

Jean-Baptiste Du Bos

Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719)

On pourroit objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation des différens objets qui ne nous auroient point attachés, si nous les avions vus dans la nature, ne laissent pas de se faire regarder long-tems. Nous donnons plus d'attention à des fruits & à des animaux représentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original.

Je répons que, lorsque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur. C'est moins l'objet qui fixe nos regards que l'adresse de l'Artisan: nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau, que nous lui en donnons dans la nature. Ces tableaux ne sont point regardés aussi long-tems que ceux où le mérite du sujet est joint avec le mérite de l'exécution. On ne regarde pas aussi long-tems un panier de fleurs de Baptiste, ni une fête de village de Teniers, qu'on regarde un des sept Sacremens du Poussin, ou une autre composition historique, exécuté avec autant d'habileté, que Baptiste & Teniers en font voir dans leur exécution. Un tableau d'histoire aussi bien peint qu'un corps-de-garde de Teniers, nous attacheroit bien plus que ce corps-de-garde.

Il faut toujours supposer, comme la raison le demande, que l'art ait réussi également; car il ne suffit pas que les tableaux soient de la même main. Par exemple, on voit avec plus de plaisir une fête de village de Teniers qu'un de ses tableaux d'histoire, mais cela ne prouve rien. Tout le monde sçait que Teniers réussissoit aussi mal dans les compositions sérieuses, qu'il réussissoit bien dans les compositions grotesques. Or en distinguant l'attention qu'on donne à l'art d'avec celle qu'on donne à l'objet imité; on trouvera toujours que j'ai raison d'avancer que l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression que l'objet imité en pourroit faire. Cela est vrai même en parlant des tableaux, qui sont précieux par le mérite seul de l'exécution.

L'art de la Peinture est si difficile, il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre ame est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente: mais je l'ai déjà dit, notre attention & notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sçait nous plaire, même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a sçu contrefaire si bien la nature. Nous examinons comment l'Artisan a fait pour tromper nos yeux, au point de leur faire prendre des couleurs couchées sur une superficie pour de véritables fruits. Un Peintre peut donc passer pour un grand Artisan, en qualité de dessinateur élégant, ou de coloriste rival de la nature, quand même il ne sçauroit pas faire usage de ses talens pour représenter des objets touchans, & pour mettre dans ses tableaux l'ame & la vraisemblance qui se font sentir dans ceux de Raphaël & du Poussin. (I, S. 69 ff.)

Non seulement le sujet de l'imitation doit être intéressant par lui-même, mais il faut encore le choisir convenable à la Poésie, quand on veut le traiter en vers. Il est des

sujets plus avantageux pour les Peintres que pour les Poètes, comme il en est qui sont plus avantageux pour les Poètes que pour les Peintres. C'est ce que je vais tâcher d'exposer, après avoir prié qu'on me pardonne un peu de longueur dans cette discussion. Il m'a paru qu'il falloit m'étendre pour être plus intelligible.

Un Poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un Peintre ne sauroit nous faire entendre. Un Poète peut exprimer plusieurs de nos pensées & plusieurs de nos sentimens qu'un Peintre ne sauroit rendre, parce que ni les uns ni les autres ne sont pas suivis d'aucun mouvement propre & spécialement marqué dans notre attitude, ni précisément caractérisé sur notre visage. Ce que Cornélie dit à César, en venant lui découvrir la conjuration qui l'alloit faire périr dans une heure,

L'exemple que tu dois périroir avec toi:

ne peut être rendu par un Peintre. Il peut bien, en donnant à Cornélie une contenance convenable à sa situation & à son caractere, nous donner quelque idée de ses sentimens, & nous faire connoître qu'elle parle avec une grande dignité; mais la pensée de cette Romaine, qui veut que la mort de l'oppresser de la République soit un supplice qui puisse épouvanter ceux qui voudroient attenter sur la liberté, & non pas un crime détestable, ne donne point de prise au pinceau. Il n'est pas d'expression pittoresque qui puisse articuler, pour ainsi dire, les paroles du vieil Horace, quand il répond à celui qui lui demandoit ce que son fils pouvoit faire seul contre trois combattans: Qu'il mourût. Un Peintre peut bien faire voir qu'un homme est ému d'une certaine passion, quand même il ne le dépeint pas dans l'action, parce qu'il n'est pas de passion de l'ame qui ne soit en même-tems une passion du corps. Mais ce que la colere fait penser de singulier, suivant le caractere propre de chacun, & suivant les circonstances où il se rencontre, ce qu'elle fait dire de sublime, par rapport à la situation du personnage qui parle, il est très-rare que le Peintre puisse l'exprimer assez intelligiblement pour être entendu.

Par exemple, le Poussin a bien pû dans son tableau de la mort de Germanicus, exprimer toutes les especes d'affliction dont sa famille & ses amis furent pénétrés, quand il mourut empoisonné entre leurs bras: mais il ne lui étoit pas possible de nous rendre compte des derniers sentimens de ce Prince si propres à nous attendrir. Un Poète le peut faire: il peut lui faire dire: Je serois en droit de me plaindre d'une mort aussi prématurée que la mienne, quand bien même elle arriveroit par la faute de la nature; mais je meurs empoisonné; poursuivez donc la vengeance de ma mort, & ne rougissez point de vous faire délateurs pour l'obtenir: la compassion du public sera du côté de pareils accusateurs. Un Peintre ne sauroit exprimer la plûpart de ces sentimens; il ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des sentimens qu'il lui est possible d'exprimer. Il peut bien, pour donner à comprendre le soupçon qu'avoit Germanicus que Tibere fût l'auteur de sa mort, faire montrer par Germanicus à sa femme Agrippine une statue de Tibere, avec un geste & avec un air de visage propres à caractériser ce sentiment; mais il faut qu'il employe tout son tableau à l'expression de ce sentiment là. [...]

Il est encore plus facile, sans comparaison, au Poète qu'au Peintre de nous affectionner à ses personnages, & de nous faire prendre un grand intérêt à leur destinée. Les qualités extérieures, comme la beauté, la jeunesse, la majesté & la douceur que le Peintre peut donner à ses personnages, ne sçauroient nous intéresser à leur destinée autant que les vertus & les qualités de l'ame que le Poète peut donner aux siens. Un Poète peut nous rendre presque aussi sensibles aux malheurs d'un Prince, dont nous n'entendîmes jamais parler, qu'aux malheurs de Germanicus, & cela par le caractere grand & aimable qu'il donnera au Héros inconnu qu'il voudra nous rendre cher. Voilà ce qu'un Peintre ne sçauroit faire: il est réduit à se servir, pour nous toucher, de personnages que nous connoissons déjà: son grand mérite est de nous faire reconnoître sûrement & facilement ces personnages. C'est un chef-d'œuvre du Poussin que de nous avoir fait reconnoître Agrippine dans son tableau de la mort de Germanicus avec autant d'esprit qu'il l'a fait. Après avoir traité les différens genres d'affliction des autres personnages du tableau comme des passions qui pouvoient s'exprimer, il place à côté du lit de Germanicus une femme noble par sa taille & par ses vêtemens, qui se cache le visage avec les mains, & dont l'attitude entiere marque encore la douleur la plus profonde. On conçoit sans peine que l'affliction de ce personnage doit surpasser celle des autres, puisque ce grand Maître désespérant de la représenter, s'est tiré d'affaire par un trait d'esprit. Ceux qui sçavent que Germanicus avoit une femme uniquement attachée à lui, & qui reçut ses derniers soupirs, reconnoissent Agrippine aussi certainement que les Antiquitaires la reconnoissent à sa coëfure, & à son air de tête pris d'après les médailles de cette Princesse. Si le Poussin n'est pas l'inventeur de ce trait de Poësie, qu'il peut bien avoir emprunté du Grec qui peignit Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie sa fille; ce trait est toujours un chef-d'œuvre de la Peinture. [...]

Je me suis étonné plusieurs fois que les Peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnoître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, & qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnoître à l'aide seul du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des Spectateurs qui sont d'ailleurs très-capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelquefois pour eux une belle personne qui plaît, mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point: on s'ennuye bientôt de la regarder, parce que la durée des plaisirs où l'esprit ne prend point de part, est bien courte. (I, S. 84 ff.)

Jean-Baptiste Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1967 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1719).

Jean-Baptiste Du Bos

Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey (1760)

Man könnte den Einwurf machen, daß Gemählde, an welchen man sonst nichts wahrnimmt, als die Nachahmung verschiedner Gegenstände, die uns nicht an sich gefeselt haben würden, wenn wir sie in der Natur erblickt hätten, dem ungeachtet nicht ermangeln, unsre Blicke eine Zeitlang auf sich zu ziehen. Wir schenken den Früchten und den Thieren, die auf einem Gemählde vorgestellt sind, eine Aufmerksamkeit, welche wir diesen Gegenständen selbst nicht schenken würden. Die Copie hält uns länger an sich, als das Urbild.

Ich antworte, wenn wir Gemählde von dieser Gattung sehr genau betrachten, so ist unsre vornehmste Aufmerksamkeit nicht auf den nachgeahmten Gegenstand, sondern vielmehr auf die Kunst des Nachahmers gerichtet. Nicht sowohl der Vorwurf, als die Geschicklichkeit des Künstlers heftet unsre Blicke an sich; man schenket der in dem Gemählde nachgeahmten Sache selbst nicht mehrere Aufmerksamkeit, als man ihr in der Natur schenket. Niemals verweilt man sich bey diesen Gemählten so lange, als bey denjenigen, wo die Vortrefflichkeit des Subjectes mit der Vortrefflichkeit der Ausführung vereinigt ist. Man betrachtet einen Blumenkorb von Baptista, oder ein Dorffest von Teniers nicht so lange, als eines von Poussins sieben Sacramenten, oder als eine andre historische Composition, die mit eben so vieler Geschicklichkeit ausgeführt ist, als Baptista und Teniers in der Ausführung ihrer Werke zeigen. Ein historisches Gemählde, welches eben so schön gemahlt ist, als eine Hauptwache von Teniers, nimmt uns weit mehr ein, als die Hauptwache.

Man muß, wie es die gesunde Vernunft erfordert, allemal voraus setzen, daß es der Kunst in beyden gleich gut gelungen sey; denn es ist nicht genug, daß die Gemählde von Einer Hand sind. Man betrachtet z. E. ein Landfest von Teniers mit mehr Vergnügen, als eines von seinen historischen Gemählten; aber das beweist nichts. Jederman weis, daß Teniers in ernsthaften Compositionen eben so unglücklich, als in den Grotesken unglücklich war.

Wenn man nun die Aufmerksamkeit, welche man der Kunst schenket, von derjenigen unterscheidet, die man auf den nachgeahmten Gegenstand richtet, so wird man allezeit finden, daß ich Recht habe, wenn ich behaupte, die Nachahmung mache niemals mehr Eindruck auf uns, als der nachgeahmte Gegenstand würde machen können. Dieses hat sogar seine Richtigkeit, wenn die Rede von Gemählten ist, welche blos der Verdienst der Ausführung schätzbar macht.

Die Kunst zu mahlen ist so schwer, sie greift uns bey einem Sinne an, dessen Herrschaft über unsre Seele so groß ist, daß ein Gemählde schon allein durch die Schönheiten der Ausführung gefallen kann, ohne dem Gegenstande, den es vorstellt, etwas schuldig zu seyn: Aber unsre Aufmerksamkeit und Achtung gehören alsdenn einzig

und allein der Kunst des Nachahmers zu, der uns zu gefallen weis, so gar, ohne uns zu rühren. Wir bewundern den Pinsel, welcher die Natur so schön nachzumachen gewußt hat. Wir untersuchen, wie es der Künstler angefangen habe, unser Auge so zu hintergehen, daß wir Farben, auf eine Fläche aufgetragen, für wirkliche Früchte ansehen. Ein Mahler kann also den Namen eines grossen Künstlers entweder als ein trefflicher Zeichner, oder als ein Colorist, welcher mit der Natur um der Vorzug streitet, verdienen, wenn er sich auch seiner Talente nicht zu bedienen weis, rührende Gegenstände vorzustellen, und die Seele und die Wahrscheinlichkeit in seine Gemähde zu bringen, die sich in Raphaels und Poussins Schildereyen empfinden lassen. (S. 65 ff.)

Das Subject der Nachahmung muß nicht nur an sich selbst interessant seyn, sondern man muß auch ein solches auswählen, das sich am besten für die Poesie schickt, wenn man es in Versen behandeln will. Es giebt Subjecte, welche vortheilhafter für die Mahler als für die Dichter sind, so wie es andre giebt, welche vortheilhafter für die Dichter sind, als für die Mahler. Ich will mich bemühen, dieses deutlicher zu machen, wenn ich vorher meine Leser ersucht habe, mir etwas Weitläufigkeit in dieser Abhandlung zu gute zu halten. Ich glaubte, ich müßte mich ausbreiten, um desto verständlicher zu seyn.

Der Dichter kann uns viele Dinge sagen, die uns der Mahler nicht zu verstehen geben kann. Der Dichter kann viele unserer Empfindungen und Gedanken ausdrücken, die ein Mahler nicht andeuten kann, weil weder diese noch jene von eignen und besonders bezeichneten Bewegungen in der Leibesstellung begleitet, oder auf dem Gesichte genau charakterisirt werden. Das was Cornelia dem Caesar sagt,

L'exemple que tu dois perioit avec toi

kann von keinem Mahler ausgedrückt werden. Er kann wohl, wenn er der Cornelia ein ihrer gegenwärtigen Situation und ihrem Charakter gemässes äusserliches Betragen beylegt, uns eine ungefähre Idee von ihren Gesinnungen machen, und uns zu erkennen geben, daß sie mit vieler Würdigkeit spricht; aber der Gedanke dieser Römerinn, welche will, daß der Tod des Unterdrückers der Republik nicht ein verabscheuungswürdiges Verbrechen, sondern eine Strafe seyn solle, so alle die in Schrecken setzen könne, welche etwas wider die Freyheit unternehmen wollten, dieser Gedanke, sage ich, giebt dem Pinsel nichts zu verdollmetschen.

Man hat, wenn ich so sagen kann, keinen Ausdruck in der Sprache der Mahlerey, der die Worte des alten Horaz sichtbar machen könnte, als er dem, der ihn fragt, was sein Sohn ganz allein wider drey Gegner thun solle, zur Antwort giebt: Sterben! Ein Mahler kann uns wohl sehen lassen, daß jemand von einer Leidenschaft bewegt ist, auch wenn er ihn ausser Action schildert, weil es keine Leidenschaft der Seele giebt, die nicht zugleich eine Leidenschaft des Körpers wäre. Allein die besondern Gedanken, so der Zorn in jemand zu folge seines eignen Charakters und der Umstände,

worinn er sich befindet, hervorbringt, das, was er der redenden Person, in Absicht auf ihre Situation Erhabnes eingiebt, dieses kann der Mahler sehr selten so deutlich ausdrücken, daß man ihn versteht.

Z. B. Poussin hat in seinem Gemählde von dem Tode des Germanicus alle Arten des Schmerzens, von welchem seine Familie und seine Freunde durchdrungen waren, als er mit Gifte vergeben in ihren Armen starb, ausdrücken können: Aber es war ihm nicht möglich, uns einen vollkommenen Begriff von den letzten Empfindungen dieses Prinzen zu geben, die so vermögend seyn müßten, uns in Wehmuth zu setzen. Ein Dichter kann es thun; er kann ihn sagen lassen: Ich würde Recht haben, mich über einen so frühzeitigen Tod, als der meinige ist, zu beklagen, wofern ich auch die Schuld der Natur zuzuschreiben hätte; aber ich sterbe von Gifte: Sucht meinen Tod zu rächen, und schämt euch nicht, euch Angeber zu verschaffen, um diesen Zweck zu erhalten. Das Mitleiden des Publici wird auf der Seite solcher Ankläger seyn. Ein Mahler würde die meisten von diesen Gedanken nicht ausdrücken können; auch kann er in jedem Gemählde nicht mehr als einen einzigen von denen, die ihm auszudrücken möglich sind, abbilden. Er kann wohl, uns einen Wink von dem Verdachte zu geben, den dieser Prinz hatte, daß Tiberius der Ursacher seines Todes wäre, den Germanicus vorstellen, wie er seiner Gemahlinn Agrippina eine Statue des Tiberius mit einer Geberde und Miene zeigt, welche fähig ist, diesen Gedanken verständlich anzudeuten; aber er muß sein ganzes Gemählde zum Ausdrücke dieses Gedanken anwenden. [...]

Ausserdem ist es auch einem Dichter ungemein viel leichter als dem Mahler, uns Zuneigung gegen seine Personen einzuflossen, und zu machen, daß wir vielen Antheil an ihren Schicksalen nehmen. Die äusserlichen Eigenschaften, die der Mahler seinen Personen beylegen kann, als Schönheit, Jugend, Majestät und Anmuth, können uns nicht so sehr für ihr Schicksal interessiren, als die Tugenden und Eigenschaften der Seele, welche der Dichter den seinigen zutheilen kann. Ein Dichter kann uns durch den erhabnen und liebenswürdigen Charakter, den er einem unbekanntem Helden giebt, für welchen er uns einnehmen will, beynahe eben so empfindlich gegen das Unglück dieses Prinzen machen, von dem wir sonst noch nie haben reden hören, als gegen das Unglück des Germanicus. Dieses ist der Mahler nicht im Stande zu thun: Uns zu rühren, ist er genöthigt, Personen zu wählen, die wir schon kennen: Sein Verdienst besteht darinn, sie so vorzustellen, daß wir sie ohne Mühe und Ungewißheit sogleich erkennen. Es ist ein Meisterstück des Poussin, daß er uns in seinem Gemählde von des Germanicus Tode durch einen so sinnreichen Einfall die Agrippina kenntlich gemacht hat. Nachdem er die verschiednen Arten von Betrübniß der übrigen Personen auf dem Gemählde als Leidenschaften geschildert hat, die sich ausdrücken liessen, stellt er neben das Bette des Germanicus ein Frauenzimmer, von edler Gestalt und Kleidung, die ihr Gesicht mit den Händen verbirgt, und aus deren ganzer Stellung der tiefste Schmerz hervorblickt. Man erräth sogleich,

daß das Leiden dieser Person der andern ihres übertreffen müsse, weil dieser grosse Meister, aus Verzweiflung solches vorzustellen, sich durch eine Erfindung seines Witzes aus der Verlegenheit geholfen hat. Jeder, der da weis, daß Germanicus eine Gemahlinn hatte, die ihm gänzlich ergeben war, und seine letzten Seufzer empfieng, erkennen die Agrippina mit eben der Gewißheit, als sie Kenner des Alterthums an dem Putze und an der Haltung des Kopfes erkennen, welche von den Münzen genommen ist. Wenn Poussin nicht der Erfinder dieses dichterischen Zuges ist, den er leicht von dem Griechen entlehnt haben kann, welcher den Agamemnon mit verhülltem Haupte bey der Aufopferung der Iphigenia, seiner Tochter, mahlte; so ist dieser Zug doch immer ein Meisterstück der Mahlerkunst.

Ich bin oftmals darüber in Verwunderung gerathen, daß die Mahler, denen doch so viel daran gelegen seyn muß, uns die Personen kennbar zu machen, deren sie sich bedienen wollen, uns zu rühren, und die so viele Schwierigkeiten dabey finden müssen, selbige ganz allein vermittelst des Pinsels kenntlich zu machen, ihre historischen Gemähldte nicht allezeit mit einer kurzen Inschrift begleiten. Drey Viertheile von den Zuschauern, die im übrigen sehr fähig sind, einem Werke Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, haben nicht Gelehrsamkeit genug, den Inhalt des Gemähldes zu errathen. Es ist für sie eine schöne Person, welche gefällt, die aber eine Sprache redet, so sie nicht verstehen: Man wird es bald überdrüssig, sie anzusehen; weil die Dauer eines Vergnügens, woran der Geist keinen Antheil nimm, sehr kurz ist. (S. 78 ff.)

Jean-Baptiste Du Bos: *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey*, Kopenhagen 1760.

Kommentar

Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742) publizierte in seiner Eigenschaft als Diplomat, Kritiker, Historiker und Mitglied der *Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres* thematisch sehr unterschiedliche literarische Werke.¹ Die Auszüge der im Zusammenhang der Historienmalerei ausgewählten Textquelle stammen aus den *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, die 1719 erstmals und danach in relativ rascher Abfolge immer wieder neu verlegt wurden. Für die weite Verbreitung spricht allein die Tatsache, daß das Buch 1740 in holländischer, 1748 in englischer sowie 1760 (Teile bereits ab 1745) in deutscher Sprache erschien. Man kann daher davon ausgehen, daß es viel gelesen und in den ästhetischen Auseinandersetzungen genutzt wurde.² Entscheidend für das Werk ist nicht in erster Linie eine theoretische Festlegung ästhetischer Gesetzmäßigkeiten oder die Erörterung terminologischer Fragen. Ihm geht es vor allem um eine Charakterisierung der verschiedenen Künste, vor allem der Dichtkunst und der Malerei, und um das Beziehungsgefüge zwischen Kunst, Künstler, Betrachter und den Künsten untereinander.



Abb. 9

Nicolas Poussin: *Der Tod des Germanicus*, 1767–1769 (Paris, Musée du Louvre)

Besondere Bedeutung besitzt sein Hauptinteresse an der Kunst, nämlich die Rolle des Kunstwerks für den Rezipienten. Wichtigstes Ziel sollte sein, den Betrachter zu bewegen. Auf *emouvoir* (erregen) folgt in der begrifflichen Steigerung *attacher* (fesseln), auf *plaire* (gefallen) das angestrebte *toucher* (rühren). Die Intensität der hervorgerufenen Empfindungen und nicht die Einhaltung eines Regelkanons sollte der Maßstab sein, mit dem sich die Kunst messen lassen mußte. Auch kam der Disposition des Publikums ein großes Gewicht im Rezeptionsmechanismus zu.

Du Bos setzte voraus, daß nicht nur die Darstellung eines Gegenstandes, sondern dieser Gegenstand selbst zur beabsichtigten Reaktion führen konnte. Daraus folgte die besondere Bedeutung der Themenwahl. Hier griff Du Bos auf die tradierte Gattungshierarchie zurück. Kompositionen nach Art eines Raffael, eines Poussin oder eines Rubens bildeten für Du Bos das Vorbild (Abb. 9). Neue oder unbekannte Themen sollten vermieden werden, da sie nach seiner Auffassung nicht zur erhofften Wirkung der Rührung beitragen konnten – deswegen Du Bos' ablehnende Haltung gegenüber neugeschaffenen Allegorien. Andererseits galt es anzustreben, die bekannten Themen mittels der Wahl des geeigneten

ten Augenblicks einer historischen Begebenheit oder einer andersartigen Gestaltung als neu erscheinen zu lassen.

Wenn Du Bos die Historienmalerei als oberste Gattung qualifizierte, dann aus der bisher vernachlässigten Motivation der Rührung des Betrachters heraus. Die Stärke der Historienmalerei lag nach Du Bos in ihrem Wahrheitsgehalt, der besondere Betroffenheit hervorzurufen in der Lage war. Die von Leidenschaften bewegten Figuren eines Historienbildes hätten danach am ehesten die Fähigkeit, den Betrachter zu rühren, während Landschaften, Stilleben und selbst Genreszenen dem nachstehen müßten.

Du Bos ging davon aus, daß der Betrachter an der Imitation oder der künstlerischen Fähigkeit zur Imitation Gefallen finden konnte, daß dieses Gefallen aber durch die Rührung eines bestimmten Bildsujets noch übertroffen werde. Gerade in dieser Trennung des Rezeptionsvorgangs liegt aber immerhin der Kern zu größerer Wertungsfreiheit gegenüber den in der traditionellen, von Du Bos jedoch nicht angefochtenen Hierarchie als niedriger angesehenen Gattungen.³

Daß dem Betrachter im Rezeptionsprozeß und in der Bewertung der Kunst eine so entscheidende Bedeutung zukam, hatte zur Konsequenz, daß die für die Kunstproduktion geltenden Regeln nur einen Teil zum Gelingen des Kunstwerks beitragen konnten. Du Bos' Überlegungen stehen damit letztlich im Gegensatz zur akademischen Doktrin.⁴

T. B.

Anmerkungen

- ¹ Zu Du Bos immer noch maßgebend ist Alfred Lombard: *L'Abbé Du Bos. Un imitateur de la pensée moderne*, Paris 1913 (mit bibliographischer Zusammenstellung des literarischen *Ceuvres Du Bos*, S. 537 ff.); vgl. auch Charlotte Hogsett: *Jean Baptiste Dubos on Art as Illusion*, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 73/1970, S. 147–164; Thomas E. Kaiser: *Rhetoric in the Service of the King: The Abbé Dubos and the Concept of Public Judgment*, in: *Eighteenth-Century Studies* 2/1989–1990, S. 182–199; Sylvain Menant: *Les Fins de la peinture selon l'abbé Du Bos*, in: René Démoris (Hrsg.): *Les Fins de la peinture. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (9–11 mars 1989)*, Paris 1990, S. 157–162; Basil Muntaneo: *Survivances antiques: L'Abbé Du Bos, esthéticien de la persuasion passionnelle*, in: *Revue de littérature comparée* 30/1956, S. 318–350; Rémy G. Saisselin: *Taste in Eighteenth-Century France. Critical Reflections on the Origins of Aesthetics or an Apology for Amateurs*, Syracuse u. New York 1965; ders.: *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart. A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics, and Aesthetic Issues*, Cleveland u. London 1970; Ludwig Tavernier: *Apropos Illusion. Jean-Baptiste Dubos' Einführung eines Begriffs in die französische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, in: *Pantheon* 42/1984, S. 158–160.
- ² Zur Rezeption der *Réflexions* etwa durch Voltaire vgl. Saisselin 1965, S. 68.
- ³ Vgl. Lombard 1913, S. 215 ff.
- ⁴ Vgl. Thomas Kirchner: *L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd.1), S. 62 ff.