

Anlässlich des Revolutionsspektakels des letzten Jahres, aber auch schon Jahre vorher, galt das hauptsächlichste Augenmerk des Kunsthistorikers der französischen Historienmalerei und darin der Darstellung des Helden.¹ Absolute Favoriten sind bis heute J.-L. Davids Horatier als tatkräftige Heroen, Hektor, Brutus und Marat als tragische Helden.

Vor allem Diderots kunstkritische Schriften lenkten auf Grund ihrer Authentizität in Form von direkter Anteilnahme am aktuellen Kunstbetrieb den kunsthistorischen Blick verstärkt auf die Gemälde von Künstlern des französischen Salons.² Diderots Forderung nach einer »männlichen Malweise« (Salon von 1765) scheint zu wörtlich genommen worden zu sein, denn bis heute finden Künstlerinnen des französischen Salons, wie M. G. Benoist oder Adélaïde Labille-Guiard u. a., lediglich bei Kunsthistorikerinnen Beachtung.³

Neben dieser regionalen und geschlechtsspezifischen Einschränkung ist darüber hinaus eine zeitliche Eingrenzung auf das revolutionäre Jahrzehnt in den Untersuchungen zu beobachten, so daß die Entwicklung der Historienmalerei seit der Jahrhundertmitte und ihre internationale Ausrichtung kaum wahrgenommen werden. Schlüsselbilder von Pompeo Batoni, Gavin Hamilton oder Angelika Kauffmann wurden bis heute noch nicht ausreichend im kunsttheoretischen Kontext reflektiert.⁴

Bekannt ist, daß im Neoklassizismus die Totenbetszene seit Poussin als endlos variiertes Muster für zahlreiche Historienbilder des 18. Jahrhunderts diente.⁵ Der Rückgriff gerade auf diese Szene bezeugt die ausgesprochen starke Konzentration auf die Affekte von Schmerz und Trauer. Dabei ging es im Wesentlichen um die künstlerische Umsetzung des Sublimen (Erhabenen) in all seinen Facetten, so daß eine Vielzahl von Historienbildern, wie zuletzt Bätschmann gezeigt hat, nicht mehr so sehr als Ereignisbild der Geschichte gelesen werden sollten, sondern sich zum »Tableau« vielfältiger Affekte wandelten.⁶

Heldinnen

Die Aktion spielt im Bild höchstens eine Nebenrolle und konsequenterweise agiert der Held kaum noch. Im Gegenteil, je unbeweglicher er ist, desto größer erscheint er uns. Diese für die Wirkungsästhetik bedeutsame Erkenntnis ist in J.-L. Davids »Andromache beweint Hektor« als ein dreifiguriges Konzentrat der Sterbebetszene verwirklicht und im »Tod des Marat« in letzter Konsequenz ausgeführt. Als Toter ist Hektor der Held des Geschehens, wenn auch ein tragischer Held. Er liegt bildparallel aufgebahrt da, Andromache rechts an seinem Totenbett zeigt Verzweiflung und Trauer, verweist aber auf die eigentliche Heldenfigur im Bild, den Toten.

Wenn in den Abhandlungen zur Historienmalerei des 18. Jahrhunderts vom Helden die Rede ist, ist selten an einen Heros im alten Sinne gedacht, vielmehr ist

eine eher unheroische Figur, oft der tragische Held, manchmal sogar der Anti-Held gemeint. Nicht so sehr der Tatenheld als vielmehr der Seelen- und Gesinnungs-Held entsprach dem damaligen Interesse.⁷ So konnte, wie K. Herding dargelegt hat, die Figur des toten Marat Heldentum und Märtyrertum, d.h. die Belange der Revolution als auch die der noch lebendigen katholischen Glaubenspraxis, in sich vereinen. In dieser Figur wurden Facetten vom »Jesus-Marat« bis zum »ami-du-people« rezipierbar.⁸

In der kunstgeschichtlichen Forschung wurde demnach der männliche Held in allen Details beleuchtet. Obwohl mir scheint, als sei mit der Abkehr vom Kampfeshelden auch weibliches Heldentum im 18. Jahrhundert als solches rezipierbar geworden, ist Bild- und Quellenmaterial dazu erst in letzter Zeit zusammengetragen worden.⁹

Schon im 17. Jahrhundert gab es in Frankreich eine Phase verstärkten Interesses an weiblichem Heldentum, wie Schriften der 40er Jahre über Heldenfiguren wie Judith oder Johanna von Orléans zeigen. In der damaligen Malerei wird jedoch nur in Ausnahmen, im Falle einer weiblichen Regentin, zu deren Verherrlichung auf einen kleinen, illustren Kreis »starker Frauen« Bezug genommen. Maria de Medici beispielsweise fand schon zu Lebzeiten Aufnahme in diesen Kreis von Kriegerinnen und großen Liebenden, wie Kleopatra und Johanna von Orléans.¹⁰

Sowohl in der Analyse der Historienbilder des 18. Jahrhunderts und ihrer Rezeption als auch in den Fragen zum historischen Kontext wurden weibliche Figuren im Bild eher marginal, oft nur in Bezug auf ihre Funktion für den Helden interpretiert. Tatsächlich hatten weibliche Figuren im Bild nicht nur die Funktion von Assistenzfiguren mit Verweischarakter, sondern waren vielfach Mittelpunkt und Hauptfigur eines dramatischen Geschehens.¹¹

Zu untersuchen wäre jedoch im Einzelfall, ob Frauen, auch wenn sie oft als Hauptdarstellerinnen im Bild erscheinen, damit auch als Heldinnen rezipiert wurden.¹²

Der Begriff »Held« beinhaltet, Hauptperson einer dramatischen Handlung zu sein. Im Bedeutungsgehalt der (positiven) heroischen Figur sind besondere Eigenschaften wie Mut und Tatendrang enthalten. Entscheidend ist, daß der Held aus einem militärischen oder einem inneren Kampf letztlich immer als Sieger hervorgeht. Denn er duldet nicht passiv, sondern seine Opfer, Leiden oder gar sein Tod haben einen selbstgewählten höheren Sinn.

Denn, so führt Schiller in seiner programmatischen Schrift »Vom Erhabenen« aus, der Held müsse sich bei uns als moralische Person in Achtung setzen. Laokoon sei nicht bloß ein mutiger Mensch, sondern ein Held, weil er sich über seine Leiden erhaben gezeigt habe. Indem er seinen Vaterpflichten gefolgt sei, habe er sich aus freier Wahl dem Verderben hingegeben, »sein Tod wird eine Willenshandlung«. Das Heldenhafte hängt nach Schiller nicht von einem Sieg ab, sondern vom Erhabensein über die Natur, indem sich der Mensch in die Freiheit der Handlung und des Geistes begibt.¹³

Schon Sigrig Weigel hat wesentliche Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Heldenfigur anhand literarischer Entwürfe dargelegt. Die weibliche Hauptfigur sei eher ambivalent; wenn überhaupt eine Heldin, dann sei sie als Opfer Heldin.¹⁴ Mit der Neuformulierung bürgerlicher Moral habe sich vor allem ein Prototyp der weiblichen »Heldin« herauskristallisiert: die Unschuld. Im dramatischen

Geschehen leiste die Hauptdarstellerin Großes zur Bewahrung, Opferung oder Sühne ihrer Unschuld; meist liege in ihrem Tod die einzige heroische Tat.¹⁵

Es liegt nahe, sich weiblichen Äquivalenten des tragischen oder sterbenden Helden in der sterbenden Kleopatra, Lucretia oder anderen Selbstmord-Kandidatinnen zuzuwenden. Wesentlich ist, daß es sich dabei nicht um einen einfachen Rollentausch, einen weiblichen Abklatsch zum tragischen Helden, sondern vielmehr um das heldenhafte Opfer handelt. Entscheidender Unterschied beispielsweise von einer Lucretia zu einem Brutus ist, daß der Brutus von J.-L. David zwar unter dem Zwiespalt von öffentlicher und privater Aufgabe leidet, nicht aber wie die sterbende Lucretia einem Schicksal folgt, sondern erhaben aus dem inneren Kampf hervorgeht. Seine Handlung war von Anfang an selbstbestimmt, d.h. Brutus war erhaben über die Trauer um seine Söhne. Die Mutter seiner Söhne zeigt sich dagegen über ihr Leiden nicht völlig erhaben, da sich ihr der höhere Sinn der Tötung ihrer Söhne entzieht.

Schiller führt jedoch auch weibliche Figuren als Beispiele des Erhabenen auf. Medea sei erhaben, da sie einen vom Schicksal unabhängigen Charakter zeige, denn ihr Leiden sei von einem freien Entschluß abgeleitet.¹⁶ Iphigenie dagegen erwähnt Schiller in anderem Zusammenhang. Streng genommen, entspricht sie seiner Definition des frei entscheidenden Helden nicht, da sie sich ihrem Schicksal, geopfert zu werden, fügen muß. Nach Schiller ist Iphigenie fähig, ihr »Leiden stark und innig zu fühlen und doch nicht davon überwältigt zu werden«. Dies mache sie zur Heldin.¹⁷

Wir können also feststellen, daß opfernde oder geopfert Frauenfiguren durchaus als Heldinnen unter dem Begriff des »Erhabenen« rezipiert wurden.

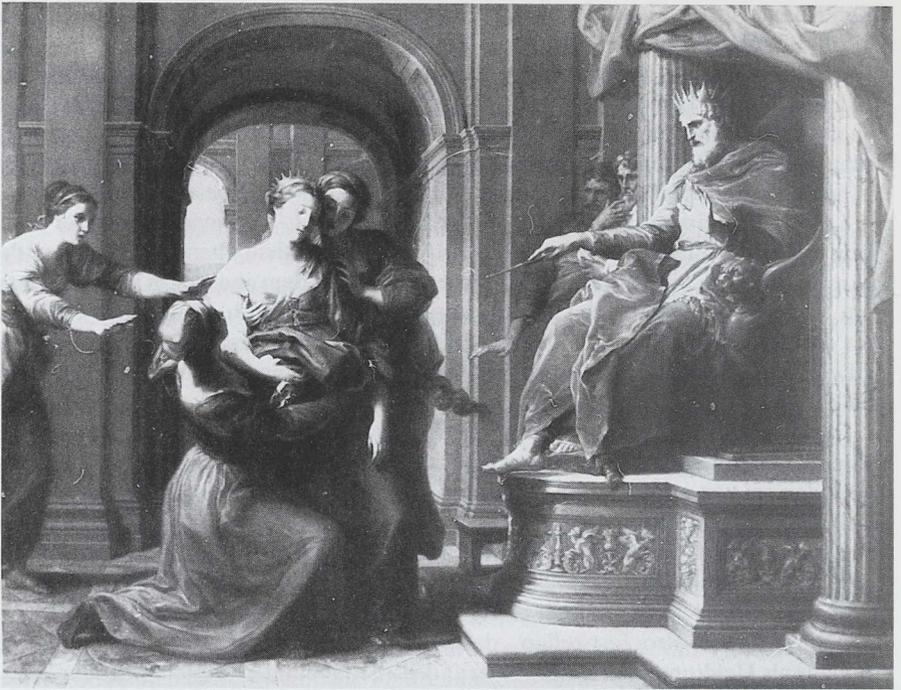
Daß sie eine eigenständige geschlechtstypische Art des »Sublimen« verkörpern, soll im folgenden am Sujet der Ohnmächtigen dargelegt werden. Sie konnte in der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts eine weibliche Form des tragischen Heldentums repräsentieren. Da ihr Zustand den höchsten Grad des Leidens ausdrückte, gehörte sie, besonders unter rezeptionsästhetischer Sicht, zu den dramatischsten und fesselndsten Figuren dieser Bildgattung.¹⁸

Bei den nun zu besprechenden Gemälden ist die Ohnmächtige ins Zentrum des Geschehens gerückt oder als einzige Hauptfigur ausgewiesen. Das Kriterium »Hauptperson« ist insofern wichtig, als die nahezu Bewußtlose im »Schwur der Horatier« von J.-L. David tatsächlich mehr die Aktion der Männer unterstreicht und kontrastiert und damit ihre spezifische Affektbotschaft unter die der Männer unterordnet. Anders als bei der sterbenden Camilla in Girodet-Triosons Gemälde von 1785, wo sich männlicher und weiblicher Affekt gleichgewichtig gegenüberstehen, ist im »Schwur der Horatier« kein gleichwertiges Gegenüber gemeint.¹⁹

1738/39 wählte der in Rom ansässige Pompeo Batoni für sein Gemälde »Esther fällt in Ohnmacht« eine Szene des Alten Testaments.²⁰ Esther kommt als Bittstellerin zu ihrem Gatten Ahasver. Als sie ihn um die Schonung ihres jüdischen Volkes bitten will, verläßt sie ihr Mut, sie fällt vor ihm in Ohnmacht.

Batoni folgt dem prinzipiellen Aufbau des Poussinschen Vorbildes und damit einer Bildtradition des 17. Jahrhunderts.²¹

Die Dreiergruppe der Frauen links, der Ohnmächtigen und der sie Stützenden, ist in einen Torbogen gestellt und damit deutlich vom erhöht thronenden Ahasver rechts getrennt. Die Figur des Königs ist zwischen zwei mächtige kannelierte Säulen eingespannt. Sie steht im harten Kontrast zur biegsamen, emotional-bewegten Frau-



1 Pompeo Batoni. Esther fällt in Ohnmacht. Öl auf Leinwand. Philadelphia, Museum of Art

engruppe. Zu dieser eilt eine Frau, die ihr Erschrecken durch die ausgebreiteten Arme deutlich zum Ausdruck bringt.

Esther ist in ihrer Ohnmacht durch ihre aufrechte, fast würdevolle Haltung ambivalent dargestellt. Ihre Haltung spiegelt den Versuch wider, die Fassung zu wahren, obwohl sie von ihren Gefühlen, besonders von ihrer Angst, überwältigt wird.

Der gewählte Moment schildert sie als Mutlose, die aus Angst die Aussprache mit ihrem Gatten scheut. In Batonis Figur spiegelt sich die im literarischen Stoff vorgegebene Dialektik. Esther ist ihrem Mann gegenüber unaufrichtig, da sie ihm ihre Herkunft verschwiegen hatte. Ihrem Volk gegenüber ist sie jedoch letztlich treu und wird durch ihren persönlichen Einsatz als fromme Retterin ihres Volkes in die jüdische Geschichte eingehen.²²

Innerhalb des Verlaufs der Geschichte ist die ohnmächtige Esther die nicht zu voller Größe gereifte »Heldin«. Sie ist noch nicht darüber erhaben, möglicherweise von ihrem Gatten verstoßen zu werden, und sie leidet darunter, Opfer seiner Willkür zu sein. Die Ohnmacht vermittelt zwar einerseits das Ausmaß der von Esther geforderten Stärke und das ihrer Leiden und Ängste, andererseits wäre sie nach Maßgabe von Winckelmann, Schiller und anderen nur bedingt geeignet, Erhabenes auszudrücken. Diese waren sich später darin einig, daß starke Affekte immer in den Grenzen des guten Geschmacks dargestellt werden müßten, »weil nie das Leiden an sich, nur der Widerstand gegen das Leiden pathetisch und der Darstellung würdig ist.« Denn erst durch die Darstellung der »Beherrschung oder, allgemeiner, durch Bekämpfung des Affekts«, solange »die Intelligenz des Menschen noch einigen Wider-

stand leistet«, wird der höchste Grad des Sublimen sichtbar.²³ Eine Ohnmächtige verliert jedoch jene notwendige Fähigkeit der Beherrschung, um sich über die Ängste hinwegzusetzen, sie könnte damit nach Schiller das Pathetisch-Erhabene nicht überzeugend ausdrücken.

Esthers rechte Gesichtshälfte und ihr Oberkörper sind im Bild in das hellste Licht getaucht. Indem ihr Gesicht zur Seite gedreht und die Ahasver zugewandte Hälfte zusätzlich verschattet ist, entzieht sie sich seinem Blick. Hingegen gibt diese Haltung und die Lichtführung den Bildbetrachtern den bestmöglichen Überblick. Auch die zwei Randfiguren rechts, die mit geöffneten, abwehrenden Händen ihre Ergriffenheit signalisieren, haben keinen freien Blick auf die Ohnmächtige. Vielmehr geben sie den Betrachtern den Grad der Ergriffenheit vor.

Die Geschichte des sterbenden Seneca wurde in der Mitte des 18. Jahrhunderts für die Darstellung des tragischen Heldentums neu entdeckt. Noël Hallé greift in seinem Gemälde »Der Tod des Seneca« interessanterweise den Abschied der Paulina von ihrem Mann Seneca heraus.

Seneca, der Verschwörung gegen Nero verdächtigt, wird von diesem aufgefordert, sich selbst zu töten. Seine Frau Paulina beschließt, mit ihm zu sterben, und beide öffnen sich die Pulsadern.

Das Bild zeigt rechts den sterbenden Seneca, in sitzender Haltung, sein bloßer Körper ist in Tücher gehüllt. Mit bereits verschleiertem Blick schaut er zu der vor ihm stehenden Paulina auf. Noch während sich beide zum Abschied die Hand reichen wollen, fällt Paulina in Ohnmacht, so daß sich ihre Hände nicht mehr finden.

Obwohl das im Salon von 1750 ausgestellte Gemälde in einigen Punkten gerügt wurde, leitete es eine künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Thema ein, das sicher auch den »Tod des Marat« von J.-L. David vorbereiten half.²⁴

Der Poussin-Rezeption deutlich verpflichtet, was nicht zuletzt der Stoffbaldachin belegt, wird hier die Christus-Ikonographie säkularisiert. Paulina rezipiert die Figur der Maria, die beim Anblick des vom Kreuz genommenen und auf ein Tuch gebahrten Christus ohnmächtig wird. Über die ikonographische Vorlage hinaus scheint mir diese christliche Wurzel aufschlußreich für das Verständnis der Figur der Ohnmächtigen als Heldin. Wie Maria, die den Opfertod Christi für die Menschheit in ihrem Schmerz, der bis zur Bewußtlosigkeit reicht, zum Ausdruck bringt, so begleitet Paulina Senecas heldenhaften Tod. Im Bild ist eben nicht das gemeinsam in den Tod gehende Paar, eben der Heldentod von Mann und Frau gezeigt, sondern lediglich Senecas Erhabenheit im Sterben. Folglich lautet der Titel des Bildes nicht »Paulinas Abschied«, sondern »Der Tod des Seneca«. Wenn man so will, bietet damit der literarische Stoff eine »heldenhaftere« Frauenfigur als die Malerei.

Wenn auch Paulina nicht die Hauptfigur des Bildes ist, so ist im Unterschied zu Batoni, zumindest die Trennung von männlichem und weiblichem Bereich in Auflösung begriffen. Zwar sind Männer- und Frauengruppe noch räumlich voneinander geschieden, jedoch näher zueinandergerückt. Die noch spürbare Trennung erzeugt hier eine Spannung, die in den suchenden Händen kulminiert.

Zwei Arten von Affekten, die miteinander in Kontrast stehen, prägen die Darstellung. So ruhig und gefaßt Seneca wirkt, so bewegt erscheint sein Gegenüber. Paulina, in gedrehter Haltung mit labilem Stand, gibt den transitorischen Moment zwischen Bewußtsein und Bewußtlosigkeit wieder. Ihre Gesichtszüge sind aufgelöst und ihre halbgeöffneten Augen verzogen. Der Sterbende und die Ohnmächtige sind



2 Noël Hallé. Der Tod des Seneca. Öl auf Leinwand. Boston, Museum of Fine Arts

hier, durchaus geschlechtstypisierend, als extremste Form innerhalb der Palette von möglichen Affekten miteinander kombiniert.²⁵ Seneca zeigt sich noch im Sterben würdevoll und still. Erst in dem extremen Affekt der Ohnmächtigen wird die Tragik seines Todes nachvollziehbar.

Das 1775 datierte und bisher unveröffentlichte Gemälde von Angelika Kauffmann »Tullia fällt in Ohnmacht« erhebt die Ohnmacht einer Frau zum Thema einer »Historie«.²⁶



3 Angelika Kauffmann. Tullia fällt in Ohnmacht. Öl auf Leinwand. Verbleib unbekannt

Ein Diener tritt mit einem blutigen Tuch über dem Arm auf Tullia, die Frau des Pompejus, zu. Tullia, die glaubt, vom Tod ihres Mannes unterrichtet zu werden, sinkt ohnmächtig in ihrem Stuhl zusammen. Eine Dienerin hinter ihr stützt sie und wehrt gleichzeitig mit ausgestrecktem Arm den Diener ab. Eine zweite Dienerin kniet vor Tullia und lockert ihr den Gürtel.

Angelika Kauffmanns Dreiergruppe erinnert an die berühmte antike Gruppe der Niobiden. Seit ihrer Entdeckung Ende des 16. Jahrhunderts galt sie neben dem Laokoon als *das* Exemplum für Schmerz. Angelika Kauffmann kombiniert aus einer in die Knie Gesunkenen (Tullia) und einem Niobiden mit erhobenem Arm (stehende Dienerin) eine eigene dramatische

4 Sterbende Niobide. Rom, Nationalmuseum



Gruppe. Der erstaunte Diener, dem durch die Geste der Dienerin das Zuschauen versagt wird, hat nach Fried die Funktion des Ersatzbetrachters, der uns um so mehr auf das Schicksal der Ohnmächtigen lenkt.²⁷ Diese bietet uns mit ihrer entblößten Schulter ein Bild der Entäußerung, deren sie sich nicht bewußt ist, merkt sie doch nicht, daß sie betrachtet wird.

Hier ist eine Szene gewählt, in der auf das männliche Gegenüber verzichtet werden kann. Pompejus, der Grund des dargestellten Leidens, ist im Bild nicht zu sehen. Lediglich die Nebenfigur eines Dieners mit dem Tuch des Pompejus verweist auf ihn. Es ist jedoch nur noch formelhaftes Zeichen für den toten Helden. Im Verzicht auf die Darstellung des toten Helden wird das Leiden der trauernden Ehefrau zum Hauptthema. Im Unterschied zu J.-L. Davids »Andromache« drückt sich das Leiden hier in einer verhaltenen und stillen Formel aus.

Zehn Jahre später griff Angelika Kauffmann das Thema erneut auf und schuf neben dieser eigenhändigen Replik ein zugehöriges Gemälde, »Cornelia, die Mutter der Gracchen«.²⁸

Diese beiden Themen als Pendants auszuführen, noch dazu für eine der einflußreichsten Regentinnen der Zeit, der Königin Maria Carolina von Neapel, zeugt von einer bewußten Konzeption. Die Auftraggeberin bewunderte und förderte die Künstlerin, die hier ein Programm der »heldenhaften« Weiblichkeit vor Augen führt. Tullia und Cornelia sind vorbildhaft, die eine in ihrer aufopferungsvollen Rolle als Mutter, die andere in ihrer Rolle als treue Ehefrau.

Die unschuldige Ohnmächtige

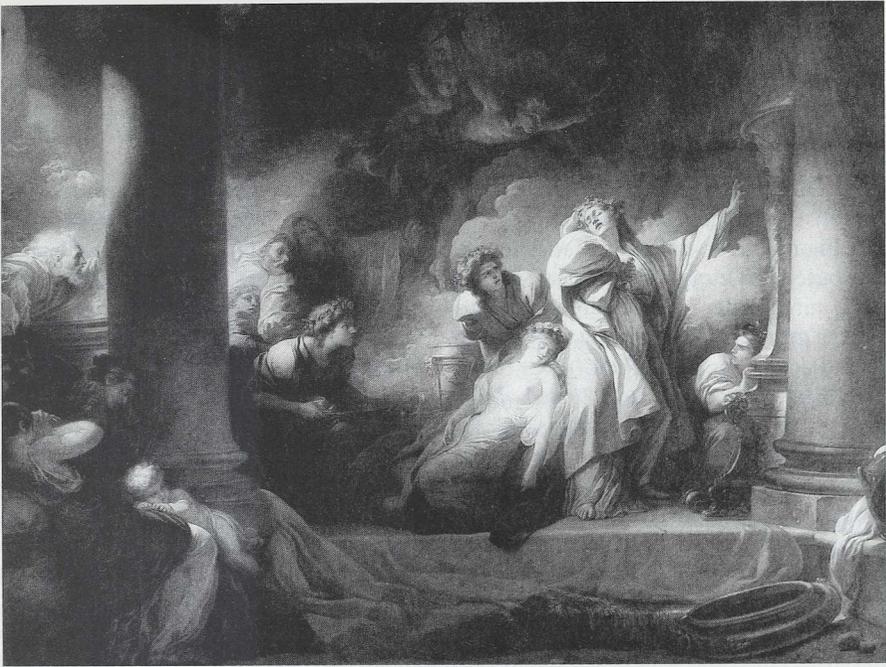
Besonders eindrucksvoll wurde das Paar des sterbenden Mannes und der ohnmächtigen Frau im folgenden Gemälde von H. Fragonard miteinander verknüpft. 1765 stellte Fragonard im französischen Salon das Gemälde »Der Hohepriester Koresus opfert sich, um Kallirhoe zu retten« aus.

Diderot erschien das Gemälde wie im Traum, Fried bezeichnete es in Anschluß an Diderot als ein »sublimes Phantom«.²⁹ Das Bild wurde allgemein gelobt und wird bis heute als ein Hauptwerk des Neo-Klassizismus angesehen.³⁰

Fast filmisch läuft das Geschehen an Diderots innerem Auge vorbei, und so entspricht seine Beschreibung eher einer dramatischen Erzählung als einer kunstkritischen Abhandlung. Die Erzählform drückt nach Diderot die wesentliche Stärke des Bildes aus: das Ergreifende und das Fesselnde der Darstellung.³¹ Es impliziert, daß ein derartig starkes Ergriffensein nur durch die höchste Form des Erhabenen ausgelöst werden kann. Denn eine wesentliche Eigenschaft des Erhabenen ist, der Zeit enthoben zu sein und auch die Beobachter der Zeit zu entheben.

Wichtig für die Rezeption des Bildes ist, daß das Erhabene zwar gedanklich konzipiert ist, daß es aber nicht auf den Verstand wirkt, sondern auf das Gefühl. Überwältigend, gleich einem Blitz, läßt es Überlegungen keinen Raum.³² Auch vermag diese Art der Faszination bei allem Grauen noch Genuß zu bereiten.

Diderots alter Ego Grimm vertraut ihm im Laufe des fiktiven Gesprächs an, er fürchte, das Gemälde in seiner fesselnden und erhabenen Erscheinung könne verschwinden, wie sich ein Traum plötzlich verflüchtige. Und er fügt hinzu, Fragonard habe einen schönen Traum gemalt.³³



5 Honoré Fragonard. Koresus tötet sich, um Kallirhoe zu retten. Öl auf Leinwand. Paris, Louvre

Die Geschichte geht auf de la Fosses Tragödie zurück, die 1703 in Paris aufgeführt wurde. Koresus, einer der Priester des Bacchus, verliebte sich in Kallirhoe, eine Prinzessin von Kalydonien. Da er von ihr abgewiesen wurde, bat er Bacchus um Rache. Dieser strafte die Kalydonier mit einer wilden Trunkenheit. Das zu Rate gezogene Orakel besagte, der Fluch könnte nur durch die Opferung Kallirhoes oder eines anderen an ihrer Stelle aufgehoben werden.

In einer von zwei kolossalen Säulen gerahmten Halle ist Kallirhoe vor dem Opferaltar in Ohnmacht gesunken. Sie liegt, von einem jungen Priestergehilfen am Kopf gestützt, im Zentrum des Bildes. In Vervollständigung der Dreiergruppe steht Koresus mit dem Rücken zu ihr, in ihrer unmittelbaren Nähe. Er hat sich soeben selbst den Dolch ins Herz gestoßen, sein Kopf ist seitlich nach oben gedreht, seine Augen sind wie in Ekstase geschlossen und sein linker Arm erhoben. Alle weiteren, hauptsächlich im linken Bildteil angesiedelten Figuren sind beobachtende Nebenfiguren, die eine Palette von Anteilnehmenden Gefühlen vor dem Betrachter ausbreiten. Denn so, wie alle Kräfte der Seele beim Erhabenen in Anspruch genommen werden, so daß alle Nebengriffe gleichsam verschwinden, so führt jede der Nebenfiguren eine Form der Trauer, Schmerz, Mitleid oder abwehrendes Entsetzen vor, nur, um zum Zentrum des Bildes zurückzuführen.³⁴

Obwohl Schweigen im Bild herrsche, so Diderot, sei Kallirhoe als Opfer klar zu erkennen.³⁵ Gemeint ist, daß auch ohne viel Aktion und Bewegung wesentliche Dispositionen umrissen sind. In aller Stille, völlig willenlos und ihrem Schicksal ergeben, liegt das Opfer da.

Die Darstellung der ohnmächtigen Frau versinnbildlicht hier vor allem Unschuld. Kallirhoe ist die stillste und gleichzeitig die am hellsten beleuchtete Figur im Bild. Völlig unschuldig, in einem »bewußtlosen« Zustand, zieht sie die Blicke des Beobachters auf sich.

Dies scheint ein wichtiger Grund für die damalige Beliebtheit der Darstellung ohnmächtiger Frauen zu sein.

Das von Diderot konzipierte und von Fried eingehend untersuchte rezeptions-ästhetische Modell geht von der »Fiktion der Nichtexistenz des Betrachters« aus.³⁶ Die Figur des versunkenen Menschen ermöglicht es, sich völlig in die unmittelbar erfahrbare Gefühlswelt des Bildes hineinzugeben. Der Betrachter wird nicht direkt dazu aufgefordert, im Gegenteil, er wird bewußt ausgeschlossen, um ihn zum Beobachten zu reizen. Die äußerste Form der Versunkenheit (absorption) sah Fried im Schlaf oder in der Blindheit (»Der blinde Belisarius« von J.-L. David) verwirklicht. Wichtigste Voraussetzung für ein völliges Sich-Hineinbegeben in das Bild sind die blinden oder geschlossenen Augen der zu betrachtenden Person.

Die Ohnmacht scheint mir die konsequenteste Form »weiblicher« Versunkenheit zu sein. Hilflos und unschuldig zeigt sich die Ohnmächtige dem Betrachter. Sie weiß nicht, daß sie betrachtet wird.

Diderot betont eigens, daß Kallirhoe schön und schamhaft dargestellt sei. Noch in der Ohnmacht sei sie von Fragonard nach den Regeln der Schicklichkeit und der Unschuld gemalt.³⁷

Fragonard formulierte offenbar einen Prototyp der »Heldin«, nämlich den sich um ihrer Unschuld willen opfernden Heldin. Kallirhoe war gewillt, eher den Tod auf sich zu nehmen, als den Priester zu erhören. Bis zu ihrer Ohnmacht blieb sie standhaft, d.h. bewahrte sie sich ihre Unschuld.

Die Brisanz des Themas der geopferten Heldin zur Wahrung der Unschuld wird auch an zahlreichen literarischen Beispielen ersichtlich, bekanntestes ist Lessings »Emilia Galotti«. Dort erdolcht der Vater seine eigene Tochter, um ihre Unschuld vor dem Zugriff des Fürsten zu bewahren und damit ihre Tugend zu retten.

Ein weiterer Aspekt in Diderots Bericht zum Fragonardschen Gemälde ist aufschlußreich. Schon damals bemerkte das Publikum das »unbestimmte Geschlecht« und das hermaphroditische Aussehen der Priestergehilfen. Auch wunderte es sich über die weiblichen Gewänder des Hohenpriesters.³⁸

Genaugenommen findet im Bild eine Verdoppelung oder Verstärkung der Versunkenheit durch den Sterbenden statt. Koresus, der Vollstrecker des Opfers, opfert sich selbst. Er ist zwar der Aktive, aber dennoch merkwürdig erstarrt, geradezu in der Empfindung innehaltend.³⁹ In der Biegung seines Körpers und in seinem ekstatischen Gesichtsausdruck ähnelt er nicht ohne Grund der in Ohnmacht gefallen Esther. Auch kompositionell wird hier die geschlechtsspezifische Polarisierung deutlich aufgeweicht. Die enggefügte Dreiergruppe von ursprünglich drei Frauen – wie z.B. bei P. Batoni – wird hier ins Bildzentrum gerückt und besteht aus einem »hermaphroditischen« Priestergehilfen sowie der weiblichen und männlichen Hauptfigur. Dennoch besteht jener entscheidende Unterschied zwischen dem selbstgewählten Leiden des Koresus, dessen »Tod als Willenshandlung« ihn nach Schiller als Pathetisch-Erhabenen auszeichnet und der ihrem Schicksal ergebenden Ohnmächtigen.

Der unermüdlich geführte bürgerliche Diskurs über die Tugendhaftigkeit des

»Weibes« ist Hintergrund der unschuldigen Ohnmächtigen im Bild. Denn nach damaliger Vorstellung war nichts so schlimm, wie eine von sich aus aktive, eine laute, sich entäußernde, eine »hysterische« Frau. Für Frauen wurde ein enger Verhaltensrahmen abgesteckt, der vor allem Muster von Innerlichkeit enthielt. Schweigen⁴⁰ und Passivität wurden als erste Tugenden gepriesen.⁴¹

Die »stille Größe« der ohnmächtigen Frau

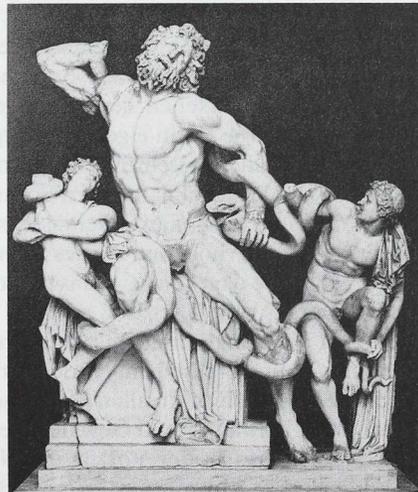
In der Figur des Sterbenden und der Ohnmächtigen lassen sich Anleihen an die antike Statue des Laokoon und der Niobe erkennen.

Koresus greift spiegelverkehrt Laokoons Haltung und Gesichtsausdruck auf. Sein Mund ist leicht geöffnet, wie der des Laokoon, sein Arm im Schmerz erhoben. Der Mund der Ohnmächtigen dagegen ist wie der Niobes geschlossen.

In der aktuellen Kunsttheorie der Zeit wurde an Hand des Laokoon und auch im Vergleich mit der Niobe die Möglichkeit der Verknüpfung des Erhabenen mit der Schönheit problematisiert. Der Laokoon diene Winckelmann dazu, »das vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke« als »edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck« darzulegen.⁴² »So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.«⁴³

Auch Lessing hat, auf Winckelmann Bezug nehmend, am Laokoon Kriterien für die höchstmögliche Schönheit entwickelt. Die Schönheit sei eine Frage der Angemessenheit der Mittel: »Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit [...] des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. [...] Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; ... [anderenfalls wäre es, B.B.] eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht abwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.«⁴⁴

Tatsächlich galt der Laokoon im 18. Jahrhundert als wichtigstes Paradigma für den »Ausdruck«.⁴⁵ Insofern wurde er auch höher bewertet als die



6 Laokoon und seine Söhne. Rom, Vatikanisches Museum

Niobe. Zwar sei er, nach Daniel Webb, »künstlicher«, er zeuge jedoch für die Kenntnis des Künstlers vom menschlichen Körper und der Wirkung seiner »Leidenschaften auf den Körper«. ⁴⁶

In der Frage der Schönheit allerdings machte Niobe dem Laokoon den Rang streitig; könne sie doch, so H. H. Füßli in seiner Vorrede zur Übersetzung des Webbschen Textes, viel besser als Laokoon einer vollkommenen Schönheit dienen. Freilich sei Laokoon einer charakteristischen Schönheit fähig. »Da aber ein solches Leiden, je nachdem es sich sichtbarlich äußert, die Schönheit nothwendig entstellen muß«, so sei Laokoon »niemals vollkommen schön zu nennen« und »eines unendlich geringeren Grades derselben fähig als Niobe, deren Schmerz sich für ein feines Auge freylich auch sichtbarlich zeigt, aber in einem so hohen Grade, welcher ihr aller Empfindung raubt, und die schönen Züge ihres Gesichtes nicht verwildert, sondern auf ewig festspannt. Die Leiden der Niobe sind in allen Absichten weiser und würdiger als die Leiden des erstern [...]«. ⁴⁷

Niobes Schönheit ist demnach Ergebnis ihres regungslosen Zustands. Ihre Gesichtszüge sind »auf ewig festgespannt«. Dies kennzeichnet einen Zustand, den die Künstler des 18. Jahrhunderts am vollkommensten in der Bewußtlosigkeit wiedergeben konnten.

Die verschiedenen Grade der Schönheit sind demnach geschlechtsspezifisch fixiert. Das Ideal vollkommener Schönheit vermag die Frau in der Angst, das der charakteristischen, individuellen Schönheit der Mann im Schmerz wiederzugeben. Dazu bedarf es verschiedener Formen des »Ausdrucks«.

Daß es sich bei Laokoon um »die Idee von männlichem Anstande und großer Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt«, handelt, betont Lessing. ⁴⁸ Nach Winckelmann vermag die Erhabenheit des Mannes Schmerz und Schönheit hervorzubringen, die Erhabenheit der Frau kommt durch Angst und Schönheit bzw. Anmut zustande. ⁴⁹

Entsprechendes ist in der früheren kunsttheoretischen Diskussion über das »Erhabene« zu finden. Geht man von der Boileauschen Longin-Deutung aus, so wird bereits dort die Einheit von Schönheit und Erhabenem angenommen. Innerhalb des von Boileau beschriebenen »Sublimen« wurden allerdings zwei Formen voneinander geschieden. Neben der geläufigen mit Pathos verbundenen Form wird die zweite pathosferne Form eigens hervorgehoben. ⁵⁰ Dies wurde bereits von Addison in seiner Verteidigungsschrift für Miltons »Paradise lost« betont. Diese zweite Form entspricht der Winckelmannschen Formel von der »Stille«. ⁵¹

Koresus in Fragonards Gemälde ist geeignet, beide Momente wiederzugeben, die Geste seines erhobenen Armes ist pathetisch, sein Gesicht ist still und in sich gekehrt. Kallirhoe dagegen zeigt das pathosferne Erhabene.

In der bis zum Überdruß zitierten »stillen Einfachheit und edlen Größe«, die Winckelmann am Laokoon aufzuschlüsseln suchte, forderte er vor allem Wahrheit in Handlungen und Stellungen. Nur ein ruhiger Stand vermöge den wahren Charakter der Seele zu schildern, in allen von dieser Ruhe abweichenden Stellungen sei etwas Unschönes, Unwahres und Gewaltames. ⁵²

Auch hierin ist der Vorzug der Niobe gegenüber dem Laokoon angedeutet. Durch ihre stille Konzentriertheit und Bewegungslosigkeit müßte sie nach Winckelmann als höchste Stufe des Sublimen eingeschätzt werden.

Genau in diesem Punkt trifft Bättschmanns Definition der Historienmalerei als

»Tableau« zu. Denn das Tableau zeige den Stillstand der Gefühle, indem die Beteiligten wie Statuen wiedergegeben seien.⁵³

Innerhalb unserer Reihe von Gemälden kommen Fragonard und Angelika Kauffmann den Winckelmannschen Forderungen am nächsten. Sowohl Tullia als auch Kallirhoe sind Affektfiguren einer verinnerlichten, pathosfernen Sublimität gemäß weiblicher Tugendpostulate. Einen früheren Stand der Entwicklung erkennen wir bei Noël Hallés Paulina. Sie genügt dieser Forderung weder in ihrem Stand, der recht labil ist, noch in ihren Gesichtszügen, die verzogen sind.

Mit Burkes Schriften zum Sublimen findet ab den 60er Jahren eine Trennung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen statt, die zu einem anthropologisch-psychologisch bestimmten Dualismus, etwa zu dem bekannten Gegensatzpaar Kants, dem »Erhabenen« und »Schönen« führt. Dies wird schließlich in Schillers »Anmut und Würde« und Humboldts »Männlicher und weiblicher Form« manifest.⁵⁴

H. H. Füßli faßte in seiner Begegnung mit der Niobe in Rom alle hier angesprochenen kunsttheoretisch und besonders rezeptionsästhetisch bedeutsamen Aspekte aus der Sicht des Mannes in folgender Beschreibung pathosferner, stiller und anmutiger Größe weiblicher Figuren zusammen: »Niobe, meine Geliebte, du schöne Mutter schöner Kinder; du schönste unter den Weibern, wie lieb ich dich! Steh still Wanderer! lernensbegieriger Jüngling, steh mit Bewunderung stille! Das ist keine liebäugelnde Venus. – Fürchte dich nicht, sie will nicht deine Sinne berauschen, sondern deine Seele mit Ehrfurcht erfüllen, und deinen Verstand unterrichten: Nimm wahr, die ernste Grazie auf ihrem Gesichte, die unnachahmliche Einfalt in den scharfen Formen der Köpfe der 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 schmachend, sondern unschuldig, und heiter offen. Ihre jungfräulichen Brüste erheben sich sanft; [...] kröne deinen Genuß mit dem stillen Wunsch, eine Gattin zu finden, die diesem Mädchen gleich sey.«⁵⁵

Anmerkungen

- 1 Dazu die Ausstellung der Museen der Stadt Köln. Triumph und Tod des Helden. Ausst. Kat hrsg. v. Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert. Köln 1988; zuletzt Herding, Klaus. Diogenes als Bürgerheld, in: Ders., Im Zeichen der Aufklärung, Frankfurt 1989, S. 163f.
- 2 Diderot, Denis. Ästhetische Schriften. Hrsg. F. Bassenge. 2 Bde., Berlin/DDR 1984, bes. Salon 1763-69, 1775, 1781.
- 3 Zuletzt Ausst. Kat. Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830, Historisches Museum Frankfurt, Marburg 1989. Wie eine Pflichtübung erscheint der achtseitige Beitrag von Marie-Jo Bonnet (Die Malerinnen in der Französischen Revolution) in dem ca. 340seitigen Katalog: 1789-1989. Zweihundert Jahre Französische Revolution, Berlin 1989.
- 4 Diese Lücke wird hoffentlich durch eine demnächst fertiggestellte Dissertation von Ulrike Müller-Hofstede zur Untersuchung des »Sublimen« in Gemälden Gavin Hamiltons, FU Berlin, geschlossen; vgl. meine in Kürze erscheinende Dissertation. Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität. Basel/Weinheim 1990 (Uni Bonn 1987).
- 5 Ausst. Kat. La mort de Germanicus de Poussin. Hrsg. P. Rosenberg. Musée du Louvre. Paris 1973. Diese monographische Ausstellung behandelte ausführlich die Frage der direkten Nachfolge bis zur eigenständigen Formulierung dieses Leitmotivs.
- 6 Bätschmann, Oskar. Das Historienbild als »Tableau« des Konflikts: Jacques-Louis Davids »Brutus« von 1789, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (1986), XXXIX, S. 145-292; s. auch Langen, August. Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (1968), S. 194f.
- 7 Bereits Zeitler, Rudolf. Klassizismus und Utopia. Stockholm 1954, S. 50, hat auf den Wandel des Heldenbildes im Klassizismus aufmerksam gemacht; zuletzt Herding (Anm. 1), S. 91, über den »Tod des Marat«.
- 8 Herding (Anm. 1), S. 91f.
- 9 Dazu das Kapitel »Heldinnen«, in: Ausst. Kat. Sklavin oder Bürgerin (Anm. 3); Spickernagel, Ellen. Groß in der Trauer. Die weibliche Klage um tote Helden in Historienbildern des 18. Jahrhunderts (ebd.); Harten, Elke und Hans-Christian. Frauen-Kultur-Revolution 1789-1799. Pfaffenweiler 1989, bes. Die patriotische Frau und die republikanische Heroine, S. 23f.; s. auch die Abb. 24, 25.
- 10 Nur der Vollständigkeit halber erwähnt Alain Mérot, Der Held in der Französischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Triumph und Tod des Helden (Anm. 1), S. 30f., einige Schriften zum Thema: z. B.: »Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques«, von G. de Scudéry, 1642 in Frankreich erschienen.
- 11 Laut der Definition gängiger Wörterbücher ist dies das erste, vordergründigste Kriterium für den Helden, zusätzlich wird an den positiven Helden der Anspruch gestellt, Vorbild zu sein, s. Der Große Brockhaus, Leipzig 1931, Bd. 8, S. 358; »...durch seine Taten und sein Schicksal aus der Menge [...] hervorrangt und [...] zum Vorbild [wird]...«.
- 12 Vor dem Hintergrund einer kritischen Analyse des Patriarchats erscheint es paradox und fraglich, von weiblichem Heldentum zu sprechen. So wenig dieser Begriff auf die tatsächliche Geschichte von Frauen zutrifft, so fragwürdig könnte er sich für die Frauenbilder erweisen.
- 13 Schiller, Friedrich. Vom Erhabenen, in: Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik. Hrsg. Fricke/Göpfert, München 1984, S. 129ff.
- 14 Weigel, Sigrud. Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen, in: Die verborgene Frau, Berlin 1983, S. 138f.
- 15 Weigel bringt zahlreiche Beispiele, darunter: Judith, die für ihr Vaterland ihre Ehre opfert, ebd., S. 141.
- 16 Schiller (Anm. 13), S. 129.
- 17 Schiller, ebd., S. 117.
- 18 Bisher wenig beachtet wurden diese Ohnmachtsszenen als Variante der Totenbettzene. Oft ist die ohnmächtige Frau

- von der Sterbenden oder Schlafenden nur in Nuancen voneinander zu scheiden. Angelika Kauffmann hat eine weibliche Variante der Totenbettszene 1790 in Rom gemalt: Die sterbende Alcestis. Öl auf Lw., 114 x 154 cm, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum.
- 19 Anne-Louis Girodet-Trioson »Horatius tötet seine Schwester Camilla«. Öl auf Lw., Montargis, Musée Girodet, vgl. Kat. Triumph und Tod des Helden (Anm. 1), Nr. 31, Abb.
- 20 Anthony M. Clark. Pompeo Batoni. A complete Catalogue of his Works. Oxford 1985, Kat.Nr. 22/25.
- 21 Nicolas Poussin. Esther vor Ahasver. Öl auf Leinwand. Leningrad, Eremitage; dazu Blunt, Anthony. Nicolas Poussin (1966), Nr. 36.
- 22 Eben jene Rolle schreiben Racine (1690) und viele seiner Vorgänger der Esther zu, die in der Bibel allerdings abweichend geschildert wird.
- 23 Schiller (Anm. 13), S. 120.
- 24 Von einem anonymen Kritiker wurde die fehlende Anlehnung an antike Seneca-Porträtvorlagen bemängelt, nach Kat. Triumph und Tod des Helden (Anm. 1), S. 231, Kat.Nr. 36. J.-L. Davids und J.-F.-P. Peyrons »Der Tod des Seneca«, 1773 zum Grand Prix du Rome eingereicht, zeigt das händehaltende Ehepaar.
- 25 Die Seneca-Darstellungen scheinen J.-L. Davids »Der Tod des Marat« vorzubereiten, wo die christliche Ikonographie des Märtyrertodes zugunsten einer republikanischen Ideologie Verwendung findet.
- 26 A. Kauffmann hat, soweit mir bekannt ist, als erste und einzige dieses Thema der römischen Geschichte dargestellt. Eine sehr feine und vollkommen durchformulierte Vorzeichnung befindet sich in der Albertina, Wien. Monogrammiert. Feder in Braun über Bleistift auf blauem Papier. 28,2 x 36,4 cm. Inv.Nr. 5516, ebenfalls unveröffentlicht.
- 27 Meine Abbildung der sterbenden Niobide aus dem Museo Nazionale in Rom, ein Werk der Hochklassik, gibt eine der Bewegungsformeln der sterbenden Niobiden wieder. – Fried, Michael. Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley/Los Angeles 1980, S. 143f.
- 28 Beide Gemälde entstanden für die Königin Maria Carolina von Neapel im Jahre 1785. Cornelia, die Mutter der Gracchen. Öl auf Lw. 126 x 97,5 cm. Signiert. Slg. Dr. Steger, Wien. Die dazugehörige Replik der ohnmächtigen Tullia ist heute verschollen.
- 29 Diderot, Denis. Salon von 1765, Kap. XIX, Fragonard (Anm. 2), Bd. 1, S. 599f. – Fried, Michael (Anm. 27), S. 143f.
- 30 Cuzin, Jean-Pierre. J.-Honoré Fragonard. Vie et œuvre. Fribourg 1987, S. 86f. Kat.Nr. 118, Abb. 110.
- 31 »Das war die Bühne für eine der schrecklichsten und ergreifendsten Vorstellungen, die während meiner Vision [...] aufgeführt wurden.«, so Diderot (Anm. 2), Bd. 1, S. 602.
- 32 Im Wesentlichen schon bei Boileau-Despréaux, Nicolas. Œuvres complètes. Hrsg. Antoine Adam/Françoise Escal. Paris 1966, S. 338.
- 33 Diderot (Anm.2), Bd.1, S. 606.
- 34 Die paradoxeste Form der beobachtenden Randfigur ist die Figur, die sich das Gesicht verdeckt. Beobachterin des Geschehens, ist sie dennoch zu entsetzen, um das Geschehen weiterzuverfolgen. Diese Figur ist ebenso in N. Hallés Gemälde zu finden.
- 35 Diderot (Anm. 2), Bd. 1, S. 603.
- 36 Fried, Michael. Jacques-Louis Davids »Blinder Belisarius«, in: Der Betrachter ist im Bild. Hrsg. Wolfgang Kemp. Köln 1985, S. 154-182.
- 37 Diderot (Anm. 2), Bd. 1, S. 607.
- 38 Diderot, ebd.
- 39 Sicherlich trägt zu diesem Eindruck Fragonards Farbgebung bei, denn die Hauptfiguren sind fast monochrom, sandsteinfarben, wie Statuen koloriert.
- 40 Zum Schweigen als erstes Gebot im Zusammenhang mit dem Diskurs über weibliche Sprachfähigkeit und Kreativität, s. Helene Cixous. Geschlecht und Kopf, in: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Berlin 1977.
- 41 In diesem Zusammenhang kann ich auf den historischen Hintergrund nur in aller Kürze hinweisen. Neben zahlreicher Literatur zu diesem Thema, s. Steinbrügge, Lieselotte. Das moralische Geschlecht.

- Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der Französischen Aufklärung. Weinheim/Basel 1987. Sie zitiert z.B.: »Wenn sie [die Frauen, B.B.] außer sich sind, verlieren sie jegliches Schamgefühl [...], versuchen mit allen Mitteln, ihre Leidenschaften zu befriedigen; sie greifen Männer an, ohne rot zu werden [...]«, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751-1780, Repr. Stuttgart/Bad Cannstatt 1966-67, Art. Mariage, Bd. X, S. 116 b.
- 42 Winkelmann, Johann Joachim. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Berlin/Weimar 1976, S. 18.
- 43 Ebd., S. 18.
- 44 Lessing, Gotthold Ephraim. Laokoon, in: *Ausgewählte Werke*, München 1966, Bd. III, S. 14.
- 45 S. dazu Mengs, Anton Raphael. *Hinterlassene Werke*. Hrsg. M. C. F. Prange. Halle 1786. Webb, Daniel. *Untersuchungen des Schönen in der Malerey... Aus dem Englischen des Ritters Daniel Webb übersetzt und mit des R. Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey vermehret*. Zürich 1771, 2. Auflage.
- 46 Webb, ebd., S. 40.
- 47 H. H. Füllli in seinem Vorwort, in: Webb, ebd.
- 48 Lessing. Laokoon (Anm. 44), S. 40.
- 49 »Der Meister der Niobe [...] erreichte das Geheimnis, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen«, J. J. Winkelmann. *Geschichte der Kunst des Altertums*, In: *Werke in einem Band*. Hrsg. H. Hölzthauer. Berlin/Weimar 1976, S. 267.
- 50 Dazu Abeler, Helmut. *Erhabenheit und Scharfsinn: Zum »argutia«-Ideal im aufgeklärten Klassizismus*. Diss. Göttingen 1983, S. 11.
- 51 Addison, in: *The Spectator*, vol. V, No. 339, S. 74, dazu Abeler, ebd., S. 11.
- 52 Winkelmann (Anm. 42), S. 19f.
- 53 Bätschmann, S. 158; so auch Langen (Anm. 6). *Das monochrome Kolorit der Hauptfiguren in Fragonards Bild unterstützt diesen Bezug*.
- 54 Dazu mit weiterführender Literatur: Abeler (Anm. 50), S. 2. – Zusätzlich wurden diese ästhetischen Überlegungen bei Sulzer mit bürgerlichen Tugendvorstellungen verquickt. Seine moralistische Wertung des unpathetischen Erhabenen entspricht der Vorstellung von der »Schönen Seele«: »Hingegen die sanftern [...], unschuldigen Vergnügungen des Verstandes, erteilen der Seele eher Stille und Ruhe, als daß sie Leidenschaften in ihr erwecken sollten, die zu schädlichen Ausschweifungen erniedrigten.« (Sulzer, Johann Georg. *Über den Ursprung der angenehmen Empfindungen*, in: *Vermischte philosophische Schriften*. Jahrbücher der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt. Leipzig 1773, S. 40); dazu Abeler (Anm. 50), S. 55. Ausführliche Darlegung in meiner Dissertation (Anm. 4). Dazu Schmeer, Hans. *Der Begriff der »schönen Seele« besonders bei Wieland und in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts*, Berlin 1926. Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M. 1979.
- 55 H. H. Füllli (Anm. 47). Zum darin enthaltenen Aspekt des pygmalionischen Betrachters, s. Bätschmann, Oskar. *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Der Betrachter ist im Bild* (Anm. 36), S. 183-224.