

Verzweigte Simulacra

Victor I. Stoichita
Der Pygmalion-Effekt.
Trugbilder von Ovid bis
Hitchcock. Aus dem Französischen
 von Ruth Herzmann. München,
 Wilhelm Fink Verlag 2011. 267 S.,
 20 farb. u. 121 s/w Abb.
 ISBN 978-3-7705-5024-1. € 39,90

Giorgio Vasari druckte schon in der ersten Ausgabe seiner *Vite* ein von Giovanni di Carlo Strozzi um 1545 verfasstes Gedicht auf Michelangelos *Nacht* in der Florentiner Sagrestia Nuova ab, das in der neuen deutschen Übersetzung wie folgt lautet: „Die Nacht, die Du in gar lieblicher Pose hier schlafen siehst, hat ein Engel in diesen Stein gehauen: sie schläft, also ist Leben in ihr –, wecke sie auf, wenn Du’s nicht glaubst, und sie wird zu Dir sprechen.“ (Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, übers. von Victoria Lorini, hg. v. Caroline Gabbert, Berlin 2009, 108). Hätte Michelangelo die Figuren für die Grabmäler zu Ende geführt, lautet Vasaris Kommentar, so hätte die Kunst bewiesen, dass sie die Natur um Längen zu übertreffen in der Lage ist. Für den Wettstreit zwischen Kunst und Natur wird ersichtlich die topische Vorstellung von der Belebung eines Artefakts herangezogen, die sowohl in der mythischen Figur des Prometheus wie auch in der legendären Figur des Pygmalion ihre Verkörperung gefunden hat. Dazu kommt die übermenschliche oder göttliche Fähigkeit des Bildhauers mit dem Namen „Angelo“. Strozzi legt es aber dem Betrachter anheim, die schlafende *Nacht* zum Leben zu erwecken, und verspricht ihm, dass die Statue sprechen, und also das Überwinden wird, was den gemalten und gemeißelten Figuren immer als letzter Makel vorgehalten werden konnte.

SEXUELLE BELEBUNGSPHANTASIEN

Relativ häufig trat vom 16. bis zum 18. Jh. innerhalb des begeisterten Umgangs mit plastischen Kunstwerken die „Statuenliebe“ oder die Vorstellung vom sexuellen Verkehr mit Statuen auf (hierzu: Oskar Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter*. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Köln 1985, 237–278; Hans Körner, *Statuenliebe in St. Peter. Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Portas Grabmal für Papst Paul III.*, Düsseldorf 1999). Die Beurteilung dieser Aberration war schwankend. In seiner Vorlesung über den Paragone von 1547 kam Benedetto Varchi mit Plinius darauf zu sprechen und schloss auch gleich ein Gemälde mit ein: „Was noch? Schreibt er [Plinius] etwa nicht, dass selbst Männer sich in Marmorstatuen verliebt hätten, wie es mit der Venus des Praxiteles geschah? Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass dies heute noch und den ganzen Tag mit jener Venus geschieht, welche Michelangelo für Herrn Bartolomeo Bettini zeichnete und Herr Jacopo Pontormo eigenhändig kolorierte.“ (Varchi, *Due Lezzioni*, Florenz 1550, 104; Plin., *Nat. hist.* 36,20–22; Pseudo-Lukian, *Erotes*, 15–16; die Geschichte kursiert im 16. Jh., so bei Paolo Pino 1548 in: *Trattati d’arte*, Bari 1960–1962, Bd. 1, 129; vgl. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 vols., Florenz 1966–1987, Bd. 5 [Text], 326f.)

Pontormos Gemälde *Venus und Cupido* (1532–34) wurde von Herzog Alessandro de’ Medici gewaltsam behändigt, und Bettini erhielt nur den Karton, zum tiefen Groll von Michelangelo. Das inkriminierte Bild befand sich laut Inventar vom 25.10.1553 in der Guardaroba im Mediceischen Palast, wurde mehrfach wiederholt (u.a. von Vasari nach Michelangelos Karton) und ist heute in der Galleria dell’Accademia in Florenz zu sehen (vgl.

Abb. 1 Pierre Firens, Pygmalion und die Propoetiden. Radierung, in: *Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 1619, S. 283



Kurt W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*, München 1966, Kat. Nr. 41, 145). Auf welche Praktiken Varchi in seinem Zitat anspielte, ist nicht diskutiert. Anton Francesco Doni meinte gar 1549 in seiner Schrift *Disegno* (fol. 11r), die *Aurora* von Michelangelo rufe noch mehr Fleischeslust (*carnalità*) als die Venus des Praxiteles hervor.

DER PYGMALION-EFFEKT

Der für Victor I. Stoichitas Buch titelgebende Ausdruck „Pygmalion Effect“ – gleichbedeutend mit „Rosenthal Effect“ – stammt von den Experimenten, die der Psychologe Robert Rosenthal in den 1960er Jahren anstellte und gemeinsam mit Leonore Jacobsen erstmals 1968 publizierte (Rosenthal/Jacobsen, *Pygmalion in the Classroom. Teacher's expectation and pupil's intellectual development*, erw. Ausgabe, New York 1992). Damit war gemeint, dass die negativen oder positiven Vorannahmen von Vorgesetzten oder Lehrern sich auf die Leistungen bzw. die Leistungsbeurteilungen der Untergebenen oder Schüler auswirken (Versuchsleiter-Artefakt). Der „Pygmalion-Effekt“ in psychologischer Verwendung hat wohl weniger mit der Ovid'schen Belebungs-Erzählung zu tun als mit der Komödie von George Bernard Shaw *Pygmalion. A Romance* von 1913 und deren Musical-Fassung *My Fair Lady* von 1956.

1993 verwendete Elizabeth Cropper den Terminus „Pygmalion Effect“ in ihrem Aufsatz über die Galeriepublikation von Vincenzo Giustiniani. Es handelte sich um eine Rückführung des Ausdrucks in die Kunstgeschichte auf der Basis von

Antonio Carosellis *Allegorie der Skulptur* (zerstört, früher Berlin), die der Galleria Giustiniani die Kraft zur Belebung von Pygmalions Statue zuschrieb (Cropper, Vincenzo Giustiniani's „Galleria“: the Pygmalion Effect, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, Mailand 1992, Bd. 2, 101–126, bes. 113, 116–117). Von Cropper erhielt Stoichita die Erlaubnis, den Begriff für das vorliegende Buch wieder zu verwenden (235, Anm. 17). Dieses entstand zwischen 2003 und 2008, und wie üblich wurden mehrere Teile schon in verschiedenen Sammelpublikationen veröffentlicht. Stoichitas Untersuchung über die Wirkung und Nachwirkung der Vorstellung von Pygmalion bis in alle Verästelungen der Künste, der Literatur, der Musik und des Films wurde zuerst in englischer Sprache, dann in der Originalsprache Französisch publiziert. Der sinnreiche und wohlüberlegte Untertitel der französischen Ausgabe aus dem Jahr 2008 *Pour une anthropologie historique des simulacres* wurde sowohl in der deutschen wie in der englischen Ausgabe geopfert für ein hitchcockiges Verkaufsargument (*The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock*, Chicago 2008).

Es geht dem Autor weniger um die Ausformungen und Wandlungen der Pygmalion-Legende seit Ovid als um den genannten „Pygmalion-Effekt“, den er umschreibt als „den schwankenden Bezug“ zwischen Ästhetik, Magisch-Erotischem und

handwerklichem Geschick, welcher aus den „dunklen Winkeln der Geschichte der Mimesis im Abendland hervorzuholen“ sei (12). Oder eben: Es geht laut dem französischen Untertitel um eine historische Anthropologie des Phantasie- und Trugbildes, was nun ein wirklich neues, originelles und weitausgreifendes Vorhaben darstellen würde. Dagegen hielten sich die Beiträge zur Pygmalion-Legende, die von den Herausgebern Mathias Mayer und Gerhard Neumann 1997 zu einer *Geschichte des Mythos* gebündelt wurden, enger an die Literatur seit Ovid und ihre Belebungs- und Versteinerungserzählungen sowie an die Repräsentation von Pygmalion in den bildenden Künsten, der Bühne und der Musik.

Eine offene Frage bleibt, warum Stoichita das exemplarische Trugbild mit Pygmalions Erbsatz-Puppe identifiziert statt mit dem älteren Trugbild *par excellence*, der auf Zeus' Geheiß von Hephaistos aus Erde geschaffenen *Pandora*, nach Hesiod ein „holdes Gebilde“ nach einer schönen Jungfrau, aber mit „hündischem Sinn und verstohlener Art“ (vgl. *Mythos Pandora. Texte von Hesiod bis Sloterdijk*, hg. v. Almut-Barbara Renger und Immanuel Musäus, Leipzig 2002, 46–51). Dieses Trugbild brachte den Menschen durch den unbedarften Epimetheus in seinem Fass alle Übel, die ihnen der Göttervater zur Bestrafung des Frevlers Prometheus zgedacht hatte (Hesiod, *Werke und Tage*, übers. v. Otto Schönberger, Stuttgart 2007, vv. 42–105). Bekanntlich ist die Wirkungsgeschichte dieses Trugbildes von Hesiod bis Paul Klee in einer gemeinsamen Publikation von Dora und Erwin Panofsky 1956 aufgezeichnet worden (*Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Princeton N.J. 1962).

SIMULACRUM VERSUS EIKON?

Stoichita nennt seinen Untersuchungsgegenstand „das Bild als etwas Existierendes“ oder ein „Grenzphänomen“ (9). Als Ausgangspunkt für seine außerordentliche Synthese mit allen Aspekten des Phantasie- oder Trugbildes bezeichnet er Gilles Deleuze und Jean Baudrillard, die das *Simula-*

crum als ein der Phantasie entspringendes Artefakt (*phantasma*) dem *Eikon*, das durch realitätsgetreue Nachbildung (*Mimesis*) eines natürlichen Modells entstehe, entgegengesetzt haben (z.B. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris 1981). Leitend war hier das auf „Trugbild“ verengte französische Verständnis von „simulacre“ – während etwa im 16. Jh. der Begriff im Französischen unter anderem auch „Ebenbild“ im Sinne des Porträts umfasste wie auch allgemein die auf Erfindung beruhende bildliche Darstellung. Zeugnis gibt etwa die berühmte Ausgabe der Holbein'schen Todesbilder, die 1538 unter dem sprechenden Titel *Les simulachres & historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées* publiziert wurde. Die moderne Polarisierung entspricht nicht dem Bedeutungsumfang von *simulacrum* in der antiken Literatur. Nach Karl Ernst Georges reichte dieser von „Ebenbild, Abbild, Bildnis“ über „Spiegel-, Schatten-, Traum- und Phantasiebilder“ bis zu „Gespenst“ und „Scheinbild, Trugbild, Phantom“, und befand sich damit in der ganzen Breite zwischen nachahmender und erfindender Hervorbringung (*Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, 2 Bde., Hannover/Leipzig 1918, Bd. 2, Sp. 2677f.) Schon daher kann die durch genaueste Nachahmung produzierte Täuschung und Enttäuschung der Betrachter – der Augentrug u.a. durch das *trompe-l'œil* oder die täuschende Vergegenwärtigung –, an denen Jahrhunderte ihre Freude hatten und von der Wiederholung der bekannten Erzählungen nicht abließen, vom *Simulacrum* nicht strikt getrennt werden.

Die Behauptung ist wohl trotz der Trivialität zulässig, dass nicht alle Produkte der Phantasie als Trugbilder wahrgenommen wurden, und nicht jedes Trugbild notwendig der Phantasie entsprungen ist. Das würde weiter zur Überlegung führen, dass „Trugbilder“ durch einen Vorgang hervorgebracht werden, der mehr mit der Rezeption als mit der Produktion zu tun haben könnte, wie es die Schilderung in Ovids *Metamorphosen* und die zahlreichen Darstellungen klar vorführen, indem sie den Künstler in Verzückung, d.h. als Betrachter und Liebhaber, vor seiner Statue zeigen. Zu fragen

Abb. 2 Agnolo Bronzino, Pygmalion kniet vor der belebten Statue, 1529–30. Florenz, Uffizien (Kat. Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici, Florenz 2010, Nr. I.12, S. 77)

wäre, auf Grund welcher Voraussetzungen die Betrachter imstande sein könnten, Trugbilder hervorzubringen; was gleichzeitig hieße, dass „Trugbild“ nicht als eine objektive Eigenschaft eines Artefakts definiert werden könnte. Es ist deshalb verständlich, dass Stoichita auf der Basis der Untersuchungen von Deleuze und Baudrillard, aber auch in nachvollziehbarer Abkehr davon, „die beharrliche Präsenz des Simulacrums durch die gesamte Geschichte

der Mimesis hindurch“ verfolgen will (10). Vor aktuellen Themen wie *digital beauties* und der virtuellen Realität hält der Verfasser aber bewusst Abstand – unübersehbar wäre wohl das Gebiet der gegenwärtigen Produktion und Rezeption von Trugbildern in sämtlichen visuellen Medien (211).

Die Legende von Pygmalion, wie sie von Ovid in den *Metamorphosen* 10, 243–297, erzählt wird, bezeichnet Stoichita als „Gründergeschichte“ des *Simulacrums* (11), wogegen – wie gesagt – Pandora als älteres Trugbild ins Feld zu führen wäre. Die Legende von Pygmalion ist bekannt, aber es ist zu beachten, dass Ovid sie unmittelbar nach der Geschichte der Propoetiden auf Amathus (Rhodos) erzählt, die gegen Venus frevelten, worauf die Männer zur Strafe in Ochsen, die Frauen in Prostituierte und danach in Steine verwandelt wurden.



Angewidert von der Lasterhaftigkeit der Frauen auf Rhodos, schreibt Ovid, habe sich Pygmalion auf der doch nicht ganz benachbarten Insel Zypern eine künstliche weibliche Statue aus schneeweißem Elfenbein geschnitzt, deren einzigartige Schönheit die aller natürlichen Frauen übertraf, und „sich ins eigene Gebilde“ verliebt. Er ließ nicht davon ab, sein Kunstwerk mit den Händen zu betasten und zu prüfen, ob es Fleisch (*corpus*) sei oder Elfenbein (*ebur*). Pygmalion küsst sein Opus, umarmt, schmückt, kleidet und beschenkt es, legt es auf sein Lager, kurz, er befolgt ziemlich genau die Stufen der *Ars amatoria* von Ovid. Am Venusfest erbittet sich Pygmalion eine Frau, die seiner „elfenbeinernen Jungfrau“ gleiche, und zu Hause erwacht dann diese durch einen Kuss und durch Berührungen zum Leben.

Pierre Firens hat in seiner Illustration (Abb. 1) zu Nicholas Renouards Ausgabe der *Metamorphosen* von 1619 den Gegensatz zwischen der belebten Statue und den versteinerten Propoetiden durch Analogie hervorgehoben.

BELEBUNG DER SIMULACRA

Stoichitas Analyse der Pygmalion-Legende ist interessant, da sie auch scheinbar untergeordneten Fragen wie dem mythischen Material Elfenbein oder der Größe der Statue nachgeht und von daher zu Darstellungen von Statuetten auf attischen Grabstelen oder zu Gliederpuppen führt. Man könnte von der benannten Tätigkeit „*sculpsit*“ und der vermuteten Größe eines (Elefanten)Stoßzahns versucht sein, auf eine Statuette zu schließen, worauf schon Jean Starobinsky 1984 aufmerksam machte (Le regard des statues, in: *L'inachèvement. Nouvelle revue de psychanalyse* 50, 1994, 45–64). Doch da wäre die Schilderung von Plinius über die Athene von Pheidias von 26 Ellen Höhe, die aus Elfenbein und Gold ausgeführt war (Plin., *Nat. hist.* 36,18). Das war nicht gerade das Format einer plastischen Bettgenossin, aber Pygmalion hätte sie ja auch etwas kleiner in Menschengröße ausführen können, wobei der von Ovid detailliert geschilderte Schmuck usw. durchaus ein Indiz für die Anwendung der chryselephantinischen Technik sein könnte.

Exemplarisch ist die Untersuchung der Pygmalionischen Amplifikation im *Roman de la Rose* von Jean de Meun im 13. Jh. und in den Illustrationen der folgenden Jahrhunderte. Unerwartete Zusammenhänge werden hier vom Verfasser aufgezeigt zwischen dem *Gisant*, dem Hauen der liegenden Statue, den Aktdarstellungen im Genter Altartafel und der Darlegung des Sehstrahls von Alhazen. Überhaupt stellt Stoichitas Verfahren ein Muster dar für die einfachste und wichtigste Auffassung von Interpretation: Zusammenhänge schaffen und begründen.

Von besonderem Interesse sind die Ausführungen zum lebendigen *Simulacrum*, zu seiner Umsetzung in eine Statue und deren Transformation in Gemälden. Ein außerordentliches Beispiel ist für



Abb. 3 Joseph Werner, Pygmalion, Gouache. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Graphische Sammlung, Inv. GS 12666

Stoichita der unglückliche Pippo del Fabbro, der dem Jacopo Sansovino als Modell für den *Bacchus* von 1510–12 diente und sich, wie Vasari 1568 berichtet, in seiner geistigen Verwirrung von der Stellung nicht mehr lösen konnte: Stundenlang verharrete er „unbeweglich wie eine Bildsäule“. Jacopo Pontormo nannte in seiner Antwort auf die Paragone-Umfrage von Benedetto Varchi als höchste Schwierigkeit des Bildhauers den emporgerecten Arm, der etwas hält („braccio in aria con qualche cosa in mano“). Varchi nahm das in seiner Paragone-Vorlesung vom 13. März 1547 auf und nannte Werk und Künstler hierzu („miracoloso Bacco di M. Iacopo Sansovino“; Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*. hg. v. Paola Barocchi, Livorno 1998, 70 [Pontormo]; 47 [Varchi]).

Damit ist der Wettstreit zwischen Bildhauerei und Malerei in Bezug auf die Darstellung der Belebung einer Statue eröffnet. Nach Vasari malte Agnolo Bronzino die Legende von Pygmalion

auf den Deckel des heute verlorenen Porträts von Francesco Guardi als Soldaten von Jacopo Pontormo. Bronzinos Pygmalion-Gemälde (Abb. 2) zeigt den knienden Bildhauer vor der verwandelten Statue, während der Opferstier auf dem Altar brennt, dessen Sockel mit den Figuren von Venus und Mars mit dem verhängnisvollen Apfel des Paris geschmückt ist (vgl. Vasari, 1966–1987, Bd. 5 [Text], 325; Kat.eintrag von Elizabeth Cropper in: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*. Ausst.kat Florenz, hg. v. Carlo Falciani/Antonio Natali, Florenz 2010, Nr. I.12, 76–78).

DER ENTSCHIEDENDE SCHRITT

Giovan Pietro Belloris Bemerkung, die Griechen und die Troer hätten sich nicht etwa um eine Helena aus Fleisch und Blut, sondern um ein vollkommenes Kunstwerk gestritten, bietet Stoichita die Gelegenheit, sein Kapitel über „Doppelgänger“ einzuleiten, das von Euripides über die Helena-Darstellungen bis zu Shakespeares *Wintermärchen* und zu Mrs. Siddons Darstellung der Hermione im Londoner Drury Lane Theatre 1802 führt.

Ein unerklärtes Rätsel bleibt, warum sich die bildlichen Darstellungen von Pygmalion bis zum Beginn des 18. Jh.s praktisch auf die Buchillustration beschränkten. Offenbar bot die Legende nicht viele Möglichkeiten zu neuen Erfindungen, war keine künstlerische Herausforderung und zog entsprechend kaum Interesse auf sich. Noch gegen die Mitte des 18. Jh.s war dem gelehrten Abbé Antoine Banier (1673–1741) in seiner umfangreichen *Mythologie* (3 Bde., Paris 1738–40) die Fabel von Pygmalion auf Zypern nur eine verächtliche Fußnote wert (Bd. 3, 492, Anm. c). Eine Ausnahme unter den redundanten bildlichen Darstellungen machte Joseph Werner (1637–1710), der Pygmalion als zypriotischen König darstellte, welcher gerade die Statue in seinem Palast schmückt (Abb. 3). Im 18. und zu Beginn des 19. Jh.s entstanden aber relativ zahlreiche Gemälde, dann auch einige Skulpturen zur pygmalionischen Statuenbelebung, was nach einer Erklärung verlangt. Stoichita, der sich vor allem dafür interessiert, wie die Belebungsgezeigt wird, weist insbesondere auf den einen Fuß des Statuen-Körpers hin, der den ent-

scheidenden Schritt über den Sockel hinaus ausführt und damit den Übergang vom Leblosen zum Belebten anschaulich macht.

Das Schrittmotiv fehlt in den Pygmalion-Darstellungen so gut wie nie, und Stoichita verweist auf die Parallele mit der lebendigen Statue, die von de la Mottes Ballett von 1700 bis zur Jean-Jacques Rousseaus Melodrama auf der Bühne fast immer als „tanzende Statue“ auftritt (Abb. 4; vgl. Gabriele Brandstetter, *Der Tanz der Statue*. Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts, in: *Pygmalion* 1997, 393–422). Stoichita arbeitet die Analogie zwischen dem „Zirkulieren der Lebensenergien“, die von Louis Lagrenée 1781 in *Pygmalion* (Detroit, Institute of Arts) dargestellt wird, und den zeitgenössischen Vorstellungen vom Nervensystem als Verbindung zwischen Körper und Seele heraus. Die Illusion von der künstlichen oder mechanischen Erzeugung von Lebewesen,



Abb. 4 Jean-Baptiste Renault (bez. Renaud), Illustration zu Rousseaus „Pygmalion“, in: *Œuvres de J.-J. Rousseau*, vol. 8, Paris 1796

die zu beträchtlichen Anstrengungen, Betrügereien und lang andauernden Attraktionen geführt hat, bleibt in diesem Kapitel jedoch außen vor. Die Legende von Pygmalion wird zu einem Nebenschauplatz im Vergleich zur zentralen Frage nach den Lebensvorgängen.

Die letzten beiden Kapitel sind dem Verhältnis von Fotografie und Skulptur und der Hollywood-Version von Pygmalion gewidmet. Das eine konzentriert sich auf Jean-Léon Gérôme, das andere auf Alfred Hitchcock und seinen Film *Vertigo* von 1957/58, in dem Kim Novak die Doppelrolle von Judy und Madeleine spielte. Für Stoichita ergibt sich aus dem Plot, wenn man noch Carlotta Valdès (das Porträt der Urgroßmutter von Madeleine) hinzunimmt, ein „schwindelnder Wirbel“: „In ihrem Verhalten soll Kim Novak Judy spielen, die wiederum Madeleine spielt, welche ihrerseits Carlotta spielt.“ (190).

Zwei kritische Bemerkungen über die Edition dieses spannenden Buches müssen zum Schluss noch angebracht werden: Bezüglich seiner Aus-

stattung würde man nicht im Ernst behaupten wollen, dass der Verlag eine der wissenschaftlichen Qualität der Publikation würdige Sorgfalt aufgewendet hätte. Von nicht wenigen der zahlreichen Abbildungen ist der Abdruck total missraten, und zwar nicht nur bei farbigen Vorlagen, sondern auch bei schwarz-weißen. Zu bedauern ist zudem, dass kein Lektorat eingesetzt wurde. In den 469 Anmerkungen wird nicht auf das Erstzitat eines Titels bei den folgenden Nennungen verwiesen, was äußerst leserunfreundlich ist, umso mehr, als die beinahe unübersehbare Literatur, die zum Thema publiziert und hier eingearbeitet wurde, nicht in einer Bibliografie nachgewiesen wird.

PROF. DR. OSKAR BÄTSCHMANN
 Samuel H. Kress Professor,
 Center for Advanced Study in the Visual Arts,
 National Gallery of Art,
 4th Street and Constitution Avenue,
 N.W., Washington D.C.,
 o-baetschmann@nga.gov

Rodin mit Alberti gelesen

Jean-François Corpataux
Le corps à l'œuvre. Sculpture et moulage au XIX^e siècle
 (Ars Longa, Bd. 2). Genf, Droz 2012.
 288 S., Ill. ISBN 978-2-600-01511-0.
 € 60,00

Zwei Männer sind in einem Atelier damit beschäftigt, einen Gipsabdruck vom Bein einer nackten jungen Frau abzunehmen. Dargestellt ist genau jener Moment, in dem das abgeformte Bein des passiven Modells aus seinem weißen Panzer befreit wird. Es erfor-

dert offensichtlich Fingerspitzengefühl, um die in zwei Teile zerschnittene Negativform nicht zu beschädigen. Der hintere Helfer hat seine Hand auf dem Gipspanzer am linken Unterschenkel der Frau platziert, um diesen während des Entfernens der Form abzustützen. Diese Situation direkten und zugleich indirekten physischen Kontaktes erscheint als Voraussetzung, um die Spur des lebenden Körpers in der körperfremden Materie zu bewahren.

Die Wahl des Titelbildes (*Abb. 1*) von Jean-François Corpataux' *Le corps à l'œuvre. Sculpture et moulage au XIX^e siècle* ist programmatisch: weder eine Skulptur noch ein Körperabdruck zieren das Cover, sondern Edouard Dantans photorealistisch