup>47</sup>. Die Statue erfüllt das Gesetz der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, indem sie einen Augenblick aus dem Märchen des Apuleius illustriert. In diesem Zugang zur literarischen Vorlage scheint mir deren philo-

sophischer Aspekt verlorenzugehen: Der Seelenschmetterling im Blütenkranz wird zum Schmuck der Bank, die so in der Verbindung von Blumen und regelhaftem architektonischen Gesims zum aparten Zwitterwerk eines lieblich-natürlichen und antiquarischen Klassizismus wird.

Auch der Titel der Statue hilft nicht weiter: »Psyche perdit l'Amour en voulant le connoitre«. Er zieht zwar ein Fazit und klingt vage wie eine Moral, im Unterschied zum spöttischen »Voilà ce qu'on gagne à voir de près l'Amour«, mit dem Charles Demoustier 1790 in seinen frivolen »Lettres à Emilie sur la mythologie«<sup>48</sup> die Missetat Psyches kommentiert. Der geläufigere Titel »Psyché abandonnée«, der die Statue zum Typus andauernder Verlassenheit erhebt, wurde jedoch nicht gewählt. Sehr weit weg von beiden Darstellungen der verlassenen Psyche steht Winckelmanns Beschreibung des Torsos vom Belvedere, die er mit dem Bild der Psyche als Bild seiner selbst im Augenblick der Erkenntnis und des Verlusts unwiederbringlich dahingegangener Schönheit beschließt<sup>49</sup>.

Vierzig Jahre nach seiner Vollendung erhielt Bouchardons Amor in Pajous Psyche ein Gegenstück. Die Allegorie der siegreichen Liebe war im schwierigen Concetto des Amor, der sich einen Bogen aus der Keule des Herkules macht, ausgedrückt. Sie wurde durch die Historie der plötzlich von ihrem Liebhaber verlassenen Psyche ergänzt. Bouchardon suchte das Ideal der »belle nature« als ein Gleichgewicht zu verwirklichen, indem er auf die Antike und die Naturwirklichkeit zurückgriff. Dieser doppelte Rekurs enthielt das Angebot eines Gleichgewichts im sinnlichen und rationalen Rezeptionsverhalten des Betrachters. Auf dem Weg über Allegrains »Badende« verschob sich das Gewicht zur Nachahmung der Naturwirklichkeit. Während die Bildhauertheorie weiter die »imitatio naturae« als Nachahmung eines Ideals empfahl<sup>50</sup>, zog Pajou aus der lang geübten Bildhauerpraxis der Naturstudien und -abgüsse und aus seiner Beschäftigung mit historischen Themen die Konsequenz. Pajous Psyche ist mythologische Skulptur mit den Mitteln des gerade erst erfundenen historischen Monuments; ohne Moral



10 Augustin Pajou, Blaise Pascal. Paris, Louvre

aber ist dieses Monument einer nackten Frau ein Ärgernis. An diesem Widerspruch mußte Pajou scheitern. Es konnte ihm zudem nicht gelingen, den in der Statue aufbrechenden Konflikt zwischen der als Grundtatsache erfahrenen Eigenschaft von Skulptur, ihrer Dauer, und der Zeitgebundenheit individueller Erscheinung und Betrachtung zu vermitteln. Diese Schwierigkeiten stellten sich Bouchardons Amor noch nicht, sie fallen gegenüber dessen Balance als Abbild der »belle nature« besonders ins Gewicht. Nicht nur in ihrer unterschiedlichen leiblichen Erscheinung sind der schöne Amor und die häßliche Psyche ein ungleiches Paar.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Für die französischen Bearbeitungen und Übersetzungen nach Apuleius vgl. R. Schneider: *Le Mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution*, *Revue de l'art ancien et moderne* 32, 1912, S. 242f.; H. Le Maître: *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris 1914.
- <sup>2</sup> Paris, Louvre. Höhe: 1,80. Die Marmorfassung wurde 1790 vollendet, sie ist signiert und datiert: »Pajou sculp. et citoyen de Paris, 1790«. Die Signatur wurde über einem getilgten »sculpteur du Roi« nachträglich den veränderten politischen Umständen angepaßt. Für die Geschichte der Statue vgl. H. Stein: Augustin Pajou, Paris 1912, S. 250ff. Zur Entfernung aus dem Salon und der Ausstellung im Atelier Pajous vgl. auch W. Mac Allister Johnson: *Visits to the Salon and Sculptors' Ateliers During the Ancien Régime*, *Gazette des Beaux-Arts* VI, 134, 1992, S. 18 mit Anm. 4.
- <sup>3</sup> Paris, Louvre. Höhe: 1,73. Die Statue ist signiert und datiert: Par Edme Bouchardon de Chaumont en Bassigni fait en 1750. vgl. A. Roserot: *La Statue de l'Amour d'Edme Bouchardon*, *Gazette des Beaux-Arts* III, 35, 1906, S. 310–324.
- <sup>4</sup> Besonders deutlich bei: E. Hildebrandt: *Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, *Wildpark/Potsdam 1924*, S. 78f. und [W. Graf Kalnein /] M. Levey: *Art and Architecture of the Eighteenth Century in France*, Harmondsworth 1972, S. 50f. Vgl. jetzt aber Mechthild Schneider: *Verlassenwerden – Verlassensein. Zur Darstellung des Liebesschmerzes in der französischen Skulptur des Ancien Régime*, *Pantheon* 48, 1990, S. 110–122. Im Unterschied zu Schneider, die Pajous »Psyche« als Dokument der neuen Auffassung empfindsamer Liebe betrachtet, interessiert mich vorzüglich das Problem der Gattung und Gattungstradition großformatiger Skulptur mit mythologischem Thema.
- <sup>5</sup> Zitiert nach: G. Bresc-Bautier: *Sculpture française. XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1980, Nr. 10.
- <sup>6</sup> M. Furcy-Raynaud: *Inventaire des sculptures exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la Direction des Bâtiments du Roi*, Paris 1927, S. 50f.
- <sup>7</sup> Zu Bouchardons Entwurfsprozeß zuletzt G. Weber: *Dessins et maquettes d'Edme Bouchardon*, *Revue de l'art* 6, 1969, S. 39–50; Ders.: *Überlegungen zum künstlerischen Procedere in der französischen Skulptur des 18. Jahrhunderts*, in: *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, München 1986, S. 51–58.
- <sup>8</sup> Furcy-Raynaud 1927 (wie Anm. 6), S. 50: »tous travaux indispensables à quiconque veut imiter la nature«. Zum Folgenden auch: H. Dieckmann: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: *Nachahmung und Illusion, Poetik und Hermeneutik 1*, hg. v. H. R. Jaub, München 1964, S. 28–59.
- <sup>9</sup> Für die Geschichte der Antike vgl. Ph. Bober/R. Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986, Nr. 50.
- <sup>10</sup> Bresc-Bautier 1980 (wie Anm. 5), Nr. 10; Schneider 1990 (wie Anm. 4), S. 110. Das Gemälde, Joseph Heintz zugeschrieben, befindet sich heute im Nationalmuseum, Stockholm (J. Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, *Weißhorn* 1971, S. 126, Nr. A 42. 3.).
- <sup>11</sup> Diese Praxis ist belegt u. a. im Nachlaßinventar des Bildhauers François-Antoine Vassé 1736, in: M. Rambaud (Hg.): *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art*, Paris 1964, Bd. 1, S. 704. Bereits Charles Le Brun hatte der Akademie »plusieurs membres détachés, moulés en plâtre sur le cadavre d'un homme écorché, d'un des plus beaux naturels qu'il fût possible de voir« geschenkt (A. de Montaignon (Hg.): *Mémoires pour servir à l'histoire de l'académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Paris 1853, Bd. 1, S. 56). Vgl. auch Diderot, *Salon de 1763*, hg. v. J. Seznec/J. Adhémar, Oxford 1957, Bd. 1, S. 258: »A propos de ce Mignot, on m'a révélé une manoeuvre des sculpteurs. Savez-vous ce qu'ils font? Ils prennent sur un modèle vivant les pieds, les mains, les épaules en plâtre; le creux de ce plâtre leur rend les mêmes parties en relief, et ces parties, ils emploient ensuite dans leurs compositions tout comme elles sont venues. C'est un moyen d'approcher de la vérité de la nature sans beaucoup d'effort; ce n'est plus à la vérité le mérite d'un statuaire habile, mais celui d'un fondeur ordinaire.«
- <sup>12</sup> Vgl. z. B. Falconet, s. v. *Sculpture*, in: *Diderot/D'Alembert: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné*, Paris 1765, Bd. 14, S. 834: »En se proposant l'imitation des surfaces du corps humain, la Sculpture ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide; cette sorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par son exactitude qu'une louange aussi froide que la ressemblance; et l'ame du spectateur ne seroit point émue. C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre etc. ...« Zum Zusammenhang von »vraisemblance« und Wirkungsästhetik: W. Wehle: *Eros in Ketten. Der Widerstreit von verosimile und maraviglioso als ein Grundverhältnis des »Klassischen«*, in: F. Nies/K. Stierle: *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 167–201, bes. S. 181ff.
- <sup>13</sup> L. O. Larsson: *Von allen Seiten gleich schön*, Stockholm 1974, S. 28f.
- <sup>14</sup> Furcy-Raynaud 1927 (wie Anm. 6), S. 50f. Bouchardon erhielt 21000 livres.
- <sup>15</sup> A. N. Dezallier d'Argenville: *Vies des fameux architectes et sculpteurs 1787*, S. 323f.; vgl. auch A. C. P. Comte de Caylus: *Vie d'Edme Bouchardon, Sculpteur du Roi*, Paris 1762, S. 119.
- <sup>16</sup> Diderot, 15. 3. 1763, in: *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, hg. v. M. Tourneux, Paris 1878, Bd. 5, S. 247. Zum hier zugrundeliegenden Allegorieverständnis Diderots und seinem Hinweis auf ein Gemälde Van Dycks (Düsseldorf, Kunstmuseum, E. Larsen: *The Paintings of Anthonis Van Dyck*, *Freren* 1988, Bd. 2, S. 296f.): J. Seznec: *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford 1957, S. 35; Ch. Lichtenstern: »Der Marmor lacht nicht«. *Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49, 1987/88, S. 276.
- <sup>17</sup> Diderot (wie Anm. 16); Voltaire, *Brief an den Comte de Cay-*

- lus (9. 1. 1739), in: Th. Bestermann (Hg.): *Voltaire's Correspondence*, Bd. 8, Genf 1954, Nr. 1675, S. 175 f.
- <sup>18</sup> J. L. Bordeaux: *François Lemoyne and his Generation 1688–1737*, Neuilly 1984, S. 61–66, Nr. 95, S. 123 ff., Taf. viii. Das Gemälde war 1736 vollendet.
- <sup>19</sup> Furcy-Raynaud 1927 (wie Anm. 6), S. 51. Es sei ausdrücklich erwähnt, daß der hier genannte Grund für die Ablehnung des Amor in keiner zeitgenössischen Quelle belegt ist. Genannt werden dort der Verstoß gegen die Gebote der »vraisemblance« (Voltaire und Diderot) und der Unverstand des Hofes in Kunstfragen. Vgl. Ch. Henry (Hg.): *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus*, Bouchardon, les Slodtz, Paris 1880, S. 89: »Mais ce qu'il y eut de singulier, c'est que cette figure ne fit point fortune à la Cour. Placée au milieu du salon d'Hercule à Versailles, elle attira la critique de toutes les petites maîtresses et de tous les talons rouges. La Cour donna dans cette occasion une belle preuve de son ignorance et de son peu de goût pour les Arts. Quoy, c'est là l'Amour, disoit-t'on, c'est donc l'Amour portefaix; mais cela n'est point du tout agréable. Le Temps même n'en fit point revenir, et comme c'est la voix des jolies femmes qui décide de tout dans ce pays-là, et qu'elles n'y trouvoient point un freluquet musqué comme elles les aiment, tant fut discouru et critiqué qu'il falut l'ôter de là, malgré les artistes qui en disoient merveille, mais qu'on regarde comme des imbeciles.«
- <sup>20</sup> Vgl. Furcy-Raynaud 1927 (wie Anm. 6), S. 54, 156 ff., 223 ff.; *La Statue équestre de Louis xv. Dessins de Bouchardon, sculpteur du Roi*, dans les collections du Musée du Louvre, Paris 1973, Nr. 32 (Kopie in Sceaux); U. Middeldorf: *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection*, London 1976, S. 102 ff., Abb. 173 / 174. Einen Gipsabguß besaß der Maréchal de Coigny in Schloß Orly (A. J. Dezallier d'Argenville: *Voyage pittoresque des environs de Paris*, Paris 1755, S. 277 f.)
- <sup>21</sup> Brief vom Februar 1783, zitiert nach Stein 1912 (wie Anm. 2), S. 350 f.
- <sup>22</sup> Caylus 1762 (wie Anm. 15), S. 119.
- <sup>23</sup> Levey 1972 (wie Anm. 4), S. 105; H. Keller: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte)*, 1971, Nr. 207, S. 290.
- <sup>24</sup> Middeldorf 1976 (wie Anm. 20), S. 103, für die Flora (Baigneuse) L. Réau: *Les Lemoyne*, Paris 1927, Nr. 20, S. 140, Abb. 32.
- <sup>25</sup> *La Révolution française et l'Europe 1789–1799*, Bd. 3, *La Révolution créatrice*, Paris 1989, Nr. 1054, S. 818.
- <sup>26</sup> Hildebrandt 1924 (wie Anm. 4), S. 78 f.; Michèle Beaulieu: *Oeuvres inédites et procédés de travail d'un sculpteur de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle: Augustin Pajou*, Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français 1979, S. 159 ff.
- <sup>27</sup> Paris, Louvre; Beaulieu 1979 (wie Anm. 26), Abb. 6.
- <sup>28</sup> Charles Le Brun: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Amsterdam 1702, S. 22 ff.
- <sup>29</sup> Zum Kontrast vgl. G. E. Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], Stuttgart 1966, S. 20 (Kap. 2).
- <sup>30</sup> Es handelt sich um den einzigen bekannten »Verriß« der Skulptur; zitiert nach Stein 1912 (wie Anm. 2), S. 253.
- <sup>31</sup> Beide im Louvre; Levey 1972 (wie Anm. 4), S. 77 f.; Brespautier 1980 (wie Anm. 5), Nr. 26; Diderot et l'art de Boucher à David, Paris 1981, Nr. 125, S. 436 ff.
- <sup>32</sup> Vgl. Brespautier 1980 (wie Anm. 5) Nr. 26; z. B. Bolognas »Badende« (Exemplar in Wien: Giambologna. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Wien 1978, Nr. 1, S. 84). Auch Pajou interessierte sich für die Frauenfiguren Giovanni Bolognas. Die nächste Parallele zur Psyche ist die Grotticella-Venus im Boboligarten in Florenz. Wie ein Blatt aus Pajous italienischem Skizzenbuch bezeugt, hatte er den Garten besucht (Brunnenmaske, Paris, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 1300, Bd. 2, Nr. 121). Auch die antike Statue einer die Sandale bindenden Frau, die die Grundlage für Giovanni Bolognas Figurenerfindungen bildet, war Pajou bekannt. Er nahm sie in sein Album großformatiger Rötelzeichnungen nach berühmten Antiken auf (Paris, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 1301, fol. 23, zum Typus vgl. Bober/Rubinstein 1986, wie Anm. 9, Nr. 20, S. 64). Die Psyche scheint mir jedoch auf die Weiterentwicklung des eigenen Figurentypus zurückzugehen, nicht auf eine neue Anregung durch die lange zuvor in Florenz gesehene Venus. Schneider 1990 (wie Anm. 4), S. 114, vermutet in Berninis »Veritas« das Vorbild für Ausdruck und Haltung der Psyche.
- <sup>33</sup> A. Blunt: *Art and Architecture in France 1500–1700*, Harmondsworth 1980, S. 127 f., Abb. 98.
- <sup>34</sup> Diderot 1981 (wie Anm. 31), S. 437 f.
- <sup>35</sup> J. J. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1755], in: *Kleine Schriften*, Leipzig 1925, Bd. 1, S. 70; französische Übersetzung des Abbé Fréron im *Journal étranger*, Januar 1756, S. 116. Zur Rezeption Winckelmans in Frankreich vgl. K. K. Eberlein: *Winckelmann und Frankreich*, *Deutsche Vierteljahresschrift* 11, 1933, S. 592–610; E. M. Bukdahl: *Diderot. Critique d'art*, 2 Bde, Kopenhagen 1980/1982, Bd. 1, 2, S. 50 ff.
- <sup>36</sup> Diderot, *Salon*, 1767, in: J. Adhémar/J. Seznec 1957 (wie Anm. 11), Bd. 3, S. 59.
- <sup>37</sup> Die Formulierungen finden sich zum Teil wörtlich in Rubens' Brief über die Nachahmung der Statuen, den Diderot aus Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 139 ff., kannte. Vgl. auch J. M. Müller, *Rubens' Theory and Practice of the Imitation of Art*, *Art Bulletin* 64, 1982, S. 229 ff. Ergänzend zu O. Bätschmann: *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption der Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985, bes. S. 191 ff., nenne ich hier die traditionellen, aus Werkstatttradition und topischer Gattungssystematik bekannten Eigenarten der Skulptur, die das neue Verhältnis von Betrachter und Werk mit konstituieren halfen. Es wäre zu fragen, ob nicht die Charakteristika der hochbarocken »malerischen« Skulptur neue Betrachtungsweisen wie Besichtigungen bei Fackellicht für solche – antiken – Skulpturen erzwingen, die die Eigenschaften der Verlebendigung nicht selbst besaßen. Daß die Trennung von illusionierten naivem Betrachter und zur desillusionierten Betrachtung fähigem Kenner, mit allen gesellschaftlichen Implikationen, nach 1750 in Frankreich wei-

- ter wirksam blieb, zeigt sich im Ausschluß des »Pöbels« vom Gespräch über Kunst (vgl. Th. E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, London 1985, S. 3 ff.).
- <sup>38</sup> Vgl. Bukdahl 1980/82 (wie Anm. 35), Bd. 1,1, S. 404 ff., Bd. 1,2, S. 52 ff.
- <sup>39</sup> Die Skulptur ist verschollen, aber durch einen Stich bekannt. Vgl. Réau 1927 (wie Anm. 24), Nr. 2, S. 41; M. Beaulieu: Robert Le Lorrain, Neuilly 1982, Abb. 48 und für Le Lorrains Kleinbronze desselben Themas Abb. 44–47.
- <sup>40</sup> Lev 1972 (wie Anm. 4), Abb. 42.
- <sup>41</sup> Die Serie der »Femmes illustres« oder »Femmes héroïques« bildete sich in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts fest heraus. Vgl. z. B. G. de Scudéry: *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques*, 1642; P. Du Bosc: *La Femme héroïque ou les héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus*, 1645; P. Le Moyne: *La Galerie de Femmes fortes*, 1647. Schneider 1990 (wie Anm. 4), S. 115, übergeht die Unterschiede in Thema, Format und Anspruch, die die morceaux de reception von der »Psyche« trennen.
- <sup>42</sup> Vgl. auch Diderots Beschreibung dieses Gemäldes, Diderot 1981 (wie Anm. 31), S. 205 ff.
- <sup>43</sup> Falconet 1765 (wie Anm. 12), S. 816 ff., vgl. auch Lichtenstern 1985 (wie Anm. 16), S. 282 f.
- <sup>44</sup> J. J. Rousseau: *Discours sur les sciences et les arts* [1750], Ed. Garnier/Flammarion S. 54 f.; zu diesem Problem auch J. del Caso: *David d'Angers. L'Avenir de la mémoire*, Paris 1988, S. 9 ff.
- <sup>45</sup> Stein 1912 (wie Anm. 2), S. 244 ff.
- <sup>46</sup> Z. B. das Portrait der Madame Dubarry, Paris, Louvre; vgl. M. Beaulieu: Note à propos d'un petit marbre inédit de Pajou, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1958, S. 40–43. Es ist nur konsequent, daß Pajou in den drei überlieferten kleinplastischen Variationen zur Psyche (1795, ehemals Slg. Oppenheim; 1796, Ariadne, Paris, Louvre und Psyche, Los Angeles, County Museum) sich um eine Abschwächung des Naturalismus bemühte und wieder eine dezentere Pose einführte. Vgl. Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770–1830, Karlsruhe 1989, Nr. 44, S. 134 ff. mit Abb. Die Auffassung von Mechthild Schneider (wie Anm. 4, S. 119), Pajou sei es gelungen, »im ästhetischen Konsensus mit dem sinnlichen Appell rokokohafter Verpuppung einen Kopftypus im Sinne von Clodions Kind-Frauen zu schaffen«, kann ich nicht teilen.
- <sup>47</sup> B. de Montfaucon: *Antiquité expliquée*, Paris 1719, Bd. 1, S. 191.
- <sup>48</sup> Demoustier 1790, Bd. 4, S. 120.
- <sup>49</sup> J. J. Winckelmann: Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: *Kleine Schriften* 1925 (wie Anm. 36), Bd. 1, S. 172: »Voller Betrübniß aber bleibe ich stehen und so wie Psyche anfang die Liebe zu beweinen, nachdem sie dieselbe kennen gelernt hatte, so bejammere ich den unersetzlichen Schaden des Herkules, nachdem ich zur Einsicht der Schönheit desselben gelangt bin.« Vgl. auch Bättschmann 1985 (wie Anm. 35), S. 293 ff.
- <sup>50</sup> Z. B. Falconet 1765 (wie Anm. 12), S. 834: »Le beau même idéal ... doit être un résumé du beau réel de la nature.« Vgl. dagegen die leichte Verschiebung des Akzents in Pajous Brief an Johann Heinrich Dannecker (2. 6. 1786): »n'oublié jamais que la Nature avec L'étude de L'antique vous feront parvenir au but que tout artiste doit se proposer.« (Zitiert nach A. Spemann: Dannecker, Stuttgart 1909, S. 75).