

Wilhelm Heinse  
und seine  
*„Düsseldorfer Gemäldebriege“*

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
Ira Wilhelm

Berlin 2012

Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm  
(Erstgutachter)

Prof. Dr. Jan Konst  
(Zweitgutachter)

Datum der mündlichen Prüfung: 20. Juni 2013

Drucklegung der Dissertation von Ira Wilhelm  
„Wilhelm Heinse und seine ‚Düsseldorfer Gemäldebriefe‘“  
© Ira Wilhelm

### Zusammenfassung

Diese Arbeit stellt die komplexe Ästhetik von Wilhelm Heinse (1746-1803) anhand der 1776/77 erschienenen literarischen Abhandlung „Ueber einige Gemähle der Düsseldorfer Galerie“ („Düsseldorfer Gemäldebriefe“) dar. Die Doppelstruktur der *Gemäldebriefe* basiert auf einem scheinbar dichotomischen System, in dem eine konstituierende Wechselwirkung herrscht zwischen Ordnung und Unordnung, Einheit und Vielheit, Wissenschaft und Literatur, Verstand und Gefühl, Theorie und Praxis, kurz: Klassizismus und Antiklassizismus. Der bisher irritierende Widerspruch zwischen der disparat erscheinenden Struktur seiner Werke, besonders seiner Romane, und seiner ästhetischen Aussagen, die immer wieder die Einheit und die Ordnung einfordern, wird unter Heranziehung seiner aus zahlreichen Quellen zu synthetisierenden ästhetischen Erkenntnistheorie aufgelöst. Mithilfe von Heinses Landschaftsauffassung und Kosmologie soll deutlich gemacht werden, dass der Autor auf das Paradox einer Immanenz des Transzendenten zielt. Es wird die Behauptung erhoben, dass Heinse am Ende zwar Klassizist sei, insofern er Regel und Ordnung in der Kunst für unabdingbar hält, dieser Klassizismus als ästhetisches System vollkommen neu zu definieren ist. Klassizismus in diesem neuen Verständnis ist nicht länger ein rückwärtsgewandtes autoritatives Machtmittel, sondern Garant einer Ästhetik, die dem Erkenntniszweck dient.

INHALTSVERZEICHNIS	
EINLEITUNG	6
KAPITEL 1 DIE ZERSTREUUNG DER UNORDNUNG UND DER TROST DER ORDNUNG	17
<b>I. Die Zerstreung und das Zerstreute</b>	<b>17</b>
<b>II. Die Trauer um die verlorene Einheit und die Suche nach ihr</b>	<b>21</b>
1. Das Klassifizieren und die <i>memoria</i>	21
2. Museumsordnungen	23
3. Naturordnungen	24
4. Die Münzsammlung, die <i>historia</i> und die (pragmatische) Geschichte	27
5. Wissensordnungen – oder: Die Enzyklopädie	32
6. Die apodemische Ordnung von Heinses Reiseheften	36
<b>III. Der Wald der Antiken und der Traum von Elis – oder: Wie kommt Ordnung ins Durcheinander?</b>	<b>39</b>
KAPITEL 2 WILHELM HEINSES <i>UEBER EINIGE GEMÄHLDE DER DÜSSELDORFER GALLERIE</i> („DÜSSELDORFER GEMÄLDEBRIEFE“)	44
<b>I. Die Gemäldebrieft als Museum</b>	<b>44</b>
1. Die Düsseldorf Institutionen: Galerie und Akademie	44
2. Hängungsordnungen	46
3. Die Ordnung der <i>Gemäldebrieft</i> 1	50
<b>II. Die Gemäldebrieft als literarisches Werk</b>	<b>54</b>
1. Die Ordnung der <i>Gemäldebrieft</i> 2	54
2. Entstehung, Erscheinen und Rezeption der <i>Gemäldebrieft</i>	55
<b>III. Die Gemäldebrieft als akademisches Reformprogramm</b>	<b>72</b>
KAPITEL 3 DIE ORDNUNG IN DER KUNST	81
<b>I. Der Traum</b>	<b>81</b>
1. Einheit und Einfalt	82
2. Querelen und Bataillen	86
3. Philologie oder Archäologie: Der <i>Laokoon</i> .	90
4. Die Antike als Phantasmagorie	100
<b>II. Die Idee</b>	<b>101</b>
1. Die Idee als <i>disegno interno</i>	103
2. Die Idee als <i>disegno esterno</i>	128
<b>III. Das Klassische – oder Die Umwertung der Begriffe</b>	<b>138</b>
1. Das Klassische	138
2. Das Schöne	142
3. Das Individuelle	144
4. Der Genuss	146
5. Der <i>kairos</i>	147
KAPITEL 4 KLASSIZISMEN – ODER: DIE ORDNUNG AN DER MACHT	151
<b>I. Kunstrichterei</b>	<b>151</b>
1. Das <i>costume</i> bzw. das <i>decorum</i>	153
2. Die Rolle der Nacktheit in Religion und Kunst	156
<b>II. Zensur und Rezensentenwesen</b>	<b>164</b>
1. <i>para-doxa</i> – oder: Gymnastik des Verstandes	164
2. Zensur – oder: Wider das Obszöne	167

3. Rezensionen – oder: Heinse und Jean Paul	172
KAPITEL 5 EKPHRASIS	178
<b>I. Die Scheidekunst und das <i>ut pictura poesis</i></b>	<b>178</b>
1. Die Grenzen und Schranken der Künste	180
2. Die Kategorisierung der Kunstbetrachter	184
3. Das neue Beschreiben	186
4. Erneute Krise des Beschreibens	201
ZWISCHENKAPITEL BEZIEHUNGEN	203
<b>I. Die <i>Gemäldebriefe</i> als Fußnote zu „Aus Goethes Brieftasche“</b>	<b>203</b>
<b>II. Der Einfluss Polyklets auf die <i>Gemäldebriefe</i></b>	<b>205</b>
1. <i>Letto di Policleto</i>	205
2. <i>Diomedes-Calzedon</i>	208
3. Der <i>Kanon</i> des Polyklet: Der <i>Doryphoros</i>	213
<b>III. Die Bilderreihe der <i>Susanna im Bade</i> in den <i>Gemäldebriefen</i></b>	<b>214</b>
KAPITEL 6 ANTIKLASSIZISMEN – ODER: DIE NIEDERLÄNDER ALS ZERRBILD DES KLASSIZISMUS	219
<b>I. Die Ordnung der Völker: Völkertypologie, besonders der Niederländer</b>	<b>219</b>
1. Von Wirten, blauen Röcken und schwarzen Westen	222
2. Ein noch rohes Volk: Ein Wald von Menschen	226
<b>II. Die Un-Ordnung in der Kunst</b>	<b>231</b>
1. Realismus oder die Kunst fürs Volk	231
2. Die Farbe, die Sinnlichkeit und das Bunte	234
3. Das Lächerliche, die Vielheit und das Orientalische	238
KAPITEL 7 DAS GENIE	245
<b>I. Der Kernmensch oder das monadische Genie</b>	<b>245</b>
<b>II. Das Genie als Trippelherme</b>	<b>246</b>
1. Poussin	247
2. Raffael	249
3. Rubens	251
<b>III. Ein Grieche unter den Barbaren, oder: Die Anarchie der Genies</b>	<b>256</b>
KAPITEL 8 LANDSCHAFT UND <i>THEORIA</i>	264
<b>I. Landschaft</b>	<b>264</b>
1. Ideallandschaften	265
2. Die Landschaft als Oper	270
3. Landschafts(gemälde)beschreibung	274
<b>II. <i>Theoria</i></b>	<b>286</b>
1. Das Zusammendenken	286
2. Vom Überblick und von der Einblickbarkeit	289
3. Vom Singen der Engel – oder: Nichts Geringeres als das Geheimnis der Natur	296
4. Die Liebe als Einheitsmacherin und das Bad der Erkenntnis	306
SCHLUSS	318
BIBLIOGRAPHIE	321
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	335

## EINLEITUNG

Alle Geschöpfe sind bloß Gedanken Gottes. Gott sprach es werde Licht: und es ward Licht; ist völlig wahr, wenn man nur für sprechen denken setzt (FN/II/26).

„Wir armen Schüler [...].“ Mit diesen Worten bedauert der junge Held Wilhelm Heinses, der ihm in einer literarischen Phantasie wohl aus der Seele sprach, sich und seine Altersgenossen. Diesen ist die Zeit so lang, dass sie lesen, musizieren, träumen und Projekte machen müssen, um nicht melancholisch zu werden:

Wir armen Schüler müssen ja zu Hause sitzen, wie die Gefangnen, wie die Cartheuser, wenn wir aus der Schule kommen.

Alle Freuden sind uns versagt.

Wenn ich nach Hause komme, so fang' ich an auf meinem Claviere zu spielen und lese Tausend und eine Nacht, Thomas Jones, Amalia, Reisebeschreibungen, und zur Abwechselung lateinische Poeten, wie sie mir vor die Hand kommen, samt den Schriften des Cicero, Petrons und Apulejus. Nun will ich nur für die Woche zwei Tage rechnen, wo ich keine Lust zu lesen habe, was ich soll ich hier thun?

Ich setze mich hin, und reise nach Ost- und Westindien, hole mir Geld, und reise wieder nach Deutschland, kaufe mir das schönste Landgut in der Schweiz, und dann reise ich in der halben Welt herum, wohl endlich gar nach Persien und Circaßien und hole mir ein Mädchen, so schön, daß ich kein Fleckchen, und wär' es nur einen Pfennig groß, an ihrem ganzen Leibe ansehen kann, ohne entzückt zu werden. Dieses bring' ich auf mein Landgut, und sehe es alle Morgen von oben bis unten an. Ein herrliches Recipe wider alle schlimmen Launen auf den ganzen Tag! Ich gehe mit ihm auf die Jagd, ich spiele das Clavier zu ihrer Sirenenstimme, und tanze und spiele mit den auserlesensten Freunden. So sitz' ich wohl Stunden lang auf einem Fleckchen und guck' an meine Wand hinauf und –sehe sie nicht, und wenn ich sie sehe, so spring ich nach meinem Stocke und schlage Löcher hinein, daß sie mich in meinem wollüstigen Traume verstört hat. Dann nehm' ich mein Halstuch und binde mir die Augen zu und fange wieder an mich in meine vorige Lage zu denken. Allein mehrentheils ist es mir nicht möglich. Nun fang' ich an ein neues Projekt zu machen, und zwar ein schwereres, weil mir das vorige so leicht gemacht war, daß ich nicht lange davon träumen konnte (I/314f.).<sup>1</sup>

Sein wenig verständnisvoller Gesprächspartner, ein Kantor, weiß darauf nur eine Antwort: „Gott erhalt' euch bei eurem Verstande, Waldmann!“ (ebd.).

Johann Jakob Wilhelm Heinse wird am 15. Februar 1746 als Sohn des Bürgermeisters, Stadtschreibers, Organisten und Landschaftsdeputierten Nikolaus Heinse in den Thüringer Wäldern geboren und stirbt 57 Jahre später in Aschaffenburg – übrigens, ohne seinen Verstand zu verlieren. Als er die Klage verfasst, hat er das Leben noch vor sich, ist 24, behauptet, jünger zu sein, hat aber außer Projekten und einigen Aufsätzen nicht viel geschaffen – ein vielversprechender Jüngling mit einem messerscharfen Verstand, voller Lebensdrang, seltener Musikalität und großem schriftstellerischen Talent. Lesen wird er sein Leben lang. Die in obigem, kurzen Auszug erscheinende Bücherliste seiner Lieblingsautoren (es ist die früheste einer ganzen Reihe von Bücherlisten) wird sich in ihrer Zusammensetzung dem Alter gemäß ändern, doch die Neigung zur Erstellung solcher Kanones bleibt ihm bis zum Schluss. Er wird tatsächlich reisen, wenn auch nicht ganz so weit, wie erträumt, nicht nach Ost- und Westindien, Persien oder Zirkassien, nicht einmal, wie geplant, bis nach Sizilien, geschweige denn bis nach Griechenland. Aber Italien bereist er in den Jahren 1780-1783, und kommt immerhin bis nach Neapel. Auch die Niederlande besucht er, 1784 und 1775. Das Landgut aber bleibt Träumerei. Eine Stelle als Vorleser und Bibliothekar am pfälzischen Hof, ab 1786, ist ihm beschieden, er darf sich am Ende Hofrat und Professor nennen, ist aber niemals so sehr Herr seines Schicksals, dass er nicht den Fürsten um ein paar freie Tage und die Zuteilung von Papier anbetteln müsste. Eine Frau wird er sich nie leisten können, es

---

<sup>1</sup> Wilhelm Heinse: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf und Albert Leitzmann, Leipzig 1902-1925 (im Folgenden zitiert als Bandnummer in römischer Ziffer/ gegebenenfalls der Teilband und die Seitenzahl).

bleiben ihm erlesene Freunde: väterliche wie Gleim und solche, die ihn über eine längere oder kürzere Lebenszeit begleiten, Friedrich Jacobi, Klinger, der Maler Franz Kobell – und ganz am Ende seines Lebens der Anatom und Paläontologe Soemmerring. Freunde sind wichtiger als die Familie, seine eigene hat er nach einem letzten Heimatbesuch 1772 niemals wieder gesehen. Freunde sind ganz besonders wichtig für Menschen wie ihn, die weder mit der Kritik an der Kirche hinter dem Berg halten noch darauf verzichten wollen, die menschliche Natur anders darzustellen als so, wie sie ist. Wieland und Goethe, beide in Staatsdiensten, brechen mit ihm, Jacobi hält ihm zwar die Treue – wohl weil er sich von Heinses Intellekt mehr Nutzen verspricht als er Schaden fürchtet durch dessen angeblich charakterliche und sittliche Schwächen –, er lässt aber keine Gelegenheit verstreichen, ihn gegenüber Dritten zu verlachen und zu verhöhnen.

Heinse ist vom Schicksal, Charakter und Werk her betrachtet einer der merkwürdigsten Mitglieder der deutschen Gelehrtenrepublik des 18. Jahrhunderts, und einer der vielfältigsten und begabtesten. Als soziales Wesen ist er Teil verschiedenster „Sozietäten“, durch die er sich konturieren und klassifizieren lässt: So ist er Deutscher, Mitglied der Familie Heinze aus Langenwiesen, Teil der Studentenkreise um Wieland, Beiträger des Halberstädter Dichterkreises, Angehöriger des Düsseldorfer Jacobi-Kreises, Mitglied der großen Gemeinschaft aller Italienreisenden, Anakreontiker, Stürmer und Dränger, Klassizist und Antiklassizist, Angehöriger des Mainzer und schließlich Aschaffenburg Hofstaates, Aufklärer, Gleimschützling, Intimus des Grafen Nesselrode, Italienreisender, Bürger der Stadt Mainz und des Fürstentums Bayern, vielleicht Freimaurer, Illuminat, Jakobiner etc. Beruflich gesehen ist er ein ähnliches Konglomerat des Verschiedensten: Dichter, Übersetzer, Exzerptor, Annotator, Herausgeber, Zeitschriftenautor, Essayist, Tagebuch- und Notizschreiber, Redenschreiber, Reiseschriftsteller, Musiker, Musikschriftsteller, Philosoph, Archäologe, Kunsttheoretiker, Kunstkritiker, Kunstkenner, Kunstliebhaber, Philologe, Vorleser, „Professor“,<sup>2</sup> Romanautor, Bibliothekar, Kunstschriftsteller, Ekphrast und beachtlich guter Zeichner.

Seine intensivsten Lebensjahre hat er der Gönnerschaft Friedrich Jacobis und Gleims zu verdanken: die drei Jahre der Italienreise von 1780-1783. Hier im Süden verfasst er seine grandiosen Kunst- und Naturbeschreibungen, deren sprachliche Gewalt, Eleganz und Meisterschaft kaum ihresgleichen finden. Man muss sie immer wieder lesen, bis das zu imaginierende Kunstwerk oder Naturbild einem endlich so vertraut sind, dass man ein Auge werfen kann auf die hohe Sprachkunst. Aus allem spricht Gefühl, mehr noch: reines Glück. Und so ist es das größte Unglück, dass er aus Geldmangel wieder zurück muss in das Land „der Puffbohnen, Rettiche und Schöpsen“ (IX/11). Die Zeit danach verbringt er, der die Alpen durchwanderte, Italien erkundete und weder Gemssprünge, Piraten noch Wegelagerer scheute, vorwiegend in der Bibliothek, beschäftigt mit dem „lesen alter klassiker“.<sup>3</sup>

Von einem ersten Schlaganfall 1802 erholt er sich noch leidlich, von einem zweiten 1803 nicht mehr. Sein Todeskampf dauert mehrere Tage und soll furchtbar gewesen sein. Er stirbt am 22. Juni 1803 vereinsamt auf Schloss Aschaffenburg, 57 Jahre alt.

Von diesem Leben übrig bleiben vier Romane – *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse* (1774), *Ardinghello* (1786/87), *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) und *Anastasia oder das Schachspiel* (1803) –, drei längere Übersetzungen – Dorats *Kirschen* (1773), Petrons *Satyricon* (1773), Tassos *Befreites Jerusalem* (1781) –, die literarisch-theoretische Schrift *Die Gemäldebrieffe* (1776/1777) und ein Stapel Notizhefte. Der Stapel seiner nachgelassenen Notizhefte scheint auf den ersten Blick ungeordnet, auch deshalb, weil viele Hefte verloren

<sup>2</sup> Als „Professor“ trägt Heinse sich ins Gästebuch der Galerie zu Kassel ein. Hock zeigt eine Abbildung der betreffenden Seite im Gästebuch, um auf einen Eintrag Hölderlins hinzuweisen, ohne jedoch den darunter stehenden Vermerk Heinses: „Heinse. Professor aus Mainz“ zu erwähnen (vgl. Erich Hock: „dort drüben, in Westphalen“. *Hölderlins Reise nach Bad Driburg mit Wilhelm Heinse und Susette Gontard*, hrsg. von Alfred Kelleter, Stuttgart u.a. <sup>2</sup>1995 [Schriften der Hölderlin-Gesellschaft; 14], S. 24).

<sup>3</sup> Ebd.

gingen. Eine Ordnung in das Durcheinander zu bringen, erweist sich als schwierig, obwohl seit einigen Jahren der gesamte erhaltene Nachlass gedruckt vorliegt.<sup>4</sup> Genussvoll ist die Lektüre selbst für den Wohlwollensten nur streckenweise, denn Seiten über Seiten handelt es sich um trockene Behelfsnotizen - wertvolles Material damals, im Zeitalter der Papiernot, der teuren Bücher und der sich als Hofmeister verdingenden Autoren und Gelehrten. Kein Wunder, dass Heinse seine Notizen hütet wie einen Schatz. Das erste Nachlassheft 1774,<sup>5</sup> da ist er schon achtundzwanzig, nennt er liebevoll „Gedankenhecke“ (N 63,1), ein letztes trägt nüchtern das Datum zum Titel: „Anfangen zu Aschaffenburg, den 15. Nov. 1799“ (N 28). Doch Tagebücher sind Heinses gesammelte Niederschriften am allerwenigsten.<sup>6</sup> Kaum irgendwo Worte über die eigene Person. Gedanken legt er bereitwilliger dar als Empfindungen, und *adversaria* sind dem Leser die Notizen öfter, als ihm lieb ist: Exzerpthalden, Katakomben ungeordneten Leseabfalls, gesammelte Redensarten, Vokabellisten, bibliographische Datensätze im Dienste der fürstbischöflichen Bibliothek, Beschreibungslitaneien und Zitatenzwiesgespräche wechseln sich ab mit langen, theoretisierenden Soliloquien über Gott, Welt und Natur. Anfangs meist grenzenlos begeisterte, später harsche, wenig differenzierende Rezensionen fahren dazwischen. Aber da sind eben auch die nach dem besten Wort und dem treffendsten Ausdruck suchenden Kunsterlebnisse und vor allem die wunderbaren Landschafts- und Reisebeschreibungen, in denen, wie im Nachlassheft 16, Wolken lachen und erfrieren (FN/II/1036 und 1026). Seine Faszination für skurrile Allerweltdinge wie den Rekord und Tod des Rennpferdes Eklipse, aber auch für Wissenswertes über Gummi oder die schweizerische Käseherstellung, wirkt befremdend, verweist aber darauf, was man immer wieder allzu leicht vergisst: Der Großteil der Hefte sind Merkhefte und waren zur Veröffentlichung nicht bestimmt. Verglichen mit dem zweiten, berühmten Notizenschreiber des 18. Jahrhunderts, Lichtenberg, geht Heinse anders vor, nicht betont witzig und spitzzüngig und alles endlich auf den Punkt bringend – Humor ist seine Sache nicht –, sondern weitschweifig sammelnd, ambulatorisch darlegend. Er lässt sich von allem einfangen und fängt alles ein. Die äußere Darstellung des auf diese Weise schriftlich Angeeigneten ähnelt in seiner Vielfalt auf den ersten Blick deshalb mehr einer übervollen Kunst- und Wunderkammer.

Im Jahre 1998 veröffentlichte ich im *Jean-Paul-Jahrbuch* einen Aufsatz,<sup>7</sup> in dem der Gedanke zur Diskussion gestellt wurde, Heinse als Klassizisten zu betrachten. Anlass dazu boten rezensionsartige Notizen Heinses, die als Teil des Nachlassheftes 16 erstmals 1997 veröffentlicht wurden.<sup>8</sup> Bei der Lektüre dieser Rezensionen zweier Jean Paul-Romane verblüfft Heinses Zurückweisung des jüngeren Autors, sein Beharren auf einen „Plan“ und die entschiedene Distanznahme vom Modernen. Es ist nicht zu übersehen, dass er seiner Beurteilung einiger literarischer Werke hier klassizistische Kriterien zugrunde legt. Die Berechtigung, Heinse mit dem Klassizismus in Verbindung zu bringen, bestreitet Mathias Meyer in einer Rezension des Aufsatzes heftig.<sup>9</sup> Der Tenor seiner Kritik lautet, dass Heinse Sturm und Dränger sei und mehr nicht. Doch Stürmer und Dränger war Heinse nur im Rahmen einer literarischen Mode. Die These vom Klassizisten Heinse greift dennoch um sich. Zwei literaturwissenschaftliche Aufsätze nehmen sich der These meines Heinse-Jean-Paul-Aufsatzes an, doch während

<sup>4</sup> Wilhelm Heinse: *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass*, hrsg. von Markus Bernauer, Adolf Heinrich Borbein, Thomas W. Gaegtens, Volker Hunecke, Werner Keil und Norbert Miller, München 2003-2005 (im Folgenden zitiert als FN/Bandnummer/Seitenzahl).

<sup>5</sup> Heinses Nachlasshefte im Folgenden mit „N“ abgekürzt, gefolgt von der Nummer.

<sup>6</sup> Erna Moore bezeichnet den Nachlass einmalig als „Tagebücher“; vgl. Erna Moore: *Die Tagebücher Wilhelm Heinses*, München 1967.

<sup>7</sup> Ira Wilhelm: „Ein Kessel voll Suppe“. Wilhelm Heinse liest Jean Paul“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, Band 34, Weimar 1999, S. 144-155.

<sup>8</sup> *Wilhelm Heinse: Aus verwischten einzelnen Blättern. Das Nachlassheft Nr. 16. Nach der Handschrift in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M.*, hrsg. und erläutert von Ira Wilhelm, St. Ingbert 1997 (Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts; 30).

<sup>9</sup> Mathias Mayer: „Wilhelm Heinse liest Jean Paul. Arabesken und gemalter Schinken“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.5.2000.



Günter Oesterle Heinses Rezensionen in die Jean-Paul-Forschung eingliedert, stellt Helmut Pfotenhauer im Heinse-Sammelband mit dem vielsagenden Titel: „Der andere Klassizismus“ die These von einer Konversion Heinses zum Klassizismus in Frage.<sup>10</sup> Pfotenhauer kritisiert in seinem Aufsatz, dass ich behauptet habe, Heinse wandle sich vom Antiklassizisten zum Klassizisten. Das stimme so nicht, da Heinse immer beides gewesen sei.<sup>11</sup> Die Kritik erfolgt zu Recht, doch möchte ich dieses Ergebnis wiederum von meiner Seite zu differenzieren: Wichtig ist nicht, dass Heinse seine anti-klassizistischen Ansichten nie aufgibt, sondern das Umgekehrte, nämlich dass er klassizistische Ansichten bereits früh hegt, und zwar schon zur Zeit der Abfassung der *Gemäldebriefe*. Im Versuch, Heinse unter dem Aspekt des Klassizismus zu betrachten, geht Wilhelm Voßkamp 2009 so weit, einführungs- und kommentarlos Passagen aus Heinses *Gemäldebrieften* in einen Sammelband mit dem Titel *Theorie der Klassik* zu anthologisieren,<sup>12</sup> womit er meines Erachtens dann doch über das Ziel hinausschießt. 2010 veröffentlicht Leonhard Herrmann seine Dissertation „Klassiker jenseits der Klassik“.<sup>13</sup> Trotz des Titels unternimmt es der Verfasser nicht, die Begriffe Klassik, Klassiker und Klassizismus zu definieren und Heinse in diesem Problemfeld befriedigend zu positionieren. Martin Dönikes Arbeit *Pathos, Ausdruck und Bewegung: zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806* widmet sich einem erweiterten Klassizismus-Begriff, der nach einer Krise des Klassizismus wieder „das Gewaltsame“ in das Klassizismus-Verständnis aufnehmen möchte.<sup>14</sup> Diese von Schiller, Goethe, Aloys Ludwig Hirt und Carl Ludwig Fernow ins Werk gesetzte Umorientierung erfolgte jedoch erst um 1800. Heinse war mit seiner Neubewertung des Klassizismus diesen also um fünfundzwanzig Jahre voraus.<sup>15</sup>

Eine Monographie über Heinses *Gemäldebriefe* gibt es bis dato nicht. Im Grunde existieren nur zwei längere Begleittexte zu Textausgaben, die sich dem Text ausführlicher widmen.<sup>16</sup> Arnold Winkler publiziert 1912 die erste Buchausgabe der *Gemäldebriefe* und liest das Werk im Verständnis der Zeit, behauptet im damals kursierenden unsäglich nationalistischen Ton, dass „aus dem Griechenschwärmer“ Heinse während der Abfassung der *Gemäldebriefe* „das seiner deutschen Art bewusste Genie geworden“ sei.<sup>17</sup> Achtzig Jahre später bezeichnet Pfotenhauer in seinem Vorwort zur Textausgabe die *Gemäldebriefe* als „Manifest des

<sup>10</sup> Günter Oesterle: „Das Faszinosum Arabesque um 1800“, in: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung; 21), S. 51-70 und Helmut Pfotenhauer: „Klassizistische Konversion? Heinses Auseinandersetzung mit Jean Paul“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, hrsg. von Markus Bernauer und Norbert Miller, Göttingen 2007, S. 279-296. Gert Theile distanziert sich vollkommen von der Option, Heinse für einen Klassizisten zu halten (vgl. Gert Theile: „Über Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus“, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert*, Jg. 33, H. 1, Wolfenbüttel 2009, S. 152-154).

<sup>11</sup> Pfotenhauer: „Klassizistische Konversion? Heinses Auseinandersetzung mit Jean Paul“, S. 283.

<sup>12</sup> *Theorie der Klassik*, hrsg. von Werner Voßkamp, Stuttgart 2009 (UB; 18625).

<sup>13</sup> Leonhard Herrmann: *Klassiker jenseits der Klassik. Wilhelm Heinses ‚Ardinghella‘ – Individualitätskonzeption und Rezeptionsgeschichte*, Berlin/ New York 2010 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte; 41).

<sup>14</sup> Vgl. Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlin/ New York 2005 (Quellen u. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 34), S. 19.

<sup>15</sup> Da Dönikes Arbeit sich Texten widmet, die weit nach den *Gemäldebrieften* entstanden sind, wurde davon abgesehen, Dönikes Studie für meine Arbeit zu verwenden. Es wäre eine einzige Abgrenzung zu einer ästhetischen Epoche geworden, die für Heinse nicht relevant ist, da er zu diesem Zeitpunkt all seine Hauptwerke bereits verfasst hatte. Interessant ist jedoch, dass Begriffe wie das „Charakteristische“, das für Heinse eine große Rolle spielt, von Hirt zentral eingesetzt werden. Der umgekehrte Weg wäre somit zu begehnen und die Frage zu klären: Hatten Heinses ästhetische Auffassungen Einfluss auf die Konzeption des Weimarer Klassizismus?

<sup>16</sup> 1. J.J.W.Heinse: *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776-1777. Mit einer Skizze der deutschen Geniezeit, des Lebens und der Werke Heinses und einer Entwicklungsübersicht der ästhetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Arnold Winkler, Leipzig u.a. 1912 (Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik; 1). 2. „Ueber einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim von Heinse“, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller, Frankfurt/Main 1995, S. 253-321 (Bibliothek der Kunstliteratur; 2; Bibliothek deutscher Klassiker; 127). (Mit einem veränderten Nachwort nochmals herausgegeben unter dem Titel: *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Frankfurt/Main u.a. 1996 (Insel-Bücherei; 1162).

<sup>17</sup> Heinse: *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776-1777*, S. S. 85.

Antiklassizismus“.<sup>18</sup> In zwei Studien über Heinse befinden sich eigenständige Kapitel über die *Gemäldebriefe*: Rosemarie Elliott widmet der Schrift in *Wilhelm Heinse in Relation to Wieland, Winckelmann, and Goethe* unter dem Titel: „Sturm und Drang contra Klassik: Heinse against Winckelmann. The Gemäldebriefe“ immerhin 73 von 186 Seiten.<sup>19</sup> Für sie sind die *Gemäldebriefe* ein „Sturm und Drang manifeste“.<sup>20</sup> In jüngerer Zeit behandelt Charis Goer die *Gemäldebriefe* im Kapitel „Selbstsehen“,<sup>21</sup> worin sie von einer Absage Heinses an die Antike ausgeht und ihm eine Individualästhetik zuschreibt. Im Allgemeinen wiederholen jüngere Arbeiten über die Ästhetik des 18. Jahrhundert die eindimensionale Kategorisierung Heinses als Antiklassizisten ungeprüft, wie folgende Beispiele zeigen. Margrit Vogt versteht die *Gemäldebriefe* als eine deutliche „Ablehnung der akademischen klassizistischen Lehre“<sup>22</sup> und Patrizio Collini erkennt in der Schrift eine „vitalistisch-sensualistische Auffassung der Malerei [...], welche programmatisch gegen die Nachahmungslehre Winckelmanns gerichtet ist“.<sup>23</sup>

Soweit zu übersehen, erscheint der bisher einzige unabhängige Aufsatz zu den *Gemäldebriefen* im Jahre 2006. Unter dem Titel „Ein ‚freundschaftliches‘ Beziehungsgeflecht“ behauptet die Autorin, über die Druckgeschichte und die Rezeption Informationen zu liefern, kommt aber über eine wirre Darstellung von allzu bekannten Tatsachen nicht hinaus.<sup>24</sup> 2009 erscheint von derselben Autorin die Dissertation „*Ut pictura poesis*“ mit einem am bescheidenen Umfang der Arbeit gemessenen größeren Kapitel zu den *Gemäldebriefen*.<sup>25</sup> Allerdings ist diese Arbeit „[w]enig ergiebig, ja eigentlich nur ärgerlich“<sup>26</sup> und soll aus diesen Gründen auch nicht weiter berücksichtigt werden.

Im Folgenden geht nicht darum, die Aussagen der früheren Forschung zu falsifizieren, sondern sie in ihrer Ausschließlichkeit als zu begrenzt darzustellen. Während die bisherigen Studien fast einhellig davon ausgehen, dass die *Gemäldebriefe* als eine antiklassizistische Schrift gelesen werden müsse, behauptet vorliegende Arbeit, dass die Schrift als Ausdruck von Heinses Klassizismus zu interpretieren sei. Dadurch werden die früheren Forschungsergebnisse nicht automatisch als falsch verurteilt, vielmehr sind beide Lesarten gerechtfertigt, wenn auch nicht für Heinse selbst in gleichem Maße zutreffend. Dieser Widerspruch löst sich durch Heinses Konzept der doppelten Leserschaft, bei dem er einem Teil seiner Leser die Möglichkeit gibt, die Schrift als eine Kritik am Klassizismus aufzufassen. Ein Beispiel dafür ist die folgende, direkt an den väterlichen Freund Gleim gerichtete Leseanweisung:

Ich geb es weder für alt noch neu aus, da ich junger Wildfang so eben beydes nicht weiß, noch wissen mag; es soll nur eine Morgenrhapsodie für Sie und für mich seyn, eine Stufenbergische Spatzierfahrt. Will wie Quell entspringen, ohne mich zu bekümmern, ob schon Wasser genug da ist, oder reinerer oder vollerer,

<sup>18</sup> Pfothenhauer in *Frühklassizismus*, S. 685. Ähnliches behauptet auch Winkler: „...hätte seine Zeit bereits volles Verständnis dafür gehabt, was ihr da im ‚Teutschen Merkur‘ Großes [gemeint sind die *Gemäldebriefe*, i.w.] geboten wurde, so wäre gleich die schon altersschwache Epoche des Klassizismus zu Ende gewesen...“ (Winkler: „Zur Einführung“, S. 96).

<sup>19</sup> Rosemarie Elliott: *Wilhelm Heinse in Relation to Wieland, Winckelmann, and Goethe. Heinse's Sturm und Drang Aesthetic and New Literary Language*, Frankfurt/Main 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 51).

<sup>20</sup> Ebd. S. 125.

<sup>21</sup> Charis Goer: *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse*, München 2006, S. 97-152.

<sup>22</sup> Margrit Vogt: *Von Kunstworten und – werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodiken der Aufklärung*, Berlin/ New York 2010, S. 256.

<sup>23</sup> Patrizio Collini: „Revolutionäre Museumsgänge: Von Heinse bis F. Schlegel, in: „*Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht*“. *Über den Blick in der Literatur*, hrsg. von Kenneth S. Calhoon, Eva Geulen, Claude Haas, Nils Reschke, Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen; 221), S. 160.

<sup>24</sup> Barbara Rodt: „Ein ‚freundschaftliches‘ Beziehungsgeflecht anlässlich des Besuches der Düsseldorfer Gemäldegalerie. Zur Druckgeschichte und Rezeption von Wilhelm Heinses Düsseldorfer Gemäldebriefen an Gleim“, in: *Rituale der Freundschaft*, hrsg. von Klaus Manger und Ute Pott, Heidelberg 2006 (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen; 7), S. 83-100.

<sup>25</sup> Barbara Rodt: „*Ut pictura poesis*“. *Zur Inszenierung des Weiblichen bei Wilhelm Heinse*, unter: <http://edok01.tib.uni-hannover.de/edoks/e01dh09/592884562.pdf> (letzter Zugriff, 23.5.2012).

<sup>26</sup> Cord Friedrich Berghahn: „Zu weiterem Gebrauch für künftige poetische Werke. ‚Wilhelm Heinse: Forschung und Philologie 2002-2010““, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXI-2/2011, S. 345-356.

Rheinquell, oder Quell von Donau. Das wär eine ungeheure Bekümmerniß für mich, wenn ich in jeder Maulwurfsecke darnach mich umsehen sollte. Und überhaupt dächt ich, die vornehmen Teiche sollten so was nicht übel nehmen; ihre Forellen und Karpfen würden ja ohne dieß sonst abstehn (IX/288).

Mit dreißig geriert er sich als intellektuell ungeleckter Bär, der sich unbedarf und unordentlich an sein Thema macht. Er verachtet die Maulwürfe unter den Gelehrten verachtet und alles Wasser, das den Rhein bereits heruntergeflossen ist, – er meint die kunsttheoretischen und ästhetischen Schriften seiner und aller vorigen Zeiten – nicht beachten will. Dabei bersten die *Gemäldebrieife* vor theoretischem Wissen und sind eines gewiss nicht: der assoziative, frei flottierende Erguss eines empfindsamen, langsam durch die Säle schlendernden Galeriebesuchers. Zudem verspricht er Gleim: „Ich werd Ihnen nur wenig Gemähld, die wir von Rubens haben, beschreiben, weil er sonst zu viel dabey verlöre“ (IX/344). Aus diesem Grund habe er die Bilder aufgeführt „ohne weitere Ordnung, als wie sie hier im Saal mich an sich ziehn“, er will sich weder „nach ihrer Größe, noch ihrem Berühmtseyn, noch dem Urtheile der Kenner [...] richten, sondern bloß und allein dabey in Unschuld eignem Herzen und Sinn folgen“ (ebd.). Lust und Laune herrscht, Zufall auch und – das Modewort drängt sich auf – : Kontingenz. Heinse als Moderner vor der Moderne, Lieblingsbild derer, die in ihm den Verfechter des Antiklassizismus erkennen wollen.

Doch weder die Absage an die Theorie noch die Bemühung des Zufalls entsprechen der Wahrheit. Heinse wählt die Gemälde der Schrift äußerst bewusst aus dem nicht geringen Bestand der Galerie aus, nicht aufgrund von Größe und Reputation, sondern nach gänzlich anderen Kriterien. Auch die Reihenfolge der Darstellung unterliegt nicht der Willkür oder dem Zufall, sondern folgt einer präzise überlegten Ordnung. Wer aber an eine Ordnung glaubt, glaubt auch an Regeln, Gesetz und an die Sinnhaftigkeit des Ganzen. Dies alles verwirft er zwar, wenn er behauptet, keiner Ordnung zu folgen, doch dass er dies dennoch tut, rechtfertigt die Aussage, er sympathisiere mit klassizistischen Grundsätzen. Der Ordnungsfimmel allein würde dazu nicht ausreichen, aber da ist mehr: Heinse schreibt unverhüllt gegen die Moderne, schreibt gegen das Ungeordnete, das Niedrige, gegen die niederländische Kunst – und zwar zugunsten der Griechen und immer wieder der Griechen. Man muss es nur sehen wollen. Und so geschieht es, dass zwei sich widerstrebende Lesergruppen aus Heinses Schriften das Unterschiedlichste ziehen. Beiden gibt er ausreichend Material an die Hand, um ihre jeweiligen ästhetischen Ideologien zu stützen.

Diese Arbeit unternimmt es, Heinses höchst raffinierte Lesermanipulationen in den *Gemäldebrieifen* zu untersuchen und darzustellen. Ziel ist es, den performativen Selbstwiderspruch zwischen den antiklassizistischen Textsignalen und jenen Aussagen aufzulösen, die dazu berechtigen, ihn als Klassizisten zu bezeichnen. Am Ende soll aber auch deutlich werden, dass unter einem Klassizisten, wie Heinse ihn verkörpert, weitaus mehr zu verstehen ist als nur ein Anhänger der *doctrine classique* zu sein, das *decorum* zu wahren oder sich der Macht von Fürst, Kirche und Gesellschaft unterzuordnen.

Lässt man sich auf die Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts ein, überrascht die intellektuelle Schärfe, die Vielfalt der Stimmen, Rigorosität und Vehemenz, mit der philosophische und ästhetische Fragen verfolgt werden, als solle damit auch gleich die Frage nach Gott oder dem Einen Wesen beantwortet werden. Heinse führt in all seinen Werken ein intensives Gespräch mit den Mitgliedern der Gelehrtenrepublik seiner Zeit, der Kenner-Elite, den eigentlichen Adressaten der *Gemäldebrieife*. Deren Geisteswelt war bestimmt von einer ausgeprägten Konversationskultur: Die Meinungen gehen hin und her, in Schriften und Magazinen herrscht das rege Pro und Contra eines grenzenlosen Streitgesprächs, bei dem es weder ein Ende noch einen Sieger gibt. Immer wieder wird über die gleichen Themen, Probleme und Fragen räsoniert, wirklich Neues dabei nur selten zutage gefördert. Oder anders gesagt, das Neue der Gedanken liegt oft in der minimalen Differenz zum bereits anderswo Geäußerten. Ziel dieses Dauergesprächs ist es zu verhindern, dass der Gesprächsfluss ins Stocken gerät, die

*dynamis* der Konversation versiegt. Angesichts des ruhelosen Ringens um Wissen und Gewissheiten regt sich der Verdacht, dass es überhaupt nicht wichtig ist, *was* einer denkt, sondern überhaupt nur, *dass* einer denkt. Originalität ist kein Kriterium, man geht eher vom berühmten Diktum des Terenz aus, wonach man ohnehin nichts denken könne, was die Alten nicht schon längst gedacht haben: *nullum est iam dictum, quod non sit dictum prius*. Heinse nimmt in all seinen Schriften die aufklärerische, das heißt, aporetische Gesprächshaltung ein und liefert das Pro und Contra jeweils gleich mit, so dass der Leser selbst entscheiden kann, auf welche Seite er sich schlagen will. Seine Werke sind durch eine Vielstimmigkeit geprägt, die nicht nur dem Gehirn des Lesers nichts vorschreiben will, sondern es außerdem den Zensoren möglichst schwer machen soll, den Autor auf eine eindeutige, vielleicht subversive Meinung festlegen zu können. Heinses Gespräche geben nicht nur die Diskussionen seiner Zeitgenossen wieder, sondern beziehen auch die geistigen Vorgänger als Gesprächspartner mit ein. Die in jener Zeit sehr populären Totengespräche sind Beispiele für eine solche Utopie des anachronistischen Gesprächs, das im Grunde ja auch Heinse mit seinem heutigen Leser führt, wobei sich die Frage stellt, ob es aufgrund des modernen Wortverständnisses nicht zwangsläufig zu zahlreichen Missverständnissen kommt. Die vorliegende Arbeit will prüfen, ob dies der Fall ist, und in Einzelpunkten darlegen, dass dem gegenwärtigen, unvoreingenommenen Leser tatsächlich der immense semantische Nachhall, den die Worte damals besitzen, entgeht und er die *Gemäldebriefe* liest so, wie der Autor es auch vom größeren Teil seines eigenen Publikums als Anhänger einer literarischen Mode erwartete: als anticlassizistische Schrift.

Mit der Erkenntnis und der Lösungsaufgabe dieses Problems ergibt sich für vorliegende Arbeit als geeignete Herangehensweise eine Kombination aus den Methoden der Begriffs- bzw. Ideengeschichte und der historischen Semantik im weitesten Sinne. Heinse hegt ein schizophrenes Verhältnis zur Sprache: Er traut ihr nicht und doch hat er sich für sie entschieden. Er klagt: „Es ist so schwer, und schier unmöglich dem Menschen unter andern Menschen seine Gedanken u Erfahrungen mit Worten zu verstehen zu geben“ (FN/II/1316). Wer dies wolle, müsse „sich erst seine Sprache aus der Volkssprache schaffen“, das heißt, „die gewöhnlichen Wörter reinigen nach seinen eignen Begriffen“ (ebd.). Das lässt sich auch auf ihn selbst anwenden, was bedeutet, dass seine zentralen Begriffe ihrem gewöhnlichen Einsatz in der Umgangssprache zu entfremden und einer Neudefinition zu unterziehen sind. Diese Arbeit macht es sich somit zum Ziel, Heinses Sprache zu ergründen, die – selbst in den in den *Gemäldebrieffen* – weniger die eines Kunsttheoretikers als die eines Dichters ohne Verse ist. Seine ästhetischen Begriffe werden semantisiert und re-semantisiert, wobei das diachronisch strukturierte Bestreben der Begriffsgeschichtsdarstellung zusätzlich ergänzt wird durch ein synchronisches der historischen Semantik, das die Worte in ein größeres Beziehungs- und Bedeutungsgefüge einbettet. Letzteres führt auch zu Anleihen bei der Diskursanalyse und dem Strukturalismus, ohne dass beide Theorien deshalb die Arbeit methodisch dominieren. Die Diskursanalyse kommt dann beispielsweise zum Zuge, wenn gezeigt werden soll, wie sehr die Machtinstitutionen des 18. Jahrhunderts, die Zensur, das Rezensentenwesen und die literarische Mode sowohl für Heinses Sprache als auch für seine ästhetische „Haltung“ und öffentliche Positionierung verantwortlich sind. Strukturalistisch an dieser Arbeit ist der Ausgangspunkt: Die Welt ist ein ungeordneter Raritätenkasten, die Kunst ein Ordnungsversuch davon.

Ein weiteres Sprachproblem, das Heinse zu klären sich bemüht, ist, inwiefern es mithilfe einer poetischen Sprache möglich ist, Wissen und Erkenntnis zu vermitteln – dem Ziel der analytischen Beschreibung. Zunächst ist er in dieser Frage zuversichtlich, in seinem ersten Roman, die *Laidion*, geschieht die Beschreibung von Schönheit und Leben noch mit rein poetischen Mitteln. Doch bereits mit den *Gemäldebrieffen* scheinen ihm Zweifel zu kommen, und im *Ardinghello* greift er unverschleiert auf das wissenschaftlich-theoretische Mittel der traditionellen, sukzessiv und deshalb sezierend vorgehenden Beschreibung zurück. Er vermischt die Disziplinen von Wissenschaft und Literatur. Dadurch lassen sich die *Gemäldebriefer* weder eindeutig als eine theoretische Schrift bezeichnen noch der *Ardinghello* eindimensional als Roman definieren. Die *Gemäldebriefer* enthalten

dunkle, poetische, ekstatische Passagen, wie sie in keinen Traktat gehören, während im *Ardinghello* zahlreiche, sich über weite Strecken ergießende theoretische Unterhaltungen über Metaphysik und Ästhetik ermüden und alles andere als die Illusion einer handlungsgesättigten, realistischen Welt heraufbeschwören. Nur wenige würden dennoch die *Gemäldebriefe* als literarische Schrift, den *Ardinghello* als philosophischen Essay und die *Hildegard* als musiktheoretische Schrift bezeichnen – und dennoch sind diese Zuordnungen nicht falsch. Literatur und Wissensvermittlung bilden in Heines literarischer Ethik eine Einheit, weshalb für ihn ein Begriff Anwendung findet, den Andreas B. Kilcher zur Verfügung stellt: die Litteratur mit zwei „t“. Diese „Litteratur“, so definiert Kilcher, „ist der Name für eine Literatur, die sich der *mathesis* öffnet und Formen und Funktionen der Enzyklopädie annehmen kann“.<sup>27</sup> Diese Definition auf Heine angewendet, würde bedeuten, dass seine Literatur eine „mit Wissen enzyklopädisch aufgeladene und geformte Literatur“ sei,<sup>28</sup> bei der niemals allein das Vergnügen von Literatur im Mittelpunkt steht. Literatur muss immer auch nützen, muss Kenntnisse erweitern, muss den Leser in Kopf und Herz bilden. Ein zu Heines Zeit schon fast altmodischer Gedanke.

Das Denken zum Gegenstand selbstreflexiver Analyse zu machen, ist dem ästhetischen 18. Jahrhundert eine Gewohnheit, wie das Beispiel Alexander Baumgartens zeigt. Bei ihm besteht die Ästhetik nicht nur aus einer Lehre der Schönheit, sondern aus der Kunst, schön zu denken (*ars pulchre cogitandi*).<sup>29</sup> Denken wird zum Selbstzweck und zu einem ästhetischen Vergnügen. Auch Heine ist ein solcher „Schöndenker“ – und damit vielleicht doch mehr Philosoph als Dichter.

Diese Arbeit folgt in ihren Kapiteln Heines ästhetischer Erkenntnistheorie. Diese geht vom Einzelnen aus, dessen an alle Grenzen stoßende Erforschung zu einer spezifischen Vorstellung vom Ideal führt, welches nach bestimmten Gesetzen vergesellschaftet schließlich in die Einheit des Mannigfaltigen bildet. Diese vorläufige Einheit vergesellschaftet sich dann wiederum mit anderen ähnlichen Entitäten usw. bis sich alles am Ende im weiten Raum einer kosmischen Landschaft auflöst. Zweck dieses Erkenntniswegs ist nichts Geringeres als das kosmologisch erfahrene Glück. An seinem Anfang steht Einsicht, dass die Zerstreung ein Remedium gegen die Melancholie des Einerleis ist. Die Zerstreung äußert sich im Sammeln der disparaten Wunder der Welt, der Erstellung von Raritäten- oder Wunderkammern, deren Anblick nicht nur zerstreut und vergnügt, sondern die Ahnung Gewissheit werden lässt, dass dieses Sammeln Ausgang aller Erkenntnis ist. Soll Erkenntnis eintreten, muss die Sammlung eine Ordnung besitzen, denn nur so ergibt sie einen Sinn. Dieses Ordnungsmachen als Präliminarium für die sinnvolle Erkenntnis ergreift alle Bereiche: die Natur, das Wissen, die Geschichte – und die Kunst (Kapitel 1: DIE ZERSTREUUNG DER UNORDNUNG UND DER TROST DER ORDNUNG).

Die *Gemäldebriefe* erschaffen eine Ordnung auf mehreren Ebenen. Da Heine es mit realen Gemälden aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie zu tun hat, muss er sich zuerst der an Ort und Stelle gegebenen Hängungsordnung stellen. Doch er übernimmt die Hängung der realen Galerie nicht in seine imaginäre. Es wird sich zeigen, dass er sich für die Bilderfolge in den *Gemäldebriefen* mehrerer musealer Ordnungsmuster gleichzeitig bedient, sowohl bei der Auswahl als auch bei ihrer literarischen Wiedergabe. In der „Neuhängung“ seines imaginären Museums finden sich Gemälde vereint, die eine Antwort auf die Fragen geben, ob die Gemälde jeweils Musterbilder ihrer Gattung sind, ob sie ein gemeinsames Sujet besitzen, ob sie sich ähneln oder aber Parallelitäten aufweisen, die sich nur dem Betrachter erschließen, der mit der Schrift in der Hand durch die reale Galerie wandelt und sieht, was Heine nicht mal andeutet. Bewusst begnügt sich Heine nicht mit einer

<sup>27</sup> Andreas B. Kilcher: *mathesis und poiesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000*, München 2003, S. 20.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> „Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (A.G. Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, übers. u. hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983 [Philosophische Bibliothek; 351], S. 79).

reinen Kunstbetrachtung in Form eines Museumsführers oder eines ästhetischen Traktats, sondern setzt große Hoffnungen auf die von ihm gewählte Darstellung, die sich ungeachtet des Gegenstandes der bildnerischen Künste ganz bewusst literarischer Mittel bedient. Die Literatur soll mit Worten nicht nur den Bildern Paroli bieten, sondern mit ihrem empathischem Vermögen den theoretischen Gehalt sowohl verschleiern als auch in seiner Wirkung unterstützen. So knüpft er eine Anzahl von literarischen Kurzformen miteinander, die Wissen gewissermaßen subkutan vermitteln sollen. Diese Kurzformen sind: Idylle, „Spazierfahrt“, Rhapsodie, Apologie, Brief, Fragment und Essay (Kapitel 2: WILHELM HEINSES *UEBER EINIGE GEMÄHLDE DER DÜSSELDORFER GALLERIE („DÜSSELDORFER GEMÄLDEBRIEFE“)*)

Die augenfälligste Ordnung der Schrift ist die Zweiteilung der Briefe in einen italienischen, den ersten *Gemäldebrief*, und in einen niederländischen, den zweiten *Gemäldebrief*. Diese Zweiteilung ist Teil eines größeren dichotomischen Systems, in dem eine Wechselwirkung herrscht zwischen Ordnung und Unordnung, Einheit und Vielheit, Wissenschaft und Literatur, Verstand und Gefühl, Theorie und Praxis, kurz: Klassizismus und Antiklassizismus. Es ist das Entweder-Oder, das die zahlreichen „Querelen“ des 17. und 18. Jahrhunderts bestimmt, bei denen es darum geht zu klären, ob der Kunst der Alten oder der Kunst der Modernen eine Hegemonie einzuräumen ist. Heinse könnte man schon deshalb mit einiger Berechtigung einen Klassizisten nennen, weil er so unendlich viel Mühe darauf verwendet, den ästhetischen Grundbegriff der Idee oder *idea* zu klären. Dieser Gegenbegriff zum Realismus kommt zum Einsatz, wenn geklärt werden soll, woher der Künstler sein Sujet nimmt. Entsteht der Vorwurf für das Gemälde seinem Intellekt oder der Realität? Was gilt mehr: Theorie oder Praxis. Dem theoretischen *disegno interno* entspricht der praktische *disegno esterno*, womit die Idee nicht nur den Schaffensprozess lenkt, sondern auch die Form des künstlerischen Endprodukts bestimmt: Welchen Grundprinzipien folgt der Künstler in der Komposition bzw. Zusammensetzung und zu welchen Aussagen berechtigt dies hinsichtlich des darin ausgedrückten Weltbilds? Das Kapitel endet mit Heinses ungewöhnlicher Definition des Klassischen als dem „gedrängt Volle[n]“ (FN/I/880; Kapitel 3: DIE ORDNUNG IN DER KUNST).

Im darauffolgenden Kapitel wird dargelegt, dass Ordnungssysteme immer auch Machtsysteme sind und ästhetische Kriterien von politischen und kirchlichen Institutionen zur Rechtfertigung repressiver, machterhaltender Zensurmaßnahmen missbraucht werden. Mittel und Maß solcher Restriktionen sind unter anderem Kanon, *decorum* und *costume*, das heißt, das sogenannte Übliche. Die kirchliche Institution ist hierbei von der Religion an sich zu trennen. Heinse ist der Auffassung, Kunst könne nur durch die Kenntnis der religiösen Hintergründe adäquat wahrgenommen werden, aber er unterscheidet strikt zwischen den Forderungen, die die christliche Religion an die Kunst stellt, und dem, was die griechische Religion für die antike Kunst bedeutet. Er plädiert für eine Religion, die mit ihrem pantheistischen Naturverständnis der griechischen Religion näher ist als dem monotheistischen Christentum. Mit dieser Aussage begibt er sich im 18. Jahrhundert in Gefahr, von der Zensur gemäßregelt zu werden. Dieser Gefahr weiß er durch die Verwirrung der doppelten Leserschaft, einer resemantisierten Sprache und der vertrackten Struktur seiner Werke zu begegnen. Eine Zensur findet aber auch innerhalb des öffentlichen literarischen Raums statt, und zwar durch das Rezensentenwesen. Dessen Mitglieder sichern sich ihr Überleben, indem sie sich, der Bedrohung durch die politische und kirchliche Zensur ständig bewusst, nicht nur in ihrem Schreiben danach richten, sondern auch in ihrem Urteilen. Gehorsam gegenüber der *doctrine classique*, dem *decorum* und dem Plan als Ausdruck eines sinnfälligen Ganzen ist obrigkeitsgemäß. Wer sich nicht daran hält, dem drohen Missachtung, Gefängnis oder der Pfuhl des Vergessens. Doch selbst ohne die Drohung zensorischer Repressalien, das heißt, in seinen privaten Notizen wendet er das ästhetische System des Klassizismus an, z.B. in seinen späten Rezensionen. Hier wird auf jenen Aufsatz meiner Hand verwiesen, der dem Staunen über Heinses rätselhafte Jean Paul-Urteile entsprang und Ausgangspunkt war all der Seiten, die hier noch folgen. (Kapitel 4: KLASSIZISMEN – ODER: DIE ORDNUNG AN DER MACHT).

Wissenschaft und Kunst stehen in einem vielfach aufeinander bezogenen Verhältnis zueinander. Das Beschreiben ist eine wissenschaftliche Tätigkeit der Objekterfassung. Es zielt „seit seinen antiken Ursprüngen auf die textuelle Herstellung von Evidenz“,<sup>30</sup> widerspricht allerdings dem subjektiven, irrationalen Vermittlungsanspruch von Kunst. Nach anfänglichen Versuchen rein künstlerischer Art entscheidet sich Heinse dafür, Objekterfassung und subjektive Vermittlung zu vereinen, indem er für seine Ekphrasen eine Kombination aus wissenschaftlicher Theorie und künstlerischer Praxis anwendet. Dieser Anspruch an die Ekphrasis ist nicht neu, durchaus aber die Art und Weise, wie er ihn umsetzt. Auch hier greift das Konzept einer doppelten Leserschaft, bei dem er sowohl jenen Leser anspricht, der sich den *Gemäldebrieffen* mit den intellektuellen Voraussetzungen für die abstrakten, kunsttheoretischen Diskussionen nähert, als auch den anderen, der sich den Gemälden eher auf der Ebene des Gefühls begegnen möchte. Diesen beiden Lesarten entsprechen die menschlichen Vermögen, die in Heinses Augen somit die Voraussetzung für eine erschöpfende Rezeption von Kunstwerken bilden: dem Verstand und dem Gefühl (Kapitel 5: EKPHRASIS).

Das jetzt folgende Zwischenkapitel soll Heinses neue Ordnung illustrieren, die er gewissermaßen als „Strukturvorlage“ für seine *Gemäldebrieffe* einsetzt. Statt einer rationalen, geometrischen Ordnung ist hier ein intensives Beziehungsgeflecht wirksam, das sich in alle Richtungen ausbreitet. Durch vielfache Anspielungen auf künstlerische und kunsttheoretische Zeugnisse von der Antike bis zu seiner Zeit erschafft er einen Bedeutungsmehrwert, der so viele Interpretationsschichten aufweist, dass der Exeget der *Gemäldebrieffe* zeitweise einer Auslegemanie zu verfallen droht. Deshalb konzentriert sich das Kapitel auf zwei Bezugsgrößen, auf Poyklet und auf Goethe, wohl wissend, dass dies nur zwei von unzählig vielen sind (Zwischenkapitel: BEZIEHUNGEN).

Die latente Hauptfrage der Arbeit, ob Heinse Klassizist oder Antiklassizist ist, soll durch das nun folgende Kapitel einschränkend beantwortet werden. Es gilt zu untersuchen, ob er einige Entwürfe der antiklassizistischen Ästhetik seiner Zeit aufgreift oder nicht. Äußert er sich positiv über das niederländische Volk, benutzt er für die Darstellung seiner eigenen Werke die künstlerischen Mittel des Antiklassizismus wie Realismus, Humor und orientalische Vielfalt? Nein, wird die Antwort lauten (Kapitel 6: ANTIKLASSIZISMEN – ODER: DIE NIEDERLÄNDER ALS ZERRBILD DES KLASSIZISMUS).

Dieser Themenbereich ist eng verknüpft mit der Rolle des Genies. Heinses Genie, so wird sich zeigen, ist ein ganz anderes als das Poltergenie des Sturm und Drangs. Es ist nicht der aus allen sozialen Banden befreite Kämpfer ausschließlich in eigener Sache, der weder Gesetze noch Gesellschaft achtet und in der Kunst nur sein egoistisches Ich zum ungehinderten Ausdruck bringen will, sondern das Sozialgenie, das seine Kräfte in den Dienst der Gesellschaft stellt, insofern diese es wert ist. Zudem ist Heinses Genie ein Weltmann, der den hegemonialen Anspruch der Antike anerkennt und für den in jeder Sparte des menschlichen Lebens die Schönheit eine Handlungsmaxime darstellt – insofern ihm nicht Geschichte, Veranlagung und Schicksal eine andere Rolle zugeordnet haben (Kapitel 7: DAS GENIE).

Heinses Hauptforderung an die bildende Kunst lautet, dass sie mit einem Blick erfassbar sein müsse. Folgt sie diesem Prägnanzprinzip, kann sie ihre erkenntnistheoretische Funktion erfüllen. Den nackten griechischen Statuen gelang dies, der antike Mensch erkannte an ihnen die universalen Gesetze. Doch die christliche Religion und deren veränderte Bekleidungsgehnheiten machten es unmöglich, diesen spezifischen Erkenntnisakt des antiken Kunstbetrachters nachzuvollziehen. Heinse entwickelt ein Äquivalent zu dieser strukturellen Evidenz des menschlichen Körpers für das 18. Jahrhundert: Es liegt in der Landschaft, wodurch jede Betrachtung einer Landschaft, vor allem wenn sie von einem erhöhten oder anderswie privilegierten Aussichtspunkt erfolgt, zum ästhetischen Erkenntnisakt wird. Die Landschaft ist wie die antike Statue eine ideale Ausbildung des

---

<sup>30</sup> Heinz Drügh: *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000)*. Tübingen 2006 (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur; 5), S. 17.

klassizistischen Gesetzes von der Einheit der Mannigfaltigkeit, weshalb er der Landschaft nicht nur in seinen Reisebeschreibungen, sondern auch in seinen übrigen Werken viel Raum gewährt. Seine Ideallandschaften gehorchen dabei überraschenderweise wenig abwechslungsreichen Stereotypen. Dennoch vermag er es, diese Landschaften ins Kosmologische zu entgrenzen, so dass sie sich am Ende in der überindividuellen Überschau einer großen harmonischen Oper auflösen. In der intellektuellen Anschauung der großen und schönen Natur zeigt sich, dass Schönheit, Erkenntnis, Leben und Liebe identisch sind und das Wesen der Welt ausmachen (Kapitel 8: LANDSCHAFT UND *THEORIA*).

Die Arbeit an Heine zwingt einen dazu, die Wege des eingespurten Denkens aufzugeben. Versucht man heute, seine Art des Denkens nachzuvollziehen, gerät man an die Grenzen des eigenen Verstandes, der, wie sich herausstellt, stärker von den Restriktionen des Positivismus geprägt ist, als man sich eingestehen würde. Erforderlich scheint zu sein, so zu denken, wie Vögel schauen: diametral, mehr noch – in alle Richtungen gleichzeitig. Sinne und Verstand des erkenntnissuchenden Subjekts sollen nicht mehr historisch linear operieren und die Natur der Dinge lediglich als Kette von Ursache und Wirkung begreifen, sondern als rhizomartiges Gespinnst betrachten, bestehend aus vielfachen Beziehungen ohne Anfang und Ende, oben und unten und ohne Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Heines Distanzierung vom Eindimensionalen weist Parallelen auf zum Paradigmenwechsel der heutigen Postmoderne, denn Essenzialismen werden hier wie dort in Frage gestellt. Doch was an deren Stelle tritt, ist im 18. Jahrhundert etwas anderes als im 20. und 21. Jahrhundert. Noch wird die Notwendigkeit des erkennenden, überlegenen Subjekts nicht in Frage gestellt. Heine spielt den Paradigmenwechsel des Dekonstruktivismus zwar bereits durch, doch formen die widersprüchlichen Einzelteile bei ihm noch ein sinnvolles Ganzes, das eindeutig ästhetischer Natur ist.



## Kapitel 1 DIE ZERSTREUUNG DER UNORDNUNG UND DER TROST DER ORDNUNG

Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten, die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden,  
die Eindrücke bleiben flach und einzeln in der Seele; drum lassen sie sich so leicht durch fremdes Urteil leiten,  
sie sind willig die Eindrücke anders ordnen, verschieben und ihren Wert auf  
und ab bestimmen zu lassen. Goethe<sup>31</sup>

Die Zerstreuung als Remedium gegen die Melancholie des Einerleis äußert sich im Sammeln der disparaten Wunder der Welt, der Erstellung von Raritäten- oder Wunderkammern, deren Anblick nicht nur zerstreut und vergnügt, sondern die Ahnung Gewissheit werden lässt, dass dieses Sammeln Ausgang aller Erkenntnis ist.

### 1. Die Zerstreuung und das Zerstreute

Für Robert Burton ist die mannigfaltige Unordnung ein Antidot gegen die Zeitkrankheit der schwarzen Galle, der Melancholie. Seine *Anatomy of Melancholy* (1621) demonstriert dies inhaltlich wie formal:

But amongst all those exercises or recreations of the mind within doors, there is none so general, so aptly to be applied to all sorts of men, so fit and proper to expel idleness and melancholy, as that of study. [...] What so full of content, as to read, walk, and see maps, pictures, statues, jewels, marbles, which some so much magnify, as those that Phidias made of old so exquisite and pleasing to be beheld, that, as Chrysostom thinketh, „if any man be sickly, troubled in mind, or that cannot sleep for grief, and shall but stand over against one of Phidias’ images, he will forget all care, or whatsoever else may molest him, in an instant“? There be those so much taken with Michel Angelo’s, Raphael de Urbino’s, Francesco Francia’s pieces, and many of those Italian and Dutch painters, which were excellent in their ages; and esteem of it as a most pleasing sight to view those neat architectures, devices, escutcheons, coats of arms, read such books, to peruse old coins of several sorts in a fair gallery; artificial works, perspective glasses, old relics, Roman antiquities, variety of colours. A good picture is falsa veritas et muta poesis [a counterfeit reality, a poem without word]; and though (as Vives saith) artificialia delectant, sed mox fastidimus, artificial toys please but for a time, yet who is he that will not be moved with them for the present? When Achilles was tormented and sad for the loss of his dear friend Patroclus, his mother Thetis brought him a most elaborate and curious buckler made by Vulcan, in which were engraven sun, moon, stars, planets, sea, land, men fighting, running, riding, woman scolding, hills, dales, towns, castles, brooks, rivers, trees, etc., with many pretty landskips and perspective pieces: with sight of which he was infinitely delighted, and much eased of his grief. [...] Who will not be affected so in like case, or to see those wellfurnished cloisters and galleries of the Roman cardinals, so richly stored with all modern pictures, old statues and antiquities? Cum se Spectando recreet simul atque legendo, to see their pictures alone and read the description, as Boissardus well adds, whom will it not affect? which Bozius, Pomponius Laetus, Marlianus, Schottus, Cavelerius, Ligorius, etc., and he himself hath well performed of late. Or in some prince’s cabinets, like that of the great duke’s of Florence, of Felix Platerus in Basil, or noblemen’s houses, to see such a variety of attires, faces, so many, so rare, and such exquisite pieces, of men, birds, beasts, etc., to see those excellent landskips, Dutch works, and curious cuts of Sadeler of Prague, Albertus Durer, Goltzius, Vrintes, etc., such pleasant pieces of perspective, Indian pictures made of feathers, China works, frames, thaumaturgical motions, exotic toys, etc.<sup>32</sup>

Viel, voll, aufgehäuft und zusammengetragen, Kommata über Kommata und Semikola über Semikola! Es bildet sich eine endlose Kette aus allem, was Natur und Kunst ist – mit beiläufigen Verweisen auf grundlegende ästhetische Probleme wie die *muta poesis* oder den Schild des Achill. Doch das „etc.“ am Ausgang des Absatzes ist bedeutungslos. Es ist kein Ende in Sicht, schon der nächste Absatz fährt mit dem Aufzählen ungehindert fort:

<sup>31</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München 2006, (im Folgenden als Goethe: *Sämtliche Werke*, Bandzahl: Titel, Hrsg. des Teilbandes) 1.2.: *Der junge Goethe 1757-1775*, hrsg. von Gerhard Sauder, S. 303-305, hier S. 304f.

<sup>32</sup> Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*, hrsg. von Holbrook Jackson und William H. Gass, New York 2001, Second Partition, S. 86f.

For what a world of books offers itself, in all subjects, arts, and sciences, to the sweet content and capacity of the reader! In arithmetic, geometry, perspective, optics, astronomy, architecture, sculptura, pictura [sculpture, painting], of which so many and such elaborate treatises are of late written; in mechanics and their mysteries, military matters, navigation, riding of horses, fencing, swimming, gardening, planting, great tomes of husbandry, cookery, falconry, hunting, fishing, fowling, etc., with exquisite pictures of all sports, games, and what not? In music, metaphysics, natural and moral philosophy, philology, in policy, heraldry, genealogy, chronology, etc., they afford great tomes, or those studies of antiquity, etc. [...].<sup>33</sup>

Auch nach diesem zweiten „etc.“ stockt die Bewegung nicht, fließt das Ganze weiter: Liste folgt auf Liste, Aufzählung auf Aufzählung, atemlos und von einer Fülle, die dem Leser Staunen abringt und ihn klein macht vor der Übermacht der schiereren Masse.

Burton hielt das Studieren und Betrachten einer vierteiligen Sammlung, das Reisen um das Zimmer herum oder das Lesen für probate Mittel zur Zerstreung eines von der Krankheit der Melancholie auf sich selbst Zurückgeworfenen. Als hätte es damals Pest, Krieg, Tod und Teufel nicht gegeben und als wäre die Melancholie die schlimmste aller denkbaren Plagen, bilden sich nun allerorten Studier-, Kunst- und Wunderkammern, in denen mit einiger Besessenheit so ziemlich alles gesammelt wird, was unter dem Himmelsgewölbe verstreut liegt. Einziges Ordnungsprinzip dieser Sammelwut scheint gewesen zu sein, dass es keine Ordnung gibt. Je disparater die Gegenstände sind, je unzusammenhängender, desto heilender die daraus resultierende Wirkung. So herrschte scheinbare Unordnung in der Klausur des Augustinus, in Lichtenbergs „Sammlung von Gerätschaften, welche in dem Hause des Sir H.S. künftige Woche öffentlich verauktioniert werden soll“,<sup>34</sup> im Museum Ashmoleanum<sup>35</sup>, im Erbe Spinozas,<sup>36</sup> in Multatulis „pak van Sjaalman“,<sup>37</sup> in Leopold Blooms Schublade, Citizen Kanes Kunstsammlung auf Xanadu,<sup>38</sup> oder aber – in Heineses Nachlass.

Kaum ein Heine-Forscher, der die Disparatheit des augenscheinlichen, chaotischen, inhaltlichen Quodlibets in den Nachlassheften<sup>39</sup> nicht bedauert. Zur Verwirrung trägt außerdem bei, dass die, übrigens nicht von Heine stammende, Nummerierung der Hefte von 1 bis 82 deutlich nicht auf dem Prinzip der chronologischen Abfassung beruht, was am nächsten gelegen hätte. Auch der Inhalt der einzelnen Hefte ist von bemerkenswerter Unordnung, hier zum Beispiel das Inhaltsverzeichnis des N 24:

Betrachtungen über Gott, Religion, Elemente./ Folter./ Holländischer Kalender. Zakboekje 1782./ Zu Berlin predigte man in Versen./ Pfau kommt nach Griechenland zur Zeit Alex./ Verwandlungen in Fabeln kommen

<sup>33</sup> Ebd. S. 88.

<sup>34</sup> Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, hrsg. von Wolfgang Promies, München 1968ff., Band 3, S. 451-457.

<sup>35</sup> In Johann Heinrich Zedlers (1706-1751) *Universal-Lexicon* findet sich über das Museum Ashmoleanum: „... ein sehr merkwürdiges Gebäude in der Stadt Oxford, der dasigen Universität gehörig. [...] In demselbigen werden viele rare und sehenswürdige Sachen als Alterthümer, Naturalien und andere von den besten Künstlern verfertigte Raritäten aufgehoben. So ist auch in selbigem ein Laboratorium, wobey zugleich eine kleine Chymische Bibliothek und allerhand Raritäten zu sehen sind. Unter anderem zeigt man auch eine gantze Mumie; Römische Altäre und Müntzen; ingleichen Heinrich des VI. Wiege von Eisen; der Annen von Bolen Stroh-Hut; Augustinus Bischoffs-Stab, und was dergleichen mehr“ (*Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Leipzig 1732-1754, Band 22, Sp. 1378).

<sup>36</sup> Spinozas Erbe zählte ein „Bett, in dem seine Mutter Deborah gestorben war (er vergaß auch die dunkelolivgrünen Vorhänge nicht) [...]; dazu:] einen Schürhaken [...], einen Zinnkrug mit abgerissenem Henkel, einen gewöhnlichen Küchenschemel, eine kopflose Fayencefigur, die einen Hirten darstellte, eine kaputte Uhr, die im Flur stand und den Mäusen als Sitz diente, oder ein über dem Kamin hängendes, völlig nachgedunkeltes Bild, das wie ein Selbstporträt des Teers aussah“ (vgl. Zbigniew Herbert: *Stilleben mit Kandare. Skizzen und Apokryphen*, übers. von Klaus Staemmler, Frankfurt/Main 1996, S. 192).

<sup>37</sup> Multatuli: *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy*, hrsg. von Annemarie Kets-Vree, Amsterdam 1998, S. 70f.

<sup>38</sup> Vgl. Carrie Lee Asman: „Wunderkammer Europa: Citizen Kane's Xanadu“, in: *Kunstforum international* Nr. 155, Ruppichterth Juni-Juli 2001, Special issue: „Der gerissene Faden: nichtlineare Techniken der Kunst“, S. 77-86.

<sup>39</sup> Es ist vielerorts über die passende oder unpassende Bezeichnung von Heineses nachgelassenen Notizen diskutiert worden, wobei Leitzmanns Entscheidung, den Band VIII von Schüddekopfs Werkausgabe unter dem Titel „Aphorismen“ herauszugeben, die umstrittenste ist. In dieser Arbeit werden Zitate, die nicht aus der Frankfurter Ausgabe des Nachlasses stammen, nach dieser Werkausgabe zitiert. Auf die Charakterisierung der Notizen als Tagebücher wurde bereits hingewiesen. In den letzten Jahren setzte sich für die Notizen die Bezeichnung „Nachlasshefte“ allgemein durch.

v.d. Seelenwandrung/ Konstantia Wein./ Im 6<sup>ten</sup> Jahrhundert verbrannte man zehn Millionen Hexen u. Zauberer./ Anekdote./ Ton, Farbe, etc. sind nur verschiedene Bewegungen/ Glückseligkeit. Widerstand/ Unmündigkeit./ Weltkörper Entstehung. – nach Kant./ Voyage pittoresque de la Grece par Choiseul Gouffier./ Staatsverfassung – Hauptstadt Erfordernisse dazu nach Aristoteles./ Reise nach im Amt Blankenberg/ d. 4. May 1786. Sieben Berge./ Leibnitz Logic u Metaphysik./ Resultate Jacobischer u Mendelssohnscher Philosophie/ Ueber Freundschaft Aphorismus/ Logische Tafeln./ Substanz Qualität./ Ursprung der Düssel nach Mettmann./ Seele etc./ Melons Reise nach der Isle de France./ Ruins of Palmyra./ Hauptfarben/ Hobbes Elementa philosophica de Cive./ Spallanzani. Gelehrte Italienerinnen./ Reproduzion der Schnecken./ Delolme über England./ Inseln des griechischen Archipelagos (FN/II/83f.).

Obwohl eine thematische Gewichtung zu erkennen ist – in diesem Heft liegt sie auf der Philosophie – zeugen diese Notizen vom weitgestreuten Interesse Heinses. Die Bemerkungen, Auszüge, Meinungen, Aphorismen, Vokabeln, Wörterlisten, Entwürfe, Tagebuchaufzeichnungen, Übersetzungsproben, Erinnerungsnotizen, Skizzen, Briefabschriften bieten sich hier wie in den anderen Heften so ungeordnet dar wie die Objekte einer Raritätenkammer. Und wie beim Anblick einer solchen könnte man mit den Worten Neickels, des Verfassers der berühmten *Museographia* von 1727, klagen, dass hier nicht „die geringste Ordnung [herrscht], sondern alles in richtiger Confusion“ sei: „artig bunt, aber es reimt sich eines bey dem andern eben so gut als Dinte in Milch“. <sup>40</sup> In Heinses großer Sammlung aller Notizen, Schriften und literarischer Werke gibt es Gemälde in Form von Beschreibungen, Porträts von Statuen und Personen, literarische und weniger literarische Versuche über Landschaften, Veduten, Opern, Romane, sprachhistorische Zeugnisse als Inschriften und Sprichwörter, ethnographische Beschreibungen von Nationalcharakteren oder Trachten, literarische Originalwerke in Form eigener poetischer Produkte, um des bloßen Wissens willen Gesammeltes, Naturwissenschaftliches, allerlei Chemisches, Geographisches, Physikalisches, Curiöses und Rares. Kurz, es ist so, als wandere man beim Lesen an der Hand des Autors durch ein imaginäres Museum. Diese Bezeichnung ist mehr als metaphorisch, sie ist heuristisch, denn mit der Etikettierung von Heinses Notizen als Sammlung oder Museum verlieren die Hefte plötzlich ihre flirrende Konfusion, ihre erschreckende Zusammenhanglosigkeit und ihre zuweilen läppische Banalität. Wie die Museen die große Welt im Kleinen repräsentieren, stellen die Nachlasshefte als mikrokosmische Wissensordnung den geistigen Makrokosmos Heinses dar. Und vielleicht weil so vieles aus seinen Notizen in seine Romane eingeht, findet sich auch in diesen die disparate, uneinheitliche, unordentlich zu nennende Struktur.

Johann Gottfried Herder mahnt, nie zu vergessen, „daß unser Anfang im Denken, nicht Vernünfteln, sondern Sammeln ist“. <sup>41</sup> Jeder Erkenntnis geht das Sammeln voraus. Das Einsammeln von Disparitäten als Produktion eines grässlichen Durcheinanders ist die Vorstufe aller Erkenntnis. Die Entwicklung von der Raritätenkammer zum Museum stellt sich dar als ein Übergang von der Unordnung zur Ordnung, aber auch als die Ablösung der Prävalenz der Quantität durch die der Qualität. Gleichzeitig übernehmen Kunstgegenstände mehr und mehr die Rolle von religiösen Kultgegenständen. „Reliquien sind Gegenstände“, so definiert Krzysztof Pomian, „von denen man annimmt, daß sie mit einem Gott oder Heroen in Berührung gekommen sind oder daß sie Spuren irgendeines großen Ereignisses aus der mythischen oder einfach nur fernen Vergangenheit sind“. <sup>42</sup> Pomian nennt diese Gegenstände Semiophoren, deren wichtigstes Erkennungsmerkmal der Ausschluss vom ökonomischen Kreislauf der profanen Erwerbsmöglichkeit ist. Dadurch gewährleisten sie den Kontakt zum geistig oder ideellen Höchsten. Bei jeder Nützlichkeit, besitzen sie eine religionshygienische, d.h. seelenreinigende Funktion und repräsentieren trotz oder gerade wegen ihrer häufigen Fragmentarität das Unsichtbare. <sup>43</sup> Reliquien sind

<sup>40</sup> C.F. Neickel: *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern*, Breslau 1727, S. 424f.

<sup>41</sup> Johann Gottfried Herder: *Frühe Schriften 1764-1772*, hrsg. von Ulrich Gaier, Frankfurt/Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker; 1), S. 672.

<sup>42</sup> Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, übers. von Gustav Roßler, Berlin 1998, S. 30.

<sup>43</sup> Ebd. S. 49f.

Unterpfänder des Aberglaubens, der Hysterie und der Angst vor dem Jenseits, aber auch Objekte der Hoffnung auf Besserung einer als misslich empfundenen Lebenssituation. Mit den wachsenden Zweifeln an der Religion schwindet der Glaube an die Reliquien. Ihre Funktionen – Seelenreinigung und Heilsversprechen – übernehmen die Kunstgegenstände. Die Fürsten sammeln fortan keine Reliquien mehr, sondern Kunstwerke, vor allem die der Antike, sie werden die Semiophoren der Moderne. Man sammelt nun weniger, um sich nach dem Ableben günstigerer Lebensumstände zu versichern, als um gegenwärtig ein glücklicherer, reicherer und vielleicht auch besserer Mensch zu werden. Doch bis es soweit ist, herrscht im Kirchenstaat ein Kampf zwischen den christlichen Reliquien und den antiken Kunstwerken. Erstere dienen der katholischen Kirche dazu, dem heidnischen Glauben der Antike und seinen verführerischen Überresten etwas Sicht- und Greifbares entgegenzusetzen. Diesen Vorgang illustriert eine Bemerkung Heinses über die baulichen Veränderungen des Pantheons. Er bedauert die Eingriffe der Kleriker, bei denen diese Bronzebalken entfernen und zu Kanonen gießen ließen, zwei Türmchen aufs Pantheon setzten „und acht und zwanzig Wagen Märtyrerknochen hinein gefahren haben“. Denn, so fährt er fort, „[g]egen alle Götter mußte freylich wenigstens eine Legion Heiligen einquartiert werden“ (X/140). Gegen solche Wundergläubigkeit sticht die vom Mittelalter als heidnisch und ketzerisch verteufelte Antike geradezu als Hort der Rationalität ab. Aber auch das alte Griechenland kennt Reliquien. Pausanias beispielsweise listet greifbare Überbleibsel der Götterwelt auf: den Lehm, aus dem Prometheus die ersten Menschen knetete, den Stein, den Kronos statt seines Sohnes hinunterschlang, das Ei, aus dem die Zwillinge Kastor und Pollux schlüpften, oder die Überreste des Baumes, unter dem die Griechen opferten, bevor sie in den Trojanischen Krieg aufbrachen.<sup>44</sup> So kennt man die Antike nicht. Nicht-semiophore Gegenstände dagegen, also jene, die keinen heilsrepräsentativen Gehalt besitzen, dennoch mit nicht weniger Begeisterung gesammelt werden, heißen Raritäten. Raritäten, definiert Zedler, „sind Dinge, dergleichen in den Raritäten-Kammern aufbehalten und gewiesen werden“.<sup>45</sup> Vermutlich ist diese eigenbezügliche Definition die einzig mögliche, weil die Gegenstände in ihrer Verschiedenheit auf keinen anderen gemeinsamen Nenner zu bringen sind als den ihres Aufbewahrungsortes. Seit dem 16. Jahrhundert brauchen Gegenstände, die in eine solche Sammlung aufgenommen werden, nicht mehr kostbar zu sein.<sup>46</sup> Auf diese Weise ist das Sammlungsgebiet denkbar groß und Neickel kann sagen, dass „alle von Gott erschaffenen Creaturen und von Menschen Händen gemachte Kunst-Sachen an und vor sich Raritäten sind und bleiben“.<sup>47</sup> Zedler weiß sich dagegen zu beschränken, für ihn ist ein „Raritäten-Cabinet, Raritäten-Kammer [...] ein Gemach, worinne, mancherley Sammlungen von Müntzen, Gemälden, Naturalien, ausländischen Sachen, Antiquitäten und anderen curiösen oder seltenen Sachen zu finden u. gezeigt werden“.<sup>48</sup> Bei beiden sticht das ungeordnete Durcheinander ins Auge. Die Welt bietet sich dem erkenntnistlustigen Betrachter der Neuzeit als ein Sammelsurium dar, dessen Ordnung nur einer kennt: Gott. Die Etablierung der Wissenschaften, die zahlreichen Entdeckungen und die technischen Errungenschaften nähren jedoch die Hoffnung, es Gott in dieser Hinsicht eines Tages gleich tun zu können. In den Kammern, Kabinetten, Sammlungen und Museen spielt man die Erkenntnis der großen Natur im Kleinen durch und versucht, „sich hier und jetzt der Schöpfung zu versichern“, indem „man ‚exempla‘ ihrer Phänomene zusammenträgt und so die Welt in der eigenen Stube symbolisch widerspiegelt“. Auf eine griffige Formel gebracht, heißt das: „Der Makrokosmos wird also in den Mikrokosmos gebracht.“<sup>49</sup> Noch aber ist dieser Mikrokosmos ungeordnet. Das höfische und gesellschaftliche Vergnügen an den frühen Sammlungen, Kabinetten und Museen stellt ein nicht zu verachtendes Element ihrer Daseinsberechtigung dar, denn durch die

<sup>44</sup> Pomian: *Der Ursprung des Museums*, S. 30.

<sup>45</sup> Zedlers *Universal-Lexicon*, Band 30, Sp. 890.

<sup>46</sup> Giuseppe Olmi: „Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion“, in: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hrsg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 167-189, hier S. 181.

<sup>47</sup> Neickel: *Museographica*, S. 418.

<sup>48</sup> Zedlers *Universal-Lexicon*, Band 30, Sp. 890.

<sup>49</sup> Andreas Grote: „Vorrede – Das Objekt als Symbol“, in: *Macrocosmos in microcosmo*, S. 11-20, hier S. 11.

inkohärente Struktur, die polymathische Unordnung des barock-verspielten Wissenstheaters erfüllen sie den Anspruch der Zerstreuung. Dabei sind sie konversationsfördernd und konsensbildend sowohl in ihrer inhärenten Struktur als auch hinsichtlich der hoffentlich zahlreichen Besucher betrachtet, sie besitzen den Doppelzweck der Konversation in Funktion und Struktur gleichzeitig:

Muschelschalen, unförmige Lochkorallen, Korallenstöcke, winzige Büsten, Teekannen aus chinesischem Porzellan, kleine Münzen, Gemmen mit Gravuren, Tonscherben, gezeichnete und gravierte Porträts, Masken, geschnitztes Elfenbein, in Alkohol konservierte Mißbildungen, religiöse Utensilien und Überreste aus den verschiedensten kulturellen Zusammenhängen „plauderten“ miteinander und mit dem Betrachter.<sup>50</sup>

Carrie Asman erkennt diesen interaktiven Charakter in Goethes Sammlungen und wählt als Titel ihres Aufsatzes die Formel „Kunstkammer als Kommunikationsspiel“.<sup>51</sup> Es ist die Struktur des akkumulativen Nebeneinanders, das ohne den Nexus der Kausalität in freies, summendes und vergnügliches Schwingen gerät. Doch der Ruf nach Ordnung übertönt selbst dieses Divertissement. Der Unterhaltungswert der Zerstreuung und des Zerstreuten schwächt sich ab, die Melancholie kehrt zurück als Trauer um die verlorene Einheit – und diese Einheit will man wiederfinden.

## II. Die Trauer um die verlorene Einheit und die Suche nach ihr

Unordnung ist Leben, Wirklichkeit, aber auch Sinn- und Zwecklosigkeit und eben Vergnügen. Die Ordnung dagegen besitzt Sinn und Zweck, und bildet das Wesen aller Kunst und Kultur. Jede kulturelle Leistung versucht, Ordnung in eine disparate Sinnlosigkeit zu bringen. Auch Heinse denkt fortwährend in Ordnungsparametern. Wie jemand sich zur Ordnung verhält, bestimmt seinen Platz in der großen Ordnung der Menschheit:

Alle Menschen ordnen sich die Gegenstände in ihrem Hirn entweder selbst, oder sie lassen sie sich von Zeit und Zufall darin ordnen. Jene sind gute Köpfe, Philosophen; diese gewöhnliche Menschen. Jeder trägt gleichsam einen Garten aus der großen Welt gesammelt in sich; er ist entweder wie die Natur selbst voll Unkraut und regellos, oder durch Kunst geordnet; oder Theilweise beides zugleich, wie mehrstens der Fall ist. Und daraus entsteht die Verschiedenheit der Menschen (FN/II/950).

Die Natur strebt nach Entropie, das ist eines ihrer Gesetze. Der Mensch weigert sich, dies zu akzeptieren, seine Waffen des Widerstands sind Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Religion. Mit ihnen erschafft er ständig neue Ordnungskonzepte.

### 1. Das Klassifizieren und die *memoria*

Jede Sammlung muss geordnet werden. Neickel setzt „zur ordentlichen physicalischen Disposition eines Raritäten-Gemaches eine Wissenschaft [voraus, i.w.], die in omni Scibili genugsam versirt ist, oder deutlicher zu reden, einen vollkommen gelehrten Mann, der in die Material-Disciplin oder einiger Polymathie, Pantosophie oder Encyclopaedie &c. wohl erfahren ist“.<sup>52</sup> Beispiel eines solchen Kämmerers ist der Flame Samuel Quicche(l)berg, der mit dem Aufbau der Sammlung des Herzogs Albrecht V. von Bayern betraut ist. In seinen

<sup>50</sup> Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, übers. von Anne Vonderstein, Amsterdam/Dresden 1998, S. 262.

<sup>51</sup> Carrie Asman: „Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung“, in: Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, hrsg. von Carrie Asman, Amsterdam/Dresden 1997 (Fundus-Bücher; 148), S. 119-177.

<sup>52</sup> Neickel: *Museographica*, S. 421.

*Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias* (1565) legt er dar, in welche Ordnung er die ungeheure Flut von Objekten zu bringen beabsichtigt. Zunächst werden sie in Klassen zusammengefasst, die auf nichts als der Ähnlichkeit ihrer Objekte beruhen, wobei alle Klassen nach der obersten, der *classis prima*, ausgerichtet sind. In dieser finden sich sämtliche den Fürsten betreffende Angelegenheiten, das heißt, sie umfasst Objekte der Religion und der praktischen Politik. Die *classis secunda* bilden die *artificialia*, das sind Plastiken aller Art, Statuen, Münzen, Medaillen etc, worauf die *classis tertia* folgt, die die *naturalia* enthält: das Naturalienkabinett und die Anatomie-Sammlung. In der *classis quarta* befinden sich mit den *scientificalia* die verschiedenen *artes mechanicae* mitsamt den dazugehörigen Instrumenten und Werkzeugen, während sich in der *classis quinta* die Objekte der bildenden Künste, der Geschichte und des sonstigen Rests (= *varia*) einreihen. Quicchelbergs „Theatrum sapientiae“ ist durch seine Ausrichtung auf die *classis prima* und damit auf den Fürsten hin das „dreidimensionale Äquivalent zur hierarchischen Struktur“ der damaligen Gesellschaft.<sup>53</sup> Mit seinem Traum von der Darstellbarkeit allen Wissens in einem einzigen Raum beginnt alle Museologie.<sup>54</sup> Und dieser Traum der repräsentativen Reduzierbarkeit alles Wissens wird jedes Mal geträumt, wenn dabei die Metapher des Museums, des Theaters oder der Bühne zum Einsatz kommt. Die Wissensutopie einer vollkommenen Naturalienkammer, eines *theatrum mundi*, beruht auf dem Erkenntnisideal einer möglichst vielfältigen Repräsentation verschiedenster Phänomene entweder zur gleichen Zeit, am gleichen Ort oder am besten beides. Heinse gibt Beispiele für ein solches Ideal, um seine Ansichten über die Ästhetik zu verbildlichen:

*Die Darstellungskunst vereinigt sich mit dem größten Theil ihrer Familie im Schauspiel; oder vielmehr: sie kann sich am meisten auf dem Theater vereinigen. In ihrer höchsten Vortreflichkeit wird sie sich da vielleicht so selten zeigen, als Sonne, Mond, Merkur und Venus, Mars, Jupiter und Saturnus und Uranus am Himmel um die Erde in einem harmonischen und lieblichen Kranze auf einer Stelle zusammenkommen (; das ist in einer Reihe von Jahrtausenden nur einmal.) (FN/II/442).*

Ordnung in ein Durcheinander zu bringen vermag nur der Erfahrene und es stehen im mehrere Methoden zur Verfügung, der Kundige. Michael Bernhard Valentini verwendet in seinem *Museum Museorum, Oder Vollständige SchauBühne Aller Materialien und Specereyen* (1714) die Methode des pur kumulativen Sammlungsaufbaus, das heißt, die „polymathischen Methode schierer Wissensanhäufung“.<sup>55</sup> Hier waltet keinerlei theoretische Ordnung. Auch er weiß auf die Frage, „ob irgendwo in der Welt eine ganz vollkommene und in gehöriger Ordnung bestehende Naturalien-Kammer zu finden sey“,<sup>56</sup> keine Antwort. Je größer eine Sammlung, desto größer das drohende Chaos. Der Kämmerer wird zur unverzichtbaren Person. Nur er weiß um Herkunft, Funktion, Zweck und Bedeutung des einzelnen Sammlungsobjektes, nur er kann erklären, warum ein Gegenstand da steht, wo er steht. Wenn es überhaupt eine Ordnung gibt, dann die seiner Erinnerung: „ohne die hoch entwickelte Gedächtniskunst blieb das ‚Theatrum‘ dunkel“.<sup>57</sup> Heinse vergleicht ein gutes Gedächtnis mit einer „gleichsam wohlversehene[n] Vorrathskammer“ (FN/II/308). Der Vorgang des Findens oder Wiederfindens vollzieht sich nach bestimmten, verbindlichen Regeln. Solche Grundsätze glaubt man im Vermögen der *memoria* zu entdecken, der „antike[n] Technik des Erinnerns, die in der traditionellen Aufteilung der Rhetorik zwischen

<sup>53</sup> Christoph Becker: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*, Egelsbach 1996 (Deutsche Hochschulschriften, 1103), S. 22.

<sup>54</sup> Wolfgang Liebenwein: „Geschichte der Kunstsammlungen, Sammlungsarchitektur und Sammlungstheorie“, in: *Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 10), S. 461-505, hier S. 501.

<sup>55</sup> Zitiert nach Becker: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution*, S. 42.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd. S. 22.

Inventio, Dispositio, Elocutio und Pronunciatio stand“.<sup>58</sup> Eine der Hauptaufgaben der frühen Rhetorik besteht darin, sich den Inhalt einer Rede möglichst schnell und leicht merken zu können. Quintilian rät in seiner *Institutio oratoria* die Inhaltspunkte einer Rede am besten in Räumen des Gedächtnisses abzulegen, in Zimmern, „die möglichst geräumig und recht abwechslungsreich ausgestattet [sind], etwa ein großes, in viele Zimmer aufgeteiltes Haus“.<sup>59</sup> In diesen Gedächtnisorten, sogenannten „loci“, kann man das abgelegte Wissenswerte aufrufen, indem man es durch die Zimmer wandelnd wieder einsammelt. Diesen Vorgang nennt der anonyme Traktat *Rhetorica ad Herennium* (1. Jh. v. Chr.) „lesen“ (*lectio*).<sup>60</sup> Diese topographische Fixierung von Gedächtnisinhalten besitzt ein mystifiziertes Vorbild in der etwas makabren Erinnerungsleistung des Simonides von Keos, wodurch dieser allgemein als Begründer der Mnemotechnik gilt. Cicero berichtet, dass Simonides an einem Fest teilnahm, das bedauerlicherweise abrupt mit dem Einsturz der Saaldecke endete. Viele der Opfer waren nicht mehr zu identifizieren, doch Simonides konnte die einzelnen Leichen mit Namen benennen, weil er sich daran erinnerte, wer wo sein Speiselager hatte. Dabei entdeckte er, dass die geistige, bildhafte und räumliche Anordnung von Gedächtnisinhalten half, sich dieser zu erinnern. Die Gedächtnisinhalte sind somit Bilder, später *imagines agentes* genannt,<sup>61</sup> die verortet und dadurch verfügbar gemacht wurden. Weitere rhetorische Werke variieren diese Grundvorstellung, die *Rhetorica ad Herennium* will sogar festlegen, wie die Beleuchtung in solch einer Gedankengalerie auszusehen habe: Sie sollte nicht zu schwach sein, so dass die Bilder noch zu erkennen sind, aber auch nicht zu grell, damit sie nicht überstrahlt werden. Außerdem ist die unbedingte Ruhe des Umfelds ratsam, weil in einer „vielbesuchte[n]“ Gegend die „große Anzahl und das viele Hin- und Hergehen von Menschen verwirrt und die Merkmale der Bilder abschwächt, die Einsamkeit dagegen die Gestalten der Abbilder unangetastet erhält“.<sup>62</sup> Mit diesen Hinweisen auf Einteilung, Beleuchtung und akustischen Erfordernissen des imaginierten Gedächtnisraumes als Ausstellungsort von (Gedächtnis-)Bildern knüpft dieser Traktat eine enge Verbindung von Gedächtnis und Kunst. Augustinus greift dieses Bild auf, wenn er von den „weiten Lagerhallen meines Gedächtnisses“ spricht, „wo die Schätze unzähliger Bilder aufbewahrt sind, die meine Sinne von sinnlichen Dingen zusammengetragen haben“.<sup>63</sup> Das Gedächtnis ist eine Gesamtheit mehrerer Räumlichkeiten voller Bilder, das heißt, ein Museum. Und jedes Museum oder jede Gemäldesammlung ist eine Aufhäufung erinnernder Inhalte mit einer bestimmten Aussage. Ob Gedächtnis oder Museum, hier wie dort entsteht das Problem, wie diese Bilder zu ordnen sind.

## 2. Museumsordnungen

Während die Raritätenkammern noch ungeordnet sind und die Kunst- und Wunderkammern die Sammlungsstücke entweder nur nach ihrer bloßen phänomenologischen Ähnlichkeit ordnen oder nach dem abstrakten, hierarchischen, auf den Fürsten hin orientierten System, richtet man nun den Blick auf die Sammlungsstücke selbst. Als „Raum des Wissens“<sup>64</sup> besitzt das Museum zwei Formen musivischer Ordnung. Sie bilden die „ungelöste Dichotomie“ des alten, „unsystematischen und unterhaltsamen Spektakel[s]“ und des neuen „rational geordneten Verwahrungsort[s] von Wissen“,<sup>65</sup> anders ausgedrückt des „Sammelsurium[s] oder lineare[n] Anordnung“.<sup>66</sup> Dieser Gegensatz hat seine allgemeine Entsprechung in dem die Geisteslandschaft des

<sup>58</sup> Ebd. S. 7.

<sup>59</sup> Zitiert nach Luca Giuliani: *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg 1998 (Rombach Wissenschaft: Reihe Quellen zur Kunst; 7), S. 128.

<sup>60</sup> *Rhetorica ad Herennium*, hrsg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1994/1998, S. 167.

<sup>61</sup> Vgl.: Lina Bolzoni: „Das Sammeln und die ars memoriae“, in: *Macrococosmos in Microcosmo*, S. 129-168, hier S. 147.

<sup>62</sup> *Rhetorica ad Herennium*, S. 169.

<sup>63</sup> Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*, übers. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 2003, S. 259.

<sup>64</sup> Thomas Ketelsen: *Künstlerviten. Inventare. Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbek bei Hamburg 1990, S. 196.

<sup>65</sup> Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft*, S. 287.

<sup>66</sup> So betitelt Stafford ein Kapitel ihrer Arbeit, ebd. S. 276.

18. Jahrhunderts konstituierenden „Widerspruch zwischen der Mannigfaltigkeit der Natur und der rationalen Forderung nach Einheit“.<sup>67</sup> Er findet sogar äußerlich seinen Niederschlag in der Architektonik, die das „intellektuelle[s] Schisma“ zwischen den beiden Ordnungsprinzipien der Akkumulation bzw. der partikularistischen Ordnung und des Systems bzw. der klassizistisch-methodischen Ordnung der Kontextualisierung repräsentiert.<sup>68</sup> Die erste Art des Museums ist die in einzelnen Zimmern eingerichtete persönliche Sammlung einer Einzelperson, wodurch die Zimmer „private, erholsame Verwahrungsorte für verschiedenartige materielle Besitztümer“ sind und lediglich den „Freuden der Seherfahrung“ dienen,<sup>69</sup> während die zweite die des offiziellen Museums ist, bei dem von einem kuppelbedeckten, oft runden, sphärenhaften Zentralgebäude programmatisch zwei Flügel abgehen. Ein solches systematisch geordnetes Museum ist „auf wissenschaftliche Qualifikation und intellektuelle Erkundung hin angelegt“.<sup>70</sup> Diese architektonische Form nimmt Anleihe am römischen Pantheon, dessen formalmetaphorische Prädestination als idealer Sammlungsort erstmals Rubens mit seinem berühmten Antwerpener Museum erkennt. Solch ein Museum der runden Art beschreibt Diderot in seinem *Encyclopédie*-Artikel „Naturalienkabinett“, das nach Ansicht des französischen Philosophen den alleinigen Zweck besitzt, „der Natur einen ihrer würdigen Tempel zu errichten“, <sup>71</sup> der über einen Raum in der Mitte verfügen sollte, von dem die angrenzenden Säle abgehen, „in denen man die Natur in all ihrer Vielfalt & Abstufungen sähe“.<sup>72</sup> Diese beiden Museumsarchitekturen spiegeln die in der Neuzeit allgegenwärtigen, sich stets bekämpfenden Denkmuster wider: die Linearität und die Zirkularität. Doch gerät die Sammlungsstruktur des ungeordneten, bloß akkumulativen Durcheinanders der Raritätenkammern niemals in Vergessenheit, sie fungiert weiterhin als Gegenentwurf zu den rationalen Ordnungssystemen – als anarchischer Ort der Sinnlosigkeit.

### 3. Naturordnungen

Nachdem der Prozess des Ordnungsmachens die Raritätenkammern zunächst in Kunst- und Wunderkammern und diese in Museen verwandelt hat, erfasst es die schönen Künste und Wissenschaften und die Natur. Gott als Konservator des Museums der Natur dient jetzt allmählich aus. Seine Stelle wird vakant und gewissermaßen neu besetzt von Carl von Linné, dessen Eignung für diese Anstellung der Jugendfreund Browallius umschreibt: „Linnaeus besitzt einen derartig angeborenen Sinn für Ordnung und Methode, daß er sich kaum mit irgend etwas befassen kann, ohne es sogleich in eine systematische Form zu bringen.“<sup>73</sup> Von sich selbst als Linnaeus redend, erläutert der berühmte Taxonomist sein systematisches Ordnungsverfahren mithilfe einer autobiographischen Skizze so:

„*Systema Naturae*“ war eins der ersten Werke, die Linnaeus in Druck gab, er suchte darin die meisten Werke des Schöpfers in einer regelmäßigen Kette aufzustellen und baute es auf so viele Forschungen, als Objekte zugänglich waren. Es geht wohl an, eine oder die andre merkwürdige Observation zu schreiben; aber zu einem solchen System wird mehr erfordert; denn wenn eine Observation fehlt, hängt die Kette nicht zusammen.<sup>74</sup>

<sup>67</sup> Ebd. S. 287.

<sup>68</sup> Ebd. S. 276 und 287.

<sup>69</sup> Ebd. S. 244.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> *Die Welt der Encyclopédie*, hrsg. von Anette Selg und Rainer Wieland, übers. von Holger Fock, Theodor Lücke, Eva Moldenhauer und Sabine Müller, Frankfurt/Main 2001, S. 194.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Zitiert nach Wolf Lepenies: *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Buffon, Linné, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*, München 1988 (Edition Akzente), S. 34.

<sup>74</sup> Carl von Linné: *Lappländische Reise und andere Schriften*, übers. von H.C. Artmann, Abraham Gotthelf Kästner und Karl Lappe, hrsg. von Sieglinde Mierau, Leipzig 1991 (Reclam-Bibliothek; 696), S. 221.



Linné ist ein „visuelle[s] Genie“, Betrachter, Zuschauer und Sammler,<sup>75</sup> gleichzeitig aber steht er unter dem Druck der sich fortentwickelnden Wissenschaften und ihres hauptsächlichlichen Hilfsmittels, des Verstands. Dass dieser Vorgang dennoch kreativ ist, bekundet Linné selbst, indem er sich als „Inventor“ bezeichnet, wodurch er sich vom bloßen Kompilator unterscheidet. Synonym nennt er sich auch „*auctor*“ und „geborener *methodicus*“.<sup>76</sup> Er ist überzeugt: „gegen hundert Kompilatoren wird kaum ein einziger Inventor geboren“.<sup>77</sup> Albrecht von Haller nennt Linné einen „zweite[n] Adam“,<sup>78</sup> der ebenfalls als Namensgeber der Tier im Paradies mit genialischem Habitus das „erste“ System der Tiere und Pflanzen erfunden hat. Linnés System beruht auf der zunächst abstrus erscheinenden Vorstellung von der Sexualität der Pflanzen, die sich als das zuverlässigste Ordnungsprinzip für das Reich der Flora erweist, wonach sich dieses in 24 Klassen einordnen lässt.<sup>79</sup> „Observationen“, d.h. wissenschaftliche Beobachtungen, sind ihm weniger eine positivistische Datenhuberei als eine „Lektüre“: „Wir, die wir die Natur nicht unterrichten oder Pflanzen nach unseren Ansichten selbst erschaffen können, müssen uns der Natur unterwerfen und die auf die Pflanzen geschriebenen Kennzeichen mit Fleiß und Aufmerksamkeit lesen lernen.“<sup>80</sup> Entscheidend für die Systematisierung ist die Bestimmung des Charakteristischen, das heißt, die Bestimmung der auffälligsten Merkmale des zu erforschenden Objekts. Abgesehen von seiner Leistung des Sammelns, des Namensgebens, liegt Linnés Verdienst darin, die wissenschaftliche Beobachtung konsequent in den Dienst einer *idée fixe*, eines Ordnungssystems, gestellt zu haben.

Foucault sieht in der *Ordnung der Dinge* (1966) Linnés Rolle als die eines Wissenschaftlers im Übergang zweier Zeitalter und zweier wissenschaftlicher Grundhaltungen. Das erste Zeitalter ist das des Barock, dessen Wissenschaftssystem auf dem Kriterium der Ähnlichkeit beruht.<sup>81</sup> Darin arrangiert der Ordner die Masse der Dinge in Tableaus, frönt dem „trompe-l’oeil, der komischen Illusion“ und bildet ein verdoppeltes Theater, ein „Quiproquo“. Am Ende aber erschafft er nichts als „Träume und Visionen“, denn das Barock ist die „Zeit der Sinnestäuschungen, die Zeit, in der die Metaphern, die Vergleiche und die Allegorien den poetischen Raum der Sprache definieren“.<sup>82</sup> Die Epoche setzt für Foucault ein, nachdem im 16. Jahrhundert „das globale System der Entsprechungen (der Himmel und die Erde, die Planeten und das Gesicht, der Mikrokosmos und der Makrokosmos)“ entdeckt worden war, worin „jede besondere Ähnlichkeit [...] ihren Platz im Innern dieser Gesamtheitsbeziehung“ besitzt.<sup>83</sup> Das barocke „Spiel der Ähnlichkeiten“ kennt keine Grenzen, die Möglichkeiten der Ähnlichkeit sind unbegrenzt, und die einzige Begrenzung kommt „aus der Anordnung der Dinge und der Endlichkeit einer zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos eingefassten Welt“.<sup>84</sup> Diese Ordnung der Ähnlichkeit wird allerdings schon vom Wissenschaftstheoretiker Francis Bacon kritisiert, bevor sie Descartes endgültig aufhebt. Aus dem barocken Zeitalter des Ähnlichen geht dann jenes Zeitalter hervor, das Foucault das Klassische nennt (es dauert für ihn von etwa Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 18.). Das klassische Zeitalter verwirft die Ähnlichkeit als „fundamentale Erfahrung und erste Form des Wissens“.<sup>85</sup> Weder in der Mnemotechnik noch in der Wissenschaft erweist sich der „conzettistische Einsatz der Ähnlichkeiten“<sup>86</sup> noch als

<sup>75</sup> Lepenies: *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert*, S. 49.

<sup>76</sup> Ebd. S. 233.

<sup>77</sup> Linné: *Lappländische Reise*, S. 221.

<sup>78</sup> Lepenies: *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert*, S. 34.

<sup>79</sup> Heinse kannte das System Linnés. Im Nachlassheft 32 schreibt er: „Nur an ihren Sammentheilchen kann man die Tugenden erkennen, wie Ritter Linne die Pflanzen. Es giebt sich manche für einen Eichbaum aus, und ist nur ein laubichtes Sommergewächs, das von ohngefähr entstanden ist, und wenig Zeit dauert“ (FN/1/477).

<sup>80</sup> Uta Henschel: „Der Meister aller Klassen. Vor 250 Jahren brachte Carl von Linné Ordnung in das Pflanzenreich“, in: *Geo*, Nr. 3, März 1988, S. 160-179, hier S. 161.

<sup>81</sup> Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1999 (stw; 96), S. 83.

<sup>82</sup> Ebd. S. 83f.

<sup>83</sup> Ebd. S. 88.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Ebd. S. 85.

<sup>86</sup> Stefan Rieger: „Auswendigkeit. Zur Ökonomie menschlicher Datenverarbeitung um 1800“, in: *Das Laokoon Paradigma*.

zuverlässiges Mittel, das barocke Prinzip wird aus seiner absoluten Gültigkeit entlassen. Im Gegenzug etabliert sich das Mittel des Vergleichs, nicht wie bisher zur Feststellung der Gemeinsamkeiten dienend, sondern als Werkzeug zur Analyse von Identität und Unterschied, Maß und Ordnung.

Heinse erkennt im Vergleich als naturwissenschaftliche Forschungsmethode auch die ureigenste Vorbedingung für das Künstlerische, denn die Kunst, die immer auch Darstellung ist, fußt auf ihr:

Darstellung überhaupt heißt Merkmale von Etwas geben, daß es der Seele gegenwärtig ist. Jeder Mensch, der sich Kenntnisse sammeln und andern mittheilen will, muß diese Kunst besitzen, und alle Wissenschaften und Künste beruhen auf ihr. Sie ist die erste und unentbehrlichste von allen. Alle anderen sind gleichsam nur ihre Kinder; und theilen sich in ihren Reichthum, ihr Vermögen (FN/II/442).

Der Vergleich wird zur universellen Erkenntnismethode erhoben.<sup>87</sup> Solch ein spezifisches Erkenntnismittel hat ein spezifisches Ordnungsmuster zur Folge, denn die Feststellung des Beziehungsverhältnisses zwischen Gleichheit und Ungleichheit gestattet es, serielle Ordnungen zu bilden, „Serien, deren erster Punkt eine Wesenheit ist, von der man unabhängig von jeder anderen eine Anschauung haben kann, und wo die anderen Punkte mit wachsenden Unterschieden erstellt werden“.<sup>88</sup> Auf einer solchen Systematisierung beruht Linnés Ordnung ebenso wie die Ordnungskette der *historia*. Die in dieser Neuordnung zum Ausdruck kommende Evolution des wissenschaftlichen Denkens beginnt mit der „Substitution der analogischen Hierarchie durch die Analyse“.<sup>89</sup> Die neue Aufgabe des Wissenschaftlers besteht „zu unterscheiden“, das heißt, „die Identitäten festzustellen, dann die Notwendigkeit des Überganges zu allen Graden, die sich davon entfernen“.<sup>90</sup> Linné sagt von sich, er habe nicht „allein alle Teile der Gewächse genau distinguirt“, sondern sie auch so genau definiert, „daß man meinen sollte, man könne schwerlich weiter in dieser Wissenschaft kommen; wobei er zugleich gezeigt, wie Beschreibungen, Charaktere und andere Gesetze in der Botanik verstanden werden müssen“.<sup>91</sup> Sein pflanzliches Klassifikationssystem ist von einer derart verblüffenden Evidenz, dass viele glauben möchten, es gebe nichts, was man nicht systematisieren könne.

Die Hoffnung, die gefundenen Ordnungsprinzipien in andere Bereiche extrapolieren zu können, hegt ein weiterer Ordnungsfanatiker der Zeit, Johann Ernst Hebenstreit. Hebenstreit geht wie Linné zunächst von den äußeren Eigenschaften der Dinge aus, beobachtet sie, beschreibt sie, stellt Ähnlichkeiten oder Unähnlichkeiten fest und ist bestrebt, diejenigen Dinge nachbarschaftlich einander zuzuordnen, die eine relative Ähnlichkeit aufweisen, und jene abzusondern, die einander unähnlich sind.<sup>92</sup> Es ist das Prinzip des „gewöhnlichen Nachbars“, die Methode der Vergesellschaftung, bei der jedes Objekt „ein Glied einer Kette ähnlicher Objekte“ ist.<sup>93</sup> Hebenstreit erforscht jedoch nicht die Natur selbst, sondern findet sein System anhand der Sammlungsobjekte des Museum Richerianums. Ausschau haltend nach Ordnungsmechanismen, die nicht nur im Pflanzenreich gelten sollen, findet er eine „in allen Theilen der Gelehrsamkeit übliche Gleichheit derer Gedanken“, was so viel heißt wie „eine Ordnung aller menschlichen Verrichtungen, welche man in dem gemeinen Leben den Wohlstand, und die Reinlichkeit nennet“, aber auch „das Ähnliche der Malerey, der Zusammenhang aller Dinge in der Bau-Kunst“.<sup>94</sup> Das alles sei „eben das, was in den Sammlungen Methode

---

*Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Inge Baxmann u.a., Berlin 2000 (Historische und systematische Studien zu einer vergleichenden Zeichentheorie der Künste; 2), S. 89-112, hier S. 91. (Diese Umschreibung ist aus dem ursprünglichen Kontext herausgegriffen, wo sie in anderem Zusammenhang hervortritt, aber sie ist zu passend, um auf sie zu verzichten.)

<sup>87</sup> Vgl. Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 85.

<sup>88</sup> Vgl. Ebd. S. 86.

<sup>89</sup> Ebd. S. 88.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Linné: *Lappländische Reise*, S. 229.

<sup>92</sup> Zitiert nach Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993 (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, 41), S. 84.

<sup>93</sup> Becker: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution*, S. 104f.

<sup>94</sup> Ebd. S. 105. Vgl. auch Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 84.

heißt“.<sup>95</sup> Das bedeutet die Ausweitung wissenschaftlicher Neugier auf sämtliche Bereiche des Lebens, die Anerkennung der Methode als Erkenntnismaxime, der Glaube an die Sinnhaftigkeit aller Ordnungen, der Aufbruch zur Entdeckung der Geheimnisse nicht nur der irdischen Natur, sondern auch dessen, was diese überschreitet –: der Kunst. Die Vergesellschaftung zielt auf die Bildung von „Klassen und Unterklassen von Blumen, Tieren, Muscheln usw.“, und zwar „nach den Regeln der Kunst“ und „durch anschauende Überprüfung der Proportionen“.<sup>96</sup>

Es ist das Verdienst Johann Joachim Winckelmanns, die Hebenstreitsche Methode der Vergesellschaftung auf die Kunst der Antike anzuwenden, indem er in seiner *Geschichte der Kunst* das Klassifizieren einführt und zwar, wie Herder in seinem Aufsatz „Denkmal Johann Winckelmanns“ schildert, indem er zuerst „Unterscheidungszeichen zwischen Völkern, hernach in ihnen zwischen Zeiten und Klassen, oder Arten des Styls“ festsetzt, um „zu ordnen und zu schreiben“.<sup>97</sup> Wie die Methodiker Hebenstreit und Buffon sieht Winckelmann letzten Endes den Sinn der Beschäftigung mit der (antiken) Kunst darin, die Geheimnisse der Natur desto schneller entdecken zu können.<sup>98</sup> Er hält die induktive Methode Buffons für eine Schulung des Auges an der Natur, um besser deren Verhältnisse und Strukturen zu erkennen, aber auch um „das Wachstum der Naturgeschichte zu befördern“, und zwar durch „das stete Anschauen der natürlichen Dinge“<sup>99</sup> und ersetzt dessen Natur durch die Gegenstände der Kunst. Auch Heinse wendet die Methode der Vergesellschaftung an, sieht diese in allen Bereichen der Kunst wirksam, zunächst in den *Gemäldebriefen* für die Malerei, bevor er diese dann später in den Notizen auch für die Literatur und in seinem Roman der *Hildegard* für die Musik versucht.

Linnés Pflanzentaxonomie, Hebenstreits Vergesellschaftung, Winckelmanns Ordnung nach Stilskategorien bilden einige der vielen Ordnungsversuchen, mit denen man in der damaligen Zeit der Unordnung in der Natur und der Kunst Herr werden will. Herder hält die Kritik an Winckelmann für unberechtigt, wonach dieser niemals eine Geschichte der Kunst habe verfassen können, da eine solche ihrem Begriff nach hätte vollständig sein müssen. Nach Herders Ansicht habe Winckelmann so etwas keineswegs beabsichtigt, denn er sei sich bewusst gewesen, dass er nicht über die nötigen Mittel verfügte, sämtliche Stätten und Orte der alten Kunst besuchen zu können. Stattdessen habe er ein „Lehrgebäude“ errichtet:– ein System.<sup>100</sup>

Eine geordnete Sammlung verschafft Überblick über das, was da ist und was fehlt. Eine Sammlung lässt die Hoffnung aufkommen, eines Tages vollständig zu sein. Geschichte, so lässt sich Herders Aussage über Winckelmann entnehmen, ist das lückenlose Nacheinander. Es wird sich zeigen, dass nicht von ungefähr die Grundlage der Geschichte in einer Sammlung liegt, in der Münzsammlung.

#### 4. Die Münzsammlung, die *historia* und die (pragmatische) Geschichte

Münzen sind aufgrund ihrer Kleinheit handfeste, handliche und scheinbar unverwüsthche Zeugnisse aus alter Zeit und meist recht zahlreich vorhanden. Eine Sammlung von ihnen lässt sich sogar im Zustand der Vollständigkeit noch leicht unterbringen in dem, was man damals „Kabinett“ nannte. Geordnet nach dem Lauf der Zeit, spiegeln sie den Lauf der Geschichte wider. Der Begriff der *historia* bezeichnet eine lineare, möglichst lückenlose Kette von gleichartigen Objekten und ist homonym zum Begriff der Historie als Geschichte. Das verbindende Element ist das üblicherweise auf den Münzen abgebildete Herrscherporträt. Jeder Monarch

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Johann Gottfried Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767-1781*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker; 95), S. 656f.

<sup>98</sup> „Ich glaube, ihre [der Antiken, i.w.] Nachahmung könne lehren, geschwinder klug zu werden, weil sie hier in dem einen den Inbegriff desjenigen findet, was in der gantzen Natur ausgetheilet ist [...]“. Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Frühklassizismus*, S. 9-50, hier S. 24.

<sup>99</sup> Zitiert nach Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 81.

<sup>100</sup> Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767-1781*, S. 654.

repräsentiert eine abgegrenzte geschichtliche Periode. Das 16. und 17. Jahrhundert ist „ein rechtes Münz-Saeculum“, <sup>101</sup> Nahezu alle europäischen Herrscher schaffen sich eine Münzsammlung an „und unter Gelehrten [war es] fast Mode worden, daß man sich über die alten Münzen und deren Erklärung machte, wenn man in der gelehrten Welt sein Haupt empor zu heben suchte [...]“. <sup>102</sup> Von der „Monetalis Scientia“, der Münzwissenschaft, erhofft man sich „Anleitung [...], um dadurch in der Historie und anderen Theilen der Gelehrsamkeit ein brauchbares Werckzeug oder einen nützlichen und angenehmen Zeit-Vertreib zu haben“. <sup>103</sup> Das ist übrigens identisch mit dem, was nach Hebenstreit „in denen Sammlungen Methode heißt“. <sup>104</sup> Der Numismatiker und Kunstsammler Jacopo Strada verkündet: „Ich beziehe die Medaillen auf die Wahrheit der Geschichte,“ <sup>105</sup> und der österreichische Arzt und Altertumsforscher Wolfgang Lazius plant 1558 einen Katalog der kaiserlichen Münzsammlung zu Wien und gleichzeitig ein vollständiges Verzeichnis aller erhaltenen Münztypen der Antike. Er glaubt tatsächlich an die Möglichkeit, seine Sammlung eines Tages vervollständigen zu können, und ist überzeugt, dass wenn sein Werk jemals vollendet sein werde, es ein „Schlüssel zu den kompliziertesten Fragen der Geschichte“ bieten würde. <sup>106</sup> Die Münzwissenschaft ist so eng mit dem Wesen von Geschichte verknüpft, dass man sogar von der Geburt der Geschichte aus dem Geist der Münzsammlung sprechen könnte. Das ist vor allem ein Verdienst von Johann David Köhler, dessen beide Hauptwerke die Titel *Kurz gefaßte und gründliche deutsche Reichshistorie* (1736 und 1751) und *Historische Münzbelustigungen* (1729-1755, in 22 Theilen) tragen. Für Köhler, noch durchaus mit dem damals bereits altertümelnden Begriff des Polyhistor zu bezeichnen, hat ein „Antiquitäten-Zimmer“ gar den gleichen historischen Wert wie die Originalschauplätze antiker Geschichte, <sup>107</sup> jede Münze zeuge schließlich von historischen Ereignissen. Die Ordnung einer Münzsammlung gewährt, was der realen Geschichte, aber auch der *historia* einer erfundenen Geschichte, z.B. eines Romans, zugrunde gelegt wird: einen Sinn. Jean Bollack formuliert dies mit den folgenden Worten: „In der Summe bedeutender Ereignisse verwirklicht sich die Totalität eines Sinnzusammenhangs, der, a priori postuliert, die Bedeutsamkeit des Geschehens sichert.“ <sup>108</sup>

Münzen stehen allerdings nicht nur am Anfang der Geschichte, sondern auch am Anfang der Skepsis gegenüber literarischen Quellen. Die Geschichte als Wissenschaft beginnt nach Francis Haskell damit, dass die Historie nicht länger aus den Lektüren antiker Quellen besteht, sondern sich der Erforschung von Gründen und kausalen Zusammenhängen widmet. Das lässt sich auf den Tag genau datieren. Es ist der Tag, an dem einer der ersten begeisterten Münzsammler überhaupt, der Humanist Petrarca, bei der Lektüre von Biographien spätrömischer Kaiser stutzt. Ihm fällt die Behauptung ins Auge, Gordianus der Jüngere sei ein ansehnlicher Mann gewesen. „Wenn das wahr ist“, so notiert Petrarca, der das Konterfei des Gordianus von den Münzen her kennt, auf den Rand seiner eigenen Ausgabe der *Historia Augusta*, „dann beschäftigte er einen schlechten Bildhauer“. <sup>109</sup> Für Haskell ist die aufmerksame Notiz des Italieners ein „bedeutsame[r] Meilenstein in der Entwicklung des historischen Denkens, denn Petrarca mißt hier einem Bildwerk [...] fast dasselbe Gewicht als geschichtliche Quelle bei wie einem schriftlichen Zeugnis“. <sup>110</sup> Ein weiterer Numismatiker, Jean Hardouin, zweifelt ebenfalls und geht als historischer Skeptizist sogar so weit, fast alle Texte der Antike als Fälschungen einer Gruppe von

<sup>101</sup> Vgl. Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, übers. von Michael Bischoff, München 1995, S. 24.

<sup>102</sup> Zedlers *Universal-Lexicon*, Band 22, Sp. 658.

<sup>103</sup> Ebd. Sp. 654.

<sup>104</sup> Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*, S. 84.

<sup>105</sup> Zitiert nach Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder*, S. 25.

<sup>106</sup> Ebd. S. 31.

<sup>107</sup> Becker: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution*, S. 128.

<sup>108</sup> Jean Bollack: „Vom System der Geschichte zur Geschichte der Systeme“, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1973 (Poetik und Hermeneutik; 5), S. 11-28, hier S. 11.

<sup>109</sup> Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder*, S. 23.

<sup>110</sup> Ebd.

italienischen Gelehrten des späten 14. Jahrhunderts zu begreifen.<sup>111</sup> Aufgrund ihrer Bildmächtigkeit gewinnen die Münzen immer mehr an Bedeutung, und für Haskell gehört die Numismatik des 16. und 17. Jahrhunderts „zu den größten, aber am wenigsten beachteten Leistungen der Renaissance auf dem Gebiet der Gelehrsamkeit, vergleichbar nur mit den zeitgenössischen Entwicklungen im Bereich der Herausgabe antiker Texte“.<sup>112</sup> Deren Gültigkeit als historische Zeugnisse jedoch schwächt sich ab. Enea Vico behauptet bereits Mitte des 16. Jahrhunderts in den *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi* (1555), dass wenn es keine Münzen, Inschriften und „wundervolle Ruinen“ gebe, man ernsthaft in Zweifel ziehen müsse, ob die großen Ereignisse der römischen Geschichte überhaupt stattgefunden haben.<sup>113</sup> Ezechiel Spanheim, der Begründer der modernen Numismatik, betrachtet 1671 die Münzen endgültig als die zuverlässigeren historischen Zeugnisse, wozu er auch „Marmorbilder[n]“ zählt, denn im Gegensatz zu den immer wieder kopierten schriftlichen Quellen, deren „Glaubwürdigkeit [...] immer zweifelhaft“ sei, hätten die nicht-schriftlichen Quellen „die erstgeborene Würde von Autographen für sich [...]“.<sup>114</sup> Francesco Bianchini erkennt 1697 dem archäologischen Material eindeutig einen höheren Wahrheitsgehalt zu als literarischen Quellen,<sup>115</sup> und auch Joseph Addison unterstreicht die hilfreiche Funktion der Münzen bei der Verifizierung historischer Ereignisse, weil es viel sicherer sei, „eine Medaille als einen Autor zu zitieren, denn in diesem Fall beruft man sich nicht auf Sueton oder Lampridius, sondern auf den Kaiser selbst“.<sup>116</sup> Durch die Münzen wird, wie der Altertumswissenschaftler und Archäologe Christian Gottlob Heyne anlässlich einer Rede zur Gründung des Historischen Instituts 1766 erklärt, „historicis argumentis fidem faciunt“, das heißt, historischen Argumenten Glaubwürdigkeit verschafft.<sup>117</sup> Der direkte Augenschein, Mittel des Archäologen, siegt über die Prüfung antiker Texte, die Autoritäten der Philologen, und so erringt die Archäologie als Methode der historischen Wahrheitsfindung im 18. Jahrhundert einen deutlichen Vorsprung vor der bisher üblichen philologischen Methode endloser Quellenprüfung. Die alten Schriften hatten den Status von Autoritäten erlangt, sie anzuzweifeln kommt nun einer Revolution gleich. Das in ihnen tradierte Wissen gilt weniger, wichtiger wurde das aufmerksame Auge, die individuelle Erfahrung des Archäologen. Der in den Bibliotheken agierende Philologe wurde als pedantischer Gelehrter zur Spottfigur.

„Alle unsere Wissenschaften gründen sich auf die Erfahrung“,<sup>118</sup> sagt Zedler anlässlich der Definition des Begriffs „Historie“. Die Auffassung, dass wir diese Erfahrung von nun an durch die Dinge selbst und nicht mehr mittelbar anhand alter Texte zu machen haben, vertritt erstmalig Bacon. Er gründet sein System zum Ziel der Wissensgenerierung auf einer „Sammlung von Sammlungen“.<sup>119</sup> Doch die Crux der Geschichte ist, dass ein Mensch allein nicht alle dazu nötigen Erfahrungen selbst machen kann, denn Geschichte als streng-empirische Wissenschaft genommen, erfordert im Grunde die Zeitgenossenschaft. Auch Zedler erkennt in diesem Umstand das große Manko der Geschichte:

Es ist aber so wohl in Betrachtung des gegenwärtigen als des vergangenen schlechterdings unmöglich, daß ein Mensch alle Sachen zu seiner eignen Erfahrung bringen könne. Nichts destoweniger ist doch die Vorstellung sehr vieler Sachen zu Ergänzung derer Wissenschaften unentbehrlich, und man kann den Grund derer Veränderungen, die wir noch ietzo täglich vor uns sehen, nicht entdecken, wenn wir nicht in die vergangenen Zeiten zurück gehen, und daraus die wahren Ursachen begreifen. Was man also vor sich einzigt und allein zu verrichten nicht vermag, dasselbe muß durch die Beyhülfe andrer Personen geschehen. Und

<sup>111</sup> Vgl.: Sicco Lehmann-Brauns: „Zur Neuvermessung der Geschichte in der Aufklärung. Philosophische Retrodiktionsversuche nach der Entkräftung der ‚historia sacra‘“, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert*, Jahrgang 30, Heft 2, Wolfenbüttel 2006, S. 165-178, hier S. 177.

<sup>112</sup> Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder*, S. 24.

<sup>113</sup> Zitiert nach ebd. S. 31.

<sup>114</sup> Vgl. Arnaldo Momigliano: *Wege in die alte Welt*, übers. von Horst Günther, Frankfurt/Main 1995, S. 127.

<sup>115</sup> Vgl. ebd. S. 128.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Zitiert nach Momigliano: *Wege in die alte Welt*, S. 130.

<sup>118</sup> Zedlers *Universal-Lexicon*, Band 13, Sp. 281.

<sup>119</sup> Vgl. Reinhardt Brandt: „Das Sammeln der Erkenntnis“, in: *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 21-34.

was wir selber nicht erfahren können, in diesem müssen wir der Erfahrung anderer folgen. Wenn nun andre etwas zeugen, oder wenn wir selber etwas aufzeichnen, das in der That geschehen ist, so wird solches die Historie genennet.<sup>120</sup>

Der Einzelne muss sich geliehene Erfahrung zunutze machen. Was ein Einzelner nicht leisten kann, leistet die Methode der „enquête“ – die Datenerhebung durch viele.<sup>121</sup> Ein Historiker sollte außerdem über dem bloßen Sammeln von Fakten und Schriften stehen und seine Erkenntnis durch die Vernunft, den gefeierten „vieler Dinge kundigen“ *nous*, gewinnen.<sup>122</sup> Die Vernunft schärft sich durch die Erfahrung und durch die Methode des ständigen Vergleichs, diese wissenschaftliche Methode greift auch in der Geschichte. Für Heinse ist es „eine herrliche Regel: Suche jedes Ding auf allen seinen Seiten zu erkennen, und das Gute mit dem Bösen, und das Wahre mit dem Schein und Trug abzuwiegen. Nirgends wird man stärker von dieser Wahrheit überzeugt, als bey der Geschichte“ (FN/I/119).

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts meint die Historie, abgeleitet von *historein* – erfahren, „vornehmlich den Bericht, die Erzählung von Geschehenem“ und besteht aus einer „Mehrzahl additiver Einzelgeschichten“.<sup>123</sup> Als *historia magistra vitae* diene sie dazu, wie Cicero es fordert, aus dem Vergangenen den größtmöglichen Nutzen zu ziehen, indem man die Geschichte als „Beispielsammlung“ auffasst, mit deren Hilfe man den zukünftigen Zeiten eine Orientierung zur Nachahmung bietet.<sup>124</sup> Das berühmteste Werk einer so verstandenen Geschichte ist Plutarchs *Bioi paralleloi* (ab 96 n.Chr.), eine Abfolge großer Biographien. Die Historie erscheint darin als Sammlung von Einzelereignissen, ungefügt nebeneinandergestellt wie die Elemente einer Wunderkammer, verbunden nur durch den chronologischen Lauf der Zeit. Aus diesem Plural von Geschichte[n] entwickelt sich allmählich der Singular der Geschichte: „Sich der Geschichte als einer Sammlung von Exempeln zu bedienen wird von der Auffassung der Geschichte als eines Prozesses abgelöst.“<sup>125</sup> Es entsteht die pragmatische Geschichtsschreibung, „die sich von einer rein chronologischen und referierenden unterscheidet“ und das „Interesse“ verfolgt, „Historisches als Erwirktes auf seine Ursachen zurückzubeziehen und so das historische Neben- und Nacheinander durchschaubar zu machen, in Zusammenhänge zu bringen und zu strukturieren“.<sup>126</sup> Die neue Ordnung besteht darin, die Ereignisse durch einen Kausalnexus aus Motiven und Beweggründen zu verbinden, vereinheitlicht vom Gedanken an eine große zusammenhängende Narration. Das ist das Anliegen des Historikers Johann Christoph Gatterer und seiner Nachfolger. Gatterer gibt von 1767 an die Zeitschrift *Allgemeine Historische Bibliothek* heraus, in deren erstem Band – man kann nur vermuten in programmatischer Absicht – Aufsätze verschiedenen Inhalts gleichzeitig zum Abdruck kommen. Der Titel der einen Abhandlung lautet: *Vom historischen Plan*, der der anderen: *Theorie der Medaillen*.<sup>127</sup> Der Historiker und Numismatiker Gatterer fordert in der ersten Abhandlung, die den vollen Titel führt: *Vom historischen Plan und der darauf sich gründenden Zusammenfügung der Erzählung*, dass es, nachdem die Materialien gesammelt und ausgewählt worden seien, an der Zeit sei, „an den Plan zu denken, nach welchem alle grosse und kleine Stücke, woraus das Gebäude aufgeführt werden soll, am schicklichsten in Ordnung gebracht werden können“. Nach der „Vollendung des Werks“ könne der Sammler und Betrachter mühelos begreifen, warum ein Stück der Materialien eben

<sup>120</sup> Zedlers *Universal-Lexicon*, Band 13, Sp. 281.

<sup>121</sup> Bernhard Siegert: „Wissensanalyse in der frühen Royal Society. Robert Hookes ‚mechanical algebra‘“, in: *Das Laokoon-Paradigma*, S. 26-44, hier S. 38.

<sup>122</sup> Brandt: „Das Sammeln der Erkenntnis“, S. 28.

<sup>123</sup> Ebd. S. 50.

<sup>124</sup> Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 42000 (stw; 757), S. 40f.

<sup>125</sup> Daniel Fulda: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin u.a. 1996 (European cultures; 7), S. 56.

<sup>126</sup> Ebd. S. 59.

<sup>127</sup> Becker: *Vom Raritäten-Kabinet zur Sammlung als Institution*, S. 121 und 125.

hierher, und nicht an einen andern Ort gesetzt worden sei.<sup>128</sup> Wie schon Lazius glaubt auch Gatterer, dass die Vollständigkeit einer Sammlung den ungebrochenen und sinnvollen Verlauf der Geschichte widerspiegele, denn der „höchste Grad des pragmatischen in der Geschichte wäre die Vorstellung eines allgemeinen Zusammenhangs der Dinge in der Welt (Nexus rerum universalis)“. Es gibt keine Begebenheit, die „so zu sagen insularisch“ sei, denn: „Alles hängt aneinander, zeugt einander, wird veranlaßt, wird gezeugt, und veranlaßt und zeugt wieder.“<sup>129</sup> Diese ungekannte Einheit ist das Ziel der neuen Geschichtsschreibung und ihrer Vertreter von Gatterer bis zu August Ludwig von Schlözer.<sup>130</sup> Nicht in der bloß linear-chronologischen Folge von Ereignissen oder exemplarischen Viten zur Darstellung moralischer Vorbildhaftigkeit liegt die strukturelle Grundlage der historischen Darstellung, sondern in der Idee des zirkulären Alles-mit-Allem-ursächlich-Verknüpften. Dieses „Pragmatische“ in der Geschichte ist, so umschreibt es Gatterer in der *Allgemeinen Historischen Bibliothek* (1767), das, „was man in den eigentlichen Wissenschaften das Systematische nennet“.<sup>131</sup> Damit unternimmt er den Versuch, für die Geschichte „eine wissenschaftliche Dignität und eine systemkonform konsistente Textgestalt zu gewinnen.“<sup>132</sup> Die Begriffe „pragmatisch“, „systematisch“ und „philosophisch“ konnten deshalb nahezu gleichgesetzt werden.<sup>133</sup> Dieser Reihe von Begriffen ist der Begriff „wissenschaftlich“ stillschweigend hinzuzufügen. Das Paradoxe daran ist, dass das einzige Mittel, womit die Geschichte durch Systematisierung wissenschaftlich geädelt werden konnte, ein zutiefst unwissenschaftliches ist: die Poesie. Das Dilemma spielt Heinse in seinen Möglichkeiten durch:

Wer bloß darstellt, was einer gesehen hat, ist ein Chronikschreiber. Wer das Ganze mit allen seinen Theilen im richtigen Zusammenhange darstellt, wie er es gesehn und gehört hat, ist ein Geschichtschreiber. Wer ein Ganzes mit allen seinen Theilen zu dem erfindet, was er gesehn und gehört hat, und es täuschend wie wirklich darstellen kann, ist ein Dichter: [...] Wer eine Chronik von etwas schreiben will, ohne es selbst gesehen zu haben, ist ein falscher Zeuge. Wer eine Geschichte über etwas schreiben will, was er nicht gesehen u gehört, ist nicht mehr Historicus, als sein Leser, und kann nur so viel Glauben verlangen, als seine Zeugen verdienen (FN/I/110).<sup>134</sup>

Da der Historiker nicht alles selbst erfahren kann, muss er die Lücken mit seiner Einbildungskraft füllen – und spottet dadurch seiner Profession als objektiver Historiker. Der Akt, sich zu disparat erscheinenden Einzelteilen das Ganze, das ist die fehlende Wahrheit, dazu zu erfinden, ist zutiefst poetisch: Die *poiesis* ist die „Mimesis des Seins, nicht des Scheins“.<sup>135</sup> Die Erfindung einer Geschichte bedeutet, einer instantiösen und lückenhaften Realität eine vereinheitlichende Ordnung oder einen Sinn zu verleihen. Dasselbe geschieht auch, wenn man das aus der zeitlichen Distanz betrachtete Geschehen kettenhaft ursächlich aufzureihen versucht. Justus Möser nennt das in seinen *Patriotischen Phantasien* (1780) einen „Plan“. „Solange wir aber den Plan unserer Geschichte auf diese oder eine andre Art nicht zur Einheit erheben, wird dieselbe immer einer Schlange gleichen, die, in hundert Stücke zerpeitscht, jeden Teil ihres Körpers, der durch ein bißgen Haut mit dem andern zusammenhängt, mit sich

<sup>128</sup> Ebd. S. 125.

<sup>129</sup> Ebd. S. 126.

<sup>130</sup> Diese „Errungenschaft“ versucht der *New Historicism* als Irrtum zu entlarven und propagiert die Pluralität von Geschichte.

<sup>131</sup> Zitiert nach Fulda: *Wissenschaft aus Kunst*, S. 60.

<sup>132</sup> Ebd. S. 62.

<sup>133</sup> Ebd.

<sup>134</sup> Möglicherweise bezieht sich Heinse hier auf Johann Heinrich Alsted. Reinhart Koselleck liefert folgende Umschreibung dieses Problems, welche er in Alsteds *Scientiarium omnium encyclopaedia* fand: „*Si fingat, peccat in historiam; si non fingat, peccat in poesin*. Wer erfindet vergeht sich gegen die Geschichtsschreibung, wer dies nicht tut, vergeht sich gegen die Dichtkunst. In diesem Satz fasste Alsted im 17. Jahrhundert eine zweitausend Jahre alte Toposgeschichte in einem schlichten Oppositionspaar zusammen“ (Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 278).

<sup>135</sup> Maria Moog-Grünewald: „Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens“, in: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, hrsg. von Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünewald, Heidelberg 2001 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; 12), S. 1-20, hier S. 15.

fortschleppt“.<sup>136</sup> Ein Zusammenhang ist notwendig, mit ihm soll den bloß „chronologischen Reihen“ ein „pragmatisches Gefüge“, eine „innere Ordnung“,<sup>137</sup> ein „geheimer oder offenbare[r] Plan“<sup>138</sup> abgewonnen werden, die „Universalgeschichte“ als bisherige „Summe von Singulargeschichte[n]“ soll sich als „Weltgeschichte“ in ein „vernünftige[s] System“ verwandeln.<sup>139</sup> Und so kann man für die pragmatische Geschichte reklamieren, was im Grunde zur Definition der Zentralperspektive gedacht ist: Sie „bewirkt eine vollständige Erfassung des abgebildeten Raumes. [...] Im System bleibt keine leere Stelle“.<sup>140</sup> Möser weist darauf hin, dass die veraltete Geschichtsdarstellung, die stets *ab ovo* beginnt, um dann chronologisch das darauf Folgende zu berichten, den Kenner, „der nun einmal Zeichnung und Ordnung versteht und endlich ein wohlausgeführtes Ganzes zu sehen wünschet“, nicht länger zufrieden stellt, sondern langweilt.<sup>141</sup> Denn, so fügt Möser zur Verbildlichung hinzu, auch der „Hofmann, der immer erst einen langen gotischen Klostergang durchwandern soll, ehe er in das Kabinett des Prälaten kömmt, verliert oft unterwegs seine beste Laune“. Für den „Mann von Geschmack und Gefühl“ ist die „Galerie“, die der Geschichtsschreiber darstellt, „zu lang“, auch wenn er „die beste Wahl unter den Begebenheiten trifft, die er darin schildert“.<sup>142</sup> Auf diese Weise wird dem Willigen die Geschichte „nie als ein großes Ganzes geraten“.<sup>143</sup> Eine andere Einheit als die bloß aneinanderreihende ist also wünschenswert, sonst werden wir „nur einzelne schöne Gemälde, aber keine in eins zusammenstimmende Galerie erhalten“.<sup>144</sup> Die Galerie fungiert hier als Metapher einer syntaktischen Einheit, wie es bereits die Poesie und der Plan gewesen sind. Hinzu tritt jedoch in der entstehenden Geschichtswissenschaft noch eine weitere Metapher: Die Metapher des Epos. Möser berichtet: „Die epische Einheit, die von Anfang und Ende her bestimmt ist, wurde zunehmend auch der Geschichtserzählung zugemutet.“<sup>145</sup> Zunächst wird in der Poetisierung der Geschichtswissenschaft „die Geschichte als System begriffen“ und ermöglicht dadurch „eine epische Einheit, die den inneren Zusammenhang freilegt und stiftet“.<sup>146</sup> Wilhelm von Humboldt fordert 1821, dass „der Geschichtsschreiber, der dieses Namens würdig ist, [...] jede Begebenheit als Teil eines Ganzen, oder, was dasselbe ist, an jeder die Form der Geschichte überhaupt darstellen“ muss.<sup>147</sup> Georg Lukács erklärt, dass eine „Epopöe [...] eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität“<sup>148</sup> gestaltet, die allerdings für den modernen Roman „nicht mehr sinnfällig gegeben ist“, da für diesen „die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist“.<sup>149</sup> Schon im 18. Jahrhundert werden kaum noch Epen geschrieben. Der Literatur wird das Vermögen zu Darstellung eines sinnfälligen Ganzen nicht mehr zugetraut, die Religion hat diese Funktion bereits verloren. Beider Rolle übernehmen nun Geschichte, Kunst und Wissenschaft.

##### 5. Wissensordnungen – oder: Die Enzyklopädie

Ähnlich wie Zedler bei der Geschichte zu bedenken gibt, dass ein Einzelner die gesamte Wahrheit der Geschichte niemals wissen kann, bezweifelt Diderot, „daß es einem einzelnen vergönnt ist, alles kennenzulernen,

<sup>136</sup> Justus Möser: *Patriotische Phantasien. Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1986 (Reclams Universal-Bibliothek; 1156), S. 210-213, hier S. 212f.

<sup>137</sup> Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 52.

<sup>138</sup> Ebd. S. 54.

<sup>139</sup> Ebd. S. 53.

<sup>140</sup> Dieter Borchmeyer: „Aufstieg und Fall der Zentralperspektive“, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hrsg. von Gabrielle Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004 (Stiftung für Romantikforschung; 26), S. 287-310, hier S. 303.

<sup>141</sup> Möser: *Patriotische Phantasien*, S. 210.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd. S. 212.

<sup>144</sup> Ebd. S. 213.

<sup>145</sup> Ebd. S. 51.

<sup>146</sup> Ebd. S. 53.

<sup>147</sup> Wilhelm von Humboldt: *Schriften zur Sprache*, Neu-Isenburg 2008, ebd. S. 804.

<sup>148</sup> Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, Darmstadt/ Neuwied<sup>9</sup>1984, S. 32.

<sup>149</sup> Ebd.



was man kennenlernen kann, alles zu verwenden, was es gibt, alles zu sehen, was man sehen kann, und alles zu verstehen, was verständlich ist“.<sup>150</sup> Was für die Historiker gilt, gilt auch für die Enzyklopädisten: Um dem Darstellungsideal der Vollständigkeit so nah wie möglich zu kommen, benötigen auch sie ein System. Die Geschichte als pragmatisches System ist ihrem Wesen nach permutativ, das heißt, alles hängt mit allem zusammen. Das ist auch der Grundgedanke der Enzyklopädien. Man will in diesen Nachschlagewerken nicht weniger als das Ganze darstellen, und zwar mit dem beinahe in unendlicher Anzahl sich anbietenden Einzelnen. Es wird gesammelt, definiert und vor allem klassifiziert, da es nur so der Erkenntnis verfügbar gemacht werden kann. Durch die Einbindung in das Ganze erlangt das Einzelne Bedeutung, verliert aber im Gegenzug seine Freiheit.

Stellvertretend für den totalitären Ordnungsanspruch der Enzyklopädien sei hier die Ordnung der berühmtesten aller Enzyklopädien gezeigt, Diderots und D’Alemberts *Encyclopédie* (vgl. Abb. 1)

Geschichte (Gedächtnis): Biblische Geschichte; Kirchengeschichte; Politische Geschichte (nur im eigentlichen Sinne, Memoiren, etc. – Literaturgeschichte); Naturgeschichte: Einheitlichkeit der Natur (Geschichte der Himmelskörper, der Meteore, der Minerale, Pflanzen, Tiere, Elemente) – Abweichungen der Natur (Wunderbare Himmelserscheinungen, Meteore, mißgestaltete Minerale, Pflanzen, Tiere etc.) – Nutzung der Natur (Künste, Handwerke, Manufakturen)

Philosophie (Vernunft): Wissenschaft von Gott (Natürliche Theologie, Wissenschaft von den bösen Geistern); Wissenschaft vom Menschen: Allgemeine Pneumatologie oder Wissenschaft von der Seele – Logik: Kunst des Denkens, des Einprägens, Gedächtnis, Kunst der Übermittlung (Grammatik, Zeichen, Gesten, Buchstaben, Prosodie, Sprachstruktur, Syntax, Philologie, Pädagogik, Rhetorik, Poesie) – Moral: Allgemeine Moral, Spezielle Moral (Naturrecht, Wirtschaftsrecht, Öffentliches Recht)  
Wissenschaft von der Natur: Metaphysik der Körper oder allgemeine Physik – Mathematik: Reine Mathematik (Arithmetik, – Algebra, Geometrie), Gemischte Mathematik (Mechanik – Statik, Dynamik, – geometrische Astronomie – Kosmographie, Chronologie – Optik, Akustik, Pneumatik, Kunst des Erratens) – Spezielle Physik: Zoologie (Anatomie, Physiologie, Medizin, Tierarzneikunde, Einreiten von Pferden, Jagd, Fischfang, Falkenbeize) – Physikalische Astronomie, Astrologie; Meteorologie Kosmologie (Uranologie, Aerologie, Geologie, Hydrologie); Botanik (Landwirtschaft, Gartenbau); Mineralogie; Chemie (Eigentliche Chemie- Pyrotechnik, Färben – Metallurgie, Alchimie, Natürliche Magie)

Poesie (Phantasie oder Einbildungskraft)

Weltliche Poesie – Biblische Poesie: Erzählende Poesie, Dramatische, Parabolische Poesie

Musik (Theoretische, Praktische, Instrumental-, Vokalmusik)

Malerei; Skulptur, Zivile Architektur, Gravierkunst.<sup>151</sup>

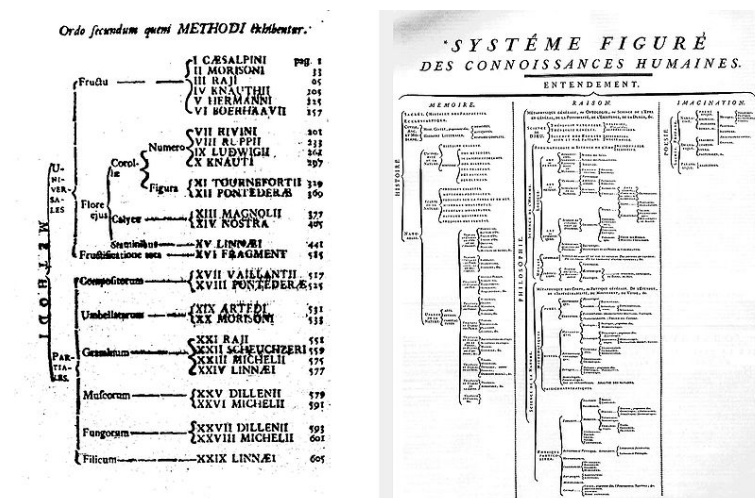


Abb. 1: Linnés Taxonomie und der Wissensbaum aus Diderot/ d’Alemberts *Encyclopédie* (1751-72)

<sup>150</sup> Denis Diderot: *Philosophische Schriften*, hrsg. und übers. von Theodor Lücke, Berlin 1961, Band 1, S. 150.

<sup>151</sup> Ebd. S. 308.

Die Ordnung ist universal, jeder Zweig des Wissenschaftsbaums ist ein Baum im Kleinen mit neuen Zweigen. Die Grundstruktur gehorcht dem Gesetz der Selbstähnlichkeit, das zwei Jahrhunderte später im Mandelbrot-Apfelmännchen-Fraktal (Abb. 2) eine moderne Gestalt erhält:

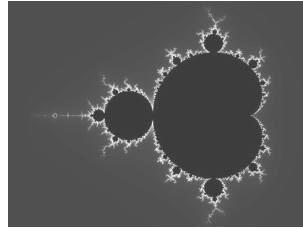


Abb. 2: Mandelbrot-Menge (dunkel) mit farbig dargestellter Umgebung (sog. Apfelmännchen)

Fraktale Strukturen finden sich in zahlreichen natürlichen und wissenschaftlichen Phänomenen wie Blutkreislauf, Flusssystem, Küstenlinie, Blumenkohl etc. Die Selbstähnlichkeit ist aber auch einem ästhetischen Gesetz wie dem Goldenen Schnitt eigen.

Diderot und D'Alembert ordnen sämtliches Wissen nach dem geistigen Vermögen des Menschen in folgende Sparten:

- |               |             |                      |
|---------------|-------------|----------------------|
| 1. Gedächtnis | 2. Vernunft | 3. Einbildungskraft. |
|---------------|-------------|----------------------|

Die Mittel, der Welt zu begegnen, zu verstehen und zu beherrschen, sind:

- |                 |                |           |
|-----------------|----------------|-----------|
| 1. Wissenschaft | 2. Philosophie | 3. Kunst. |
|-----------------|----------------|-----------|

Dem entsprechen die verschiedenen Erkenntnisweisen:

- |                |            |                 |
|----------------|------------|-----------------|
| 1. Wahrnehmung | 2. Deutung | 3. Darstellung. |
|----------------|------------|-----------------|

Einen vergleichbaren enzyklopädischen Ansatz verfolgt Heine, wenn er in seinen Bildbeschreibungen der *Gemäldebriefe* penibel diese drei Bereiche abdeckt. Mehr dazu später. Diderot definiert in seinem Artikel „Encyclopédie“ das Wort Enzyklopädie als „Verknüpfung der Wissenschaften“. Deutlich ist die utopische Ausrichtung seines Unternehmens:

Tatsächlich zielt eine Enzyklopädie darauf ab, die auf der Erdoberfläche verstreuten Kenntnisse zu sammeln, das allgemeine System dieser Kenntnisse den Menschen darzulegen, mit denen wir zusammenleben, und es den nach uns kommenden Menschen zu überliefern, damit die Arbeit der vergangenen Jahrhunderte nicht nutzlos für die kommenden Jahrhunderte gewesen sei; damit unsere Enkel nicht nur gebildeter, sondern gleichzeitig auch tugendhafter und glücklicher werden, und damit wir nicht sterben, ohne uns um die Menschheit verdient gemacht zu haben.<sup>152</sup>

Diese ist als Motivation auch Heines Schreiben zu unterstellen. Dennoch steht er dem Projekt der Enzyklopädie skeptisch gegenüber: „Die Encyclopädie ist weiter nichts als ein Ideal von Register für Leute, die so phlegmatisch sind, daß sie keine Seitenzahl nachschlagen mögen, geschweige ein Buch selbst lesen. Und der Nutzen davon, daß die Leute nichts recht wissen“ (FN/I/371). In diesen Worten offenbart sich seine Manier, Wissen zu sammeln: Bücher spielen darin eine Hauptrolle, sie sind ihm primäre Erkenntnisquellen. Zwar ist er davon überzeugt, dass die Bücher „größte[n] Schaden“ stiften, weil „sie unsere eigenen Gefühle vermindern, und uns dafür tote Ideen geben“ (FN/I/358), dennoch genügen sie seinem Anspruch an die Wissenschaft, die „eine Sammlung klarer Begriffe aus vielen lebhaften Erfahrungen über eine Sache“ zu sein habe (FN/I/358). In der

<sup>152</sup> Diderot: *Philosophische Schriften*, Band 1, S. 149.

Skepsis gegenüber den Lexika hat er einen Vorgänger im Abbé Bellet, der 1754 die Nachschlagewerke für eine „Literatur zweiten Grades“ hält, die kein Ganzes, sondern nur zerstückeltes Wissen anbieten.<sup>153</sup> Dennoch ist Bücherwissen für den Buchliebhaber und späteren Bibliothekar Heinse unmittelbares, sensualistisches Basiswissen, er will die Bücher selbst durchschmökern, perusieren und exzerpieren, achtet gering das bereits geordnete Wissen aus zweiter Hand. Das Beharren auf dem empirischen Standpunkt verbindet ihn mit dem barocken Ideal des Polyhistor. Mit Selberwissenwollen fordert er die Anwendung des sensualistischen Standpunkts der Selberfahrung für die Bücherwelt. Der Exzerptor steht den wissensökonomischen Erwägungen Diderots skeptisch gegenüber, wenn er in polymathischer Trotzköpfigkeit am Selberlesen festhält. Seine Exzerpte sind nicht totes Wissen, sondern lebendiges Erfahrungswissen.

Heinse macht sich seine Enzyklopädien somit selbst. Zwei von seinen Zeitgenossen sind ebenfalls für ihre ausufernde Exzerpte berühmt: Winckelmann und Jean Paul. Das Exzerpt ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits eine veraltete Form der Wissensaneignung, der epistemologische Wandel während der „Phase des Umbruchs, der vom ‚Litterator‘ zum Beobachter führte“,<sup>154</sup> zwingt die Wissbegierigen zu einer „Zwitterexistenz zwischen Wissenschaft und Kunst“.<sup>155</sup> Bevor der Beweis mittels der Sinnestätigkeit Vorrang gewinnt, fungieren die klassischen Texte als Grundlage der Wissensproduktion, und zwar durch Exzerpieren und neuerliches Exzerpieren. Die Exzerpte eines Gelehrten bilden eine der Enzyklopädie vergleichbare Wissensordnung, sie sind Enzyklopädien ganz individueller Natur. Schon Plinius der Ältere schafft seine berühmte Naturgeschichte aus Exzerpten. Viele Handbücher und Traktate, die seit dem 16. Jahrhundert entstehen, widmen sich der Theorie dieser Technik mit dem Ziel, dem Exzerptor nach der Topik der *loci communes* ein verlässliches Klassifizierungsmuster an die Hand zu geben. Doch schon im 17. Jahrhundert gerät das Exzerpieren in die Kritik: Jean-Louis Guez de Balzac verachtet die „pédanterie des compilateurs“.<sup>156</sup> In seinen Augen ist das Exzerpt „Zeichen eines übertriebenen, ja fast blinden Vertrauens auf Textquellen und Zitate“.<sup>157</sup> Gewissermaßen veraltet ist das Bewahrsystem im 18. Jahrhundert also, wenn man das Exzerpieren als Rezept versteht, um der allgemeinen Bücherflut Herr zu werden,<sup>158</sup> das noch eine Steigerung erfährt, wenn der Exzerptor aus den Exzerpten noch einmal exzerpiert, sprich eine Reduktion der Reduktion durchführt.<sup>159</sup> Jean Paul nennt diesen „Weg zur Kenntnis“, den „abgekürzten“.<sup>160</sup> Das Ziel ist gewissermaßen die Essenz des Wissens. Doch das Exzerpt als Erkenntnismethode hat einen Haken: auch die Bücherwelt ist grenzenlos. Die Reduktion endet allzuleicht wieder in der Entropie, in der typischen scheinbar heillosen „Verzettelung“, wie sie sich auf den ersten Blick in Heinses Nachlassheften bietet.

Die Notate sind in ihrem Gegenstand oft unverständlich banal, und viele seiner Exzerpte scheinen weder Gedächtnisstütze, Vorfassungen eines sich anbahnenden Gedankens oder Material für eine geplante Abhandlung zu sein, sondern bloße Abfallprodukte des Prozesses der Wissensaneignung. Als hätte Heinse die Dinge tatsächlich nur ausgezogen, „um die Sachen vollkommen zu verdauen“ (FN/II/804), wie er selbst sagt. Auch notiert er sich: „Man liest ferner kein Buch durch, woraus nichts auszuziehen ist. Der Auszug ist Probe der Güte. Man sollte alle junge Leute daran gewöhnen“ (FN/II/804). Heinse benutzt die Exzerpte als Materialbrüche, er arbeitet das Erlesene als „Gesammeltes“, wie es die ursprüngliche Wortbedeutung des lateinischen Wortes *legere*

<sup>153</sup> Vgl. Kilcher: *mathesis und poesis*, S. 227.

<sup>154</sup> Klaus Schneider: *Natur-Körper-Kleider-Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994, S. 17.

<sup>155</sup> Ebd. S. 16.

<sup>156</sup> Elisabeth Décultot: „Theorie und Praxis der Nachahmung. Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1/2002, S. 27-49, hier S. 36.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Vgl. Peter Geimer: „Post-Scriptum. Zur Reduktion von Daten in Winckelmanns ‚Geschichte der Kunst des Alterthums‘“, in: *Das Laokoon-Paradigma*, S. 64-88, hier S. 80.

<sup>159</sup> Winckelmann verfasste eine solche Essenz der Bünauschen Bibliothek. „Die Nachrichten aus der hiesigen Bibliothek“ waren Abschriften und Abschriften dieser Abschriften.“ Vgl. Geimer: „Post-Scriptum“, S. 80.

<sup>160</sup> Jean Paul: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Frankfurt 1996, Abt. II, Band. 3, S. 773.

= sammeln nahelegt, in seine Romane ein, meistens so unverarbeitet, dass es zu Irritationen kommt, auch weil er es nach einem Usus der Zeit als „Leihgut“ nicht kennzeichnet. Das war deshalb nicht nötig, weil das Kriterium von der unvergleichlichen, freien Originalität des Genies ein Konstrukt der Moderne ist. Heinse als Autor will die Dinge, die er vorbringt, auf der Ebene weiter diskutieren, die seine Vor-Denker bereits erreicht haben. Deren Wissen ist für ihn uneingeschränktes Allgemeingut, das nicht etwa allein deshalb des Notierens und Anführens wert ist, weil es aus der Antike stammt, sondern weil es in seinen Augen schlichtweg wahr ist. Dies unterscheidet ihn von Winckelmann. Bei der Lektüre von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* ärgert er sich über dessen zahlreichen Zitate: „Im Lob der Griechen und der griechischen Künstler ist Winkelmann wirklich unerträglich; Chriemacher, gelehrter Pedant, rasend in seinen Citationen. [...] Wer den Stall seiner Citationen ausmisten will, hat etwas zu thun“ (FN/1/275). Ihm erscheint das Werk „von Gelehrsamkeit überladen“ (ebd.), und er gibt zu bedenken, dass wenn „hier und da die Prahlerey in den Citationen ausgemerzt würde, und Ueberfluß gelehrter Andacht gegen die Griechen“, Winckelmanns Werk „so vollkommen [wäre, i.w.], als eine Chronik hierüber zu unsrer Zeit seyn kann“ (FN/1/313). Winckelmanns Umgang mit Zitaten ist in seinen Augen also von der philologischen Autoritätengläubigkeit so sehr bestimmt wie von der Manier des Zitierens um der Zitate willen. Dagegen behauptet er, wie in der *Anastasia*: „Wie Sie wissen, beweisen Autoritäten nichts“ (VI/185). Für ihn ist das Wissen der Alten nicht ein Zitaten- und Sentenzensteinbruch für dogmatische Machtspiele. Er handhabt eine ganz eigene Manier der Gedankenentlehnungen: Er leiht sich die Inhalte, um sie, leicht umgeformt, den handelnden Personen seiner Romane in den Mund zu legen. Auf diese Weise wird das Wissen unmittelbar, wird der Zeit und den Umständen angepasst, wird lebendig und wieder zu Wissen ersten Grades. Das spiegelt sich in der unterschiedlichen Methode des Exzerpierens bei Winckelmann und bei Heinse.<sup>161</sup> Im Gegensatz zu Winckelmann, der sich bei seinen Auszügen stets eng an die Vorlage hält und diese auch meist deutlich nennt, wendet Heinse, bei seinem Ausziehen die traditionelle *adversaria*-Manier an, „bei der fremder und eigener Text, Zitat und Interpretation ineinander“ fließen.<sup>162</sup> Vergegenwärtigt man sich diese Art des Exzerpierens bei der Lektüre seines Nachlasses, dann erscheinen die Notizen weniger leserunfreundlich, musivisch, unzusammenhängend, ungeordnet und nur eine willkürlich erscheinende Aufhäufung von Notaten zu sein, sondern dienen zur Illustration einer althergebrachten Methode, bei der Wissensaneignung und Wissensdarstellung zu einem Vorgang verschmelzen. Sie ist übrigens mit dafür verantwortlich, dass man sich bei Heinses Äußerungen nie ganz sicher sein kann, dass das, was man von Heinse liest, auch wirklich von Heinse ist. Hinter diesem vermeintlichen Raub von Gedanken verbirgt sich dieselbe Idealvorstellung vom überindividuellen Wissen, die, wie sich zeigen wird, auch die Apodemik, die methodisierte Reisebeschreibung, beherrscht. Sie ist es auch, die die Anleitung dazu liefert, wie Heinses Nachlasshefte geordnet werden könnten.

## 6. Die apodemische Ordnung von Heinses Reiseheften

Heinses Nachlass ist ein unübersichtliches Konglomerat einzelner Hefte. Wissenschaft, auch Literaturwissenschaft, bedeutet Ordnungmachen, wie aber soll man dies angesichts eines solchen Haufens ungeordneter Wirklichkeit vollbringen? Dabei tragen die Hefte Nummern, von 1–82, doch sie stammen weder von Heinse noch von Soemmerring. Sie sind ein Rätsel und scheinbar durch keine chronologische oder inhaltliche Ordnung gerechtfertigt. Das N 1 diente Heinse kurz nach der italienischen Reise (1784) zur Aufzeichnung, während das N 82 Notate aus den Jahren vor der Reise sammelt. Das früheste Heft ist das N 63,1, das zuletzt verfasste Heft wohl N 28. Dürten Hartmann findet in ihrer äußerst präzisen Darlegung des Zustandes des Nachlasses dennoch eine grobe Gruppierung der Hefte: Die Hefte 1-32 sind von einer Hand in einem Arbeitsgang nummeriert und die Hefte 34-82 in einem zweiten von wieder anderer Hand. Diese letzte Gruppe

<sup>161</sup> Élisabeth Décultot: „Heinse als Leser Winckelmanns. Eine kritische Beleuchtung“, in: *Der andere Klassizismus*, S. 86-98.

<sup>162</sup> Ebd. S. 90.

teilt sich inhaltlich bis Heft 59 in Rein- und Abschriften, bis Heft 82 in Hefte mit Briefen, Entwürfen und Notizen allerlei Art.<sup>163</sup> Damit ist aber das Problem, nach welcher Reihenfolge die Hefte innerhalb dieser Gruppen geordnet sind, noch nicht aus der Welt. Nicht, dass das Problem widerspruchsfrei zu lösen ist, doch ist eine Annäherung von den Reiseaufzeichnungen her kommend vielversprechend.

Der größte Teil von Heinses Nachlass besteht aus Kladden, die er während seiner italienischen Reise 1780-1783 mit Notizen füllt. Auf den ersten Blick stellen sie ein riesiges Durcheinander dar. Doch auf den zweiten zeichnet sich der Schatten eines Prinzips ab, das, wie sich herausstellt, auf einer bereits recht alten Tradition beruht: Der *ars apodemica*. Diese gibt vor, worauf ein Reisender auf seiner *grand tour* durch die fremden Länder hauptsächlich zu achten und auf welche Fragen er eine Antwort zu suchen hat. Attilio Brilli definiert den Reisenden als einen „weltliche[n] Pilger, der den Wegen nachgeht, die das Wissen der Menschheit seit der Antike genommen hat“.<sup>164</sup> Das Reisen und das Sammeln werden zum „Hauptinstrumentarium zur Gewinnung von Erfahrungswissen“.<sup>165</sup> Jeder Reisende stellt die eigene Beobachtungsgabe, seine Zeit und seine Aufmerksamkeit dem Großunternehmen der Inventarisierung und Katalogisierung von Kunst, Kultur, Natur, Sitten und Gebräuchen zur Verfügung. Auswertbar aber können die zusammengetragenen Daten und Informationen nur dann sein, wenn sie ein gemeinsames Bezugssystem besitzen. So imaginiert man sich eine Art zentrales Dokumentationszentrum, bei dem die Informationen und Daten sämtlicher Reisender zusammenlaufen sollen, aufgezeichnet nach einem festgelegten System. Dieses System besteht aus einem Fragenkatalog: Wie sieht die Topographie, die Staatsform, die Kleidung aus, welches sind die wichtigsten Kunstwerke u.ä. Heinse hält sich deutlich an diese Vorgaben. Seine Reisenotizen sind deshalb nicht nur Erinnerungshilfen zur wiederauflebenden Vorstellung von vergangenen Eindrücken, sondern in hohem Maße der Wissensgenerierung und –vermittlung verpflichtet, wengleich er sich dabei einer Methodik bedient, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits veraltet ist. Es handelt sich um eine Art doppelte Buchführung, bei der geraten wird, auf Reisen zwei Tagebücher parallel zu füllen. In eines trägt man die unmittelbaren Eindrücke ein, solange sie noch frisch sind, während man in das andere diese Eindrücke überarbeitend und ordnend überträgt, sobald sich die Zeit dafür bietet. Das Ordnungsprinzip sind die *loci communes*, Rubriken, die das spätere Auffinden des Notierten erleichtern sollen. Heinse variiert dieses Verfahren, indem er nicht zwei Hefte, sondern mehrere gleichzeitig benutzt. Die Nachlasshefte, die er auf seiner Italienreise 1780-1783 füllt, sind die Hefte 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 32, 60, 61, 62. Dazu noch Einzelnotizen und späte Abschriften in den N 16, 63,II, 82. Die Hefte für die primären, chronologischen Eindrücke bilden unverkennbar eine eigene Gruppe, die aus N 60, N 19, 20 und 26 ½ besteht. Die Nachlasshefte 10-23 sind keine Eindrucks-, sondern Wissenshefte und eindeutig nach dem apodemischen Prinzip der *loci communes* geordnet. Sie lassen sich nach einer inhaltlichen Analyse der Themenschwerpunkte zu folgenden Gruppen zusammenfassen.

A: N 10: Allgemeines; N 32/1. Hälfte: Allgemeines

B: N 11: Maler und Malerei; N 12: Griechische Literatur; N 13: Römische Geschichte; N 14: Römische Literatur und Architektur; N 15: Medizin; N 17: Philosophie; N 21: Miscellanea; N 55: Winckelmann-Auszüge

C: N 18, N 22, N 23, N 62: Aufzeichnungen aus den Museen, vorwiegend über Bildhauerei, Malerei und Architektur.

D: N 60, N 19, N 20, N 26 1/2: Reisenotizen.<sup>166</sup>

<sup>163</sup> Dürten Hartmann: „Kritische Untersuchung und Neubewertung von Wilhelm Heinses Nachlaß“, in: *Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heinses Über-Lebenskunst*, hrsg. von Gert Theile, München 1998 (Weimarer Editionen), S. 231-260, hier S. 237.

<sup>164</sup> Attilio Brilli: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die Grand Tour*, übers. von Annette Kopetzki, Berlin 1997, S. 8.

<sup>165</sup> Justin Stagl: „Die Methodisierung des Reisens im 16. Jahrhundert“, in: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, hrsg. von Peter J. Brenner, Frankfurt/Main 1989 (st; 2097), S. 140-177, hier S. 160.

<sup>166</sup> Diese drei Hefte wurden von Schüddekopf folglich auch zu einem Reiseband zusammengefasst und bilden den Band VII der Werkausgabe.

Bei genauerem Hinblicken zeigt sich, dass die Themenschwerpunkte eine bestimmte Struktur bilden: A: Verschiedenartige Notizen; B: Exzerpte; C: Kunstbeschreibungen; D: Reiseberichte. Diese inhaltliche Kategorisierung der Hefte wird durch Heinses Titelgebung unterstrichen:

- A: N 10: „Augenblickliche Empfindungen und Gedanken oft gar zu einseitig, aber doch immer mit etwas wahren, Zur weitem Ueberlegung“ (FN/I/855-948)<sup>167</sup>; N 32, 1. Hälfte: „Augenblickliche Empfindungen und Gedanken, zuweilen zu oberflächlich, zur weitem Ueberlegung“ (FN/I/319-437).
- B: N 11: „Auszüge mit einigen geschwinden Bemerkungen zuweilen über Mahler und Mahlereyen meistens“ (FN/I/949-989); N 12: „Süße Nachgefühle vom Homer und Euripides“ (FN/I/799-854); N 13: „Auszüge aus dem Herodot und verschiednes über Römische Geschichte. Alles zur weitem Ueberlegung“ (FN/I/691-725); N 14: „Ueber welsche Litteratur und über Baukunst“ (FN/I/533-586); N 15: „Auszüge aus dem Mercurial und andern ohne besondern Ernst und Zweck“ (FN/I/635-690); N 17: „Auszüge und Beschreibungen zu sehr auf dem Raub für die wichtigen Gegenstände; doch immer gut für die Zukunft“ (FN/I/1083-1138); N 21: „Allerley, Gut und Schlecht doch meistens interessant“ (FN/I/587-634); N 55: [ohne Titel] (FN/I/265-318).<sup>168</sup>
- C: N 18: Beschreibung einiger antiker Statuen alles augenblicklich oft noch im Krieg und Streite wie ein Chaos länger Leben und günstig Schicksal wird vielleicht noch Licht u Ordnung hineinbringen (FN/I/725-798); N 23: „Beschreibung einiger Gegenden und Tempel und Palläste von Rom flüchtig auf der Stelle einmal für die Zukunft zur völligen Ausarbeitung“ (FN/I/1055-1082); N 62: [ohne Titel] (FN/I/513-532); N 22: „Beschreibung verschiedner Gemähde in Rom meistens an Ort und Stelle gemacht auf der Flucht zur Stärkung der Rückerinnerung“ (FN/I/999-1054).
- D: N 60: [ohne Titel] (FN/I/437-512); N 19: „Flüchtige Bemerkungen auf einer Reise von Rom nach Florenz über Terni u Perugia, wie Hieroglyphen zur Rückerinnerung 1783“ (FN/I/1139-1182); N 20: „Augenblickliche Bemerkungen auf meiner sehr schnellen Reise von Rom aus ferner von Florenz nach Deutschland“ (FN/I/1125-1318); N 26 1/2: „Schnelle Bemerkungen noch die letzten Tage in Rom, und bey der Durchreise in Florenz; Zu Ende des Julius des letztern, noch besonders über die Gallerie und den Pallast Pitti daselbst 1783“ (FN/I/1183-1224).

Heinse charakterisiert und ordnet die Hefte mithilfe des Titelwortlauts. Fast alle zusammengehörigen Hefte teilen sich im Titel jeweils einen oder mehrere Kernbegriffe:

- A: Empfindungen und Gedanken: N 10, N 32.<sup>169</sup>  
 B: Auszüge: N 11, 13, 15, 17.<sup>170</sup>  
 C: Beschreibungen: N 18, 22, 23.  
 D: Bemerkungen: N 19, 20, 26 1/2<sup>171</sup> (ausschließlich persönliche Reiseaufzeichnungen).

Die drei Titel der Italienhefte, die überhaupt keinen Titel aufweisen (N 55, 60, 62) bringen diese Kategorisierung keineswegs zu Fall, da sie inhaltlich einer der vier Kategorien zugeordnet werden können: Das N 55 ist deutlich ein Exzerptheft und gehört somit zu den Auszugsheften; das N 60 beinhaltet ausschließlich persönliche Reiseaufzeichnungen, es muss also zu den „Bemerkungen“-Heften gerechnet werden; das N 62 umfasst dagegen Museumsnotizen und zählt dadurch zu den „Beschreibungen“-Heften. Diese Hefte tragen deshalb keine Titel, weil sie nur aus losen beschriebenen Blättern oder Bögen bestehen. Die Gesamtheit der „italienischen“ Hefte in Heinses Nachlass lässt sich also folgendermaßen etikettieren und kategorisieren:

<sup>167</sup> Angaben in eckigen Klammern stammen von den Herausgebern des Frankfurter Nachlasses.

<sup>168</sup> Die Datierung dieses Heftes ist umstritten. Die Herausgeber von FN ordnen das Heft in die Zeit „Erfurt, Halberstadt und erster Düsseldorfer Aufenthalt ein“ (FN/I/265-318). Vieles spricht aber dafür, dass das Heft entweder in den letzten Monaten des Italien-Aufenthalts oder in der ersten Zeit nach der Reise in Düsseldorf entstand.

<sup>169</sup> Der Titel trifft im Grunde nur für die Aufzeichnungen vor der italienischen Reise zu, die mit Blatt 54r beginnen und in FN/I/359-430 abgedruckt sind. Die italienischen Notizen von Blatt 4r-53v und Blatt 163r-167r (FN/I/431-433) sind verschiedener Art und nutzten wohl nur den Platz. Offensichtlich wurde Heinse gegen Ende der Reise das Papier knapp.

<sup>170</sup> Zur Gruppe der Auszugshefte gehören auch jene, in deren Titel keiner der Kernbegriffe aus den übrigen Gruppen vorkommt: N 12, 14, 21. Eigene Titel führen auch die nicht-italienischen Hefte N 8, 16, 39, 47, 50, 52, 56, 57, 63/1.

<sup>171</sup> Ohne Titel blieben die Hefte N 1, 2, 7, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 36, 44, 46, 55, 64/A, 65, 69, 81. Außerdem gibt es noch die von Heinse selbst datierten Hefte N 4, 6, 27, 28, die aus den Jahren 1790-1799 stammenden und die „Sammelhefte“ N 61, 64b und 82. Als verloren gelten die Hefte: N3, 33, 35, 40-43, 45, 48-49, 51, 66-68, 72-79 (vgl. FN/V/323).

- A: Gedankenhefte.
- B: Exzerptheft.
- C: Museumshefte.
- D: Reisehefte.

Auf den Wissenserwerb hin betrachtet, gliedern sich die Hefte in vier verschiedene Arten der Wissenssammlung und können gleichzeitig der bekannten Trias der enzyklopädischen Wissensordnung zugewiesen werden:

- A: Invention oder Reflexion (Vernunft).
- B und C: Reproduktion bzw. Deskription (Gedächtnis).
- D: Sensation (Einbildungskraft).

Dadurch, dass er auf seiner Reise sämtliche Erkenntnisvermögen des Menschen einsetzt, zeichnet Heinse sich als enzyklopädischer Reisender aus. Doch ist er auch ein sentimentalischer Reisender, wenn er über die pure Wissenssammlung hinausgehend große, stimmungs- und eindrucksvolle Reisebilder malt. Dass die Hefte in sich dennoch vielfach inkohärent sind, geht zum Teil auf seine Unart zurück, die Hefte in achronologischen Schüben zu beschriften. Hinzu kommt, dass er sich nicht davor scheut, einzelne, freie Zwischenblätter noch zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt zu beschriften, worauf eine launige Notizeinleitung im N 20 hinweist: „Sentenzen zur Ausfüllung der Lücke“ (FN/I/1266). Es ist auch davon auszugehen, dass er nicht immer das passende Heft zur Hand hatte. Anhand dieser Untersuchung der Hefte lässt sich abschließend eine Theorie formulieren, wie eine persönliche Grobordnung der nachgelassenen Hefte aussieht und derzufolge ein Abdruck der Hefte auch hätte aussehen können: Nicht chronologisch, wie es im *Frankfurter Nachlass* geschah, sondern den Kategorien gemäß in die Gruppen A-D, ganz der traditionellen, triadischen Wissensordnung von Gedächtnis – Vernunft – Einbildungskraft gemäß. Es ist eine Gelehrten-Einteilung, bei der sich die enzyklopädische Sammel- und Darstellungswut mit dem Glauben an die Klassifizierbarkeit der Welt verbirgt.

### III. Der Wald der Antiken und der Traum von Elis – oder: Wie kommt Ordnung ins Durcheinander?

Thomas Ketelsen definiert das Museum „als Manifestation einer sich in der Geschichte selbst entfaltenden Vernunft“<sup>172</sup> und verweist auf Hegels Metapher, wonach das Werden des Geistes „eine träge Bewegung und Aufeinanderfolge von Geistern dar[stellt], eine Galerie von Bildern“.<sup>173</sup> Damit wird nicht nur der Museumsgeschichte als Gesamtgeschichte einen Sinn unterstellt, sondern auch jeder Sammlung unter der Regie eines ordnenden Kurators.

Dass das Schaffen von Ordnung ein die Realität manipulierender Akt darstellt, beweist das Beispiel Winckelmanns. Seine *Geschichte der Kunst des Altertums* ist wie Heinses *Gemäldebrieffe* ein imaginäres Museum, eine Galerie subjektiv ausgewählter Kunstwerke, dargestellt in Worten. Der Archäologe und Sammlungsherr gesteht seine Verlorenheit angesichts der Masse von Kunst ein, die ihn umgibt: „In der Tat bilde ich mir ein, in dem olympischen Stadio aufzutreten, wo ich glaube [...] so viel Wunderwerke der Kunst zu Tausenden zu sehen [...]“<sup>174</sup> Er sieht sich konfrontiert mit der Vielfalt von Schönheiten und muss entscheiden, was so schön oder bedeutend ist, dass es eine Aufnahme in sein geschriebenes Museum verdient. Das geht nur, wenn er sich die „hohen Schönheiten“<sup>175</sup> gleichzeitig vor Augen hält, das heißt, wenn er sich „mir alle Nachrichten von Statuen und Bildern, und zugleich alles, was von diesen übrig sein kann, nebst der unendlichen Menge erhaltener Werke der Kunst auf einmal gegenwärtig“ vorstellt. Er kann „[o]hne diese Sammlung und

<sup>172</sup> Ketelsen: *Künstlerviten – Inventare – Kataloge*, S. 4.

<sup>173</sup> Georg Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/Main 1986 (stw; 603), S. 590.

<sup>174</sup> *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, hrsg. von Joseph Eiselein, 12 Bände, Osnabrück 1965 (Neudruck der Ausgabe von 1825), Band 4, S. 42.

<sup>175</sup> Ebd.

Vereinigung derselben wie unter einen Blick“, so erklärt er, „kein richtiges Urtheil [...] fällen“. „Verstand und Auge“ müssen dazu „das Auserlesenste der Kunst“ in „einen Raum“ versammeln, so dass sich „der Geist wie mitten in denselben befindet“. <sup>176</sup> Auffällig bei Winckelmanns Bild ist die große Rolle, die das Individuum als Betrachter der musealen Vielfalt spielt. Wie bei der Zentralperspektive, beim Theater oder der Landschaft ordnet sich alles auf diesen Bühnen-Blick hin.

Wolfgang Ernst nennt Winckelmanns Kunstgeschichte ein „musée imaginaire“ und den Traum von Elis eine „theatralische Versammlung aller bekannten Antiken“, in der die Statuen ihrem aktuellen Kontext entrissen wurden, um mit ihnen eine neue Ordnung zu schaffen. <sup>177</sup> Heinse macht es ihm in der Düsseldorfer Gemäldegalerie nach: Er löst die Kunstwerke aus ihrem bereits bestehenden Kontext und bringt sie in einen neuen Zusammenhang.

Winckelmann stößt, sich einen „Weg durch den Antikenwald“ bahrend, <sup>178</sup> zum Wesen der griechischen Kunst vor und greift dabei bewusst auf eine bestimmte Ordnungsmetapher zurück. Auf den Wald als Zeichen der Unordnung. Die Waldmetapher ist, so erklärt Kilcher, die „Formel einer hohen Komplexität“. <sup>179</sup> Auch Goethe benutzt dieses Bild, wenn er in *Dichtung und Wahrheit* über den Mannheimer Antikensaal schreibt, „daß er ein Wald von Statuen“ sei, „eine große ideale Volksgemeinschaft, zwischen der man sich durchdrängen mußte“. <sup>180</sup> Ein kleines Rom oder Elis auf deutschem Boden ist die berühmte Mannheimer Antikensammlung, zu der der pfälzische Kurfürst Johann Wilhelm 1704 zunächst in Düsseldorf den Grundstein legt. Sie ist zusammen mit der in Dresden eine der ersten großen Antikensammlungen in Deutschland und zählt beim Tode Johann Wilhelms 161 Stücke. 1758 lässt Karl Theodor sie aus Düsseldorf nach Mannheim überführen und eröffnet 1763 den sogenannten Antikensaal. Das Hindurchdrängen durch diese Sammlung muss ein Kinderspiel gewesen sein, verglichen mit der stadionfüllenden Masse an Kunstwerken, mit der sich Winckelmann in Rom konfrontiert sah. Um in einem „Walde von vielleicht 70, 000 Statuen und Busten [...], in dem noch verwachsenem Walde betrügerlicher Fußtapfen, voll schreiender Stimmen ratender Deuter, täuschender Künstler und unwissender Antiquare [...] endlich in der schrecklichen Einöde alter Nachrichten und Geschichte,“ <sup>181</sup> seinen Weg zu finden, bedurfte es nach Ansicht Herders eines Genies wie Winckelmann, denn das konnte gewiss keinem „Kleinigkeitskrämer, kein[em] Krittler“ gelingen. <sup>182</sup> Das imaginäre Museum Winckelmanns ist das Ergebnis einer poetischen Vergesellschaftung von Einzelwerken, in der Mannheimer Antikensammlung dagegen, so lobt Schiller in den „Briefen eines reisenden Dänen“, seien nur „die edelsten Denkmäler griechischer und römischer Bildhauerkunst in einem kurzen geschmackvollen Auszug versammelt“. <sup>183</sup> Er zitiert Lessing, der angeblich behauptet habe, „daß ein Aufenthalt in diesem Antikensaal dem studierenden Künstler mehrere Vorteile gewährte als eine Wallfahrt zu ihren Originalen nach Rom“. <sup>184</sup> Dort stehen die Exponate nämlich nicht so glücklich zusammen, als dass „sie der Kenner, der sie umgehen, befühlen und aus mehreren Augenpunkten beobachten will, gehörig benutzen könnte“. <sup>185</sup> Eine Sammlung muss eine selbsterklärende *historia* erzählen, und diese liefert Winckelmann mit seiner *Geschichte der Kunst*, die Wolf Lepenies mit Recht als „einen der großen Ordnungsentwürfe des 18. Jahrhunderts“ bezeichnet. <sup>186</sup> Winckelmann habe die angeborene Fähigkeit besessen, Ordnung zu schaffen. Heinse, so soll klar werden, auch.

<sup>176</sup> Vgl. ebd. S. 42f.

<sup>177</sup> Wolfgang Ernst: *Historismus im Verzug. Museale Antike(n)rezeption im britischen Neoklassizismus (und jenseits)*, Hagen 1992, S. 100f.

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Kilcher: *mathesis und poiesis*, S. 247.

<sup>180</sup> Goethe: *Sämtliche Werke 16: Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Peter Sprengel, S. 535.

<sup>181</sup> Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767-1781*, S. 651.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Friedrich Schiller: *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Frankfurt o.J., Band 1, S. 735-739, hier S. 735.

<sup>184</sup> Ebd. S. 736.

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Lepenies: *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert*, S. 98.



Doch bevor es so weit ist, eine kurze Ausschweifung über die Verwandtschaft zwischen der Ordnung und den botanischen Bezeichnungen Wald und Blüte. Die perfekte Ordnung „einmal verwirklicht“ lässt, behauptet Lепенies, „keine Langeweile und auch keine Melancholie mehr entstehen“.<sup>187</sup> Damit widerspricht er, wie oben dargestellt, Burton, für den Vielfalt, Abwechslung und Unordnung ein Antidot gegen die Melancholie sind. Auch Heinse empfiehlt in der von ihm als Redakteur betreuten Frauenzimmerzeitschrift *Iris* die Lektüre einer Anthologie gerade deshalb, weil sie als bunte Sammlung der Langeweile entgegenwirkt. In seiner kleinen Vorrede liefert er ein Beispiel dafür, dass das Sammeln wirklich jeden beliebigen Gegenstand treffen kann, er berichtet, dass ich in dem empfohlenen Werk „*Journal de lecture, ou recueil pour les oisifs. Tome 1. Parthie 1 & 2. à Amsterdam, chez Marc Michel Rey 1775*“ Folgendes findet: „Erzählungen, kleine Romane, überraschende Anekdoten, Gespräche, Briefe, leichte Poesieen, merkwürdige Neuigkeiten“, alles „Meisterstücke, die sich in Sammlungen verlohren haben, deren das Publikum überdrüßig geworden ist“, aber auch „Fragmente aus Büchern gezogen, die man nicht mehr liest, weil sie zu alt sind“ (III/390f.). Es handelt sich um eine Sammlung von Sammlungen, mehr noch um eine Neuordnung, wie sie bei Gemälden in Form von Neuhängungen durchaus üblich ist, mit dem alleinigen Zweck, „den süßen Hang zu Scherz und Fröhlichkeit in den Herzen der Kinder der Freude zu unterhalten“ (ebd.). Heinse fährt fort: „es hat der glücklichste Mensch zuweilen Stunden in seinem Leben, wo ihn die Langeweile überfällt, wo er weder hassen noch lieben, weder Genuß noch Erinnerung haben mag“, mehr noch, „wo er ein Nichts geworden zu seyn scheint, und bloß da ist, als ein Gegenstand der Anziehungskraft der Erde (III/391). Doch die von ihm neugeschaffene literarische Sammlung hat die Aufgabe, den „Geist wieder zum Fluge zu locken, und den Quell der Seele wieder in Fluß bringen“, denn, wo „man’s aufschlägt, springt einem ein süßer Stich in die Reizbarkeit der Lebensnerven; und dann schöpft man wieder frische Luft, und fühlt das Leben wieder“ (ebd.). Der Zustand, ein Nichts zu sein, ein Objekt der Schwerkraft, war ihm, der bisweilen unter Depressionen litt, nur allzu bekannt. Zusätzlich bietet die Form der Sammlung aber noch den Anlass, die Verdienste des Zusammenstellers, des Sammlers zu rühmen, der „einer der seltenen Menschen sey, die die schönsten Blüten und die besten Früchte des Genies zu unterscheiden, und, ohne denselben zu schaden, abzupflücken wissen“ (ebd.). Mit den „Blüthen“ spielt Heinse auf das Synonym zur Gattungsbezeichnung der Anthologien als Florilegien an – ein Lehnwort aus der Botanik, wie es der Begriff *silvae* als Bezeichnung für literarisch uneinheitliche Produkte und Notizensammlungen auch ist – Jean Paul wird übrigens „Blumenstücke“ dazu sagen. Nur – : das wilde Zusammenfügen als Methode findet keineswegs Heineses Zustimmung. Er kritisiert an Racines *Phedre* (1677), dass das Drama keine Einheit besitze, was ein Los vieler „Nachahmer“ der Antike sei. Diese „tragen Blumen zusammen, die nicht zu einander passen, und verlieren darüber das Ziel aus den Augen“ (FN/II/280). Während der Begriff der Blüten die unscheinbare, literarische, wilde Kleinformen umschreibt, muss der Wald für die großen Unordnungen herhalten.

Die Wissenschaft als Ordnungmachen – dieser Gedanke erfasst auch die Kunstwissenschaft. Die Fortschritte sind Mitte des 18. Jahrhunderts noch bescheiden, Winckelmann klagt: „Wie ist es aber geschehen, da in allen Wissenschaften gründliche Abhandlungen erschienen sind, dass die Gründe der Kunst und der Schönheit wenig untersucht geblieben.“<sup>188</sup> Heyne stellt ein Jahrzehnt nach Winckelmann und zwei Decennien nach Baumgarten in seiner Vorrede zur *Sammlung antiquarischer Aufsätze* (1778) ebenfalls fest, dass der wissenschaftliche Anspruch für die Archäologie noch nicht eingelöst sei. Zwar haben Winckelmann und der im 18. Jahrhundert äußerst berühmte Altertumsforscher Graf Caylus Verdienstvolles geleistet, wodurch es zu seiner Zeit möglich sei

<sup>187</sup> Wolf Lепенies: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1998 (stw; 967), S. 174.

<sup>188</sup> *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, Band 4, S. 43.

„einen Standpunkt [zu] nehmen, von welchem sich das Ganze übersehen lässt“,<sup>189</sup> aber noch gebe es keine Schrift, worin „man den Umfang der antiquarischen Wissenschaft mit einem Blicke übersehen und einen richtigen Begriff von ihr, von dem, was dazu gehört, und von dem Verhältnisse und der Unterordnung dessen, was sie in sich enthält, fassen könnte“.<sup>190</sup> Und zwar deshalb, weil sich noch keiner die Mühe gemacht und „die Gegenstände, auf welche das antiquarische Studium gerichtet ist, aufgezählt, geordnet und auseinander gesetzt hätte“.<sup>191</sup> Winckelmann sei in seinem Bestreben schon sehr weit gekommen, doch leider mische sich bei ihm „Begeisterung oft ins Spiel“, „wo kalte Betrachtung, Erwägung und Prüfung erfordert ward“.<sup>192</sup> Graf Caylus hingegen habe bedauerlicherweise „nichts Systematisches geschrieben.“<sup>193</sup> In der Entwicklung der Wissenschaften und schönen Künste ist die Archäologie für Heyne somit ins Hintertreffen geraten: „Noch sind wir ohngefähr da, wo die Naturgeschichte war, ehe die Körper verzeichnet, in Ordnung gestellt und in ihre Klassen gebracht waren.“<sup>194</sup> Mit diesem Rekurs auf das linnésche System der Natur lässt sich am besten verdeutlichen, wie sehr die Kritiker der Künste und deren artverwandten Wissenschaften die Naturwissenschaften um ihre „Ordnung“ beneiden und fieberhaft nach einer suchen, die für ihren eigenen Bereich gültig ist.

Der Ordnungsgedanke steht und fällt mit dem Begriff des Systems. Im Verständnis dessen, was ein System ist, unterscheiden sich die beiden großen Naturforscher Linné und Buffon entscheidend. Bei Buffon ist die Beschreibung der naturwissenschaftlichen Phänomene stets Hauptzweck, er verweigert sich dem System der Klassifikation, weil er es für schlichtweg „unmöglich“ hält, „ein allgemeines Lehrgebäude, eine vollkommene Eintheilungsart, geschweige für die gesammte Naturgeschichte, ja auch für einen einzigen ihrer Zweige aufzustellen“.<sup>195</sup> Auch die Historiker streben eine Systematisierung ihres Faches an und rufen die Kritik Herders hervor, der – als Sympathisant des buffonschen Verfahrens der individualisierten Naturbeschreibung – in Schlözers pragmatischer Geschichtsauffassung eine „Linnésche Nachäffung“ sieht.<sup>196</sup> Es stehen also die individualistischen, kasuistischen Beschreiber gegen die die Vollständigkeit für sich reklamierenden Systematiker, die durchaus wissen, dass sie die Vollständigkeit niemals werden erreichen können.

Nebenbei sieht es ganz so aus, als ob die Affinität zu einem System darüber entscheidet, ob man im geschichtlichen Gedächtnis der Menschheit ein Weiterleben fristet oder nicht. Buffon jedenfalls ist gegenüber Linné nahezu vergessen, ein Schicksal, das er mit dem einst ungeheuer berühmten Graf Caylus teilt, dessen Widersacher, der systematisierende Winckelmann, als Begründer der Archäologie noch stets in aller Munde ist. Das Vergessen erklärt Franz Josef Hausmann damit, dass Caylus das Pech gehabt habe, „einer Zunft anzugehören, die im damaligen Frankreich wenig Prestige genoß“.<sup>197</sup> Mit „wenig Prestige“ meint er, dass der Gelehrte sich in direkter Gegnerschaft zu Diderot befindet. Es teilen sich, wie D’Alembert es in seiner Einleitung zur *Encyclopédie* darlegt, die Gelehrten und die Philosophen in „zwei unversöhnliche Lager“:<sup>198</sup> Die Enzyklopädisten verstehen sich als Philosophen und sehen auf Gelehrte wie Caylus als bloße Faktenhuber, *pédants*, herab. Dagegen erscheinen den Gelehrten, hier vor allem der Gelehrten der Akademie der Inschriften, welcher Caylus angehört, die Philosophen nur als unwissende Systemdenker, „die sich über das Detail der empirischen historischen Forschung sträflich hinwegsetzen“.<sup>199</sup> In dieser Gegnerschaft zu den Enzyklopädisten

<sup>189</sup> Christian Gottlob Heyne: *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Leipzig 1778, S. v.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> Ebd. S. VII.

<sup>193</sup> Ebd. S. VIII.

<sup>194</sup> Ebd. S. III.

<sup>195</sup> Zitiert nach Fulda: *Wissenschaft aus Kunst*, S. 71f.

<sup>196</sup> Ebd. S. 72.

<sup>197</sup> Franz Josef Hausmann: „Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II/1979, S. 191-209, hier S. 208.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd. S. 208f.

sieht Hausmann den Hauptgrund für Caylus' Abrutschen in die Vergessenheit. Es mag zwar seltsam anmuten, dass das Fortleben einer historischen Persönlichkeit im kollektiven Gedächtnis von der Anhängerschaft zur richtigen Erkenntnisweise oder Wissensmethode bestimmt ist, doch könnte das durchaus auf Heinse übertragbar sein. Er ist ebenfalls kein Systematiker, was das Selberwissenwollen, seine ausufernde Exzerpttätigkeit und das scheinbare polymathische Durcheinander der Werke, Nachlasshefte und Interessen zeigen. Er bleibt wie Buffon und Caylus Kasuist, allerdings, ein idealistischer Kasuist – zudem ein barocker Polyhistor zu einer Zeit, da das moderne Spezialistentum sich ausbildet. Auch Heinse war lange Zeit vergessen.

Und doch, so wie Diderot die Neigung zum System abgesprochen wird, kann man Heinse Sympathien zu diesem nachsagen. Diderot nämlich warnt vor dem System und fordert gar, sich von diesem zu distanzieren und mit der Erstellung eines solchen zu warten, bis man alle Erfahrungswerte gesammelt habe – ein Zustand, der niemals eintreten wird, wodurch auch das Diderotsche Ideal fatal an jenen Zustand der ungeordneten Raritätenkammer erinnert, als man noch sammelte, um des bloßen Sammelns willen.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Diderot: *Philosophische Schriften*, Band 1, S. 399ff.

Kapitel 2  
WILHELM HEINSES  
*UEBER EINIGE GEMÄHLDE DER DÜSSELDORFER GALLERIE*  
(„DÜSSELDORFER GEMÄLDEBRIEFE“)

Aber man muß auch würdiger Mensch genug seyn, um so etwas klar genießen zu können, die hohe Kunst erfordert Verstand, u Wissenschaft, und geläuterte Sinnen (FN/I/593).

### I. Die *Gemäldebrieife* als Museum

Die Frage nach der Ordnung, die immer auch eine Frage nach dem Sinn eines Ganzen ist, ist mit Heinses *Düsseldorfer Gemäldebrieifen* am einfachsten zu beantworten. Hier sind der Gegenstand seiner theoretischen und praktischen Erwägungen Gemälde. Um diese in einem literarischen Werk darstellen zu können, muss er die realen Gemälde der Düsseldorfer Galerie erst auswählen, beurteilen und neu ordnen. Er erschafft aus dem realen Museum Gemäldegalerie, die wiederum ein Teilmuseum der Riesengalerie aller existierenden Gemälde ist, ein kleines, erdachtes Museum – die *Düsseldorfer Gemäldebrieife*. Um herauszufinden, in welchem Verhältnis dieses imaginäre Museum zur realen Gemäldesammlung steht, folgt hier Einiges über die Gemäldegalerie zu Düsseldorf.

#### 1. Die Düsseldorfer Institutionen: Galerie und Akademie

Das jülich-bergische Düsseldorf steht im 18. Jahrhundert im Schatten der glamouröseren Residenz Mannheim. Während es in Mannheim Oper, Orchester und Theater, Kunst und Kabinette gibt, erlebt die ehemalige Residenzstadt Düsseldorf nach dem Tod des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz 1716 einen kontinuierlichen Niedergang. Gemälde- und Antikesammlung, Schatzkammer und Münzkabinett werden nach Mannheim verbracht, wo der Hof bis 1778 residiert. In Düsseldorf bleibt nur die Gemäldegalerie des alten Kurfürsten. Allerdings ist diese äußerst berühmt und gehört neben den Galerien in Wien und Dresden zu den berühmtesten des Reichs. Zunächst eine Kunst- und Wunderkammer, setzt Johann Wilhelms Hofarchitekt Matteo Alberti die Idee von Leonhard Christoph Sturm um, ein eigenes Gebäude für die Kunst- und Naturaliensammlungen zu errichten, statt wie bisher nur ein paar Zimmer dafür zu erübrigen,<sup>201</sup> wodurch er „von zukunftsweisender Bedeutung für die Entwicklung des Museumsbaus in Deutschland“ ist.<sup>202</sup> Errichtet seit 1710, ist die Düsseldorfer Gemäldegalerie der erste Galeriebau Deutschlands<sup>203</sup> und wird 1714 mit der Gemäldesammlung des Kurfürsten bestückt. Auch die innere Aufteilung des zweigeschossigen, dreiflügeligen Baus östlich vom Düsseldorfer Stadtschloss ist neu und richtungweisend, denn sie umfasst verschieden große Räume, vom großen Bildersaal bis zum kleinen Kabinett. Nachdem die Sammlung im Siebenjährigen Krieg nach Mannheim ausgelagert worden war, nutzt man die Rückführung nach Düsseldorf zu einer Neuordnung,<sup>204</sup> die einer neuen Art der Kunstbetrachtung geschuldet ist.

Die Gemäldesammlung der Pfalz-Neuburger besteht zu einem beträchtlichen Teil aus niederländischen und flämischen Werke – wie übrigens die meisten fürstlichen Sammlungen in Deutschland zu jener Zeit. Die Zahl der Rubens-Gemälde in der Sammlung ist beachtlich. Heinses führt dies auf das Wesen des Kurfürsten zurück: „[...] ein Herr, der des Enthusiasmus fähig war, und Kraft hatte darin zu beharren“ (IX/345). Er sei wohl von Rubens

<sup>201</sup> Daz vgl. Kornelia Möhlig: *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716)*, Köln 1993, S. 51.

<sup>202</sup> Sabine Wulff: „Zwischen Politik und Plaisir. Zwei kurfürstliche Kunstsammlungen im Rheinland“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hrsg. von Frank Günter Zehnder, Köln 2000, S. 229-264, hier S. 238.

<sup>203</sup> Joachim Penzel: *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*, Berlin 2007 (Politica et ars; 13), S. 35.

<sup>204</sup> Ebd. S. 228.

*Flucht der Amazonen* „beym öftern Beschauen so entzückt davon“ gewesen, mutmaßt er weiter „daß er auf



Abb. 3: Nicolas de Pigage: Aufriss der Düsseldorfer Gemäldegalerie

einmal Liebhaber wurde, und mit der Zeit die große Sammlung veranstaltete; welche unter besserer Anleitung noch auserwählter würde geworden seyn“ (ebd.). Die Größe der Sammlung lobt er als umfangreich, die Qualität als exquisit: „Die Sammlung ist nicht so zahlreich, wie andre, enthält aber dafür destomehr Meisterstücke“ (IX/286). Wie zur Entschuldigung führt er an: „ich will lieber den Homer, Pindar, Shakespear, Ariost, Horaz und Ihre Schlacht bey Zorndorf haben, als tausend andre“ (ebd.), um mit technischen Details dagegen zu halten, dass die Sammlung „auch nicht klein“ sei, „da sie an die vierhundert Stücke enthält; worunter verschiedene sehr große sind, als einige 22 Fuß hoch und 14 Fuß breit. Die Gallerie besteht aus fünf Sälen: drey großen und zween kleinen“ (ebd.). Langjähriger Leiter der Galerie ist Gerhard Joseph Karsch, zu dessen Nachfolger der Düsseldorfer Maler Wilhelm Lambert Krahe berufen wird.<sup>205</sup> Von diesem schreibt Heinse, er sei „ein Teutscher, der seine Jugend ganz in dem schönen Italien zugebracht hat, und Professor der Mahlerschulen zu Rom und Florenz“ gewesen sei, außerdem sei er „ganz von der Heiligkeit und Würde seiner Kunst durchdrungen“ und fühle „jeden treflichen Pinselstrich in den Fingerspitzen“ (IX/285f.). Heinse verkehrt mit Krahe offensichtlich in vertrauenerem Umgang, denn als er in einem Wirtshaus den in Düsseldorf weilenden Georg Forster besucht, mit dem er übrigens später gemeinsame Jahre in Mainzer Hofanstellung verbringen wird, geschieht dies in Begleitung Krahes.<sup>206</sup> Krahe hat nicht nur die Leitung der Galerie inne, sondern führt auch eine private Zeichenschule, in der er die für seine vielfältigen künstlerischen Funktionen und Hofverpflichtungen dringend benötigten versierten Hilfskräfte ausbildet.<sup>207</sup> 1773 wird aus dieser Zeichenschule die *Accademia Electoralis Picturae et Sculpturae*, deren Schüler als eine der anvisierten Lesergruppen für Heinses *Gemäldebriefe* zu betrachten sind. Protektor der Akademie, also diejenige Person, die unmittelbar als Vertreter des Kurfürsten in den Belangen der Akademie fungiert, wird 1776 der Staatskanzler Graf von Nesselrode. Er ist der Vater von Heinses bestem Freund, dem kurpfalz-bayerischen Kämmerer Karl Franz Alexander Graf von Nesselrode zu Ehreshoven, der zwei seiner neun Kinder – vielleicht nach Heinse – Wilhelm taufen wird. Lesen sollen die Schrift aber nicht nur die Schüler von Krahes *Accademia*, sondern auch der Kurfürst. In den Einführungsworten zu den *Gemäldebriefen* geht Heinse dem Fürsten tüchtig um den Bart: „Der Fürst ist ein wahrer Vater seines Volks“, schreibt er, wobei er natürlich mehr einen Wunschtraum als Tatsachen formuliert, „unterstützt die Talente, und zieht sie aus dem Staube hervor; ist selbst großer Meister und Kenner, und überzeugt davon, daß die schönen Künste die Glückseligkeit der Menschen allein verstärken und veredeln; hat Mäcene zu Ministern, die den Teutschen hold sind, und ächtes Patriotengefühl haben“ (IX/286). Die fürstliche Galerie und die Akademie

<sup>205</sup> Zu den Einzelheiten der Gründung der Kunstakademie vgl. Heinz Peters: „Wilhelm Lambert Krahe und die Gründung der Kunstakademie in Düsseldorf“, in: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, hrsg. von Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 1-30.

<sup>206</sup> *Wilhelm Heinse in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Albert Leitzmann, Jena 1938 (Jenaer germanistische Forschungen; 31), S. 14. Die Zitate daraus folgen Leitzmanns eigenwilliger Orthographie.

<sup>207</sup> Ebd. S. 6.

sind die Hauptprotagonisten der *Gemäldebrieife*, Zielpublikum der Kurfürst und die Lehrer und Schüler der Zeichenakademie. Letztere könnten nach Heinses Meinung aus der Galerie noch mehr Nutzen ziehen: „Unsere Mahlerakademie könnte noch mehr, bey dem hiesigen und Mannheimer Schatz von Gemählden, eine der ersten in Teutschland seyn, und vielleicht eine der ersten Schulen mit Rom und Florenz in der Welt werden“ (ebd.). Er wird in seiner Schrift einige Besserungsvorschläge machen. Er preist das Land, die Gegend, das Klima – „Pfalz ist, in jeder Betrachtung, ein glückliches Land, und die Ufer des Rheins bieten den in vielen andern Gegenden in der Irre gehenden Musen einen reizenden und sichern Aufenthalt an“ (ebd.). Unübersehbar will der Verfasser dem Fürsten schmeicheln, denn dieser herrscht über Vakanzen, und Heinse sucht verzweifelt nach einer Festanstellung, und warum nicht als Galerieinspektor?<sup>208</sup> Zu diesem Zweck also auch verfasst er die *Gemäldebrieife*, und deshalb können die Beschreibungen der einzelnen Gemälde nicht anders als panegyrisch ausfallen.

## 2. Hängungsordnungen

Nach welcher Ordnung, nach welchem System die Bilder in der Galerie gehängt waren, darüber geben die Kataloge Aufschluss. Drei Jahre nach dem Tode Johann Wilhelms und ihm zu Ehren erscheint unter Karl Philipp von der Pfalz, Johann Wilhelms Nachfolger, der erste Katalog der Gemäldesammlung, verfasst von Gerhard Joseph Karsch. Er trägt den Titel: *Ausführliche und gründliche Specification derer vortrefflichen und unschätzbaren Gemählden welche in der Galerie der Churfürstl. Residentz zu Duesseldorff in grosser Menge anzutreffen seynd*.<sup>209</sup> Zusammen mit dem Katalog der Gemälde des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn zählt Karschs Werk zu den ersten Galeriekatalogen Deutschlands.<sup>210</sup> Er zeigt die ursprüngliche Hängung, die auf den ersten Galerieinspektor, den Porträt- und Historienmaler Jan Frans Douven zurückgeht. Im Erdgeschoss werden die Abgüsse der Antiken untergebracht, während die Gemälde mit meist christlichen Motiven im oberen Galeriestockwerk hängen, was angeblich als Triumph des Christentums über die heidnische Antike zu deuten ist.<sup>211</sup> Die Gemälde selbst sind bereits ansatzweise zu Schulen zusammengefasst, zudem ist auch eine Gliederung nach Bildgattungen und Format erkennbar. Demnach verteilen sich die Gemälde in folgender Ordnung über die fünf Galerieräume: Im 1. Saal befinden sich Landschaften, Stillleben und Genreszenen niederländischer Herkunft, im 2. Saal kleinformatische Kabinettbilder, Porträts, Leidener Feinmaler und Rembrandts Passionszyklus, im 3. Saal ausschließlich Gemälde von Rubens, im 4. Saal ebenfalls kleinformatische Kabinettbilder, antike Bilderkreise, klassizistische Maler wie van der Werff und Lairesse und im 5. und letzten Saal italienische Meister der Renaissance und zeitgenössische italienische Maler.<sup>212</sup> Das ändert Krahe nach der Rückführung und Neuhängung der Sammlung. Der neuen Ordnung folgt der zweite, von Nicolas de Pigage herausgegebene Katalog der Düsseldorfer Gemäldegalerie, *La Galerie Électorale de Dusseldorf* (1778).<sup>213</sup> Für die Herstellung der Stiche ist die Werkstatt Christian von Mechels in Basel verantwortlich. Die Bilderanordnung sieht folgendermaßen aus, wobei die Saalnamen zugleich die Titel der einzelnen Katalogkapitel bilden: 1. Saal: „*Premier Salle dite des Flamans*“; 2. Saal: „*Deuxieme Salle dite des Gerard Dow*“, 3. Saal: „*Troisieme Salle dite des Italiens*“, 4. Saal: „*Quatrieme Salle dite de van der Werff*“, 5. Saal: „*Cinquieme salle dite de Rubens*“. Hinzu kommen als sechste Gruppe die „beweglichen“ Gemälde: „*Pièces nommées mobiles*“

<sup>208</sup> Im September 1779 ist es dafür zu spät. Als Gleim vorschlägt, die Briefe doch separat zu drucken, antwortet Heinse: „Die Galerieinspektorstelle könnt ich für jezt doch nicht annehmen, wenn ich sie sogleich antreten sollte, und meine Reise vorher nicht machen dürfte“ (IX/411). Er meint seine italienische Reise.

<sup>209</sup> Möhlig: *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg*, S. 11. 1766 erscheint eine verbesserte Auflage.

<sup>210</sup> Wulff: „Zwischen Politik und Plaisir“, S. 233.

<sup>211</sup> Ebd. S. 236.

<sup>212</sup> Vgl. ebd. S. 237.

<sup>213</sup> Nicolas de Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf/ ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Basel 1778.

*placées dans le cinq salles sur les volets de fenêtres*“.<sup>214</sup> Krahe wendet offensichtlich verschiedene Ordnungssysteme an. So gibt es die topographische Einteilung nach Ländern (Saal 1, 2, 3 und 5: niederländische Künstler), die „manieristische“ nach Einzelkünstlern (trotz anderslautender Saalnamen befinden sich nur im Rubens-Saal ausschließlich Gemälde des namengebenden Malers) und die Einteilung nach Schulen. Die italienische Schulen werden von den nordischen geschieden (wenn auch nicht konsequent), indem man sie in einem eigenen Saal unterbringt, gleichzeitig aber hängen die großen nationalen Schulen in den kleineren Kabinetten gemischt, „damit man hier im Kontrast die Unterschiede der einzelnen Maler besser studieren konnte.“<sup>215</sup> Doch werden bei der Hängung auch rein symmetrische Aspekte berücksichtigt. Pigage erklärt, wie es zu seiner Katalognummerierung kommt: „[...] il faut observer à chaque Façade que le Tableau du milieu est le premier décrit & numéroté, ensuite un Tableau de côté, & après celui-ci son Pendant qui est au côté opposé; & ainsi de suite, en partant toujours du Tableau du milieu, que l'on saute continuellement pour parler des Pendans qui sont à droite & à gauche.“<sup>216</sup> Vergleicht man diese Hängung mit der vorigen, dann sticht eine Änderung ins Auge: Der fünfte und letzte Saal ist nicht länger den italienischen Werken vorbehalten, sondern den Gemälden von Rubens. Die neue Ordnung findet Heinses Zustimmung: „Die Aufstellung der Gemählde ist sehr wohl geordnet, und macht das schönste Schauspiel, das man sehen kann“ (IX/286).

Johann Georg definiert in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771/1774) eine Galerie als einen „Saal oder auch eine Folge von Zimmern und Säalen, in denen Gemählde und Werke der bildenden Künste aufbehalten werden.“ Sie „sind für die zeichnenden Künste, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrsamkeit; Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künstler.“ Um ihrem Zweck am besten zu dienen „sollten sie auch nach einem besonders dazu entworfenen Plan angelegt seyn, nach welchem jeder Theil der Kunst sein besonderes Fach hätte. Ein Theil müßte der Zeichnung; einer der Zusammensetzung; ein anderer der Haltung u.s.f. gewidmet seyn.“<sup>217</sup> Diese von Sulzer geforderte einer Klassifizierung ist, wenn man die allegorischen Darstellungen in den Kapitelvignetten des Pigage-Katalogs mit hinzuzieht, die jeweils die einzelnen Säle einleiten, in der Düsseldorfer Galerie offensichtlich realisiert worden. Demnach werden den Sälen und den sich darin befindlichen Gemälden bestimmte didaktische Aufgaben zugeteilt: Der 1. Saal soll das Genie der Kunst („*La genie des arts*“), der 2. Saal die Theorie („*La Theorie de la peinture*“), der 3. Saal die Komposition („*La composition*“), der 4. Saal die Zeichnung („*Le dessin*“) und der 5., letzte und Rubens-Saal die Farbe („*Le coloris*“) illustrieren. Die beweglichen Gemälde dienen zur Demonstration der *L'imitation*. Damit wird deutlich, dass die Ordnung selbst, genauer die Vergesellschaftung der Bilder, eine Sinnfälligkeit besitzt und für eine Bildergalerie ein Mittel ist, um das optischen Vergnügen und den didaktischen Nutzens zu vereinen.

Dass den Bilderordnungen in Sammlungen große Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, führt Debora Meijers auf den großen Einfluss der Errungenschaften in den Naturwissenschaften zurück. Sie sieht zum Beispiel enge Parallelen zwischen den Klassifizierungen der Mineralogie und der Malerei: Ordnen, Benennen und Kennenlernen der Objekte ist der Zweck beider, und aus diesem Grund „fungieren die Sammlungen als Laboratorien der Wissenschaft.“<sup>218</sup> Das heißt, die Wissenschaft zieht ihre Gesetze aus den Kunst- und Wunderkammern. An den Mineraliensammlungen lässt sich dieser Vorgang nachvollziehen. Ignaz von Born, ordnet die Naturaliensammlung 1776 nach einem anderen System (Abb. 4). Ausgehend von der Feststellung der gemeinsamen Eigenschaften der Exponate, fasst er sie in Gruppen zusammen und klassifiziert sie. Diese

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Penzel: *Der Betrachter ist im Bild*, S. 41.

<sup>216</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, S. XI.

<sup>217</sup> Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik* (1771/1774). Digitale Ausgabe zur Volltextrecherche in der Reihe *Digitale Bibliothek*, Band 67. (Im Folgenden unter Sulzer: „Lemma“, in: *Theorie*, Bandzahl bei Sulzer, Buchseitennummer), hier: „Galerie. (Zeichnende Künste)“, in: *Theorie*, Band 1, S. 416.

<sup>218</sup> Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, übers. von Rosi Wiegman, Wien 1995 (Schriften des Kunsthistorischen Museums; 2), S. 122.

Ordnung, in ein Schema gebracht, ähnelt nicht mehr einer Kette, sondern einem Baum. Der Übersichtlichkeit halber sind in der bildlichen Darstellung dieses Ordnungssystems nur wenige Verästelungen (bzw. nur eine Verästelung) bis zum Ende dargestellt.

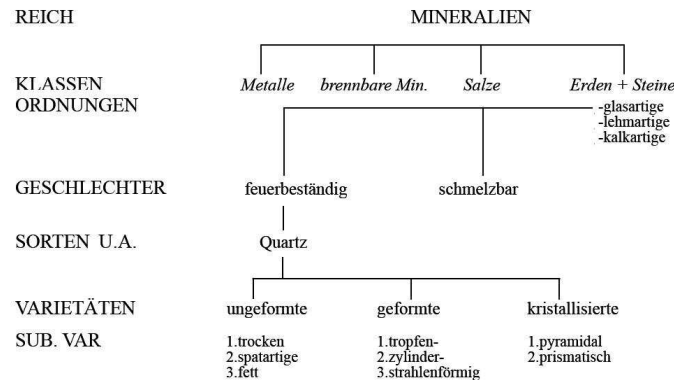


Abb. 4: Neuordnung des Wiener Hofnaturalienkabinetts von Ignaz von Born

Die Ordnung der Mineralien ist als Baumdiagramm darstellbar, wie es auch in dem Wissensbäumen, der bildlichen Darstellung der systematischen Ordnung der Wissenschaft, von Ramon Llull, Juan Huarte, Francis Bacon oder Diderot/D'Alembert zum Ausdruck kommt. Axel Fredric Freiherr von Kronstedts *Der Versuch einer Mineralogie* (1758, auf deutsch 1780) ist im 18. Jahrhundert nicht minder bedeutsam als die Werke Linnés. 1766 fordert Daniel Gottlob Rudolph in seinem *Hand-Buch oder kurze Anleitung, wie man Naturalien-Sammlungen mit Nutzen betrachten soll* (1766), dass der Reisende ohne drei Bücher im Gepäck gar nicht erst aufbrechen sollte: dem ersten Band von Linnés *Systema naturae* (1735), Wallerius *Hydrologia* (1748) und mindestens einem Werk über Mineralogie.<sup>219</sup> Das hohe Ansehen einer uns heute marginal erscheinenden Wissenschaft wie der Mineralogie zeigt sich beispielsweise daran, dass in den späteren Jahren des *Teutschen Merkurs* – eine Kulturzeitschrift wohlgerneht – die Beiträge über die Mineralogie erstaunlich zahlreich sind.<sup>220</sup> Dem Wandel der Galerienordnungen geht eine Veränderung im Aufbau der Naturaliensammlungen voraus. Es stellt sich die Frage: Lassen sich die Gesetze der Natur auf die Kunst übertragen? Ein Gedanke, der sich hinter der neuen museographischen Ordnung der Wiener Gemäldesammlung von Christian von Mechel verbirgt. Im Oktober 1781 eröffnet die k.u.k. Bildergalerie im Wiener Oberen Belvedere, deren neue Ordnung als Sensation gilt. Museumshistoriker neigen dazu, die Eröffnung des Wiener Belvedere als Geburtsstunde des kunsthistorischen Museums zu betrachten. Ein Irrtum, so Meijers, denn Mechel präzisiert nur eine Methode, die bereits sein Vorgänger Joseph Rosa einführt<sup>221</sup> und bei der die barocke Mannigfaltigkeit und das ungeordnete Chaos einer Raritäten- bzw. Kunst- bzw. Wunderkammer durch das Prinzip der systematischen Ordnung abgelöst wird. Im Vorwort zu dem 1783 erschienenen Katalog erläutert er den Zweck seiner Einrichtung des Wiener Belvederes, der darin liege, „dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte“.<sup>222</sup> Sie soll es dem Wissbegierigen ermöglichen, „Werke aller Arten und Zeiten anzutreffen“, und nicht nur „das Gefällige und Vollkommene allein“. Diese Ausweitung auf das Nicht-

<sup>219</sup> Daniel Gottlob Rudolph: *Hand-Buch oder kurze Anweisung wie man Naturalien-Sammlungen mit Nutzen betrachten soll*, Leipzig 1766, S. 6f.

<sup>220</sup> Vgl. Andrea Heinz: „Auf dem Weg zur Kulturzeitschrift. Die ersten Jahrgänge von Wielands *Teutschem Merkur*“, in: *Der Teutsche Merkur* – die erste deutsche Kulturzeitschrift?, hrsg. von Andrea Heinz, Heidelberg 2003 (Ereignis Weimar-Jena; 2), S. 11-36, hier S. 26. Der Anteil der naturwissenschaftlichen Artikel im Teutschen Merkur beträgt im Jahr 1775 nur 0,1 % des Gesamtumfangs, 1783 ist er jedoch schon auf 20% gestiegen.

<sup>221</sup> Ebd. S. 64.

<sup>222</sup> Zitiert nach ebd. S. 9.



Vollkommene, auf die „abwechselnde[n] Kontraste“ bietet dem Besucher die Gelegenheit zur Anwendung der wissenschaftlichen Methode und durch „Betrachtung und Vergleichung“ der Sammlungsobjekte zum „Kenner der Kunst“ zu werden. Im Verfahren der Beobachtung und des Vergleichs sieht Mechel „den einzigen Weg, zur Kenntnis zu gelangen“.<sup>223</sup> Seine Hängungsordnung konzentriert sich auf die Einteilung nach Schulen, wodurch sich das System, ebenfalls angelehnt an die Ordnung der Mineralien, folgendermaßen darbietet:

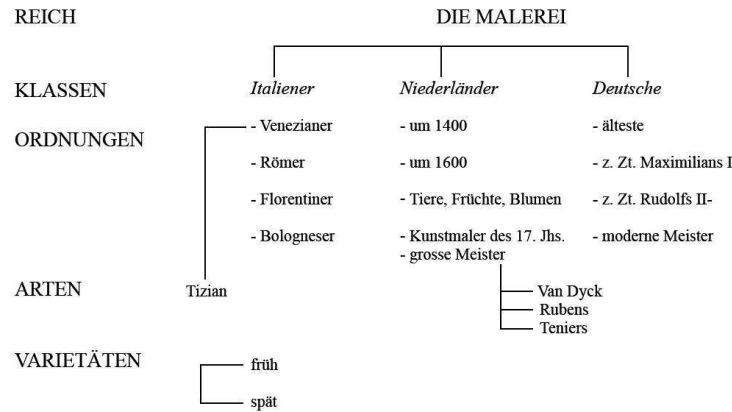


Abb. 5: Christian Mechels Ordnung für die Gemäldesammlung des Wiener Belvedere

In der französischen Ausgabe des Katalogs, ein Jahr später, betont er ein weiteres Mal, dass die didaktische Absicht seiner Hängungsordnung in der Erstellung eines „arrangement systématique“, eines Systems der „l’histoire visible de l’Art“ liege.<sup>224</sup>

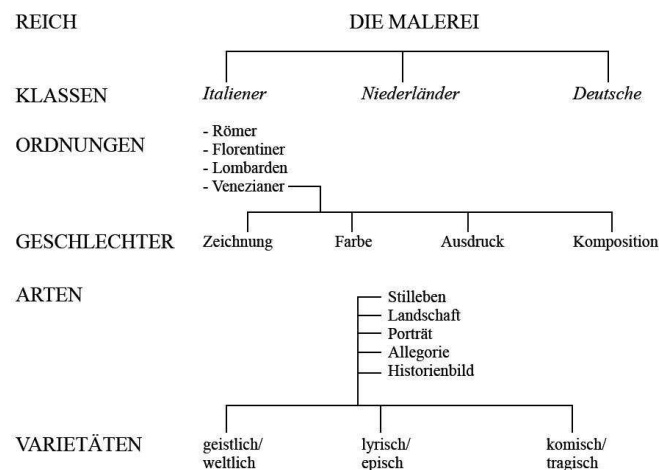


Abb. 6: Ordnungssystem des J.S. von Rittershausen für die Gemäldesammlung des Wiener Belvedere

Nicht weniger theoretisch ist das Ordnungssystem des Johann Sebastian von Rittershausen (Abb. 6). Er legt seinen *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildgalerie in Wien* (Wien 1785) etwas andere Prinzipien zugrunde, denn er bezieht in sein System zusätzlich die traditionellen theoretischen Kategorien der Kunstbeurteilung mit ein – Zeichnung, Farbe, Ausdruck und Komposition –, die man schon von de Piles oder davor von Alberti her kennt und die Heinse den „mechanischen Theil“ (IX/288) der Malerei nennt. Rittershausen

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd. S. 9f.

sieht aber den Zweck der Kunst nicht nur in der Darstellung der materiellen Qualitäten der Gemälde, in ihrer theoretischen Beurteilung oder in ihrer Möglichkeit zur Vergesellschaftung, sondern für ihn soll Kunst auch Empfindungen erregen.<sup>225</sup> Hierin ist er Heinse verwandt, der ebenfalls die Heraufbeschwörung von Gefühlen für eine unverzichtbare Leistung der Kunst hält. Nur scheinbar stehen die beiden Bereiche Naturwissenschaft und Kunst seit der Aufklärung „hinsichtlich ihrer Beziehung zur Natur, ihres Selbstverständnisses und ihrer gesellschaftlichen Funktion“ in einem Gegensatz, vielmehr herrscht von Anfang an ein „unmittelbare Wechselwirkung“,<sup>226</sup> die sich schließlich bis zu Carl Gustav Carus' Programm der „Erneuerung der Kunst aus dem Geist der Wissenschaft“ steigert. Dabei wird „der ästhetische Ansatz aufgerufen als Remedium gegen die Zersplitterung des Wissens und die Auflösung stabiler Ordnungssysteme“, während „umgekehrt die Versöhnungskraft des Ästhetischen davon ab[hängt], inwieweit das Empirisch-Wissenschaftliche darin zur Geltung kommt“.<sup>227</sup> Heinse versucht in seinen *Gemäldebrieffen* etwas Ähnliches.

### 3. Die Ordnung der *Gemäldebrieffe* 1

Die *Gemäldebrieffe* als ein Museum zu betrachten, bedeutet, vorauszusetzen, dass der Verfasser für die Schrift ein System anwendet. Heinse ist, wie Krahe, Mechel oder Rittershausen in ihren realen Sammlungen, genötigt, eine Anzahl von Gemälden in eine Ordnung zu bringen. Seine Galerie umfasst sechzehn Werke, die ihrer Reihenfolge in den *Gemäldebrieffen* nach aufgelistet werden und zwar mit folgenden Informationen: Die erste Zahl bezeichnet den „Listenplatz“ in Heinses Aufzählung, die zweite ist die Katalognummer des Pigage-Katalogs, dann folgen Standort, Titel und Malerzuschreibungen nach dem Katalog Pigages, dann in Klammern die heutige gültige Zuschreibung, der Titel, das Entstehungsjahr (sofern bekannt) und schließlich das Museum, in dessen Besitz sich das jeweilige Gemälde heute befindet.<sup>228</sup>

- 1) No. 122, Troisième Salle, Seconde Façade, Planche XIIe: Une Sainte Famille, par Raphael.<sup>229</sup> (Raphael: *Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani*, (1505/06), Alte Pinakothek, München).<sup>230</sup>
- 2) No. 175, Troisième Salle, Petites Façades, Planche XIve: Une Sainte Famillie, par Michel-Ange.<sup>231</sup> (Marcello Venusti: *Madonna del Silencio*, ca. 1563), Alte Pinakothek, München).<sup>232</sup>
- 3) No. 166, Troisième Salle, Petites Façades, Planche XIve: La Ste. Vierge Et L'Enfant Jesus, par Charles Dolci.<sup>233</sup> (Carlo Dolci: *Die Madonna mit der Lilie*, 1649, Staatsgalerie Schleißheim).<sup>234</sup>
- 4) No. 61, Seconde Salle, Première Façade, Planche VIe: Une Sainte Vierge Tenant L'Enfant Jesus, par le même [= Antoine Van Dyck].<sup>235</sup> (Anthonis van Dyck: *Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben*, Alte Pinakothek, München).<sup>236</sup>
- 5) No. 167, Troisième Salle, Petites Façades, Planche XIve: Un Petit Enfant Jesus Triomphant de la Mort, par Léonard de Vinci.<sup>237</sup> (Bernardino Luini [Nachfolge]: *Das Jesuskind*, um 1520, Alte Pinakothek, München).<sup>238</sup>
- 6) No. 201, Quatrième Salle, Seconde Façade, Planche XVIIe: L'Assomption De La Vierge, par le Guide.<sup>239</sup> (Guido Reni: *Die Himmelfahrt Mariae*, 1642, Alte Pinakothek, München).<sup>240</sup>
- 7) No. 165, Troisième Salle, Petites Façades, Planche XIve: Saint Jean Baptiste Dans Le Désert par

<sup>225</sup> Ebd. S. 82ff.

<sup>226</sup> Jutta Müller-Tamm: *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin/New York 1995 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 1), S. 1.

<sup>227</sup> Ebd. S. 7.

<sup>228</sup> Vgl.: *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 2009, Band 1.

<sup>229</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Seconde Salle, S. 17.

<sup>230</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 1, S. 83.

<sup>231</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Troisième Salle, S. 44.

<sup>232</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 1, S. 118. Heinse sah das gleiche Bild nochmals in Italien: „La santa Familia di Marcello Venusti con disegno di M.A. Madonna schön; das Ganze viel besser als in Düsseldorf u viel kleiner“ (FN/1/348).

<sup>233</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Troisième Salle, S. 44.

<sup>234</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 38.

<sup>235</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Seconde Salle, S. 13.

<sup>236</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 46.

<sup>237</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Troisième Salle, S. 44.

<sup>238</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 144.

<sup>239</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Quatrième Salle, S. 7.

<sup>240</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 86.

Raphaël.<sup>241</sup> (Daniele da Volterra: *Johannes der Täufer*, um 1544, Alte Pinakothek, München).<sup>242</sup>

8) No. 328, Pieces nommées Mobiles placées dans le cinq salle sur les volets des fenêtres. Sujets d'histoire, Planche xxive: La Vierge, L'Enfant Jesus Et Saint Jean Bapstiste, par Titien Vecelli.<sup>243</sup> (Tizian [Schule]: *Maria mit dem Kind, Johannes dem Täufer und einem Stifter*, Alte Pinakothek, München).<sup>244</sup>

9) No. 193, Quatrieme Salle, Premier Façade, Planche xve, Susanne Au Bain, Surprise Par Les Deux Vieillards, par Annibal Carrache.<sup>245</sup> (Guercino [Giovanni Francesco Barbieri, Kopie]: *Susanna im Bade*, 1617, Alte Pinakothek, München).<sup>246</sup>

10) No. 69, Seconde Salle, Seconde Façade, Planche viie, Susanne Au Bain Surprise Par Les Deux Vieillards, faisant pendant du précédent [= No. 68, Le Martyre de St. Sebastien, Antoine Vandyck].<sup>247</sup> (Anthonis van Dyck: *Susanna und die beiden Alten*, um 1621, Alte Pinakothek, München).<sup>248</sup>

11) No. 113, Troisieme Salle, Seconde Façade, Planche xe: Susanne Dans Le Bain Surprise Par Les Deux Vieillards, par Dominique Zampieri dit le Dominiquain,<sup>249</sup> (Domenichino [Domenico Zampieri]: *Susanna im Bade*, 1605/10, Staatsgalerie Schleißheim).<sup>250</sup>

Nicolas Poussin: *The Israelites gathering Manna*, 1639, Paris, Musée du Louvre<sup>251</sup> (Dieses Gemälde befindet sich nicht in der Düsseldorfer Gemäldegalerie).

12) No. 270, Cinquieme Salle, Seconde Façade, Planche xxv: La Bataille des Amazones.<sup>252</sup> (Rubens: *Die Amazonenschlacht*, 1619, Alte Pinakothek, München).<sup>253</sup>

13) No. 266, Cinquieme Salle, Seconde Façade, Planche xxv: L'Armee de Sennacherib Détruite Par L'Ange du Seigneur.<sup>254</sup> (Rubens: *Die Niederlage Sanheribs*, um 1616, Alte Pinakothek, München).<sup>255</sup>

14) No. 244, Cinquieme Salle, Premier Façade, Planche xviii: Un Enlèvement De Deux Femmes.<sup>256</sup> (Rubens: *Raub der Töchter des Leukippos*, 1618, Alte Pinakothek, München).<sup>257</sup>

15) No. 275, Cinquieme Salle, Seconde Façade, Planche xix: Un Paysage Avec Un Arc-En-Ciel. Et Ornè De Figures.<sup>258</sup> (Rubens-Werkstatt: *Landschaft mit Regenbogen*, nach 1640, Alte Pinakothek, München).<sup>259</sup>

16) No. 268, Cinquieme Salle, Troisième Façade, Planche xxii: Portraits En Pied De Rubens Et Sa Première Femme.<sup>260</sup> (Rubens: *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube*, 1609, Alte Pinakothek, München).<sup>261</sup>

Als literarisches Werk teilt sich die Schrift nicht in Säle, sondern in zwei Briefe: den ersten *Gemäldebrief* (Bild 1-12) und in den zweiten *Gemäldebrief* (Bild 12-16). Da die Düsseldorfer Galerie nach Heinses Angaben mindestens 400 Werke zählt (IX/286), kann die Auswahl der gerade mal sechzehn Bilder nicht zufällig erfolgt sein. Heinses imaginäre Neuordnung lässt sich nicht auf eine formale, das heißt, eine barock symmetrische Ordnung reduzieren, auch nicht auf eine topographische, das heißt, eine schulische, und ebenfalls nicht auf eine geschichtliche, sondern sie entlarvt sich als eine Kombination von nicht weniger als zehn verschiedenen Ordnungsprinzipien.

<sup>241</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Troisieme Salle, S. 42f.

<sup>242</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 120.

<sup>243</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Pieces nommées Mobiles, S. 21.

<sup>244</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 283.

<sup>245</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Quatrieme Salle, S. 3.

<sup>246</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 65.

<sup>247</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Seconde Salle, S. 11.

<sup>248</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 46.

<sup>249</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Troisieme Salle, S. 11.

<sup>250</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 40.

<sup>251</sup> Poussin. *Paintings. A Catalogue Raisonné*, hrsg. von Christopher Wright, London 1985, S. 191f.

<sup>252</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, Cinquieme Salle, S. 18.

<sup>253</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 94.

<sup>254</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, S. 15.

<sup>255</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 89.

<sup>256</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, S. 2.

<sup>257</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 97.

<sup>258</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, S. 21.

<sup>259</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 101.

<sup>260</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, S. 26.

<sup>261</sup> *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Band 2, S. 96.

Ein augenfälliges Ordnungskriterium ist die Nationalität. So setzt sich eine Gruppe zusammen aus den italienischen Gemälden von Raffael, Pseudo-Michelangelo, Pseudo-Leonardo, Dolci, Reni, Tizian. Ihr gegenüber stehen die Gemälde von Rubens.

Ein weiteres Merkmal zur Gemeinschaftsbildung ist das Sujet. Ein Großteil der Gemälde des ersten Briefs sind Mariendarstellungen. Gleim gegenüber erklärt Heinse, was er mit den Bildern der ersten Gruppe beabsichtigt: „Ich will also versuchen, ob ich Ihnen eine Beschreibung nur von einem halben Dutzend Madonnen zu machen, und die himmlischen Gestalten derselben Ihrer Phantasie in ferner Dämmerung mit Worten zu zeigen vermag“ (IX/287). Ihnen folgt eine kleinere Gruppe von Bildern mit dem Thema der *Susanna im Bade*, geschaffen vom Pseudo-Carracci, Domenichino und van Dyck. Das Ordnungsprinzip nach einem gemeinsamen Sujet, hier der Madonna und der Susanna, ist in den Galerien der Zeit weit verbreitet.

Ordnen könnte man die Gemälde aber auch nach Malern, wobei auf Rubens fünf Bilder und auf Raffael zwei fallen, wenn auch nur vermeintlicherweise. Diese zwei Raffael-Bilder betrachtend, drängt sich ein viertes Ordnungsprinzip auf, das man das ontogenetische nennen könnte. Heinse präsentiert zwei Gemälde eines einzigen Künstlers und zwar ein frühes und ein spätes Werk, auf diese Weise ermöglicht er die Betrachtung von Kunst unter dem von Mechel so hervorgehobenen technischen und biographischen Aspekt der „Manier“ eines Malers.

Eines der üblichsten Ordnungsprinzipien in der Kunstgeschichte ist das der Schule. Auch Heinse wendet es an und trennt damit zunächst grob topographisch die italienische Kunst von der niederländischen, ordnet aber dann die italienischen Gemälde traditionell in regionale Schulen. Dabei ist er bestrebt, aus jeder traditionellen italienischen Schule mindestens einen vollkommenen Vertreter in seine Sammlung aufzunehmen. Jede Schule repräsentiert außerdem die möglichst vollkommene Umsetzung eines technischen Problems.

Daraus resultiert die Ordnungsmöglichkeit nach den technischen Kriterien Farbe, Kontur, Licht und Schatten und Komposition. Für jede Schule gelten zu Stereotypen geronnene Spezifika, die in den kunsttheoretischen Schriften weitverbreitet sind und die auch Heinse nicht in Frage stellt. So zeichnet sich die Römische Schule nach Sulzer beispielsweise durch „das Große im Geschmack und in dem Ausdruck, durch die erhöhte Gattung des Schönen, durch die Richtigkeit in der Zeichnung“ aus.<sup>262</sup> Infolgedessen schreibt Heinse in den *Gemäldebrieffen* zusammenfassend über Raffael als Hauptvertreter dieser Schule: „Der höchste Ausdruck in den Gestalten Raffaels kömmt zuweilen von einer so zarten Schwingung von Linie, daß sie dem schärfsten Zeichner kaum zu wiederholtenmalen geräth“ (IX/337). Die Florentinische Schule, der Leonardo da Vinci, aber auch Michelangelo angehören, liebt nach Sulzers System große, „übertriebene Umriße [...] das Große in den Formen und in der Zusammensetzung“.<sup>263</sup> Heinse nennt Michelangelo den „Großen und Starken“ (IX/304). Diesen beiden der Zeichnung verhafteten Schulen steht die Venezianische Schule gegenüber, deren Meister wie zum Beispiel Tizian Farbenkünstler sind und sich durch „großen Geschmack im Colorit“ auszeichnet,<sup>264</sup> wie Sulzer sagt, weshalb Heinse Tizian einen „Originalkoloristen“ (IX/289) nennt. Die Merkmale beider Lager vereint die Bolognesische oder Lombardische Schule mit ihren Vertretern Carracci, Domenichino und Guido Reni. Das Werk des Letzteren grenzt für Sulzer „nahe an die Vollkommenheit“,<sup>265</sup> eine Einschätzung, der auch Heinse zustimmen würde. Für Bellori bilden die Carracci die Synthese zwischen dem Manieristen d’Arpino und dem Naturalisten Caravaggio, während für die französischen Kunsttheoretiker die Carracci-Brüder wiederum als Nonplusultra der ausgewogenen klassizistischen Kunst galten. Schlosser übrigens bezeichnet den Stil dieser Schule als „bolognesischen Eklektizismus.“<sup>266</sup> In Heineses imaginärer Gemäldegalerie übernimmt Guido Reni die

<sup>262</sup> Sulzer, „Römische Schule“, in: *Theorie*, Band 2, S. 988.

<sup>263</sup> Sulzer: „Florentinische Schule“, in: *Theorie*, Band 1, S. 392-393, hier S. 392f.

<sup>264</sup> Sulzer: „Venedische Schule“, in: *Theorie*, Band 2, S. 1206.

<sup>265</sup> Sulzer: „Lombardische Schule“, in: *Theorie*, Band 2, S. 721.

<sup>266</sup> Julius Schlosser: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985

Funktion der Carraccis, wobei zur Charakterisierung von dessen Kunst ein Begriff zur Anwendung kommt, von dem er sich eigentlich bereits verabschiedet hatte: die Grazie. Bei Renis Madonna, so urteilt er, ist „alles in Grazie lebendig“ (IX/314). Ungeachtet der Leugnung Heinse, er habe sich auf bereits bestehende kunsttheoretische Schriften gestützt, greift er in seinen Einschätzungen nicht auf seine eigene Urteilsfähigkeit zurück, sondern rekapituliert wenig originell die in zahlreichen kunsthistorischen Werken seiner Zeit übliche Kategorisierung.

Ebenfalls traditionell ist die Einteilung von Gemälden nach Gattungen. Heinse beschränkt sich im ersten *Gemäldebrief* nahezu ausschließlich religiöse Gemälde, genauer auf die Mariendarstellungen, womit er Rittershausens Kategorie der Allegorie abdeckt, während er mit den Rubens-Bildern die profanen Gattungen des Historienbilds, des Porträts und der Landschaft abdeckt.

Eine weitere Ordnungsmodalität scheint Heinse besonders gemocht zu haben. Sie offenbart sich, wenn man sich seine 1786 erfolgte Galerieführung Friedrich von Matthissons vor Augen hält: Heinse beendet seine Führung mit dem wohl seiner Ansicht nach qualitativ besten Werk der Galerie, dem *Johannes*. Er stellt seinen Besucher vor dem Bild ab, setzt sich auf die naheliegende Fensterbank und fordert ihn auf: „Und nun beten Sie an“.<sup>267</sup> Die sich darin ausdrückende weitere Ordnungsmöglichkeit – man könnte sie die anagogische nennen – orientiert sich an der Qualität und folgt dem Usus mancher Museen, den besten Gemälden der Sammlung eine Art „Heiligenraum“ vorzubehalten und den Rest des Bestandes daraufhin auszurichten. Es ist übrigens eine sehr alte Art der Ordnung. Vielleicht hätte Heinse einen solchen Heiligenraum für den *Johannes* gerne gesehen, denn gut vorstellbar, dass er Matthissons Worten beipflichtete: „Eigentlich müsste dieser ‚Johannes‘ in einer besondern kleinen Rotunde mit von oben einfallender Erleuchtung aufgestellt werden: denn er duldet nichts neben sich.“<sup>268</sup> Es ist dürfte kein Zufall sein, dass Heinse die Reihe der italienischen Gemälde in den *Gemäldebriefen* mit diesem Bild enden lässt.

Ein weiterer Ordnungsparameter ist einer, der sowohl mit den Bildern zu tun hat als auch mit der inhaltlichen Strukturierung der Schrift: Es ist die Symmetrie. Heinse ordnet den Inhalt mithilfe von Pendants und Parallelen – ähnlich wie Pigage. Es finden sich unzählige Parallelmotive und Wiederholungen, die ein dichtes Netz von Verweisen und Beziehungen knüpfen. Die wichtigsten Aussagen in seiner Schrift tauchen doppelt auf, als traut er dem Erinnerungsvermögen seiner Leser wenig. Eine solch symmetrische Struktur ist dem Wesen nach zutiefst barock.

Ein letztes Ordnungsprinzip ist das historische der zeitlichen Entstehung. Doch gerade die positivistische Ordnungsmacht der Jahreszahlen der Entstehung ist für Heinse die am wenigsten bindende. Denn er handhabt eine fiktive Historie. Obwohl die Gemälde der italienischen und der niederländischen Abteilung nahezu zeitgleich geschaffen wurden, erweckt Heinse durch Suggestion den Eindruck, dass die italienischen Bilder weitaus älter seien. Er erschafft die Fiktion von der Renaissance als moderner Antike. Auf den Aspekt der Vergeschichtlichung verwendet er viel Sorgfalt, er schafft einen größeren geschichtlichen Bezugsrahmen, der von der Antike bis zum Barock reicht. Durch einige raffinierte Schachzüge, die im Einzelnen noch zu erläutern sein werden, gelingt es ihm, die italienische Kunst als genuin alte Kunst zu stilisieren. Auf diese folgt in der Entwicklung der Künste dann die niederländische Kunst, bevor in naher Zukunft prospektiv die deutsche Kunst ihren Höhepunkt erreichen wird. Die Zukunftsperspektive allerdings bleibt unausgesprochen, sie erschließt sich aber aus der Idealfigur des taubstummen, lebenden, deutschen Malers und aus der in der Schrift anvisierten Zielgruppe der Düsseldorfer Akademiestudenten.

---

(Unveränderter Nachdruck der Ausg. von 1924), S. 454.

<sup>267</sup> Zitiert nach Winkler: „Zur Einführung“, S. 22.

<sup>268</sup> Ebd.

Heinse will mit seiner Neuordnung den Betrachter dazu anhalten, ebenfalls Beziehungen zu knüpfen, Vergleiche zu ziehen, die ihm beim Durchgang durch die Galerie sonst nicht möglich sind, da die Gemälde nicht in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander hängen.

Im Rückgriff auf die beiden Museumsordnungen von Rittershausen und Mechel soll versucht werden, Heinses Ordnungssystem der *Gemäldebriefe* in einem Diagramm darzustellen:

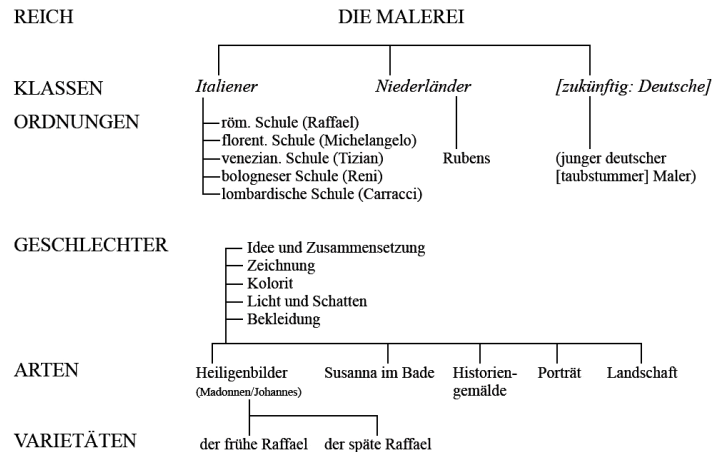


Abb. 7: Vorschlag zur Ordnung von Heinses' „imaginärem Museum“ der *Gemäldebriefe*

Angesichts der acht Ordnungsebenen ist Heinses' Behauptung, er habe bei der Auswahl nur sein Herz walten lassen, wenig glaubwürdig. Mit aller Macht will er den Eindruck rationalen Vorgehens und theoretischer Erörterung vermeiden. Das unterstreicht er auch durch die literarische Gestaltung der *Gemäldebriefe*, die, mal ausdrücklich, mal nur suggeriert, eine „Spazierfahrt“, eine Rhapsodie, eine Apologie, ein Brief oder ein kunstkritischer Essay sind: alles inferiore literarische Gattungen.

## II. Die *Gemäldebriefe* als literarisches Werk

### 1. Die Ordnung der *Gemäldebriefe* 2

Trotz der Versuche, Heinses' *Gemäldebriefe* durch theoretische Passagen als wissenschaftliche Schrift zu charakterisieren, sind sie auch ein literarisches Werk. Während der Wissenschaftler Heinses davon ausgeht, die Kunst wie die Natur beschreiben, analysieren, klassifizieren und beurteilen zu können, setzt der Literat Heinses alles daran, diesen wissenschaftlichen Charakter der *Gemäldebriefe* wieder zu verwischen. Er verleugnet nicht nur eine logische Anordnung der Bilder, sondern auch jeglichen theoretischen Bezug seiner Ausführungen. Er will den Anschein erwecken, die Schrift sei ein Produkt genialischer *sprezzatura*, die sich der Kleinlichkeit wissenschaftlicher und theoretischer Analyse widersetzt. Doch die bewusste Struktur der *Gemäldebriefe* straft ihn Lüge,<sup>269</sup> seine *laisse-faire*-Haltung ist bloße Attitüde.

Zum Überblick nochmals die Grobeinteilung. Die *Gemäldebriefe* sind zweigeteilt in einen ersten und einen zweiten Brief, jeweils wiederum in zwei Lieferungen. Grob können die Briefe inhaltlich folgendermaßen wiedergegeben werden. Es zeigt sich, dass sie parallel strukturiert sind:

<sup>269</sup> Darauf weist auch Elliott hin: „Heinses' descriptions of paintings from the Düsseldorf Gallery are arranged in an order which is not at all haphazard, a fact which has not been noted by Heinses' research so far“ (Elliott: *Wilhelm Heinses in Relation to Wieland, Winckelmann, and Goethe*, S. 85). Sie belässt es jedoch bei der Feststellung.

*Erster Gemäldebrieff:*

- A – Arkadien-Exordium
- B – „Jede Kunst hat Grenzen“
- C – Der wilde, taubstumme Maler
- D – Die Gemäldegalerie und die Akademie
- E – Gattungsbestimmung
- F – Definition der Malerei, der Schönheit und der Kunst
- G – Die italienischen Gemälde

„Zwischenspiel“: Tizian-Apropos und die drei Susannen

*Zweiter Gemäldebrieff:*

- A – Lampe-Licht-Exordium
- B – Deutscher Mythos der Entstehung der Malerei
- C – „Nun noch ein Wort vom Künstler“. Akademie, Antiken sind Komödianten, Theoretisches über Kunst, Poussin-Zwischenspiel
- D – Rubens-Dithyrambus
- E – Kunstrichterkritik
- F – Über die Gemäldesammlung und über Rubens
- G – Die Rubens-Bilder

Die hier genannten Stichworte sollen nur den Inhalt umschreiben, sie werden in dieser Form nicht von Heinse geführt.

## 2. Entstehung, Erscheinen und Rezeption der *Gemäldebrieffe*

Die Sommerwochen des Jahres 1775 verbrachte Heinse nach eigener Aussage „meistens auf der Galerie“ (X/353). Begeistert berichtet er Friedrich Jacobi vom Besuch der Gräfin von Wartensleben, die die Düsseldorfer Gemäldegalerie am 5. August besichtigt: „Vorgestern war ich so glücklich, da die Gräfin von Wartensleben zu finden [...]“. Er schildert die dreiundzwanzigjährige Caroline Louise Dorothea Freiin von der Recke wie eine antike Göttin:

Alle meine Fähigkeiten stimmten sich ins Reine, als ich sie sah. Sie war gekleidet, wie eine Griechin in Deutschland zur Reise sich kleiden würde. Das heitere Licht in ihren blauen Augen, das Gesicht voll gegenwärtiger Seele, der schöne Mund und die Nase griechischen Herkommens darin, und der edle, leichte Schritt einer Göttin zogen mich Schüchternen näher und näher (X/353f.).

Die Gräfin erscheint hier in Auftreten und Aussehen als Ideal-Griechin, sie könnte durchaus der Auslöser zu den *Gemäldebrieffen* gewesen sein. Denn Heinses Worten nach habe die Gräfin am Ende ihres Besuches der Galerie hingebungsvoll ausgerufen: „O wie glücklich der, der groß in seiner Kunst ist und alles, was er will, so groß und schön wie Rubens lebendig schaffen kann!“ (X/354). Man hört geradezu den Widerhall dieser begeisterten und schwärmerischen Worte im Heinses Rubens-Dithyrambus der *Gemäldebrieffe*, sollte dabei aber obiges Bild der Griechin nicht vergessen. Ebenfalls inspirierend könnte ein Besuch in den Niederlanden gewesen sein. Der Quellenlage nach muss er im August 1775, also während der Konzeption oder Ausarbeitung der *Gemäldebrieffe*, eine Reise dorthin unternommen haben. Anfang September 1775 schreibt er an Gleim, er sei gerade von „Aachen, Maastricht, Monjoye und Bollheim“ (IX/252) zurück. Vermutlich hat er auf dem Gut des Grafen Karl Franz von Hompesch-Bollheim, eines Bruders des berühmten Führers des Malteserordens Ferdinand Freiherr von Hompesch, seinen Freund Friedrich August Clemens Werthes besucht. Dieser ist, das ist zumindest für das Jahr 1774 belegt, beim Grafen Hompesch als Hofmeister angestellt. Hompesch ist zu diesem Zeitpunkt bereits, oder wurde es danach, ein großzügiger Förderer Heinses. Heinse behauptet zwar, in Bollheim „gearbeitet“ zu haben (ebd.), doch ist er diesen Jahren mit so vielen Projekten beschäftigt, dass unklar ist, worin diese „Arbeit“

besteht. Arbeitet er noch am *Apelles*-Roman, den er Gleim zuliebe schreiben will, oder hat er bereits die *Gemäldebriefe* unter Händen? Möglich ist auch ein unbekannt gebliebenes Projekt. Sicher ist, dass er im August 1775 bereits seit einer Weile die niederländischen Bilder der Galerie genauer betrachtet, offensichtlich mit dem Ziel, diese zum Gegenstand eines umfangreicheren Werks zu machen. Am 28. März 1775 schreibt er an Gleim: „Aber nächstens will ich anfangen, die Ehre des Niederrheinischen Klima zu retten, will an dem alten Rhein singen, als ob er lauter junge Quelle wäre, die Holländerinnen lauter flüchtige frische Harzdryaden und feurige Sicilianische Herzenschmelzerinnen wären [...]“ (IX/240). Er erholt sich gerade von einer längeren Phase der Depression, ist voll neuer Pläne und sieht sich schon „in Wald und Thal an dem Busen der Natur liegen und“ – als wäre das eine logische Folgerung daraus – „in unserer Gallerie die Ebenbilder ihrer Geschöpfe von Rafael und Rubens und Guido betrachten und in der Welt der Kunst leben und weben“ (IX/243f.). Dort, ob in der Natur oder in der Galerie, „will ich das Werk zu schreiben anfangen, dessen Plan zu meinem Monumentum aere perennius bestimmt war“ (IX/244). Mit der Zuwendung zu diesem zur Antike so konträren Klimagebiet trägt Heinse die Pläne, über den antiken Maler *Apelles* einen Roman zu schreiben, wohl endgültig zu Grabe.<sup>270</sup> Das neue Werk hat mit dem verworfenen Malerroman allerdings die bildende Kunst als Gegenstand gemeinsam.

Zuerst erschienen die Briefe in mehreren Lieferungen in Wielands *Teutschem Merkur*. Die Titel der Teilabdrucke lauteten:

- *Ueber einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie. Aus Briefen an Gleim von Heinse*, in: *Teutscher Merkur*, 4. Viertelj. (Oktober) 1776, S. 3-46.
- *Fortsetzung des Schreibens über einige Gemählde der Düsseldorfschen Gallerie*, 4. Viertelj. (November) 1776, S. 106-119.
- *Ueber einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie. An Herrn Canonicus Gleim*, 2. Viertelj. (Mai) 1777, S. 117-135.
- *Ueber einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie. An Herrn Canonicus Gleim.*, 3. Viertelj. (Juli) 1777, S. 60-90.

Es ist davon auszugehen, dass die *Gemäldebriefe* gelesen werden, doch kaum ein Wort irgendwo über die Schrift. Dass die Schrift wohlgelesen war, zeigen einige private Reaktionen in Gelehrten- und Literatenkreisen, die Heinses uns selbst überliefert. Es sind nur wenige, wohl auch weil sich zwischen November 1776 und September 1777 keine Briefe an oder von Heinse erhalten haben – wenn es überhaupt welche gab. Maler Kobell, welcher der malenden Brüder Kobell hier gemeint ist, ist undeutlich, war Heinse wegen der „Vertheidigung von Rubens, und der Beschreibung von einigen seiner Gemählde“ zugetan (IX/403). Außerdem wird dem Verfasser der Schrift hinterbracht, dass Maler „Müller so hoch gesprungen wäre, wie der Tisch, und vor Freude sich nicht zu fassen gewusst hätte, über meine Apologie von Rubens, und immer von neuem in Enthusiasmus ausgebrochen wäre“ (IX/403f.). Dies freue ihn desto so mehr, da Klinger ihm gesagt habe, „Müller könnte das meiste nicht ausstehen, was über die Malerey geschrieben worden, und man noch schriebe“ (IX/404). Mit Maler Müller übrigens wird Heinse in Rom enge Freundschaft schließen und eine Wohnung teilen. Franz Kobell gehört ebenfalls zu diesem Freundschaftskreis, kurzfristig auch Klinger. Aus Venedig berichtet Heinse an Jacobi von seiner Italien-Hinreise, auf der er im Sommer 1780 in Emmendingen bei Schlosser Station macht und mit diesem den berühmten (und blinden) Pädagogen Pfeffel aufsucht: „Als Pfeffel hörte, daß die Beschreibung der

<sup>270</sup> Für den September 1773 hatte er sich eine Skizzierung des Romans vorgenommen. „Ich bin 4 Tage allein im Massowischen Hause, denn Herr und Frau und junger Herr und Bedienten machen eine Spazierfahrt nach Quedlinburg; ich werde während dieser Zeit die Zeichnung zu meinem Apelles machen, und morgen Abends noch dazu die Beschreibung der Regierung der Insel Kos, mit Ihrer gnädigsten Erlaubnis, bey Ihnen abholen“ (X/149). Ein Jahr später, im Oktober, war er immer noch in der Planungsphase: „Meinen Apelles hab’ ich noch nicht angefangen; diesen Winter aber soll’s gewiß geschehen, es liegt alles dazu bereit“ (IX/232). Von diesem „alles“ sind nur wenige Notizblätter erhalten (FN/II/1200f.), und auch hier muss man hinzufügen: falls es je mehr gab.



Amazonenschlacht von mir wäre; so fiel er mir um den Hals, und küßte mich wie seine Braut, und sagte: es sey ihm gewesen, als ob er auf einige Momente sein Gesicht wieder bekäme, und eins der höchsten Meisterstücke der Kunst anschaute“ (X/83f.).

Mit seiner Schrift über die Gemälde der Düsseldorfer Galerie scheint sich Heinse außerdem als Cicerone für hohe Häupter qualifiziert zu haben. Er berichtet Anfang Juli 1778 von einem Besuch der Anna Amalia in Düsseldorf, bei dem denkbar ist, dass er die Herzogin durch die Galerie führt: Er schreibt vom Besuch der Herzogin:

Vorige Woche war die Herzogin Mutter von Weimar bey uns [...]. Alle haben unaussprechliche Freude an der Gallerie gehabt. Die Herzogin ist bloß Düsseldorf wegen nach Düsseldorf gereist. Sie ist über eine Woche da geblieben, und wir haben sie überall herumgeführt und gefahren. Ich habe sie unter andern einmal auf ein Flotz auf dem Rhein gebracht, eine Masse von Holz, wogegen das größte Orlochschiß eine Kleinigkeit ist, und ihr ein nagelneues Gaudium gemacht, wie allen den andern. Sie wollte vor Lust nicht wieder fort, ob es gleich schon dunkel ward, und der Rhein stürmte (IX/394).

Der Besuch findet Ende Juni, Anfang Juli 1778 statt. Karl Melchior Kraus und Merck sind mit von der Partie. Kraus berichtet einem Freund: „Hier (Düsseldorf) sind wir täglich in der Galerie, welches, hoffe ich, uns allen nützen soll.“<sup>271</sup> Merck verfasst über diesen Besuch die „Mahlerische Reise“, die ebenfalls in Wielands *Teutschem Merkur* erscheint und worin er nur wenig Gutes über Heinse sagt.<sup>272</sup> Vergessen war die Schrift Heinses aber noch am Anfang des darauffolgenden Jahrhunderts nicht. Rahel von Varnhagen ist voll des Lobes, rät zur unbedingten Lektüre, hat Worte parat, die Heinse gefallen hätten: „Dem hatte Gott seine richtigen fünf Sinne gegeben!“<sup>273</sup> Die von Heinse sicherlich erwünschte ästhetische Diskussion aber fand nicht statt. Vielleicht, und es kann nur Spekulation sein, liegt der Grund für die verhaltene Reaktion auf die *Gemäldebriefe*, die ja nicht einmal Wieland zu distanzierender Häme reizten (vgl. dazu unten), obwohl darin Aussagen gemacht werden, die noch fünfundzwanzig Jahre später zensiert werden müssen, in der uneindeutigen Form der Schrift, in der Unklarheit, ob es sich dabei um eine theoretische Abhandlung oder eine literarische Schrift handelt: Heinse bedient sich zu mehrerer gattungsphysiologischer Muster gleichzeitig, ein Umstand, der nicht nur den zeitgenössischen Leser verwirren musste.

### 3. Die *Gemäldebriefe* als gattungsmorphologisches Ungeheuer

Wollte man die Eigenschaften der *Gemäldebriefe* aufzählen, so ergäbe sich ungefähr folgende Liste: Die Schrift ist ausschweifend, launisch, tumultuarisch,<sup>274</sup> emotional, theoretisch, sprunghaft, informativ, unterhaltsam, lehrreich, assoziativ, selbstreflexiv, kommunikativ etc. Eng mit diesen Eigenschaften verbunden ist die Zuordnung zu den verschiedensten Gattungen: „Spazierfahrt“, Rhapsodie, Apologie, Brief und Katalog. Sie suggerieren eine bestimmte Lesart, die darin besteht, die *Gemäldebriefe* als Hybrid von literarischer Schrift und wissenschaftlicher Abhandlung zu sehen. Zum einen will Heinse sein polymathisches Wissensideal nicht aufgeben, zum anderen aber beobachtet er die Entwicklungen in der Literatur, die dem Sensualismus immer mehr Raum geben, zuungunsten des Rationalismus. Möglicherweise glaubt er, dem Dilemma zu entgehen, wenn er das eine mit dem anderen verbindet, und zwar durch die Schaffung neuer persuasiver Methoden zur Wissensvermittlung. Zunächst jedoch zu einer noch nicht aufgezählten Gattungsanlehnung, die nicht in die obige Reihe gehört, die Heinse aber dennoch für seine Schrift in Anspruch nimmt: Die Idylle.

<sup>271</sup> Johann Heinrich Merck (1741-1791). *Ein Leben für Freiheit und Toleranz*, hrsg. von E. Merck, Darmstadt 1991.

<sup>272</sup> Johann Heinrich Merck: „Eine mahlerische Reise nach Cöln, Bensberg und Düsseldorf“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1778, 3. Viertelj., S. 113-128, hier S. 113.

<sup>273</sup> Rahel von Varnhagen: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt u.a., München o.J., Band 1, S. 372.

<sup>274</sup> Diese Eigenschaft schreibt Lessing seiner Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* zu, vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Werke 1767-1769*, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassik; 6), S. 718.

### Die *Gemäldebrieife* als Idylle

Heinse hebt an mit der sehr persönlich gehaltenen Absage an den *Apelles*-Roman, der Gleim offensichtlich sehr am Herzen lag. Die Widmung der Schrift an den Halberstädter Domprobst war vielleicht als eine Art Wiedergutmachung dafür gedacht, dass Heinse seinen väterlichen Freund 1774 bei Nacht und Nebel verließ und nach Düsseldorf aufbrach. Geschickt versteht es Heinse, in der Einleitung das persönlich-biographische Detail dieses Entschlusses mit dem Ende einer ganzen literarischen Epoche zu verknüpfen. Mit dem Ausruf: „Verlohren ist verlohren“ (IX/283) verabschiedet er jetzt, Mitte der siebziger Jahre, das Arkadien der Anakreontik Gleims. Gleichzeitig entlarvt er den Glauben an die wiederholbare Idealität der Antike als Chimäre. Es ist die verkürzte Version eines Seufzers, den auch Herder 1777 in seiner Winckelmann-Schrift ausstößt: „Wo bist Du hin, Kindheit der alten Welt, geliebte süße Einfalt in Bildern, Werken und Worten? Wo bist Du, geliebtes Griechenland, voll schöner Götter- und Jugendgestalten, voll Wahrheit im Truge und Trug voll süßer Wahrheit?“<sup>275</sup> Heinse singt den Abgesang einer Bewegung, der er selbst angehört und von der er sich durch die Übersiedlung nach Düsseldorf räumlich distanziert hat. Verloren ist auch der *Apelles*-Roman – in keinem seiner literarischen Werke wird je wieder, wie in der *Laidion*, die Antike Schauplatz sein. Und verloren ist am Ende auch, er sagt es selbst, sein eigener „leichter[n] Jugendgeist“ (IX/281).

Auf den ersten Seiten der *Gemäldebrieife* schafft Heinse den utopischen Entwurf einer deutschen Renaissance des griechischen Arkadiens, vorsichtig getarnt als vage Sommererinnerung – als *locus amoenus*, Adlerhorste und schattige Täler inklusive. Diese Zukunftsreise ist Teil einer mit Worten unternommenen weitschweifigen Reise durch Raum und Zeit. Die Raum-Reise führt zunächst von Gleims Garten aus über das Tempe des Ossa und Olymp nach Kos auf dem Archipelagus, danach zu den Küsten Kleinasiens, nach Jonien, zum Gipfel des Ida, nach Persien, Ephesus, zurück zum Harzgebirge und endet in Düsseldorf. Die Zeit-Reise ist komplizierter, sie geht aus von der jüngsten Vergangenheit des Mai 1773,<sup>276</sup> streift das 1. Jahrhundert des Plutarch, bevor sie über das vierte vorchristliche Jahrhundert mit dem „Volke des Apelles“ (IX/281) und dem fünften Jahrhundert des Hippokrates zurückführt ins 8. Jahrhundert des Homer. Urplötzlich befindet sich der Reisende dann im 4. vorchristlichen Jahrhundert des Alexander und besucht das Atelier des Apelles, bevor es weitergeht in die „heiligen Ueberbleibseln der Sonnentempel des teutschen Althertums“ (ebd.), um in den vierziger Jahren Station zu machen, beim jungen Gleim und seinen Freunden Klopstock, Johann Arnold Ebert und Johann Andreas Cramer, die Heinse mit Homer und Ossian vergleicht, so dass sich der Lesereisende mit Letzterem auch noch in die Zeit des (fiktiven) mittelalterlichen England versetzt sieht. Am Ende aber hebt er alle Zeit auf, indem er beschreibt, wie die Freunde „sich des Lebens freuten; wo wir nichts von Zeit wußten, und Abend und Morgen und der andre Tag wie an einander gequollen fortrann, ohne daß wir's merkten“ (ebd.). Der ekstatische Zustand währt nur kurz, denn die Reise endet nicht im Ausgangspunkt des erwähnten Mai 1773 (Heinse's „Jugend“), wo dieser selbst kein Bleiben hat, sondern führt ihn in die Gegenwart (= Frühjahr 1776), die als Kontrast zur schönen Vergangenheit naturgemäß negativ besetzt und „fern vom Parnaß“ ist (ebd.). Heinse verwischt die Grenzen der Zeiten und Orte so sehr, dass sich daraus eine ort- und zeitlose Phantasmagorie ergibt – für ihn das Merkmal aller Poesie: „Für Poesie ist herrlich, die Scene nicht allein für die Gegenwart, sondern auch Vergangenheit und Zukunft zu bestimmen“ (FN/II/1310). Seine poetische oder epiphanisch-ekstatische Leistung besteht in der Aufhebung von allen Klima-, Raum- und Zeitgrenzen, ohne deren Gültigkeit deshalb in Frage zu stellen. Er knüpft ein festes Netz aus Namen, das nicht allein dazu dient, die Zeiten zu dehnen und zu verkürzen, sondern auch die dazugehörigen Sachverhalte aus der Vergangenheit zu holen und im Jetzt zu vergegenwärtigen. Die historischen Namen sind Zeit-Markierungen, die vom Leser eine memoriale Assoziationsleistung erfordern.

<sup>275</sup> Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767-1781*, S. 670.

<sup>276</sup> Der idyllische Mai, von dem Heinse hier spricht, muss der des Jahres 1773 gewesen sein, denn das war der einzige Mai, den Heinse in Halberstadt verbringt. In einem Brief an Klamer Schmidt beschreibt er die Zeit als weniger angenehm (IX/131f.). Trotzdem nennt er in einem Brief an Gleim den Frühling 1773 einen der „Glückseligkeit“ (IX/217).

Solch ein zeitenverwischendes Gewebe aus Kulturleistungen ist der Zeitauffassung ähnlich, die Claude Lévi-Strauss für eine typische Eigenschaft von Prousts Schreiben hält: „Dieser Synkretismus, dem Zeit fremd bleibt, geht Hand in Hand mit einem anderen, der im jeweils gegenwärtigen Augenblick verschiedene Zeitebenen von Ereignissen oder Begebenheiten heraufbeschwört und zusammenführt.“<sup>277</sup> Das wabernde Zeitkontinuum besitzt das Potential, Bestimmtes unbestimmt werden zu lassen und alle Möglichkeiten in sämtliche Richtungen offen zu halten. In einem solchen Kontinuum sind epochale Fragen wie zum Beispiel die der *Querelle des Anciens et des Modernes*, ob die Kunst der Alten oder der Modernen höher zu bewerten sei, überflüssig. Die Restriktionen eines historistischen Standpunkts gelten nicht länger. Das demonstriert Heinse anhand der anachronistisch eingesetzten Figur des Tänzers Jean Georges Noverre. Der Zeit-Reisende befindet sich gerade in der Werkstatt des Apelles, „und bey der unvergleichlichen, einzigen Scene in der Geschichte mit der reizenden Kampaspe“, um ein Sekundenbruchteil später mit der Bemerkung, „die Noverre in seinem lieblichsten Zaubertanz wie Anadyomene wieder erweckt hat“ (IX/281), ins 18. Jahrhundert rekatapultiert zu werden. Antike und Moderne verschwimmen ineinander. Heinse spielt hier auf Noverres tänzerisch umgesetzte Darstellung eines antiken Theaterstücks als Oper an,<sup>278</sup> das kurz zuvor, 1773, im *Teutschen Merkur* in einer deutscher Übersetzung erschienen war: *Alexander und Campaspe*. Er muss für den Text zu dieser Zeit empfänglich gewesen sein, denn er war mit den Vorbereitungen zum *Apelles*-Roman beschäftigt, und die Szene spielt im Atelier des Malers. Noverre ist in Heinses Augen mehrfach zu rühmen, denn erstens will er die Antike so lebendig wie möglich darstellen und zweitens exzelliert er mit seinem Werk in mehreren künstlerischen Disziplinen gleichzeitig. In diesem Sinn exzerpiert er viel später aus Noverres *Lettre sur la danse* eine Passage, die sämtliche Künste zusammenbringt und an die Tanzkunst folgenden Forderungen stellt:

Ein Balletmeister muß die Meisterstücke der größten Mahler studieren in Kolorit, Helldunkel, Gruppierung und Drappierung der Figuren, den Stellungen, Charakter Feuer und Ausdruck.  
Die Anatomie; um zu wissen, wozu seine Personen taugen.  
Musik; um zu wissen, wo der eigentliche Ausdruck ist. Wenn er dem Komponisten Melodien, Instrumente angeben kann, wird alles zweckmäßig seyn. Die Musik muß mahlen, sprechen, und der Tänzer ist gleichsam davon das Echo in seinen Bewegungen.  
Alle Künste reichen sich einander die Hand und haben Punkte der Vereinigung, ob sie gleich von verschiednen Grundsätzen ausgehen (FN/II/793).

Heinses Ideal besteht also nicht allein in der Aufhebung der Zeit- und Raumgrenzen, sondern auch – mit dem Hinweis auf diese Oper als eine Art Gesamtkunstwerk – in der Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten. Es ist wohl Wieland, der ihm im Lobpreis Noverres vorangeht, indem er als Herausgeber des *Teutschen Merkur* eine Schrift Noverres aufnimmt und der Übersetzung folgende Einleitung vorausschickt:

Herr Noverre, der Wiederhersteller der Tanzkunst der Alten, verdient in seiner Art so gut wie Raphael Mengs in der seinigen, einen der ersten Plätze unter den Dichtern unsers Jahrhunderts; wenn anders Reichthum der Erfindung, Erhabenheit der Gedanken, Weisheit der Anordnung und Auswahl, und der hohe Geschmack, womit er immer aus den schönsten Theilen das schönste Ganze zusammensetzt, unterstützt durch Energie und Wärme der Seele, Kenntniß des menschlichen Herzens und die grösste Geschicklichkeit von der Verbindung der schwesterlichen Künste der Musen Vortheil zu ziehen, das Wesentliche eines Dichters ausmachen.<sup>279</sup>

Wieland weist nicht nur darauf hin, dass die Künstlerschaft in der „Verbindung der schwesterlichen Künste“ besteht, sondern fordert auch, dass ein Dichter über eine reiche Erfindung, erhabene Gedanken, kluge Ordnungs- und Auswahlfähigkeiten verfügen müsse, und über Geschmack natürlich, der die Zusammensetzung der schönen

<sup>277</sup> Claude Lévi-Strauss, *Sehen, Hören, Lesen*, Frankfurt/Main 2004 (stw; 1661), S. 9.

<sup>278</sup> Jean Georges Noverre: *Alexander und Campaspe*, oder *Alexanders Sieg über sich selbst. Ein heroisches Pantomim-Ballet*, übers. von F.J. Bertuch, in: *Der Teutsche Merkur*, 1773, Band 2, S. 104-113.

<sup>279</sup> Ebd. S. 104f.

Einzelteile regelt. Heinse hält im Tanz für möglich, was er mit der Aufgabe des Apelles-Projekt der Malerei abspricht: die Wiederbelebung der Antike. In der Malerei gebe es zu wenig Zeugnisse malerischer Kunst aus der Antike, es fehle an Anschauungsmaterial. Mit dem „Verloren ist verlohren“-Seufzer weist er die Anstrengungen zu einer poetischen Reanimierung der antiken Malerei als vergebliche Mühe zurück, doch für die anderen Künste scheint er die Optionen mit dem Beispiel Noverres noch offen zu halten.

Es ist kein Zufall, dass Heinse die *Gemäldebrieft* mit der Schilderung einer Idylle beginnen lässt. Eine unzutreffende, aber bis Mitte des 19. Jahrhunderts gültige Etymologie geht davon aus, dass die Idylle abgeleitet sei, von εἰδὶλλιον, was „(Sitten)-Bildchen“ bedeutet.<sup>280</sup> Damit wäre mit der Arkadien-Einleitung der *Gemäldebrieft* die erste Gemäldebeschreibung der Schrift im Prinzip schon geleistet:

[...] in jenen unvergeßlichen Morgen eines ganzen May mit Ihnen unter Ihren blühenden Bäumen, wo die Nachtigallen alt und jung schlugen, den Himmel sich röthen sah, im Purpurfeuer flammen, und das Leben Gottes in dem fruchtbaren Strahlenregen hervorbrechen. [...] und die herrliche Natur um uns her sahn [...] wie gestärkt wir da wieder herunter stiegen ind die quellenreiche Thäler [...] Ja warlich unvergeßlichen Morgen, so lang ich gedenken mag! die wir zum Theil in den heiligen Ueberbleibseln der Sonnentempel des teutschen Alterthums, auf den Gebürgen des Harzes zubrachten, wo wir, wann die furchtbaren Horste der Adler heiß zu werden begannen, in die grünen schattichten Thäler uns herunter begaben, an die klaren Bäche, worinn Sie in Ihrer Jugend badeten, [...] wo wir nichts von Zeit wussten [...] (IX/280f.).

Zu dieser Idylle scheint ihn Gleim veranlasst und gewissermaßen aufgefordert zu haben. Der ältere Freund antwortet auf Heinses Ankündigung vom 19. März 1776, ihm „nächstens ein Geistes- und Herzensgespräch“ zukommen zu lassen oder „einen Morgen in Ihrem blühenden Sanssouci, oder eine Stufenbergische Spazierfahrt“ (IX/267) zu verbringen:

Auf dieses Herzens und Geistes-Gespräch, mein bester Heinse, hab' ich gewartet, und ich komme diesen Augenblick, aus meinem nun bald blühenden Sanssoucis, gieng unter den Knospenvollen Kirschbäumen, und dachte: Wär doch mein lieber Heinse hier, wenn ihr alle, meine lieben Bäume, nun bald in Liebesbegattungen zerschmelzt – Wär' er dann doch hier, bey seinem Gleim und hätte so einen Morgen so eine heitre gute Seele wie er hatte, damahlen, als wir von Apelles und Alexander, und Pericles, und jenem großen Jahrhundert uns besprachen, in welchem die Menschen waren, was wir so gern wollen, daß sie's immer seyn möchten.<sup>281</sup>

Bereits Gleim taucht den realen vergangenen Frühlingsmorgen in ein ideales Licht, Heinse malt die Szenerie nur etwas farbiger aus. Er definiert: das griechische Wort Idylle „soll weiter nichts sagen, als ein Ganzes, das für sich besteht. Im Deutschen drücken wir völlig dasselbe aus durch das Wort, ein Stück, ein Stückchen“ (FN/II/507).

Beim Denken in Teil und Ganzem handelt es sich um eine grundlegende ästhetisch-philosophische Denkfigur, die sich auf die strukturelle Frage des Verhältnisses zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit konzentriert. Das wichtigste an der Idylle ist ihr Maß. Anacreontische Lieder, so definiert Sulzer, müsse man „blos als artige Kleinigkeit ansehen“,<sup>282</sup> womit er jene Größe einführt, die für die Anacreontik von ganz besonderem Belang war: die Kleinigkeit. Das Kleine ist in der Zeit so beherrschend, dass das Erhabene, die Beschwörung des Großen und Mächtigen im Sturm und Drang davon eine logische Folge zu sein scheint. Klein ist die Lieblingsdimension der Erotik, der Anacreontik, der Libertinage. Theodor Gottlieb von Hippel erklärt die Mode in den *Lebensläufen nach aufsteigender Linie* (1778-81) anthropologisch: „Der Geschmack liebt Miniatur! – Er besteht in der Kunst, etwas aus dem Großen in's Kleine zu bringen, um es übersehbar zu machen. Er ist so etwas Menschliches, als die Natur Göttliches ist!“<sup>283</sup> Die Liebe für das Kleine hatte ihre physiko-philosophische Grundlage etwas versimplifiziert gesagt in der leibnizschen Monadenlehre und in der naturwissenschaftlichen

<sup>280</sup> Renate Böschstein-Schäfer: *Idylle*, Stuttgart <sup>2</sup>1977 (Sammlung Metzler; 63), S. 2.

<sup>281</sup> *Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse*, hrsg. von Karl Schüddekopf, Weimar 1894-1895 (Quellenschriften zur neueren deutschen Literatur- und Geistesgeschichte), Band 2, S. 29.

<sup>282</sup> Sulzer: „Anacreon“, in: *Theorie*, Bd. 1, S. 50.

<sup>283</sup> Theodor Gottlieb von Hippel: *Sämmtliche Werke*, Berlin 1828, Band 4, S. 16.

Einsicht des 17. Jahrhunderts, dass etwas Großes sich aus ungezählten Kleinigkeiten zusammensetzt. Logischerweise wird von Newton und Leibniz gleichzeitig die Infinitesimalrechnung erfunden, wobei es genügt, zu erklären, dass „infinitesimal“ soviel wie „unendlich klein“ bedeutet. Kleinheit als kosmologisches Prinzip vertritt auch der Physiker und Mathematiker Maupertuis in Schriften wie *Essai de cosmologie* (1750). Einer solchen Theorie nach, so formuliert Heinse in der *Laidion*, würden fast lauter solche unbedeutenden „Kleinigkeiten die ersten Ursachen von den erhabensten Handlungen seyn, wenn es nur möglich wäre, deren erste Ursachen ausspähen zu können“ (III/129). Aber die Theorie des Kleinen ist nicht nur in der Naturwissenschaft, Philosophie und Ästhetik zu finden, sondern auch im sozialen Bereich, genauer in der kleinsten sozialen Zelle außer Ehe und Familie: in der Freundschaft. Sie ist ein großes philosophisches Thema von Cicero über Montaigne, bis ins 18. Jahrhundert. Das Diminutiv in Schrift und sprachlichem Umgang ist Usus bei den empfindsamen Freunden. Johann Jakob Bodmer schreibt eher spöttisch in *Von den Grazien des Kleinen* (1769): „Ein Freund ist nur ein Freund, ein Schmeichler ist nichts mehr als ein Schmeichler, Jacobi ist nur ein Name; aber ein kleiner Freund ist liebenswürdig, ein kleiner Schmeichler ist ein süßer Mann, ein kleiner Jacobi ist ein Liebling, und ein Jacobitchen ist der Auszug des Liebings“.<sup>284</sup> Burke erklärt den Zusammenhang zwischen den Verkleinerungsformen und der antiken Freundschaft bzw. Liebe: „Diese Diminutiv-Endungen wurden von den Griechen gewöhnlich den Namen solcher Personen beigefügt, mit denen sie in Ausdrücken der Freundschaft und Vertraulichkeit verkehren wollten“,<sup>285</sup> woraus sich für ihn die logische Folgerung ergibt, dass „schöne Objekte verhältnismäßig klein sind“.<sup>286</sup> Während jedoch der englische Philosoph davon überzeugt ist, dass nur das Kleine geliebt, das Erhabene jedoch bewundert werde, glaubt Bodmer, wie der von der Kleinform ebenfalls entzückte Gleim, dass alles „durch das Diminutif augenblicklich erhaben“ würde,<sup>287</sup> was eine recht paradoxe Formulierung darstellt. Man wird des Kleinen recht bald überdrüssig. Die ganze pseudo-antike „Nomenklatur von Liebesausdrücken“, die man „so gar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet“ ist in Herders Augen nicht mehr als „fader Unsinn“.<sup>288</sup> Für Kant sind die anakreontischen Gedichte „gemeinlich sehr nahe beim Lappischen“.<sup>289</sup> Die Allmacht des freundschaftlich Kleinen in der Anakreontik ist das ästhetische Kontrastprogramm zum subjektisolierenden Gigantomachismus des Sturm und Drang. Es ist aber auch zu erwägen, ob Heinse die revolutionären, weltverändernden Gedanken bewusst in die Minimaldimension der Idylle verpackt, um sie vor den Augen der Obrigkeit, der Zensoren und Sittenrichter zu verkleinern, sie als Lappalien erscheinen zu lassen und ihren subversiven Gehalt zu verschleiern.

Nicht zuletzt ist die Idylle eine Landschaft, und Landschaften sind für Heinse erkenntnistheoretische und ästhetische Chiffren gleichermaßen. In den *Gemäldebrieffen* schafft er mit der Schilderung der Idylle einen Weltenraum, der nicht nur topographisch die Ansichten vieler Orte gleichzeitig bietet, sondern auch zeitlich einen geschichtslosen Raum heraufbeschwört, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander übergehen und die Zeit damit aufgehoben ist.

#### Die *Gemäldebrieffe* als „Spazierfahrt“

In der Einleitungspassage legt Heinse klar dar, in welcher Tradition der Adressat Gleim seine Ausführungen lesen solle: „[...] es soll nur eine Morgenrhapsodie für Sie und mich seyn, eine Stufenbergische Spatzierfahrt“ (IX/288). Heinse spielt damit auf die in einem Brief erfolgte reale Ankündigung eines Gesprächs und auf die

<sup>284</sup> Zitiert nach Beat Hanselmann: *Johann Ludwig Wilhelm Gleim und seine Freundschaften oder: Der Weg nach Arkadien*, Bern u.a. 1989 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; 1133), S. 111.

<sup>285</sup> Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übers. von Friedrich Bassenge, hrsg. von Werner Strube, Hamburg <sup>2</sup>1989 (Philosophische Bibliothek; 324), S. 152f.

<sup>286</sup> Ebd. S. 153.

<sup>287</sup> Zitiert nach Hanselmann: *Johann Ludwig Wilhelm Gleim und seine Freundschaften*, S. 111.

<sup>288</sup> Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, S. 90f.

<sup>289</sup> Immanuel Kant: *Vorkritische Schriften bis 1768/2*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt <sup>2-6</sup>1988 (stw; 187), S. 834.

Hoffnung auf eine gemeinsame Spazierfahrt (vgl. IX/267) mit Gleim an. Da es zu dieser nicht kam, scheint er mit den *Gemäldebrieffen* beides nachholen zu wollen. Mit der Bezeichnung verweist er auf die Langsamkeit, auf das Ambulatorische, das Ziellose als Zeit- und Zielvorgabe seines literarischen Argumentationsganges, rekuriert aber auch, obwohl fortbewegungstechnisch variiert, auf Lessing. Dieser hatte seinen *Laokoon* von jeder kunsttheoretischen Systematik abgegrenzt, indem er sich als Autor des Werks einen „Spaziergänger“ nannte.<sup>290</sup> Wilfried Barner führt den ungeheuren Erfolg von Lessings Schrift auf diese, die lineare Richtung zurückweisende Verfasserhaltung zurück, die sich in der Struktur zum Ausdruck bringt. Der *Laokoon*, so Barner, sei keine „antiquarische Spezialabhandlung akademischen Zuschnitts“, auch kein Anschauungswerk wie das Winckelmanns oder eine systematische Ästhetiktheorie im Baumgartenschen Sinne, sondern er stelle etwas daraus „Gemischtes dar: nicht selbst schon bestimmte neue Form, aber ein Experiment zu neuen Zwecken“.<sup>291</sup> Der Inhalt ist eklektisch, synkretistisch, unsystematisch und von unordentlicher Anordnung, und, wie die *Gemäldebrieffe*, Fragment geblieben. Eine zweite Referenz findet sich in der Antike. Bereits Horaz hat Briefe als Spaziergänge verfasst. Wieland schreibt in der Einleitung zur Übersetzung des Dritten Briefs *An L. Calpurnius Piso und seine Söhne*:

Der Gang unsers Autors in diesem Diskurse hat (wie wir schon angemerkt haben) das Ansehen eines Spaziergangs, wobei man nichts anders beabsichtigt, als zu gehen; wo ein kleiner Abweg nichts zu bedeuten hat, und man bald bei einer schönen Aussicht stille steht, bald seitwärts ablenkt, um eine Blume zu pflücken oder der Kühlung eines schattenreichen Baumes zu genießen; wo immer der nächste Gegenstand, der in die Augen fällt, das Gespräch fortführt, und man doch am Ende, ohne zu wissen wie, sich auf einmal da befindet, wohin man wollte.<sup>292</sup>

Lesen ist also so etwas wie ein Spaziergang durch eine Landschaft, die zur Erkenntnisszenarie wird: Ist man am Ziel angelangt, stellt sich die Erkenntnis ein. Der Weg dahin ist allerdings nicht der kürzeste und keineswegs schnurgerade. So fokussieren sich die Assoziationen zum Begriff des Spaziergangs, wozu übrigens auch die antike Tradition des philosophischen Wandeln in einer Akademie (*stoa poikile*) gehört, auf das Fragmentarische, das Dissonante, das Disparate. Einen solchen Spaziergang, genauer einen Waldspaziergang, verlangt auch Herder vom Leser seiner *Kritischen Wälder Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* (1769/1846). Der „Wald“, durch den Herder den Leser schickt, steht hier ebenfalls für den Mangel an Systematik, den der Autor definiert: „In mehr als einer Sprache hat das Wort ‚Wälder‘ den Begriff von gesammelten Materien ohne Plan und Ordnung“.<sup>293</sup> Und über seinen eigenen Briefstil schrieb er einst an Heyne, „die Briefe sollen meine *silvae* sein, worin ich nach Gefallen umher wandle“.<sup>294</sup>

Mit Fug und Recht kann man also auch Heinses ungeordnete Nachlasshefte mit dem literarischen Formbegriff der „*silvae*“ bezeichnen. Er selbst bedient sich bei allgemeinen Überlegungen zur Ordnung dieser Metapher, wenn auch in paradoxalem Sinne: „ein Wald, wo Bäume jung und alt ohne allen Plan stehen, ist mir dann erst ein ordentlicher Wald“ (FN/II/1316). Hauptcharakteristikum der von Quintilian autorisierten Gattung der *silvae* ist sowohl in der Antike als auch in der Moderne der Mangel an Ordnung. Florilegien bzw. Anthologien als Blütenlesen haben denselben Anspruch. Die lockere Form ist positiv besetzt, denn sie ist Ausdruck des Nonkonformismus, der Distanznahme von akademischen und klassizistischen Normen. Aber vor allem ist sie die Abkehr von der Descartesschen Erkenntnisart des *more geometrico*. Descartes wollte mit seiner

<sup>290</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Werke 1766-1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt/Main 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker 57), S. 144.

<sup>291</sup> Ebd. S. 663.

<sup>292</sup> Christoph Martin Wieland: *Übersetzung des Horaz*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Frankfurt/Main 1986 (Bibliothek deutscher Klassiker; 10), S. 501.

<sup>293</sup> Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, S. 245.

<sup>294</sup> Johann Gottfried Herder: *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt/Main 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker; 63), S. 813.

Methode buchstäblich aus den Wäldern hinaus. In der *Discours de la méthode* (1637) ist das Labyrinth die „signifikante Metapher für eine reduktionsbedürftige Komplexität“,<sup>295</sup> und der Wald „Metapher für die labyrinthische Gefahr, der das methodische Denken mit der Konstruktion von geraden Linien entgegen treten muß“.<sup>296</sup> Die Metapher ist ihm derart wichtig, dass er damit seine wissenschaftliche Methode erläutert:

Hierin ahmte ich die Reisenden nach, die, wenn sie sich im Walde verirrt finden, nicht umherlaufen und sich bald in diese, bald in jene Richtung wenden [...], sondern so geradewegs wie möglich immer in derselben Richtung marschieren und davon nicht aus unbedeutenden Gründen abweichen sollten, obschon es vielleicht im Anfang bloß der Zufall gewesen ist, der ihre Wahl bestimmt hat; denn so werden sie, wenn sie nicht genau dahin kommen, wohin sie wollten, wenigstens am Ende irgendeine Gegend erreichen, wo sie sich wahrscheinlich besser befinden als mitten im Wald.<sup>297</sup>

Die sich darbietende Realität ruft den Zustand der Verirrung hervor, Erkenntnis kann nur durch einen zünftigen Marsch längs gerader Linien erfolgen. Die kritische Reaktion auf Descartes' Rationalismus präferiert dagegen den irrvollen Mäander. Auch Heinse sieht im Entwirren eines Blättergeflechts an Bezügen und Reiz- und Schlagworten die erwünschte Lesehaltung für seine Schrift.

#### Die *Gemäldebriele* als Rhapsodie

Die zweite Gattungsanspielung, und damit die zweite Leseanweisung, erfolgt in engem Zusammenhang mit der „Spazierfahrt“, denn Heinse bezeichnet die Schrift im gleichen Atemzug als „Morgenrhapsodie“ und kündigt an, dass er noch plane, über Rubens' Madonna zu „rhapsodieren“ (IX/312). Dieses Wort ist nicht zufällig gewählt und knüpft auf Umwegen erneut an Descartes an, der das sprachliche Raunen nicht will, sondern schnurstracks heraus aus dem finstren Wald: „Wir werden sie [die Methode, i.w.] exakt dann befolgen, wenn wir die verwickelten und dunklen Sätze stufenweise auf die einfacheren zurückführen.“<sup>298</sup> Descartes rationalistischer Darstellungsmodus des *distincte et clare* gerät mit dem methodischen Erkenntnisweg des *more geometrico* im 18. Jahrhundert in Verruf. Und wie man weg will von den geraden Wegen aus dem Wald heraus, will man auch zurück zu den „verwickelten und dunklen Sätzen“, zu den Rhapsoden. Eine äußerst berühmte Rhapsodie jener Zeit ist Shaftesburys *Moralists, a philosophical rhapsody*. Der Moralphilosoph lehnt schon 1711 die methodische Ordnung ab: „The most ingenious way of becoming foolish is by a system“.<sup>299</sup> Ein System ist genau das, was eine Rhapsodie am allerwenigsten im Sinn hat. Und so gebiert die Mode des antisystematischen Denkens eine Menge Rhapsodien, deren allerberühmteste wohl Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1760-1767) ist, bezeichnet er seinen Roman doch als „rhapsodical work“.<sup>300</sup> Eine weitere Rhapsodie ist die des Moses Mendelssohn, die den Begriff sogar im Titel trägt: *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1761), auch Johann Georg Hamanns *Aesthetica in nuce* ist eine solche, denn die Schrift trägt den Untertitel: „Eine Rhapsodie in Kabbalistischer Prose“.<sup>301</sup> Der Formulierung nach ist allerdings Herder unschlagbar, wenn er einen 1764 entworfenen satirischen Aufsatz gegen Hamann redundant *Dithyrambische Rhapsodie über die Rhapsodie kabbalistischer Prose* betitelt. Rhapsodische Werke zeichnen sich aus durch logisch-stilistische Mittel wie Ich-Perspektive, assoziative Asyndeta, alogische Desultorik und irrationale Dynamis, nebst der für Jakob Böhme typischen Methode, Übersinnliches sinnlich darzustellen. Ein als Rhapsodie bezeichnetes Werk besitzt etwas Fragmentarisches, Bruchstückhaftes; Einheit gewährt einzig die Ich-

<sup>295</sup> Kilcher: *mathesis und poiesis*, S. 247.

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> René Descartes: *Discours de la Methode. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*, übers. von Lüder Gäbe, Hamburg 1960 (Philosophische Bibliothek; 261), S. 41.

<sup>298</sup> René Descartes: *Philosophische Werke*, hrsg. von Artur Buchenau, Leipzig 1906, Band 1.2., S. 15.

<sup>299</sup> Shaftesbury: *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, Hildesheim 1978, Band 1, S. 290.

<sup>300</sup> Laurence Sterne: *The life & opinions of Tristram Shandy*, hrsg. von Graham Petrie, Harmondsworth 1983, S. 63.

<sup>301</sup> Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, hrsg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 1987 (RUB; 926), S. 77.

Perspektive, die alles als Erguss eines enthusiastisch stammelnden erkennen lässt. Hamann definiert: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ und unter Aufbietung eines Satzzeichenstakkatos fährt er fort: „wie der Gartenbau, älter als der Acker: Malerey, – als Schrift: Gesang, – als Deklamation: Gleichnisse, – als Schlüsse: Tausch, – als Handel. [...] Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder“.<sup>302</sup> Sein Stil wird nach der saltarischen Fortbewegungsart der Heuschrecke auch „Centostil“ genannt. Seine „Rhapsodie in kabbalistischer Prose“ beschließt er mit der Darstellung der Aufgaben eines Rhapsoden:

Der Rhapsodist hat gelesen, beobachtet, gedacht, angenehme Worte gesucht und gefunden, treulich angeführt, gleich einem Kaufmannsschiffe seine Nahrung weit her geholt, und von ferne gebracht. Er hat Satz und Satz zusammengerechnet, wie man die Pfeile auf einem Schlachtfelde zählt; und seine Figuren abgezirkelt, wie man die Nägel zu einem Gezelt abmißt. Anstatt Nägel und Pfeile hat er mit den Kleinmeistern und Schulfüchsen seiner Zeit \*\*\*\*\* und – – – – – Obeliken und Asteriken geschrieben.<sup>303</sup>

Dass Heinse sich in seiner frühen Zeit gern Hamanns als dunkel und raunend bekannten Stils bedient, beweist eine Bemerkung aus einem launigen Brief an Christian August Clodius vom 19.9.1770: „Doch ich muß aufhören in diesem Tone fortzuschreiben, sonst möchten Sie mich mit Rechte für *Hamann* den zweyten halten [...]“ (FN/V/26). Hamann könnte auch gemeint sein, wenn Heinse in den *Gemäldebrieffen* dunkel vom „anderen Jacob Böhme“ (IX/291) munkt und diesen auch so sehr typographisch mit einer Anhäufung von Gedankenstrichen, Semikola, Sternchen und Doppelpunkten zu imitieren scheint,<sup>304</sup> dass er glaubt, sich bei Gleim dafür entschuldigen zu müssen: „Vergeben Sie mir die Einschiebsel, vielen Unterscheidungszeichen, Verbindungswörter und Beziehungssyllben; es ist mir nicht möglich, mit andern Worten Anschauen und Sinnlichkeit in Beschreibung dieser herrlichen Stellung hervorzubringen“ (IX/316). Goethe meint zwar einen anderen Stil, wenn er 1827 Zelter gegenüber behauptet, er könne auf gewisse „abstruse Ausdrücke“ nicht verzichten, aber die Rechtfertigung trifft hier wie da zu: „[M]an hat sich aber von jeher in solche Regionen verloren, in solchen Sprecharten sich mitzuteilen versucht, da wo die Vernunft nicht hinreichte und wo man doch die Unvernunft nicht wollte walten lassen“.<sup>305</sup> Es geht nicht nur, wie der ebenfalls für diesen Stil verwendete Begriff „Emotionalstil“ nahelegt, um die möglichst unvermittelte Darstellung subjektiver Empfindungen, sondern auch um die Darstellung dessen, was im Grunde nicht in Worte zu fassen ist. Vorbild ist das antike Stilmuster des „*acutum dicendi genus*“, das sich „intellektuell verfremdender, also paradoxer Mittel in Gedanken [...] und Sprache [...]“ bedient. Auf diese Weise soll der Hörer „eine Brücke zwischen dem Paradox und der gemeinten Bedeutung schlagen“.<sup>306</sup> Heraklit zum Beispiel ist ebenfalls berüchtigt für einen dunklen Stil. Die Literaturtheorie kennt in diesem Zusammenhang den Begriff der *oscurità* oder *obscuritas*, „eine diffizile Form der Verständigung“, die „einen eigens gebildeten Leser- oder Betrachterkreis, eine geistige Elite mit dem dazu notwendigen Verständnis“ erfordert.<sup>307</sup> Wer etwas nicht versteht, soll sich fernhalten, nur die Eingeweihten sind angesprochen. Doch nicht einmal diese wussten immer, worum es ging. Schon Livius berichtet von einem Rhetor, dessen Anleitung zum guten Stil fordert: „Sag’s dunkel!“, und zwar so dunkel, dass der Zuhörer kein besseres Lob äußern könne als: „Vortreflich! Nicht einmal ich hab’s verstanden“.<sup>308</sup> Zwar will jeder Autor eine

<sup>302</sup> Ebd. S. 83.

<sup>303</sup> Ebd. S. 147.

<sup>304</sup> Charis Goer weist darauf hin, dass die Stilbeeinflussung Heinses durch Hamann auf einen beiden gemeinsamen „Emotionalstil“ gründet (Goer: *Ungleiche Geschwister*, S. 98).

<sup>305</sup> Goethe: *Sämtliche Werke 20.1.: Briefwechsel mit Zelter 1799-1827*, hrsg. von Hans-Günther Ottenberg und Edith Zehm, S. 982.

<sup>306</sup> Nachwort zu Hamann: *Aesthetica in nuce*, S. 176. Jørgensen verweist auf Heinrich Lausbergs *Elemente der literarischen Rhetorik*, München<sup>2</sup>1963, S. 6.

<sup>307</sup> Im Glossar zu Giorgio Vasari: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, übers. von Victoria Lorini, Berlin 2004, S. 197.

<sup>308</sup> Vgl. Manfred Fuhrmann: „Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der



möglichst große Leserschaft, doch Heinse deutet mit dem Titel seines ersten Romans *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse* unmissverständlich an, dass das, was sich zwischen den Buchdeckeln befindet, dem Stil und Inhalt gemäß nur für wenige gedacht ist. Und auch für die *Gemäldebrieft* nimmt er diese Exklusivität die Bibel zitierend in Anspruch: „So sagt die Schrift, daß die Verklärten dereinst werden Gott schauen“ (IX/362). Das Konzept der doppelten Leserschaft in den *Gemäldebrieft* versucht, diesen Anspruch mit der Möglichkeit eines dennoch großen Publikums zu vereinen. Er schreibt für die wenigen, die Bescheid wissen, und für die vielen, die im Strom mitschwimmen.

Im ersten Buch Mose steht, dass die „erste Kleidung des Menschen [...] eine Rhapsodie von Feigenblättern“<sup>309</sup> gewesen sei. Dadurch wird der Begriff zusätzlich mit dem Frühen, dem Unverdorbenen, dem Primitiven assoziiert. Die Anfänge der Zeiten sollen auch in Heinses Naturbeschreibungen wie die des Rheinfalls (vgl. IX/31ff.) mitschwingen, weshalb er sich gerade hier des rhapsodischen Stils bedient. Literarische Rhapsodien wollen als ursprünglich, ungeformt und als mit der Wahrheit archaischer Zeiten behaftet gelten. Auch Heinses Rheinfall-Beschreibung könnte als Rhapsodie bezeichnet werden, ist sie doch ein hochstilisiertes Reiseerlebnis, das keinesfalls in momentaner ergriffener Begeisterung mitten im Naturphänomen verfasst wurde, sondern mit der Absicht, das Unmittelbare der Natur und ihrer Geheimnisse, deren Nichtbegrifflichkeit, deren Raunendes, Umwölktes, Dunkles für den Erkenntniswilligen darzustellen, ohne dabei auf den Einsatz des Verstandes zurückzugreifen.

Ebenso wie Heinse die Idylle im Stil der Anacreontik verherrlicht, weil jene und dieser kurz vorher in Mode waren, bedient er sich in den *Gemäldebrieft* des genialisch-rhapsodischen Idioms, weil es im Schwange ist. Der Rhapsodentont schüttelt das Liebliche der Anacreontik ab, will rohe, ursprüngliche, ungeordnete und zusammenhanglose Sprache sein. Er ist der sturm- und drängerische Stil, den Merck als „Quinquenniums-Manier“ umschreibt, bei der man „ein Feuerwerk von Gefühl und Kunstsprache abbrennen [muss], das lustig genug ablaufen sollte, und wo die Leute mit ihrer gewohnten Achtung für Genie und dessen Prätension die Mäuler aufsperrten würden“.<sup>310</sup> Bissig zielt der für seine Giftspritze bekannte Merck mit dieser Bemerkung auf Heinses Schrift. Er selbst will sich dieser Manier nicht bedienen, sie würde für ihn „mit Gestank für uns beyde endigen“.<sup>311</sup> Wieland, als Heinses Feind, freut diesen Ausfall: „Was Du bellissimo modo dem apokalyptischen Thier Heinse aufs Ohr gegeben hast, konnte nicht besser gegeben werden.“<sup>312</sup> In derselben Schrift charakterisiert Merck Heinse aber auch milder, denn dieser habe „[u]eber den poetischen Werth der besten historischen und größten Kompositionen dieses Saals“,<sup>313</sup> – Merck befindet sich, wie bereits erwähnt, im Gefolge der Herzogin Anna Amalia und besucht, womöglich in Begleitung Heinses, die Düsseldorfer Gemäldegalerie – „im vorigen Jahr mit solcher Ariostischen Wärme poetisiert – dass ich ihm mit meiner gewöhnlichen Kälte hier sehr ungeschickt nachtreten würde“.<sup>314</sup> Doch ändert dies wenig an der negativen Grundeinstellung Mercks zu Heinse.

Das Ungewöhnliche ist, dass Heinse den rhapsodischen Stil in einem theoretischen Werk anwendet, wofür im Grunde doch Descartessche Gradwege und Mercksche Kälte üblich sind. Heinses Bezeichnung „Morgen-Rhapsodie“ spielt unverkennbar auf das Aufklärungssymbol der aufgehenden Sonne an, aber gleichzeitig – und das ist das Paradoxe daran – auch auf Böhmes mystisch-dunkles Werk *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1612). Aufgehende Sonnen gibt es in den *Gemäldebrieft* auch zuhauf, allein zwölf Mal wird der Morgen erwähnt.

---

Antike“, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966, (Poetik und Hermeneutik 2), S. 47-72, hier S. 58.

<sup>309</sup> Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, S. 85.

<sup>310</sup> Merck: „Eine mahlerische Reise nach Cöln, Bensberg und Düsseldorf“, S. 120f.

<sup>311</sup> Ebd. S. 121.

<sup>312</sup> Brief vom 2.8. 1778. Hier zitiert nach *Frühklassizismus*, S. 709.

<sup>313</sup> Merck: „Eine mahlerische Reise nach Cöln, Bensberg und Düsseldorf“, S. 126.

<sup>314</sup> Ebd.

### Die *Gemäldebriefe* als Apologie

Eine dritte Kategorisierung ergibt sich aus dem eristischen Gehalt der *Gemäldebriefe*. Heine spricht selbst von ihnen als von einer „Apologie“ des Rubens (IX/340). Die literarische Tradition, die sich hinter dem Gattungsbegriff der Apologie verbirgt, ist alt und vielfältig. Die berühmteste Apologie – auch die Bezeichnung „Schutzschrift“ war geläufig – ist Platons „Apologie des Sokrates“. Es handelt sich dabei nicht um eine authentische gerichtliche Verteidigungsrede, sondern um die literarische Darstellung einer philosophischen Existenz, die so selbstverständlich war, dass sie eine Verteidigung vor Gericht nicht nötig hatte. Dazu passt Heines Bemerkung, für Rubens sei eine Apologie „eben so überflüssig als eine Apologie der Natur“ (ebd.). Er benutzt den Begriff der Apologie in der Zeit der Abfassung der *Gemäldebriefe* öfter. In seinen 1775 im *Teutschen Merkur* erschienenen *Ricciardetto-Briefen* („Briefe über das italienische Gedicht, Ricciardetto, an Herrn H.J.“; III/453-472) berichtet er von des Niccolo Fortiguerris Vorbericht zum *Ricciardetto* (1725) und verteidigt das Wunderbare in der Literatur gegen einen sogenannten „Litterator“, einen regelgläubigen Literaturbeamten. Im Streit „[u]eber Regelmäßigkeit und Ordnung“ (III/461) setzt er diesem eine „Apologie des Orlando furioso“ (III/457) bzw. des Ariost (III/461) entgegen. In der Bielefelder *Retrospektiven Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionenorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum* führen nicht weniger als 72 Abhandlungen den Begriff der Apologie im Titel und 122 im Text,<sup>315</sup> was ein untrügliches Zeichen ist für die Streitbarkeit des Säkulum. Wo eine Apologie unternommen wird, muss auch ein Angriff stattgefunden haben. Heine glaubt also, Rubens verteidigen zu müssen. Fragt sich nur gegen wen? Dass er ihn aber verteidigt, ist ein Indiz dafür, dass die *Gemäldebriefe* als *Querelle*-Schrift zu verstehen sind.

### Die *Gemäldebriefe* als Brief

Adressat der *Gemäldebriefe* ist Gleim. Zuvor verfasst Heine bereits zwei ästhetische Briefe: die erwähnten *Ricciardetto-Briefe*, adressiert an Friedrich Jacobi.<sup>316</sup> Freundschaftliche Briefe sind das Verbreitungsmedium der für das 18. Jahrhundert typischen Eliten- und Cliquenbildung, bei der ein System von „Chiffren, Verbindungen von Scherz und Freundschaft und Intention“ herrscht.<sup>317</sup> Millionen von Briefen durchkreuzen die Gelehrtenrepublik, Briefe und Freundschaft gehören eng zusammen. Cicero prägt die Formel vom Brief als *sermo amicorum absentium*,<sup>318</sup> die Humanisten nannten eine Freundesepistel ein *pignus amoris*, ein Unterpfand der Liebe.<sup>319</sup> Freundschaft ist in der Anakreontik die beliebteste Gesellschaftsform, eine Art Schutzgemeinschaft ohne hierarchische Abhängigkeit: „Zwey Freunde machen den kleinsten Staat aus; und diese sind so selten vollkommen zu finden [...]“ (FN/I/359) Damit sind Freundschaftsbriefe eine Form der Utopie. Trotz des genannten Adressaten sind die *Gemäldebriefe* allerdings keine echten Briefe, sie sind Literatur, Fiktion. Heine wählte diese Form vermutlich aus mehreren Gründen: Zunächst soll die vorgespülte Intimität vor zensorischer Verfolgung schützen, denn durch die Briefform wird das Signal gesetzt, dass es sich bei der Schrift um die Perspektive und die subjektive Sicht eines Einzelnen handelt, der nicht den Anspruch von Objektivität oder Allgemeingültigkeit erhebt. Ein weiterer Grund für die Wahl der Briefform könnte sein, dass der Brief zur Zeit

<sup>315</sup> <http://www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufklaerung/suche.htm> (letzter Zugriff: 4.4.2012).

<sup>316</sup> Diese Briefe sind Fragment geblieben, denn am 21.2.1775 schreibt Heine an Georg Jacobi: „[...] habe noch einen Brief über den Ricciardetto zu schreiben [...]“ (IX/238) und sagt es auch ausdrücklich am 28. März, dass den ersten beiden noch „mehrere folgen“ sollen (IX/242).

<sup>317</sup> Rohith-Gerald Delilkhan: *Apologie der Briefkultur: Historische Geltung und hermeneutische Anforderungen der Briefe aus dem Gleimkreis*, Konstanz 1991, S. 59.

<sup>318</sup> Wolfgang Adam: „Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert“, in: *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Porträts des 18. Jahrhunderts*, hrsg. vom Gleimhaus Halberstadt, Halberstadt/Leipzig 2000, S. 9-34, S. 28.

<sup>319</sup> Ebd.

der Abfassung der *Gemäldebriefe* in Deutschland das Äquivalent zum Essay bildet.<sup>320</sup> Der Essay, selbst unter der Übersetzung „Versuch“, für eine theoretisch, leicht subjektive Abhandlung ist nicht sehr gebräuchlich, um einen theoretischen Sachverhalt in lockerer, subjektiver, undogmatischer Form darzustellen. Eine Ausnahme bildet Wieland mit seinem *Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände* (1775).<sup>321</sup> Eine weitere Titelabfrage in der Bielefelder *Retrospektiven Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionenorgane und Literaturzeitschriften*, diesmal den „Versuch“ betreffend, ergibt eine Trefferquote von 2170 Aufsätzen.<sup>322</sup> Allerdings entstehen die meisten Versuche erst in den 1780er Jahren, und in den 1790er Jahren kommt es dann zu einer wahren Flut von „Versuchen“. Wie der Essay signalisiert der Brief, dass die so in Form gebrachte Schrift unsystematisch, strukturell und gedanklich inkohärent ist, und dass der betreffende Sachverhalt notgedrungen oder bewusst unvollständig abgehandelt wird. Einige zentrale programmatische Texte der Ästhetik und Literaturwissenschaft tragen die Gattungsbezeichnung „Brief“ im Titel wie Diderots *Lettre sur les sourds et muets* (1751) oder Lessings und Mendelssohns *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1756-1765).

Die Form des Briefs signalisiert durch den intendierten Briefempfänger, dass der Autor bereit ist, sich auf ein Gespräch einzulassen. Der Brief ist ein Medium des Dialogs, die *Gemäldebriefe* im Besonderen erweisen sich somit als ein schriftlich dargelegtes „Galeriegespräch“, wobei allerdings einer der Partner jeweils zunächst zum Schweigen verdonnert ist. Das Galeriegespräch ist eine „Form sprachlicher Aneignung von Kunstwerken“, die sich auf die unmittelbare Wahrnehmung von Gemälden gründet und somit eine „Form des ästhetischen Gedankenaustausches und Meinungsstreits“ darstellt.<sup>323</sup> Darin „erscheint es möglich, die Werke der bildenden Kunst sprachlich nachzuschaffen und in dieser Weise eine eigene ästhetische Subjektivität zu erschaffen“.<sup>324</sup> Obwohl Heinse seiner Schrift durch die Deklaration als Briefe den Anschein des Unmittelbaren verleihen möchte, ist der Anspruch auf Unbedarftheit nur genialische Attitüde. Die *Gemäldebriefe* sind, wie bereits erwähnt, von einer durchdachten, komplexen und suggestiven Struktur. Ausgehend von der Tatsache, dass der Adressat zur Bestimmung der interpretatorischen Tendenz beiträgt, stellt sich die Frage, welche Strategie Heinse verfolgt, wenn er die *Gemäldebriefe* Gleim widmet. Er könnte sich dessen Bekanntheitsgrad als patriotischer Dichter zunutze machen, um die politische Absicht seiner eigenen Schrift stärker ins Licht zu rücken, die in der Darstellung der Entwicklungsfähigkeit und -richtung der deutschen Kunst liegt. Gleim fungiert zudem als Verkörperung der veralteten Dichtungsmode der Anakreontik, deren Abgesang die Idyllen-Einleitung darstellt und der Heinse eine ganz neue Art des Schreibens entgegenhalten möchte.

#### Die *Gemäldebriefe* als Fragment

Die *Gemäldebriefe* blieben nicht aus Absicht Fragment. Heinse schreibt im Januar 1778 an Gleim, der ihm vorschlug, die Briefe doch als separates Werk herauszugeben: „Die Briefe an Sie über die Gallerie besonders drucken zu lassen, wird hart halten. Es fehlt der Schluß; und sie machen so kein Ganzes. Ich werde öfters angegangen, sie fortzusetzen; allein ich bin itzt dazu nicht in der Verfassung, und mit andern Dingen beschäftigt“ (IX/381). Die *Gemäldebriefe* hätten ihm zwar „viel Ehre und Lob zuwegegebracht, und ich setze sie selbst unter das Beste, was von mir gedruckt ist, wenigstens die zweyte im May: aber wenig Unterstützung“ (IX/374). Dennoch denke er nicht daran, sie zu beenden. Einer der Gründe dafür sei, dass sie ihn zu viel Mühe gekostet

<sup>320</sup> „Der Brief“, schreibt Andrea Heinz, „ist in den meisten Fällen inhaltlich als eine Abhandlung zu bewerten, die eben nur die Form eines – meist fingierten – Briefes wählt“ (vgl. Heinz: „Auf dem Weg zur Kulturzeitschrift“, S. 21).

<sup>321</sup> Christoph Martin Wieland: „*Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände*“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1775, 3. Viertelj., S. 63-87.

<sup>322</sup> *Retrospektive Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionenorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum*, Universität Bielefeld 2000-2008, www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufklaerung (letzter Zugriff: 2.7.2012).

<sup>323</sup> Penzel: *Der Betrachter ist im Bild*, S. 24.

<sup>324</sup> Ebd.

hätten: „Man liest so etwas, wie ander Geschreibsel, ohne daran zu denken, wie viel Studium hat vorhergegangen seyn müssen, eh es daseyn konnte; und wie wenig gründliches und zweckmäßiges von Alten und Neuen, selbst von den Vergötterten, über die Kunst ist gesagt worden“ (ebd.). Nein, das wolle er nicht mehr, diese Mühe, mit der er übrigens den Rückgriff auf die theoretischen Schriften ausdrücklich bekennt: „Ich müßt ein großer Thor seyn, wenn ich meinen Geist anstrengen wollte, mehr Blätter solcher Art zu schreiben, da ich mit leichtrer Müh ein ganzes Buch schreiben kann, das man mit mehr Vergnügen liest“ (ebd.). Gleim will ihn überzeugen, dass er mit einem Buch als Referenz eine Stelle als Galerieinspektor Friedrich Wilhelms II. erhalten und mit diesem nach Italien reisen könne. Heinse hält dagegen, dass zu diesem Zweck der Vorleser des Kronprinzen die Briefe auch direkt aus dem *Teutschen Merkur* vortragen könne: „Es fiele dann das Ansehen weg, als wären sie eine nette und feine Angel, seine Gnade wegzufischen“ (IX/381). Einer Reise im Dienste eines Fürsten, bei der seine Feder ihm zu einem Auskommen ver helfe, ist er gewiss nicht abgeneigt, und auch ein Leben als Bibliothekar oder Galerieinspektor könne er sich vorstellen. Gleim hält es übrigens für möglich, dass die Gemäldegalerie aufgrund der Unruhen im Zusammenhang mit dem Bayerischen Erbfolgekrieg nicht in Düsseldorf bleiben werde. Angeblich mache ja sowieso nur der Adel von ihr Gebrauch, den restlichen Bevölkerungsteilen sei der Zutritt verwehrt, sie könnten kaum etwas von der Gemäldepracht genießen: „[H]ätte Heinse nicht die schönen Briefe darüber geschrieben, so hätte sie noch nicht den mindesten Nutzen gehabt.“<sup>325</sup> In Potsdam aber, so träumt Gleim, könnte die Galerie „größern Nutzen stiften – unser Heinse wird sie unter seine Aufsicht bekommen u.s.w.“. Gerade einem kunstsinnigen Kurfürsten, er meint Friedrich II., müsse „solch ein Beweiß gesuchter Kentniße sehr willkomen seyn.“<sup>326</sup> Gleim war ein großer Verehrer des preußischen Königs. Heinse weniger.

Fragmente sind als Gattung populär in jener Zeit: Lavater schreibt seine *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778). Jean Paul wird seinen Roman *Flegeljahre* (1804/05) einen „fragmentarischen“ Roman nennen und dessen Kapitel wie Elemente eines Kunst- oder Naturalienkabinetts nummerieren. Das Fragmentarische ist Ausdruck eines mangelnden Glaubens an eine sinngebende Einheit, die jedes Werk, jede Geschichte bestimmt. Die *Gemäldebrie fe* blieben zwar ohne Absicht unvollendet, aber Heinse lässt sie in diesem Zustand ohne größere Gewissensbisse.

#### Die *Gemäldebrie fe* als kunstkritischer Essay

Im 18. Jahrhundert versteht man unter Kritik „die Kunst einer sachgerechten Beurteilung, die sich besonders auf die antiken Texte, aber auch auf die Literatur- und Kunstwerke, sowie auf Volk und Menschen“ bezieht.<sup>327</sup> Als philologische Methode wird die Kritik zunächst nur auf die Heilige Schrift angewendet, doch mit der Zeit richtet sie sich gegen die Religion selbst, mit der Folge der „Auflösung des protestantischen Prinzips der Schriftgläubigkeit.“<sup>328</sup> Pierre Bayle weitete mit seinem *Dictionnaire historique et critique* (1695-96/ 1702) das Verfahren der Kritik auf sämtliche Gebiete des menschlichen Wissens aus, sie wird zur „eigentlichen Tätigkeit der Vernunft“<sup>329</sup> und damit zur Erkenntnismethode. Die Vernunft ist nun die absolute Urteilsinstanz, die im kritischen „Prozeß des Für und Wider“ ihre Methode hat.<sup>330</sup> In dieser Tradition steht auch Heinse, er ist ein Kritiker schlechthin. Die Wendung „Pro und contra“ verwendet er zur Betitelung eines seiner materialsammelnden Notizbücher (N 28), für ein weiteres (N 18) reklamiert er, dass sich noch „alles im Krieg und Streite“ befinde. Vergleichen und Abwägen sind die ursprünglichen Aufgaben der Kritik – auch der

<sup>325</sup> *Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse*, Band 2, S. 72.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/Main 1973 (stw; 36), S. 87.

<sup>328</sup> Ebd.

<sup>329</sup> Ebd. S. 89.

<sup>330</sup> Ebd.

Kunstkritik. Damit richtet sich diese gegen die unhinterfragte Autorität der alten Schriften und gegen die stets gleiche Vorgabe antiker *exempla*. Gleichzeitig stellt sie sich mittelbar gegen den Klassizismus, der vorgefasste Urteile tradierte, wenn nicht gar dogmatisch postulierte. Dessen *praeiudicium auctoritatis* bzw. *antiquitatis* als unkritische, vorurteilsbelastete Übernahme des Alten gilt es auszuschalten.<sup>331</sup> Heinse wiederholt an anderer Stelle: „Das fürtreffliche in Natur, u auch Kunst, lernt man nur durch unzählige Vergleichung kennen“ (FN/1/902). Bereits die 1572 in London errichteten „Society of Antiquaries“ erklärt den „Modern criticism“ zu ihrer wissenschaftlichen Methode. Die Tätigkeit eines Altertumsforschers besteht darin, „to separate falshood from truth, and tradition from evidence“,<sup>332</sup> womit der Wandel des wissenschaftlichen Verfahrens zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert umschrieben wird, das „sich auf den Gebrauch von Beobachtungs- und Meßinstrumenten gründet, sowie auf das Erlernen einer disziplinierten, methodischen und vergleichenden Betrachtungsweise der Dinge“ konzentriert.<sup>333</sup> Der Kunstkritiker, der diese wissenschaftliche Methode auf die Kunst anwendet, stellt sich damit der Meinung des Publikums entgegen, das im Verdacht steht, sich nicht der eigenen Vernunft zu bedienen, sondern lediglich die Meinungen von Mehrheiten oder der antiken bzw. modernen Autoritäten zu übernehmen. Die neue kritische Methode ist aufklärerisch und utopisch zugleich, da sie jedem Leser genug Erfahrungsmaterial an die Hand gibt, in der betreffenden Sache nach Befragen der Vernunft selbst zu entscheiden. Für Kant gestaltet sich seine eigene Zeit, wie er 1781 in der Vorrede zur *Kritik der reinen Vernunft* rückblickend darstellt, als Epoche der allesumfassenden Kritik: „Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß.“<sup>334</sup> Ihre Methode nennt er „Beweise einer gründlichen Denkungsart“.<sup>335</sup> Kritik und kritisch ist nicht immer haarscharf zu trennen von Theorie und theoretisch.

So umfassend, demokratisch, aufklärerisch und anti-dogmatisch sich diese Erkenntnisweise auch zeigt, so ärgerlich ist ihre Annexion durch die Kleingeister der Gelehrtenrepublik: die Kunstrichter. In der Person des Kunstrichters wird offenbar, dass das Rezensieren eine lebensfeindliche Tätigkeit ist und ein Element der Zensur. Für Sulzer hat der Begriff des Kunstrichters noch den positiven Klang desjenigen, der sich eine große Kenntnis über Kunst Dinge aneignet. Doch bereits er muss feststellen, dass die Disziplin, die er auch als ein System oder als „Critik“ bezeichnet, inzwischen eine „Modewissenschaft“ geworden und durch die „eitele Ehrsucht schwacher Köpfe“ in Verruf geraten sei.<sup>336</sup> Die Grenze zwischen Kritik und Krittelei ist nicht immer scharf zu ziehen. Der Kunstrichter ist jemand, der ausschließlich mit dem Verstand urteilt. In seinen frühen Jahren hat Heinse für diesen nur Spott übrig. Die kalte Kunstrichterei, die nicht mit dem Gefühl urteilt, wird in den *Gemäldebrieffen* anhand eines Beispiels kritisiert, das sich liest wie das Protokoll einer der Streitigkeiten an der französischen Akademie. Er bemerkt, dass der eine Kunstrichter „das nehmlische an Rubens als Schönheit preißt, was Jener als Fehler tadelt“ (IX/344).<sup>337</sup> Zu entscheiden, welcher nun Recht habe, hält er für vollkommen nebensächlich. Er rät sogar davon ab, den bestimmten „großen Richtern“ (ebd.), es handelt sich um Roger de Piles, Jean Baptiste Decamps und André Félibien, in ihren Urteilen zu folgen, denn als Kunstrichter seien sie verdächtig und als Franzosen obendrein: Zum „Unglück“, ist jeder der drei „ein Franzos [...], Kunstrichter aus dem Lande der Theorie, der Kritik und des Geschmacks“ (ebd.). Damit deutet er an, was sich bei der näheren

<sup>331</sup> Vgl. Peter K. Kapitza: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981, S. 352 u.ö.

<sup>332</sup> Zitiert nach Ernst: *Historismus im Verzug*, S. 22.

<sup>333</sup> Krzysztof Pomian: „Sammlungen – eine historische Typologie“, in: *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 107-126, hier S. 115.

<sup>334</sup> Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft I*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1974, S. 13.

<sup>335</sup> Ebd.

<sup>336</sup> Sulzer: „Kunstrichter“, in: *Theorie*, Band 2, S. 631-633, hier S. 633.

<sup>337</sup> „*De Piles*: Les ajustemens de ses figures sont de bon gout, et ses draperies jettées avec art: elles sont diversifiées et convenables selon le sexe, l'âge et la dignité des personnes: les plis en sont grand, bien placés, et marquent le nu sans affectation. *Descamps*. Les draperies sont convenables aux sujets, les étoffes grossieres ou legères sont jettées avec art: Il n'y a nulle affectation dans les plis, qui sont amples, et sous les quels se dessine le nu: on y reconnoit distinctement la soie, la laine et le lin. *Félibien*: Les vestemens ne sont point faits avec un beau choix; les plis n'en sont ni bien jettez, ni bien entendus, ni bien corrects“ (IX/344).

Untersuchung als zutreffend erweisen wird, nämlich dass die *Gemäldebriefe* weniger eine Schrift für Rubens sind als eine gegen die Kunstrichter des 18. Jahrhunderts, die sich unreflektiert der Maximen der französischen Kunsttheorie des ausgehenden 17. Jahrhunderts bedienen. Heinse wischt die Herren Kunsttheoretiker französischer Nation vom Tisch, um in Sachen der von Diderot manifestierten, noch jungen Bewegung der Kunstkritik – und nichts anderes betreibt er mit seiner Schrift – gewissermaßen mit einer *tabula rasa* von vorn beginnen zu können. Er strebt eine neue Kunstkritik an und demonstriert sie anhand der Figur des stummen Malers. Indem er ihm die Sprache nimmt, die sowieso nur „Gesprächsel mit Worten“ und „schaalste[n] Prose“ (IX/283) sei, diskreditiert er alle wortlastige Rhetorik der Kunstrichter zum Geschwätz. Dennoch, so wird sich zeigen, verwirft er nicht das unter Einsatz des Verstandes und des Intellekts gefasste Urteil, denn er betrachtet und beschreibt die Gemälde in seiner Schrift keinesfalls nur in der Anschauung und unter Einsatz von Sinnen, Gefühl, Sentiment, Geraune, Empfindung, ganz und gar unbedarft von aller Kunsttheorie. Mehr noch, der erste *Gemäldebrief* wendet die kunstrichterlichen, theoretischen Kriterien in Reinform an.

In diesem Gegensatz von Verstand und Sinnlichkeit, sieht Alfred Dresdner die Ausgangsbasis für die *Entstehung der Kunstkritik* (1915). Zwischen der Kunsttheorie als Einsatz des Verstandes zur Beurteilung von Kunst und der neuen Kunstkritik herrscht ein charakteristischer Gegensatz, „ein innerer Widerspruch.“<sup>338</sup> Während die Theorie mithilfe des Verstandes deduktiv von einer Idee ausgeht, auf die Erläuterung des Absoluten zielt und sich dem Aufbau eines Systems widmet, wirft der neue Kunstkritiker analysierend sein waches Auge auf die einzelne Kunstäußerung zum Zweck der Reizung der Sinne und des subjektiven Kunstempfindens. Dennoch bereiten die bisherige Kunsttheorie und der Akademismus der neuen Kunstkritik den Boden: „[E]ine Kunstkritik ohne Kunsttheorie ist undenkbar.“<sup>339</sup> Kunstkritik im positiven Sinn ist also Kunstbeurteilung mit Verstand und Gefühl gleichzeitig. Indem Heinse der Theorie im ersten *Gemäldebrief* so viel Raum lässt, während er dem subjektiven Kunstempfinden im zweiten *Gemäldebrief* huldigt, indem er also den Gegensatz zwischen Theorie und Praxis propagiert, nur um ihn aufzuheben, ist die Schrift ein Werk der neuen Kunstkritik, die Verstand und Gefühl vereinen will.

#### Die *Gemäldebriefe* als *Catalogue raisonné*

Eine letzte gattungsmorphologische Interpretationsvorgabe steht noch aus, die Definition der *Gemäldebriefe* als *catalogue raisonné*, als Katalog. Für sammlungsbegleitende Schriften existieren traditionsgemäß drei Publikationstypen: Inventare, Kataloge und Führer. Das „inventarartige Galerieverzeichnis“ dient vor allem dazu, sich in den Galerieräumen zurechtzufinden. Der „protowissenschaftliche Sammlungskatalog“ dagegen präsentiert „kunsthistorisches Quellenmaterial und Forschungsergebnisse zu den Gemälden“, wogegen die beliebte Gattung des Reiseführers „in kurzen Galeriepassagen den kunstbegeisterten Reisenden eine schnelle Orientierung“ bietet.<sup>340</sup> Der *catalogue raisonné* schließlich, der „urteilende Katalog“, dient der „kunsttheoretische[n] Unterweisung der Gebildeten, der Künstler und Kenner.“<sup>341</sup> Zunächst ist der *catalogue raisonné* bloß ein urteilendes, kommentierendes oder erläuterndes Verzeichnis, bisweilen auch ein Auktions- oder Verkaufskatalog eines Künstlers oder einer Sammlung, bzw. ein künstlerisches Werkverzeichnis von Druckgrafiken oder aber Werkverzeichnis einer Kunstsammlung.<sup>342</sup> Das Entscheidende an ihm ist jedoch, dass er eine „von der vorgefundenen Präsentation unabhängige Systematik“ entwickelt, dadurch, dass „aus der Sicht des Lesers [...] die Gemälde [...] aus dem Kontext ihrer präsentativen Sinnbeziehungen herausgelöst und einer vom

<sup>338</sup> Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Amsterdam/Dresden 2001 (Fundus-Bücher; 152), S. 31.

<sup>339</sup> Ebd. S. 30 und 33.

<sup>340</sup> Penzel: *Der Betrachter ist im Bild*, S. 103.

<sup>341</sup> Ebd.

<sup>342</sup> Ebd. S. 119.

Text bestimmten Deutung unterzogen“ werden. Hinzu kommen dann noch Erläuterungen zum Inhalt der Gemälde, zur künstlerischen Biographie, der formalen Analyse, zur ästhetischen Bewertung oder Provenienz.<sup>343</sup> Diese Mischung aus „systematischen und vermittelnden Funktionen“ ist typisch für die Zeit der Aufklärung<sup>344</sup> und trifft für die *Gemäldebriefe* zweifellos zu. Mit den informativ-theoretischen Passagen soll der Leser mittels Schärfung der Sinne ins Vermögen gesetzt werden, distanziert ein Urteil zu fällen. Gleichzeitig haben die sensualistisch-enthusiastischen Passagen den Zweck, die illusorische Wirkung zu steigern. In diesen Passagen erscheint der Betrachter „quasi als sinnliches Resonanzorgan der Gemälde“.<sup>345</sup> Der erste Katalog dieser Art ist Bernard Lépiciés *Catalogue raisonné des tableaux du Roy avec un abrégé de la vies des peintres* (1752). Die Verdienste dieses Franzosen liegen darin, dass er wie de Piles künstlerische Entwicklungsbiographien liefert, die die „individuelle Stilgenese“ des einzelnen Künstlers aufzeigen, wodurch er einen entscheidenden Schritt setzt in Richtung einer Stilgeschichte der Malerei.<sup>346</sup> Er beschreibt die Gemälde nicht nur in ihrem Formzusammenhang, sondern versucht, sie in ihrem Handlungszusammenhang darzustellen. Sein Ziel ist es, die „künstlerische Entwicklungsbiographie mit der wirkungsästhetischen Vermittlung der konkreten Kunstwerke zu verbinden“.<sup>347</sup> Es ist, als ob sich Heinse die Bestimmungen des *catalogue raisonné* zum Programm gemacht hat. Die Entwicklungsbiographien liefert er mit den Lebensläufen Raffaels (in zwei Gemälden) und Rubens (im Lebenslauf), die er aber auch mit persönlichen Wirkanalysen der Gemälde zu verbinden weiß. Die neuen Kunstkritiker umschreibt Merck mittels einer von Diderot stammenden Wendung: „Sie gehen dem Meister in allen seinen Wegen nach. Sie geniessen das, was man Plaisir reflechi nennt. Sie sehens entstehen, kommen; sie setzen sich an des Meisters Stelle, vergleichen, wie Sies gemacht hätten, wie es Andre gemacht haben würden [...]“.<sup>348</sup> Das *plaisir reflechi* ist insofern ein Paradoxon, als hier Verstand und Gefühl zu einer Wortwendung zusammengefasst werden – und damit zwei Erkenntnis- bzw. Rezeptionsmittel, die sich eigentlich ausschließen. Doch nicht nur die Praxisimitation findet Mercks Missfallen, sondern auch die wissenschaftliche Grundhaltung der kritischen, vergleichenden Betrachtung hält er „für ein schädliches Ding“ und ist überzeugt, dass „man auch dem größten Verdienste dadurch eine tödtliche Wunde schlagen kann“. Zu seinem Überdruß sieht er die neue Art der Kunstkritik überall, „in allen Kunstbüchern, in allen Beschreibungen von Italien, in Kritiken von Gemälde-Ausstellungen, raisonnierenden Catalogen von Gallerien u.s.w.“.<sup>349</sup>

Pigage hat seinem Katalog zur Düsseldorfer Gemäldegalerie ebenfalls das Prinzip des *catalogue raisonné* zugrunde gelegt. Er verfasst die Kommentare und Beschreibungen jedes einzelnen Bildwerks nach eigenem Bekunden „mit sentiment und goût“ und schafft „Musterbeispiele der neuen Gattung literarischer Bildbetrachtung“.<sup>350</sup> Heinse muss den Oberbaudirektor des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz gekannt haben. Produktion und Publikation seiner *Gemäldebriefe* und von Pigages Katalog finden nahezu zeitgleich statt.<sup>351</sup> Mit der Verbindung von theoretischen und praktischen Elementen, mit der Reizung von Verstand und

<sup>343</sup> Ebd.

<sup>344</sup> Ebd. S. 120.

<sup>345</sup> Ebd. S. 129.

<sup>346</sup> Ebd. S. 127.

<sup>347</sup> Ebd. S. 129.

<sup>348</sup> Johann Heinrich Merck: „Ueber die letzte Gemälde Ausstellung in –“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1781, 4. Viertelj., S. 167-178, hier S. 175.

<sup>349</sup> Johann Heinrich Merck: „Beschluß des Gesprächs in der Gallerie zu –“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1781, 4. Viertelj., S. 261-270, hier S. 267.

<sup>350</sup> Reinhold Baumstark: [Einleitung zu:] *Die Düsseldorfer Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2009, S. 5-27, hier S. 8.

<sup>351</sup> Der Oberbaudirektor beendet sein Manuskript mit großer Wahrscheinlichkeit gerade um die Zeit, als Heinses erster *Gemäldebrief* veröffentlicht wird. Das geht aus einem Brief der *Académie Royale de Peinture & de Sculpture* von Paris hervor, der das Manuskript zur Begutachtung zugeschickt worden war. Die Akademie bescheinigt dem Werk, „très-intéressant“ zu sein und vermutet, dass es „peut devenir très-utile aux Arts etc. etc.“ (Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, S. XIII). Dieser Brief datiert vom 10. Dezember 1776, Heinses erster Brief erscheint im Oktober und November dieses Jahres. Publiziert wird Pigages Katalog allerdings erst 1778, also ein Jahr nach Abschluss der Publikation von Heinses *Gemäldebriefen*.

Gefühl, liegt Heinse im Trend der Zeit, denn diese Doppelung, die in ihrer Auswirkung auf den Leser oder Betrachter ganz der Horazischen Forderung des *prodesse aut delectare* entspricht, wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur „bildungspolitischen Doktrin der öffentlichen Gemäldegalerien in Deutschland“.<sup>352</sup> Heinse will Erkenntnis, auch die theoretisch generierte, er wählt aber zur Vermittlung literarische Mittel. Er scheint damit Baumgartens Programm der sinnlichen Erkenntnis durch die *facultas cognoscitiva inferior* umsetzen zu wollen. Erkenntnis soll nicht ausschließlich mit Verstand und Vernunft erlangt werden, sondern auch mit dem Einsatz der niederen sinnlichen Erkenntnisvermögen der Sinne. Heinse bittet Gleim darum, dieser möge ihm berichtigen, wenn er in seiner Schrift, „fehlen sollte“, was dieser beurteilen könne, da er, wie Heinse dem Älteren schmeichelt, als „ein Schüler des großen Baumgarten“ in der Wissenschaft der Ästhetik kundiger sei als er selbst (IX/287f.). Er zitiert den Ästhetiker als Gewährsmann, weil er erreichen will, was auch Baumgarten wollte: Vernunft und Sinnlichkeit zu vereinen. Und dieses Ziel ist verwandt mit einem anderen, das er in den *Ricciardetto-Briefen* noch als „zween Entzwecke“ bezeichnet, nämlich „Vergnügen erwecken und Nutzen bringen.“ Auch wenn er dort noch zugibt, dass dies eigentlich unmöglich ist und „gleichsam keinem gelingt“ (III/459).

Die gattungsphysiologische Polyvalenz der *Gemäldebrieft* ist ein Indiz dafür, dass Heineses wortreiche Zurückweisung jeder Theorie Ausdruck einer bewusst irreführenden Strategie sind. Er will mit den Hinweisen auf die Unordnung, auf die Quelle und den Weiher, auf Herz und Sinn (IX/334 und 344) verschleiern, wie theoretisch sein Werk ist. Zwar will auch er theoretisches Wissen vermitteln, aber auf eine andere Art, als die bisher übliche. Die unbestimmte Form, die Mischung der *genres mineurs*, die Charakterisierung als Spaziergang etc. rufen den Eindruck des Ungeordneten, des Unmittelbaren und genialisch Freien hervor. Sprachlich rhapsodiert er dabei im bewussten Gegensatz zur theoretischen Kälte der vernünftigen Argumentation.

### III. Die *Gemäldebrieft* als akademisches Reformprogramm

Lesen sollen die *Gemäldebrieft* der Fürst, die Lehrer und Schüler der Zeichenakademie, die Gelehrten und alle Kunstkenner, Künstler und Kunstphilosophen. Heinse zielt einerseits auf eine breite Leserschaft, die sich für bildende Kunst interessiert, andererseits hat er auch eine kleine Gruppe von Lesern im Auge, die aus dem Fürsten, den Lehrern und Schülern der Akademie besteht. Was er diesen sagen will formuliert er mittelbar und dann auch noch verpackt in einem Märchen. Im Lebenslauf des Rubens legt er ein Programm zur Änderung der akademischen Ausbildung vor. Die Berechtigung, ihm dies zu unterstellen, leitet sich vornehmlich ab aus seiner heftigen Abneigung gegen die in den Akademien übliche Praxis der Antikenkopie.

Die übliche Ausbildung an den Akademien läuft strikt nach folgendem Reglement ab:

Ich habe Mitleiden mit den jungen Menschen, die Mahler werden wollen, wie so verkehrt sie fast überall, erlauben Sie das Wort, zugeritten werden. Ohne das geringste vorläufige Studium der Mathematik und Anatomie müssen sie, nach einigen beliebigen Kritzeleyen von menschlicher Gliederform und Figur, mit der hölzernsten Idee von Proportion und Gestalt, sogleich über einen alten Kopf her; dann einem meistens verwahrloßten Modelle gegenüber sitzen: dann Farben, wovon sie wenig begreifen, nachsudeln; und endlich komponieren, wie sie's heißen. Es ist leicht zum Voraus zu sehen, was für Vögel aus einer solchen Hecke fliegen werden (IX/330).

Sulzers bestätigt das hier dargelegte Programm, wenn er dem jungen Akademiestudenten rät, sich zunächst ein sogenanntes Zeichnungsbuch vorzunehmen, aus dem zuerst „einzelne Theile der Figuren“,<sup>353</sup> im Besonderen die Form und Proportion abzuzeichnen, danach zu „ganze[n] Haupttheile[n]“ überzugehen, bevor er „endlich ganze

<sup>352</sup> Ebd.

<sup>353</sup> Sulzer: „Academien“, in: *Theorie*, Band 1, S. 8-9.



Figuren“ abzeichnen versucht. Danach soll er sich ans Kopieren von Figuren nach den „vornehmsten Werken der Kunst“ machen, und zwar Werke der Antike und moderner Meister wie Raffael, Michelangelo und den Carracci. Das Abzeichnen von Abgüssen der antiken Statuen erfolgt dann im nächsten Ausbildungsschritt, der schließlich von lebenden Modellen abgelöst wird, von „Menschen von schöner Bildung“, was, wie Heinse schildert, wohl nur in den seltensten Fällen in der Praxis zutrifft. Das zeichnende Kopieren von „wichtigen Kupferstichen und Gemälden“ bleibt für lange Zeit die Haupttätigkeit der Studenten.<sup>354</sup> Dieses Programm bestätigt sich durch ein Blick in den akademischen Übungssaal:



Abb. 8: Michael Sweerts: *Das Atelier* (1656)

Obwohl ein niederländisches Atelier stellt Michael Sweerts das übliche akademische Lehrprogramm dar, das, wenn man das Bild von vorn nach hinten „liest“, sich in der zeitlichen Abfolge folgendermaßen gestaltet: an erster Stelle steht das Kopieren nach antiken Bruchstücken, es folgt das Studium des sogenannten „Muskelmanns“ (eines *écorchés* aus Wachs oder Terrakotta),<sup>355</sup> das übergeht in das Kopieren großer Meister wie sie sichtbar an der rückwärtigen Wand hängen – darunter pikanterweise ein eigenes Werk Sweerts (*Die Ringer*) – und schließlich in das Malen nach dem Aktmodell. Erst am Ende der Ausbildung steht die „Natur“ als Vorbild, symbolisiert durch die offene Ateliertür. Dem Naturstudium muss jedoch zuerst das Studium der Architektur vorangehen, denn es drängt sich ein Campanile in den Türausschnitt. Die Prävalenz des Zeichnens gegenüber der Farbe, zeigt sich daran, dass erst der ältere Mann im Hintergrund mit dem Anrühren von Farben beschäftigt ist, während die beiden Jungen im Vordergrund sich noch geduldig im Zeichnen üben. Heinse muss, da er ja in der Düsseldorfer Galerie und Akademie ein und aus ging, solches Ausbildungsprozedere aus eigener Anschauung gekannt haben. Seine Hauptkritik, die sich übrigens mit unverminderter Heftigkeit noch in seinen späteren Italien-Notizen findet, konzentriert sich auf die Antikenkopie: „Der größte Verderb, meiner Meynung nach, ist das voreilige Gestör an den Antiken“ (IX/331). Er hält das für „so verkehrt wie möglich“, denn auf diese Weise fangen die Studenten „bey der obersten Stufe an, und meynen, daß man die andern alle überspringen könne; ohne zu bedenken, daß bey der Kunst, wie bey der Natur, eben so wenig etwas *per saltum* geschehe“ (ebd.). Es droht unterzugehen, aber er erachtet hier die Antiken als die oberste Stufe der Kunst! Es ist nur der richtige Umgang mit ihnen, der zu wünschen übrig lässt.

Dieß voreilige, ich mag wohl sagen, sinnlose Abreißen der Antiken ist die Hauptquelle, woraus die andern Uebel entspringen. Für's erste gewöhnt sich der Knabe an eine Gestalt und Proportion, die er im wirklichen Leben nie wieder findet, weißwegen er denn alles verachtet und lästert, was unser Herr Gott gemacht hat. Etwas eignes zu erfinden, das einem alten Apoll oder einer Venus gleich, und doch nicht sie selbst, nicht Kopie sey, ist ihm natürlicher Weise hernach nichts destoweniger nicht möglich, so wenig möglich, als einer fliegen kann, der aufwacht nachdem er sich im Schlaf zum Adler geträumt (IX/334f.).

<sup>354</sup> Ebd.

<sup>355</sup> Vgl. Barbara Eschenburg: „Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier“, in: *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2001, S. 13-54, hier S. 29.

Er lehnt aber weder den Ausbildungspunkt der Antikenkopie ganz ab noch weist er Theorie und Regeln zurück; er erschöpft sich lediglich in der Abhorreszierung des auf Akademien üblichen hohen Stellenwerts der Antikenkopie. In diesem Punkt befindet er sich übrigens im Einklang mit *anciens* wie Charles Nicolas Cochin d.J., der als Akademiemitglied das Rokoko und die Antikenrezeption gleichermaßen ablehnt. Als sich die französische Akademie nach 1750 in zwei Lager teilte, nämlich in die Klassizisten und die Realisten bzw. Naturalisten, schlägt sich Cochin den Modernen zu. Andere Vertreter dieses Lagers sind Claude Henry Watelet, Etienne Maurice Falconet und Denis Diderot.<sup>356</sup> Cochins unmittelbarer Gegner ist Graf Caylus, der dafür plädiert, die Zahl der antiken Skulpturen in der Akademie zu erhöhen, um das Studium der Antike zu erleichtern. Für Heinse ist dagegen, er sagt es in den *Gemäldebrieffen* deutlich, „alles das Abkonterfeyen, das Gehudele der Schüler an den Werken der Meister [...] nichts nutze“ (IX/334), und in diesem Sinne scheint aus dem einst bewunderten Winckelmann ganz logisch allmählich zum Feind zu werden, der er in den Aufzeichnungen gegen Ende des italienischen Aufenthalts dann endgültig ist. In seinen Augen ist dieser schuld daran, dass die Adepten der Malkunst immer weiter von der Natur abgedrängt werden. Dadurch werde nur „jämmerliches Zeug“ hervorgebracht, „Unsinn, der jeden gescheidten u vernünftigen Menschen jammern u anekeln muß“ (FN/I/1127). Winckelmann hält das Studium der Antike für die ideale Methode, um die Gesetze der Natur erkennen zu können. Dieses hält Heinse für falsch und stellt den zeitgenössischen Künstlern die großen Meister Raffael, Correggio, Tizian, Andrea del Sarto, Rubens, van Dyck und Rembrandt entgegen, die angeblich alle „die Natur studierten“ (ebd.). Dahinter versteckt sich keine Apologie des Realismus, denn die Genannten sind alle Genies, verfügen demnach über ein spezifisches, angeborenes oder erworbenes Sensorium, das die Schönheiten der Natur auswählt, ordnet und beurteilt, die Natur aber niemals unreflektiert kopiert. Nach der italienischen Reise kommentiert Heinse beim Exzerpieren von Mendelssohns Werken dessen Behauptung, dass für die, „die nicht Genie haben, das idealische Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahieren [...] die fleißige Beobachtung der Antiken nützlicher seyn [könne], als die Betrachtung der Natur“ mit der Bemerkung: „Sehr gut“ (FN/I/1126). In Italien, obwohl er dort niemals müde wird, die Werke der Antike wieder und immer wieder zu betrachten und zu rühmen, ist er in seiner grenzenlosen Wut gegen Winckelmann zu solchen Differenzierungen nicht fähig: „...der Teufel hohle ihre“, wütet er und meint damit die Klassizisten, „ungefühlte, maustodte griechische Exerziten, Signor Abate Winkelmann kann sich daran laben nach Belieben“ (FN/I/945). Ihn stört die blinde Hörigkeit der Anhänger Winckelmanns, die „nichts in sich selbst haben“ und „sprechen gerade wie die Besessenen, wie Verrückte, wenn sie sagen, man solle bloß die Antiken studieren u nachahmen“. Es ist der falsche Weg, denn sie „machen das Mittel, einige Schönheiten der Natur leicht zu finden, völlig zum Zweck; und mahlen und zeichnen nicht anders als mit den Gipsgespenstern um sich herum“ (FN/I/940). Unsinn nennt Heinse das, „als ob etwa die Schönheiten, die im Apollo, dem Laokoon u der Mediceischen Venus stecken, nicht schon da wären“ (ebd.), und schimpft die Winckelmannanhänger „Einfaltspinsel“, wobei er auf die doppelte bzw. dreifache Bedeutung des Begriffs der Einfalt anspielt. Die Natur ist nicht ein-fältig, sondern „[d]ie Natur ist reich und unerschöpflich“ (ebd.). Er steigert sich hinein: „Vergrabt euch damit in eure höllische Leerheit, und nagt und geifert euch mit euerm Neid daran zu Tode, damit ihr einmal von uns wegkommt, ihr Ungeziefer, ihr garstiges“ (FN/I/941). Doch trotz der Vereinnahmung des „uns“ mit den Modernen und der Verleumdung der Antikenanhänger als „Ungeziefer“ wird er die Antike, die Schönheiten des Apollo, des Laokoon und der Mediceischen Venus niemals denunzieren. Er stößt sich an der winckelmannschen Absolutsetzung der akademischen Nachahmerei, der Nachäfferei, die auf bloßes Kopieren aus ist und die Natur vor die Tür der Akademiesäle verbannt.

Auch wenn sich Heinses unbarmherziges Urteil in seiner Heftigkeit unterhaltsam liest, stellt sich weiterhin

<sup>356</sup> Vgl. hierzu Ludwig Tavernier: *Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochins d. J. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1983 (Studien zur Kunstgeschichte; 20), S. 2.

die Frage, wie die Maleradepten dann ausgebildet werden sollen, wenn das gängige Unterrichtssystem so wenig seine Zustimmung finden? Der Blick in ein frühes Werk von Heinse könnte Aufschluss darüber geben, was den jungen Maleradepten zu raten ist. Im *Thüringischen Zuschauer* fordert er von den Dichtern seiner Heimat – und hier spricht einer, der ist gerade mal selbst knapp über Zwanzig –, sich als Genies zu beweisen:

Junge Geniees! macht es, wie sie! macht es, wie die griechischen Dichter, die Meisterstücke hervorbrachten, ohne Meisterstücke zu lesen oder Formen zu haben! Sie bildeten ihr Ideal vom Schönen, vom Vortrefflichen aus der Natur; macht es wie sie! studieret sie Tag und Nacht! dann werdet ihr den Wunsch der Patrioten erfüllen und Thüringen wird Genieen vom ersten Range haben. Ihr Edeln! die ihr in eurem Hirn etwas von diesem himmlischen Feuer brennen fühlet, das den Oßian, Shakspear, Petrarch; Raphael, Correggio und Titian; Leo, Pergolese, Durante und Jomelli über andere Menschen empor hob und sie zu Lieblingen und Stolze ihrer Nation machte, empor mit den Seelenflügeln! Zerreiße die Sclavenfesseln gewöhnlicher Menschenkinder! und fürchtet euch nicht mit Sonnenlichte die dunklen Augen eurer Nation zu blenden! Gehet aus euren Wäldern hervor, werdet der Stolz eurer Bürger und die Bewunderung der Nationen (I/157).

Diese alles wegweisende Selbstbehauptung ist Attitüde eines noch sehr jungen Autors. In der „Unordnung der Natur [...] und den Meisterstücken der Genieen“ findet er, so noch in den *Ricciardetto-Briefen*, „allein die ächten Regeln der Kunst“ (III/471). Doch wer glaubt, er sei für das ungebändigte Genie, fühlt sich betrogen, sobald er an nahezu gleicher Stelle liest: „Ich find’ es selbst sehr heilsam, daß man die Löwen“, also die Genies, „wegfängt und in hölzerne Gitter sperrt. Es ist aber doch auch immer eine unangenehme Empfindung, selbst für die Schwachen, die Schwachen an Geist und Herz über die Starken triumphieren zu sehen“ (ebd.). Es geht hin und her, einmal plädiert er für das Genie, dann schränkt er dessen Freiheit wieder ein.

Im *Ardinghello* exemplifiziert er eine ganz andere Künstlergenese, hier zeigt er den Künstler als Lernenden, Übenden, Studierenden. Der Lehrer ist Ardinghello, der Schüler Benedikt; sie bilden eine Zwei-Mann-Akademie. Der Schüler berichtet:

Mitten unter dieser Seelenweide legt ich mich eifrig auf die Zeichnung. Ich fing vom neuen damit an, allerley mathematische Figuren aus freyer Hand bis zur Vollkommenheit zu entwerfen, um sie zur Sicherheit im Zuge zu bringen. Alsdenn plagte mich Ardinghello nur kurze Zeit mit menschlichen Gerippen, und ging gleich über auf den Umriß der Theile, und ihre Verhältnisse zu einander; und endlich gelangt ich zum Lebendigen, wie aus einer trocknen Wüste zu schattichten frischen Quellen (IV/39f.).

Benedikts Schulung besteht zunächst, akademiegemäß, in der Übung der Zeichnung unter Anwendung von Geometrie, Anatomie, Kontur und Proportion, und erst danach geht er zur Farbe und somit zum Leben über. Die Antikenkopie gehört hier im *Ardinghello* bezeichnenderweise nicht zum Ausbildungsprogramm – aber es herrscht das Primat der Zeichnung, Regelhaftigkeit und Theorie, die Kriterien der Klassizisten. Ardinghello und Benedikt studieren zudem die „Vorschriften“ von zwei „großen Florentiner[n]“, vermutlich von da Vinci und Michelangelo, und von Albrecht Dürer. Sie nutzen die Erfahrungen der alten Meister und geben sich nicht nur mit dem bloßen Studium der Natur zufrieden. In den *Ricciardetto-Briefen* betont Heinse, wie wichtig die Theorie ist: „Sie wissen, mein Freund, dass die Bücher über die Dichtkunst von Aristoteles und Horaz, und Boileau unter meine liebsten kritischen Schriften gehören“ (III/464), doch macht Joseph Warton in seinem berühmten *Essay on the Genius and Writings of Pope* (1756, deutsch 1763) ausgerechnet diese drei dafür verantwortlich, dass zu deren Lebzeiten keine bedeutenden Dichtwerke erschienen seien und dass momentan die Kunstkritik regiert.<sup>357</sup> Heinse präzisiert später sein Bekenntnis zu den reglementierenden Poetiken, wenn er von Boileau behauptet, dass dessen Theorie zwar „eine von der Poetik des Horaz bestrichne vortreffliche Magnetnadel“ sei (FN/I/869), dennoch nur den „Verständigen“ (ebd.) von Nutzen sei. Junge, unerfahrene Leute helfe sie gar nicht, „weil keiner

<sup>357</sup> Vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt<sup>2</sup>1988, Band 1, S. 84.

ins Wesentliche und Innere der Sache hineingeht; u wenn sie beyde“, das heißt, die Poetiken von Horaz und Boileau, „durchgelesen haben, so wissen sie schier so wenig wie vor[her, I.W.]“ (ebd.). Heinse kritisiert nicht die theoretische Grundlage der reglementierten ästhetischen Systeme, sondern nur den unkundigen Gebrauch davon. Die Regelvorgaben, besonders wenn sie wie die eines Aristoteles und Horaz aus der Antike stammen, bleiben für ihn stets gültig. Dass man sich den Regeln gegenüber am besten ehrfurchtsvoll, aber distanziert verhält, führt verständlich und deutlich Sulzer aus, gewiss kein Anhänger des Genie-Kultes:

Wahre Regeln, die dem Künstler dienen, lehren ihn bestimmt beurtheilen, was zur Vollkommenheit seines Werks nothwendig, und was bloß nützlich ist. Man muß aber dabey den besten Regeln nicht mehr Kraft zuschreiben, als sie ihrer Natur nach haben. Sie geben dem Genie bloß die Lenkung, nicht die Kraft zu arbeiten; sie sind wie die auf den Landstraßen aufgerichteten Wegsäulen, nur dem nützlich, der noch Kraft hat zu gehen, dem Müden und Lahmen aber nicht die geringste Stärkung geben.<sup>358</sup>

Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an Heinses Wendung von der Poetik des Horaz als einer Orientierungshilfe für jene, die sowieso schon Bescheid wissen. Es dreht sich immer wieder um die gleiche Frage: „Kunst, Ordnung, Regelmäßigkeit?“ (III/462).

Heinse wiederholt im *Ricciardetto-Brief* jedoch, dass er bei Horaz nichts gelesen habe, was „dem jungen Genie seinen Wissensdurst darnach stillen könnte“ (ebd.). Und er will sich schon gar nicht nochmals die Mühe machen, alle Horazkommentare zu lesen. „Eins sagt’s dem andern nach bis in’s tausendste Glied. Bewahre Gott jeden guten Menschen vor einer Bibliothek von solchen Todtengerippen!“ (III/463). Er selbst aber hat sie – vermutlich sogar die ganze „Bibliothek“ – gelesen. Ohne die Hilfe der Poetiken und ihrer Kommentare in Anspruch zu nehmen, behauptet er deren Inhalt, als wäre es sein eigener originärer Gedanke: „Ordnung, Regelmäßigkeit, Einheit der Natur im Ganzen und Richtigkeit der Zeichnung muß in jedem Werke seyn, sonst ist es Ungeheuer: denn Sommer ist nicht Winter, die Beine eines Mädchens kein Fischschwanz, und ein Dreyeck kein Quadrat“ (ebd.). Hier taucht sie zum ersten Mal auf: die Horazische Metapher des Fischschwanzes. In diesem Zusammenhang definiert er auf eigene Weise den Begriff „Kunst“: „Bey diesem Worte weiß ich nichts anders zu denken, als Codex der Naturgesetze für Genieen“ (ebd.). Es geht nicht um Gesetzlosigkeit, sondern um die wahren Gesetze der Poesie, die so selbstverständlich sind, dass sie der Natur entsprungen zu sein scheinen. Was zur nächsten Frage führt und zur Vorstellung des Poetologen als Naturwissenschaftler: „Wer war der Sterbliche, der sich getraute, sie zu sammeln, und in ein System zu bringen?“ (ebd.). Drei Personen stellt er zur Wahl: Aristoteles, Horaz und Boileau! Diesen habe allerdings nicht die Natur die Gesetze direkt eingeflüstert, sondern diese hätten sich aus dem Lebenswandel des Homer, des Sophokles, Menander und anderen, den getreuesten „Unterthanen“ der Natur abgesehen. Wo was fehle, hätten sie dies ergänzt. Die Natur gibt das Material, die großen Genies sortieren es gewissermaßen, und die Ordnungsmacher – die Genies in Heinses Augen – leiten daraus die Gesetze ab. Alle Kommentatoren der Gesetzessammlungen, der Poetiken, sind seiner Auffassung nach nur dazu da, die schwer verständlichen Gesetze zu erklären. Wer zudem, wie er in den *Ricciardetto-Briefen* fortfährt, noch Recht, Gesetz und Klima seines Landes achtet, der kann es zum „Ruhm eines grossen Schriftstellers“ (ebd.) bringen. Wer dies nicht tut, dem drohen Sanktionen, „dem folgt die Strafe auf dem Fuße nach, die Verachtung, und das Pfeifen der Leser, Zuhörer, und Zuschauer“ (III/464). Doch damit nicht genug, und dies ist ein weiterer Beweis für die vielfältige Bedrohung durch die Zensur: „er wird dazu noch, als ein Beleidiger der Majestät, von den litterarischen Scharfrichtern im Bildniß aufgehent“ (ebd.). Dieses Schicksal drohe sogar den Toten – und Heinse nennt hier namentlich: Shakespeare und Ariost. Was er von den Kunstrichter, Kritikern, Zensoren und Rezensenten hält kleidet er in eine rhetorische Frage: „Vielleicht ist es möglich, dass die Herrn, Fehler für Gehorsam, und Gehorsam für Fehler angesehen, und, nach den schwachen Kräften der Menschheit, ein wenig geirrt haben!“ (ebd.). Also doch dem reinen Genie das Wort geredet? Nicht

<sup>358</sup> Sulzer: „Regeln. Kunstregeln“, in: *Theorie*, Band 2, S. 966-971, hier S. 970f.

ganz, denn nun zählt er plötzlich die „Bücher über die Dichtkunst von Aristoteles, Horaz, und Boileau“ unter seine „liebsten kritischen Schriften“, und er vertraut dem Genie insofern, als es sich schon seinen Reim drauf machen und „diesen Gesetzbüchern, so oft sie seinem Gefühl widersprechen“ keinen „Gehorsam leisten“ werde (ebd.). Kein Genie, nur ein elendes, würde „den Willen der Natur erst aus den Commentatoren des Aristoteles lernen“ (ebd.). Den Zeitgenossen, den Eingeweihten, den Wissenden, oder wie man sie nennen will, ist die Antwort auf diese Fragestellung bekannt: „Das Gefühl bringt hier Gewißheit, und zwar die „Fülle und Feuer gleichen Gefühls, als sie [die römischen Künstler, i.w.] und die Griechen hatten“ (IX/341). Abstand sollen die jungen Genies von der bloßen Nachahmung der Vorbilder nehmen, sie sollen gemäß der Aufklärung selber denken. Doch überrascht bei Heinse die Konstanz, dass eines stets angestrebt werden soll: wenigstens im Gefühl so groß zu werden wie die Künstler und Genies der Antike. Es geht nicht um die Schaffung eines von der Geschichte vollkommen losgelösten neuen, modernen, nationalen Großen. Die Vorstellung von der vollkommen vorbildlosen Originalität des Genies entspringt den Denktopoi unserer heutigen Zeit. Zwar deckt sich das Genie-Bild Heineses *in puncto* der aufklärerischen Forderung nach der Emanzipation von überkommenen Mustern, Modellen, Vorurteilen und autoritativen Urteilen mit der Vorstellung des Originalgenies, doch vergisst sein Genie dabei niemals die übermächtige Tradition. Nacheiferung der Alten statt blinder Nachahmung, nicht *imitatio*, sondern *aemulatio*. Für Heinse schließt diese Nacheiferung mit ein, was dem regelbrecherischen Genie fremd sein muss: das langwierige Studieren. Er sieht in den *Ricciardetto-Briefen* darin „das erste Kapitel der Dogmatik für junge Genies“: „Studirt den Homer! Studirt den Ariosto!“ (III/465). Das klingt wie ein Echo des Briefes von Enea Silvio Piccolomini an Herzog Sigismund von Österreich: „Was soll ein junger Mensch tun, der noch wenig eigene Kraft hat, und dessen Herz von Natur seinen Begierden folgt?“ Die Antwort des Humanisten lautet: „[...] befließige Dich der Wissenschaften, lerne die Weisheit und ergib Dich dem Studium“.<sup>359</sup> Heinse vertritt mit seiner paradoxalen Wendung von der „Dogmatik für junge Genies“ den Horazischen Mittelweg zwischen *ingenium* und *studium*, zwischen individuellem Genie und Studium der Alten. So fährt er in den *Ricciardetto-Briefen* fort: „Und wer sich von diesen Göttern nicht inspiriert fühlt, der soll sich weiter gängeln lassen: Arbeitet nach Sentenzen, so lang ihr Lust und Belieben habt.“ (ebd.) Die Sentenzen, griechisch *chrien*, als Ausweis des bloß Nachgeahmten, des Imitierten, der Nachäfferei bringt Heinse später mit Winckelmann in Verbindung bringen, wenn er diesen wegen seiner Antikenkopie als Alleinheilmittel gegen schlechte Kunst abfällig einen „Chrienmacher“ (FN/I/275) nennt. Er dagegen fordert von der künstlerischen Jugend, etwas „Eigenes zu erfinden, das einem alten Apoll oder einer Venus gleicht, und doch nicht sie selbst, nicht Kopie sey“ (IX/334). Heinse will das Alte mit dem Neuen verbinden, will das Alte schätzen und sich doch den überkommenen Regeln der Kunst unabhängig gegenüberstellen. Kurz vor seinem Tod fasst er nochmals zusammen:

Man muß die Hauptfiguren gut herausstellen durch Komposition, Licht und Schatten. Das ist pittoresk; es kommt aber darauf an, ob sich diese Künstler Regel mit der Natur und Wahrheit und Schönheit verträgt. [...] Höchste Wirkung für das Auge ist oft nicht höchste Wirkung für Geist und Herz. Die meisten Regeln sind zuweilen gut, treffend, wenn man sie gerade umkehrt (FN/II/1105).

Es kommt stets darauf an, was man darstellen möchte, das setzt die Regeln. Aber selbst dann bleibt der Künstler den Forderungen nach „Natur und Wahrheit und Schönheit“ (ebd.) verpflichtet. Wie aber weiß man, ob man ein Genie ist, das Regeln eher frei handhaben darf, oder ein bescheideneres Licht? „Ausübung großer Kräfte ist große Glückseligkeit“ (FN/II/1092), sagt Heinse, und man könnte wieder einmal vermuten, er glaube an das regelbrecherische Genie. Doch er zitiert Caesar, der ausruft: „Geht mir mit eurem schalen Leben des Atticus!“, worauf Atticus geantwortet haben soll: „ich richte mich nach meinem Maaß von Kräften“ (ebd.). Nun stellt Heinse die Frage, was denn daraus zu folgern sei, und die Antwort lautet: Dass „so vielerlei Moralen, als

<sup>359</sup> Zitiert nach: Wilhelm Perpeet: *Das Kunstschöne: Sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Freiburg/Breisgau 1987 (Orbis academicus: Sonderband; 7), S. 74.

Menschen sind, und keine allgemeine. Jeder handelt nach dem Verhältniß seiner Kräfte“ (FN/II/1092f.). Wer glaubt, daraus folge ein Relativismus der Moral, irrt, denn „wo die Menschheit in ihrer höchsten Reinheit ist, und handelt“, da befindet sich automatisch die „höchste Moral [...], die Norm, der Kanon sittlicher Schönheit“ (FN/II/1086). Auch für die Zeitgenossen stellt diese differenzierte Ansicht von Moral eine Herausforderung dar, denn Johannes von Müller beklagt sich bei seinem Bruder, dass Heinses „notion von recht und unrecht nicht für mich“ sei.<sup>360</sup> Doch Heinses stellt mit seiner Moralauffassung nicht das Recht des Einzelnen über das der Allgemeinheit. Er sagt: „Das Beste der Gesellschaft, oder des menschlichen Geschlechts ist zugleich das beste des einzelnen Menschen“ (FN/II/1092). Handelt der Einzelne gut und sittlich schön, handelt er ebenso zum Wohl der Gesellschaft wie für sich selbst. Er ist abhängig von ihr, wie sie von ihm. Ein Genie ist sozial verpflichtet, und das bestimmt auch sein Verhältnis zu Regel und Gesetz. Allerdings kann ein Tyrann, der den Untergang einer Gesellschaft herbeiführt, ihr damit auch einen Dienst erweisen. Das sturmumdrängerische Junggenie wie Ardinghello darf die Regeln noch brechen, doch wenn es älter wird, sollte es die Notwendigkeit der allgemeinen Regeln einsehen. Das Originalgenie verwandelt sich in den Mann von Geschmack. Wer für einen solchen gehalten werden will, muss also gewisse Regeln oder Gesetze einhalten, gleichzeitig jedoch den Drang, das Feuer und den Wunsch nach Neuem in sich am Leben erhalten. Heinses achtet den jungen Wilden, das Genie, das etwas bewegen, etwas ändern, etwas revolutionieren, erreichen, umstürzen will. Er selbst hat ja über einen revoltierenden und umstürzlerischen Habitus verfügt, zumindest in seinen jungen Jahren. Wieland klagt im August 1775, dass er auch gerne das Neue wünschte, ja, so schreibt er, wären nicht Frau und Kind, ja, dann „associirte ich mir sieben Geister, die ärger als ich wären, und kehrte die Welt um. Dann wäre ich ein Mann für eure Heinsen! Aber so ziemt es mir nicht. [...]“.<sup>361</sup>

Auch am Lebensende war Heinses noch Originalgenie, Mann von Geschmack, immer aber war er zu sehr Gelehrter, Philologe, Wissenschaftler, um die pedantische Kärnerarbeit ganz zu lassen, zu lieb sind ihm die Alten.

Bleibt noch die Frage, wie Heinses denn das neue Programm einer Akademie gestaltet wissen wollte. Wo ist die Liste von Änderungswünschen, wo ist das Gegenprogramm? Gemäß der literarisierenden Tendenz der gesamten *Gemäldebrieft*, die im Willen besteht, Wissen nicht mehr in rationaler, wissenschaftlicher Sprache darzulegen, kleidet er sein Programm in Literatur, mehr noch in ein Märchen. Die ideale Ausbildung ist die, die er Rubens in der Schilderung von dessen Lebenslauf zuschreibt:

Es war einmal ein Mann, welcher unter den glücklichsten Einflüssen von Sonn und Mond und Wind und Wetter aus dem Chaos in's Daseyn den wundervollen und unbegreiflichen Sprung gethan. Und als er in frischer und reiner Kraft da war, hegte und pflegte ihn Mutter Nacht als ein liebes gutes Weib.

Und er ward geboren, und wuchs auf.

Ueberall herum wurd es nun nach und nach seinen Sinnen Tag; und er hieng sich an jedes gute Ding, eins nach dem andern, mit so viel Lieb und Wärme, als ob es Braut und Bräutigam wäre. So gewann er denn alles, was ihn rings umgab, und macht es sich sein eigen; und wurde Knab und Jüngling und an Natur immer reicher.

Er hatte zu viel, um alles zu behalten, und mußte mittheilen: mittheilen seinen Mädchen und Freunden, und deren Mädchen und Freunden, und den unschuldig Verunglückten, welche wenig von Gottes Gütern erhalten. Auf was Art und Weise?

Nicht mit Worten. Ach! diese schienen ihm so lediglich von der Oberfläche abgegriffen und abgehört, so bloß zum Handel und Wandel erdichtet und eingerichtet, so allgemein, so verbraucht, so verstümpert, und schon so von alten Zeiten her, daß die meisten sie auswendig gelernt, als ein todes Kapital, und selten einer mehr weiß, woher er sie hat. Er fühlte dabey seine herrlichsten Früchte so oft als leere Hülsen in den Mund genommen, und so das hundertste für das tausendste, daß ihm alle Lust zu diesem Mittel vergieng, und er ein andres wählte, welchem mehr Freude beschieden; und zwar das natürlichste, nach der zu beschränkten Bildhauerey, der ersten und edelsten unter allen Künsten: jedes Ding durch eine zauberische Täuschung so

<sup>360</sup> Leitzmann: *Zeitgenossen*, S. 39.

<sup>361</sup> Friedrich Heinrich Jacobi: *Briefwechsel, Reihe 1, Band 2: 1775-1781*, hrsg. von Peter Bachmeier, Michael Brüggem, Reinhard Lauth und Siegfried Sudhof, Stuttgart- Bad Cannstadt 1983, S. 23.

eigen wie möglich wieder zu geben, als es ihm geworden. Er lernte die Sprache von Tag und Nacht, Kolorit und Licht und Schatten; die Linien des Lebens kannt er schon. Und dann Ferne und Ideal. Und brauchte dazu Schulmeister, die in deren Grammatik ziemlich bewandert waren, und versuchte sich an Hunden und Katzen und Mädchen und Buben und Vögeln und Bäumen zu allerley Stunde.

Nachdem ihm dieß gelungen, so gieng er auf die hohe Schul Italien, und las und studierte da die Meisterstücke der Griechen vor zwey tausend Jahren, zu Venedig, Florenz und Rom, dem Königinmütterchen der Welt, und schrieb sich die schönsten davon ab; und sang die Oden von Buonarotti, und die Volkslieder von Caravaggio, und studierte wieder die Werke des Tizian und seiner Vorfahren ihre, und hörte dann die andern trefflichen Komödieen und Tragödieen und Schäferspiele und Opern der großen welschen Meister aufführen, und ergötzte sich an ihren Heldengedichten.

So trieb er da Wirthschaft sieben Jahr lang. Machte während der Zeit Bekannt- und Freundschaft mit verschiedenen Vornehmen. Gab selbst Stunden und las Collegia, und dichtete unterweilen für sich ein Lied voll Saft und Kraft; und reiße dann mit einem ganzen Beutel voll Geld und vielen Kostbarkeiten oben drein wieder nach Hause.

Als er da wieder warm geworden, und ausgeruht und ausgeschlafen und wieder herumspaziert, und wieder unter seinen trauten Angehörigen war, in ihren Kammern und Klöstern und auf ihren Aeckern und Wiesen und Weiden, und in ihren Marställen, und zwischen seinen Hügeln, in Wald und Thal und Hayn und Flur, an Bach und See, so lieb und gut und allem so treu, und mit so viel Gaben des Glücks und Geistes ausgerüstet; so konnt es nicht fehlen, daß er bald gänzlich der Liebling seines Volkes wurde. Er redte nur die unmittelbare Sprache seiner Natur so meisterlich und mit dem Verständniß, womit Homer und Aristophan die ihrige sprachen, und sein Ruhm gieng aus in alle Lande.

Und dieser Mann heißt R u b e n s (IX/338ff.).

Natur und Kunst, Kraftausübung und Studium, Alt und Modern, der Norden und der Süden: bei Rubens, wie Heinse ihn schildert, ist alles in idealer Weise vereint. Nichts vom Klischee des regelbrecherischen, nur der Kunst des Nordens lebenden und den Antiklassizismus vertretenden niederländischen Malers. Rubens betreibt intensiv antike Studien, verfasst sogar eine Verteidigung der Kunst der Antike. Seine Schrift *De imitatione statuarum* (1708) ist keineswegs, wie vielfach angenommen wird, eine Zurückweisung der Kunst der Alten, denn er schreibt, „es sey zur höchsten Vollkommenheit der Malerey nothwendig, eine Känntniß der Antiken zu haben, ja mit derselben ganz angefüllt zu seyn“.<sup>362</sup> Allerdings hält – wie Heinse – auch der flämische Maler die Antikenkopie als alleiniger Weg zur Nacheiferung der Alten für falsch,<sup>363</sup> und schon gar nicht für noch unkundige Malerschüler probat. Nur wer „mit einer reifen Urtheilungskraft zu unterscheiden weiß, kann die antiken Statüen weder zu aufmerksam betrachten, noch zu sorgfältig durchstudiren“.<sup>364</sup> Der Klassizismus als Akademismus, das heißt, die Verpflichtung zu allzu willfähriger Nachahmung der antiken Kunst, findet Heinses Zustimmung nicht. Seine Lösung besteht aus der Forderung: „Natur kopiert, und große Meister, und selbst geschaffen, und dieses dreye immer abgewechselt“ (FN/I/463). Die antike Schönheit bleibt für ihn stets das Maß, womit der Antiklassizismus als Bewegung der Moderne, Regellosigkeit, Einheitslosigkeit, des Realismus oder Naturalismus und der Abwendung von der Kunst der Antike für ihn entschieden zurückgewiesen werden muss.

Heinses *Gemäldebrieife* zeigen deutlich, wie sehr er sich dem Systemgedanken verweigert, bzw. diesen Eindruck erwecken will. Er nutzt zahlreiche traditionelle literarische Muster, die ihm helfen, die rationale Ordnung einer theoretischen Schrift aufzubrechen: Er verlegt das Geschehen in die vergangene Zeit Arkadiens (Idylle), mäandert durch Zeit, Raum und Gemäldegalerie („Spazierfahrt“), er raunt dunkel mit den Rhapsoden, statt klar und deutlich zu sagen, was Sache ist, er verteidigt angeblich die niederländische Kunst (Apologie), lässt aber das angeblich Verteidigte eigentlich nur in seinen „Würden“, er gibt vor, nur einen Leser (Gleim) zu meinen, wo er sich derer doch viele wünscht (Brief), er vollendet die Briefe nicht (Fragment) und liefert doch eine kohärente Ästhetik und Kosmologie, wendet eine kritische Methode an, die von Kunstrichterei sich

<sup>362</sup> Peter Paul Rubens: „Von der Nachahmung alter Statuen“, in: Roger de Piles: *Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen*, Leipzig 1760, S. 109-117. Zitiert nach: Eveliina Juntunen: *Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618)*, Petersberg 2005 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 39), S. 156.

<sup>363</sup> Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München <sup>2</sup>1988, S. 56.

<sup>364</sup> Juntunen: *Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie*, S. 157.

unterscheidet, und erstellt am Ende einen *catalogue raisonné*, in dem Gemälde mit Verstand und Gefühl gleichzeitig betrachtet werden. Immer bestimmen Schranken, Grenzen, Wissenschaft, das Zählen, Einordnen, Verbieten, Erlauben, Ordnen, Aussondern, Urteilen und Verurteilen seine Kunstbetrachtung mit. Deshalb auch kann er nicht uneingeschränkt dem Genie das Wort reden, und sein Vorschlag zur Änderung des Akademieprogramms, wie er es in Rubens Lebenslauf exemplarisch vorführt, fordert keineswegs die Abschaffung aller Akademien und die Regelfreiheit für das Genie, sondern setzt lediglich andere Schwerpunkte. Heinse erweist sich überraschenderweise geradezu als Ordnungsfanatiker, wie im nächsten Kapitel zu sehen ist.



### Kapitel 3 DIE ORDNUNG IN DER KUNST

Die früheren Jahrhunderte hatten ihre Ideen in Anschauungen der Phantasie, unseres bringt sie in Begriffe.  
Die großen Ansichten des Lebens waren damals in Gestalten, in Götter gebracht, heutzutage bringt man sie in Begriffe. Dort war die Produktionskraft größer, heute die Zerstörungskraft oder die Scheidekunst.  
Goethe zu Riemer am 10.5.1806<sup>365</sup>

Das Denken bleibt gewiß das Höchste für Menschen (FN/II/699)

Die *Gemäldebriefe* mögen gattungsunsicher, ausufernd, zwanglos und vielfältig sein – sie bleiben dennoch dem klassizistischen Einheitsgedanken verpflichtet. Der ganze erste *Gemäldebrief* dient zu nichts anderem, als der Darstellung dieses Gedankens. Dieser und andere klassizistische Themen sollen in diesem Teil der Arbeit dargestellt werden. Dabei wird ein Name immer wieder auftauchen: Winckelmann. In den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* (1755) erfindet dieser das berühmte Syntagma der „Edlen Einfalt und stillen Größe“,<sup>366</sup> das für die nachfolgenden Jahrhunderte zur feststehenden Floskel in der Definition des Klassizismus wird. Wie bei allen Floskeln entleert sich auch diese Wendung im inflationären Gebrauch. Wie erstaunlich bedeutungsträchtig deren Einzelteile ursprünglich einmal waren, zeigt sich bei näherer Betrachtung eines einzigen Begriffes daraus: dem der Einfalt.

#### I. Der Traum

Der angeblich diktatorische Regelgehorsam der antiken Poetiken ist ein Konstrukt der Renaissance. Während sowohl Aristoteles als auch Horaz in ihren Schriften zum Gegenstand der Poesie eine gleichermaßen deskriptive wie präskriptive Haltung einnehmen, erstellt Antonio Riccoboni, der 1587 die Poetik des Aristoteles ins Lateinische übersetzt hatte, im *Compendium Artis Poeticae Aristotelis ad Usus conficiendorum poematum* (1591) einen Leitfaden zur korrekten Herstellung von Gedichten, wodurch die ganze Poetik des Aristoteles in den Ruf kommt, ein rein normatives Regelwerk zu sein.<sup>367</sup> Darauf berufen sich klassizistische Theoretiker wie Jean Chapelain und Nicolas Boileau und fordern, dass die Dichtung der moralischen Besserung des Menschen zu dienen habe, wodurch in der Rangordnung der Gattungen die Tragödie ganz oben an zu stehen kommt. Für die Tragödien gelten streng einzuhaltende Gesetze: die Protagonisten müssen von höherer Abkunft sein, dürfen keinen extremen Leidenschaften anhängen, und ihnen droht am Ende erbarmungslos das Unglück. Zudem soll die Fabel einen fünfkäftigen Aufbau haben und den drei Handlungen gehorchen.<sup>368</sup> Heute betrachtet man diesen Normenkodex als fiktiv. Er setzte sich vor allem deshalb durch, weil er sich, vor allem während der Blütezeit der Regelpoetik des französischen Klassizismus, prächtig zur Durchsetzung kulturpolitischer Absichten missbrauchen lässt, wie der Fall der *Querelle du Cid* zeigt. Die Mitglieder der noch jungen *académie française* verurteilen Corneilles *Le Cid* in ihrer Funktion als „willfährige Vollzieher der absolutistischen Kulturpolitik“ Richelieus, und nicht weil es qualitative Mängel aufweist.<sup>369</sup> Die angeblichen Regelbrüche sind Vorwände, ästhetische Regeln somit Mittel der Macht und keine ontologischen Gegebenheiten. Fast hundert Jahre später

<sup>365</sup> Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, hrsg. von W. Herwig, Band 2, Zürich und Stuttgart 1969, S. 62.

<sup>366</sup> Vgl. *Frühklassizismus*, S. 35.

<sup>367</sup> Kytzler, Bernhard: „Musa Dedit. Zur Relativierung des Gattungsbegriffs in der klassischen Antike“, in: *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*, hrsg. von Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann, München 1988 (Literatur und andere Künste; 1), S. 15-25, hier S. 15.

<sup>368</sup> Vgl. Enrico Straub: „Die Problematik poetologischer Normen in der französischen ‚doctrine classique‘“. In: *Regelkram und Grenzgänge*, S. 26-37, hier S. 26f.

<sup>369</sup> Ebd. S. 31ff.

beherrschen die gleichen Gesetze von *fable*, *moeurs* und *représentation* noch immer die ästhetischen Diskussionen, auch die in Deutschland– nur werden sie jetzt nicht anhand von literarischen Werken diskutiert, sondern von bildhauerischen: dem *Laokoon*. Die *représentation*, anhand der sich die Einhaltung der drei Einheiten prüfen lässt, wird erörtert anlässlich der Frage, ob der *Laokoon* aus einem Stück gearbeitet sei oder nicht. Das Problem der *fable*, das heißt der Ständeklausel wird demonstriert mithilfe der Frage, ob Laokoon als Priester nackt dargestellt werden dürfe oder nicht. *Les moeurs*, bzw. der Sittenkodex, lassen sich darstellen mithilfe der Frage, ob der *Laokoon* tatsächlich schreit oder nicht. Und wie im Frankreich des 17. Jahrhunderts entspringt auch im 18. Jahrhundert das Beharren auf den Gesetzen einer politischen und nicht nur einer ästhetischen Motivation. Konservativ ist der Klassizist, restaurativ bisweilen, denn er will unbedingt bewahren, was das moderne Denken ganz allmählich in Frage zu stellen beginnt: die Existenz der Einheit.

Es wird sich zeigen, dass Heinse sich in all den ästhetischen Fragen um die Statue des *Laokoon* herum für jene Optionen entscheidet, die den Antworten der Klassizisten am nächsten kommen. Selten ist eine rebellische, revolutionäre, alles Alte verwerfende Haltung zu erkennen. Im Grunde will er, dass die Regeln und Gesetze eingehalten werden, auch wenn derjenige, der sie bricht, zuweilen seine Sympathie genießt.

### 1. Einheit und Einfalt

Die Sehnsucht nach einer Einheit in der als verwirrend vielfältig sich darbietenden Realität ist ein anthropologisch konstantes Bedürfnis des Menschen. Dieser Sehnsucht entspringt alles: Gottesidee, Sitte, Moral, Staat, Gesellschaft, die Naturwissenschaften und die Kunst. Doch der Glaube an die Existenz des bisher göttlichen Daseinsgrundes geht im Laufe des 18. Jahrhunderts verloren, die Kunst bietet Hoffnung, diesen Verlust kompensieren zu können. Baumgarten glaubt, mit seiner Ästhetik die Methode dazu zu liefern. Die Ästhetik als metaphysische Wissenschaft könnte vielleicht in der Lage sein, „die kopernikanische Wende rückgängig zu machen und dem Menschen und der Natur jene vollkommene quasi-religiöse Einheit zurückzugeben, die sie durch die Naturwissenschaften verloren haben“.<sup>370</sup> Der Zentralbegriff dabei ist der der „Vollkommenheit“, mit dessen Hilfe die Welt „in der Fügung der Teile und des Mannigfaltigen zur Harmonie und Ordnung [...] als Einheit begriffen wird“.<sup>371</sup> Diese strukturelle Zentralperspektive bildet den Kern der klassizistischen Ästhetik.

„Schönheit ist Schein in Einheit“ definiert Heinse die Schönheit und erklärt: So „nennt man schön die Sterne“. Das deutsche Wort ist seiner Ansicht nach eine Zusammenziehung aus „Schein und Ein“ (FN/II/568). Über die Herkunft des Wortes spekulieren auch Goethe, der in *Der Sammler und die Seinigen* (1799) definiert „Schönheit kommt von Schein, sie ist ein Schein“,<sup>372</sup> und Herder kommt ihm zuvor: „Schönheit hat von Schauen, von Schein den Namen, und am leichtesten wird sie auch durchs Schauen, durch schönen Schein erkannt und geschätzt.“<sup>373</sup> Alle drei etymologischen Herleitungen ontologisieren, das heißt, sie legen dem Schönen eine Idee der Wahrheit zugrunde, auf die schon Plato durch seine Wendung vom „Blitz der Schönheit“ verweist.<sup>374</sup> Dadurch ist es möglich, mit dem Schönen metaphysische Aussagen über das Sein zu treffen. Der Einheit gegenüber steht traditionell das als bedrohlich empfundene mannigfaltig Reale – Goethes Raritätenkasten. Für Rolf Grimmingen ist das Prinzip des Schönen ein „rein formales Prinzip“, denn es gilt:

<sup>370</sup> Michael Jäger: *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild*, Die Beziehungen zwischen der Naturwissenschaft und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers, Hildesheim 1984 (Philosophische Texte und Studien; 10), S. 131.

<sup>371</sup> Ebd.

<sup>372</sup> Vgl. Goethe: *Sämtliche Werke 6.2.: Weimarer Klassik 1798-1806*, hrsg. von Viktor Lange, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Peter Schmidt und Edith Zehm, S. 100.

<sup>373</sup> Johann Gottfried Herder: „Plastik“, in: *Klassik und Klassizismus*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel, Frankfurt/Main 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur 3; Bibliothek deutscher Klassiker; 128), S. 9-94, hier S. 20.

<sup>374</sup> Wolfgang Janke: „Das Schöne“, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, hrsg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, München 1973, Band 5, S. 1260-1276, hier S. 1268.

„Schön ist die Einheit im Mannigfaltigen, schön sind alle jene Wahrnehmungen und Erfahrungen, in denen mit den sinnlichen Reizen des Objekts zugleich die regulierende Macht vernünftiger Ordnungen angeschaut werden kann.“<sup>375</sup> Das Eine ist das Absolute, das Göttliche, Ursprung und Endpunkt alles Seienden. Religion und Philosophie sind darauf ausgerichtet, dieses Eine zu finden, zu erkunden, zu propagieren, zu bestätigen – oder zu negieren. Die Frage nach dem *unum* ist für Augustinus das Wesen des Denkens, Christian Wolff sieht in der Einheit eine Eigenschaft der göttlichen Vernunft, in den Augen von Georg Joachim Rheticus und Kopernikus schließlich ist sie das „Baugesetz des Alls selbst.“<sup>376</sup> Für Hegel ist „die ganze Philosophie nichts anderes als das Studium der Bestimmungen der Einheit.“<sup>377</sup> Auf die „Suche nach der (wahren) Einheit“<sup>378</sup> machen sich aber nicht nur die Philosophen, sondern auch die Künstler und die Kunsttheoretiker. Hinter den ästhetischen Aussagen des 18. Jahrhunderts verbergen sich philosophische oder metaphysische Welterklärungsmodelle.

Ganz eng mit dem Sinn- und Wortfeld der Einheit ist der Begriff der Einfalt verbunden. Sie ist gleichbedeutend mit der „Simplicitas“ (*sine plica*), deren Gegenbegriff wiederum die Mannigfaltigkeit oder Vielfalt ist. Landläufig hat die Einfalt die Bedeutung von naiv, unkundig, gutgläubig. In diesem Sinne wird der Begriff der Einfalt auch in der christlichen Terminologie verwendet. Franz von Assisis „*pura sancta simplicitas*“ ist die Überwinderin aller Weisheit dieser Welt, und im Pietismus bezeichnet „Einfalt“ die Haltung des Gläubigen als kindliches Gottvertrauen. Allerdings weist der Begriff theologisch über die einfache bescheidene Haltung des Gläubigen hinaus, er bezeichnet zudem, in Form der *docta ignorantia*, die cusanische Weise der Erkenntnis des unendlichen Einen Gottes. Ob Christ oder Philhellene, der an die Einheit Glaubende will rückgängig machen, was er als negative Entwicklung im Fortschritt des menschlichen Seins und Werdens entlarvt zu haben meint. Er propagiert die Reduktion des Disparaten zurück auf das übersichtliche *unum*. Einheit und Einfalt sind die Trostgrößen des menschlichen Denkens, aber hauptsächlich des christlichen Denkens. Wenn Winkelmann diese ureigensten Denk- und Glaubensstruktur des Einen auf das Griechentum überträgt, handelt er aus seinem christlichen Urverständnis heraus. Die Eigenschaft der Einfalt beispielsweise bestimmt er abstrichslos zur Haupteigenschaft des antikegriechischen Nationalwesens. Und wie Rousseau von der „*simplicité des premiers temps*“<sup>379</sup> spricht, so spricht auch Heinse von der „Einfalt der damaligen Zeiten“ (IV/152). Die Griechen sind in einer die Lebensalter zum Vergleich heranziehenden Theorie der Geschichte – wie sie zum Beispiel Herder vertritt – die Kinder der Menschheit. Die Antike ist die Wiege eines sich geschichtlich nicht unbedingt zum Besseren hin entwickelnden Menschturns. „Einfältig“ dient als Bezeichnung einer den Griechen zugeschriebenen und zurückersehnten Seelenlage. Den Spätgeborenen als Ideal vorgestellt, wird mit ihr das herbeigewünschte Ende jener destruktiven Vielfalt heraufbeschworen, die das neuzeitliche Denken so schmerzhaft zerstreut, weil man sich das dazugehörige Eine nicht (mehr) vorstellen kann. Geschichte als Geschichte der Kunst wird so zum zielgerichteten Prozess, der den in der Zeit verschollenen wundersamen Anfang als Ende antizipiert und durch den Rekurs auf das naive Ideal die Jetztzeit empfindlich kompromittiert. Das Wesentliche der Schönheit der Griechen besteht nach Winkelmanns Meinung also aus ihrer „edle[n] Einfalt, und eine[r] stille[n] Größe“.<sup>380</sup> Eigenschaften, die zum ästhetischen Programm werden und den Idealcharakter der Bewohner einer utopischen Gesellschaft heraufbeschwören. Der voreingenommene Leser, der den Autor des *Ardinghello* für einen Antiklassizisten hält, würde keineswegs zustimmen, wenn man behaupten

<sup>375</sup> Rolf Grimminger: „Die Utopie der vernünftigen Lust, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, hrsg. von Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1980 (Hefte für kritische Literaturwissenschaft; 2. Edition Suhrkamp; 1040 = N.F., 40), S. 116-132, hier S. 122.

<sup>376</sup> Zitiert nach Jäger: *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild*, S. 17.

<sup>377</sup> Georg Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I*, Frankfurt 1986 (stw; 616), S. 100.

<sup>378</sup> So lautet der Titel des Buches von Hans Körner: *Auf der Suche nach der „wahren Einheit“: Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988.

<sup>379</sup> Claudia Henn: *Simplizität, Naivetät, Einfalt*. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674-1771, Zürich 1974, S. xiv.

<sup>380</sup> *Frühklassizismus*, S. 30.

würde, Heinse wüschte sich solche Bewohner auch für seine Utopie am Ende des *Ardinghello*. Und doch ist es so, denn er verwendet den Begriff „edel“ übermäßig oft – Hellmut Sichtermann zählt ihn allein im *Ardinghello* über siebzig Mal.<sup>381</sup> Der Protagonist des Romans seufzt über die verlorene Antike: „o Griechenland und Rom, wie glücklich macht Ihr unsre Phantasie, und elend unser wirklich Leben!“ (IV/354). Messen soll sich das nachkommende „Maulwurfsgeschlecht“ (IV/167) aller Jahrhunderte an jener götterbegünstigten Epoche. Es ist der Doppelleffekt jeder Utopie, dass der Traum in die Zukunft den Blick kritisch schärft auf das gegenwärtig Gegebene. Winckelmanns Klassizismus ist keineswegs abzutun als eine retrograde, restaurative und nostalgische Orientierung an Althergebrachtem. Sein „Griechenland“ ist eine Utopie, eine Phantasmagorie, wie sie sich Heinse mit seinem Arkadien im Eingang der *Gemäldebrieffe* und mit seiner Kykladen-Utopie am Schluss des *Ardinghello* ebenfalls erträumt. In den *Gemäldebrieffen* hebt er die ontologische Zeitdifferenz zwischen Griechenideal und Jetztzeit auf, indem er ein vages Zeitkontinuum schafft, bei dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fruchtbar ineinander fließen. Das Alte und Neue vereinigen sich zu einem beides transzendierenden Alt-Neuem.

Dieses Zeitkontinuum ermöglicht es ihm, in den *Gemäldebrieffen* eine Geschichte der Kunst zu präsentieren. Doch er kann keine Repräsentanten für die längst vergangene Zeit der Antike bieten, da die malerischen Zeugnisse der Antike, wie Heinse es in der Idyllen-Einleitung ja auch beklagt, längst verloren sind. Er braucht einen Ersatz und findet diesen in der italienischen Renaissance-Kunst. Er setzt die Kunst der Renaissance mit der Malerei der Antike gleich, knüpft durch eine Reihe von Reizworten und –motiven ein dichtes Beziehungs-, Anspielungs- und Bedeutungsnetzes, zieht durch das Einheits-, Einfalts- und Ursprünglichkeits-Motiv eine Linie von der Antike über die Renaissance in seine eigene Gegenwart und in die Zukunft. Als einfältig und naiv bezeichnet er in den *Gemäldebrieffen* drei Künstler: Leonardo da Vinci, Raffael und den jungen deutschen Maler. Naivität schreibt er in den *Gemäldebrieffen* wörtlich dem jungen Raffael zu (IX/304), doch die Hauptrolle des Einfältigen spielt der junge Maler, den er angeblich in der Galerie kennenlernt. Dieser ist „originalnaiv“, ein „Ingenu“ (IX/285), das französische Wort für kindlich und unbefangen, talentiert und taubstumm und „beynahe ein Wilder“ (IX/284). Mit der Vorstellung des Wilden beschwört Heinse die rousseauistische Wunschvorstellung eines edlen, unverdorbenen Naturkindes herauf, das „die unverdorbene Stärke unsrer Vorfahren“ hat (ebd.). Als einen solchen Vorfahren versteht er in der Geschichte der Malerei Leonardo da Vinci, den er als einen „der ältesten Patriarchen der neuern Kunst, und dem größten Meister zugleich in Mahlerey, Baukunst und Musik“ (IX/312) bezeichnet. Er bringt das Ideal des Leonardo mit dem Ideal eines zukünftigen Meisters zur Deckung, indem er für beide das Motiv der Kraft bemüht. Wie da Vinci, der das Vermögen besaß, „einen Klockenklöpfel schraubenförmig zu drehen“ (IX/312f.), verfügt der deutsche Maler in der Darstellung Heinses über ähnlich herkulische Kräfte wie sein Malervorfahr: er vermag, „zinnerne Teller mit dem Daumen und Zeigefinger zusammen zu rollen, wie ein Rebenlat“ (IX/284). Mit seiner Konzentration auf die außergewöhnliche körperliche Kraft da Vincis folgt Heinse Vasari, der schrieb: „Mit seiner [Leonardos, I.W.] Stärke trotzte er aller Gewalt und mit seiner Rechten verbog er eiserne Mauerringe und Hufeisen, als wären sie aus Blei“.<sup>382</sup> Mauerringe und Hufeisen hier statt Heinses Glockenklöpfel, aber das Bild ist identisch. Durch die körperlichen Robustheit steht der junge deutsche Maler also da, wo Leonardo einst stand: am Anfang einer vielversprechenden Entwicklung einer Nationalkunst – damals der italienischen, jetzt der deutschen. Allerdings ist Kraft als Künstlereigenschaft für Heinses Zeitgenossen ungewöhnlich. Er spricht es aus, wenn er sagt, diese sei eine „Unbegreiflichkeit bey einem Virtuosen! Zumahl für uns ausgeartetes Gesindel“ (IX/313). Mit dem despektierlichen Begriff des Gesindels prangert er die Verfeinerung und Künstelei des Rokoko an und setzt die Kraft des jungen deutschen Malers als utopisches Versprechen dagegen: Er glaubt an die Perfektibilität der

<sup>381</sup> Hellmut Sichtermann: *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996, S. 171.

<sup>382</sup> Giorgio Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, hrsg. von Sabine Feser, übers. von Victoria Lorini, Berlin 2006, S. 46.

deutschen Kunst. Dass er aber sein utopisches Ideal in einem deutschen Maler personifiziert, lässt sich nur als strategische Schmeichelei an den deutschen Fürsten mitsamt seiner Institutionen der Galerie erklären, denn Heinse hält von den Deutschen sonst nicht viel. Er bewegt sich mit seinem jungen Maler in der literarischen Tradition des Genies, und zwar in der Variante des voltaireschen Wilden aus *L'Ingenu* (1767), jenes Huronen, der als Unbedarfter aus der Neuen Welt die verkommene europäische Kultur der Alten Welt von außen betrachtend für lächerlich hält. Indem er den jungen Maler zwar mit „viel Mutterwitz und Verstand, Beobachtungsgeist und Gestaltenkenntniß mit seinem Auge und Gefühl“ (IX/283) ausstattet, ihn aber stumm sein lässt, stellt er den Helden in ganz ähnlicher Weise außerhalb der überkultivierten, meist adligen Kreise, die zahlreich die Galerie besuchen und in wohlgesetzter Sprache über Kunst zu diskutieren pflegen. Wenn er dann fortcharakterisiert, dass der junge Mann „wie überhaupt alle Stummen und Tauben [...] immer äußerst aufgeräumt: und voll Scherz und Hogarthischer Laune“ (IX/284) ist, öffnet er den Motiv- und Themenkreis der englisch-niederländischen Kunst, der des Unernstes oder des Komischen, Genres, die dem klassizistischen Schönheitsideal widersprechen. Heines taubstummer Maler ist somit all das, was ein Mitglied der französisiert-dekadenten Rokoko-Kultur nicht ist; das beginnt bereits bei seiner Nationalität: Er ist Deutscher – und damit zunächst kein Franzose. Naiv ist, wie Sulzer definiert, alles, was „gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absticht.“<sup>383</sup> Das ist unterschwelliger, aber damals für jeden verständlicher Antigallizismus: – ästhetisches Programm der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts.

In seiner Manipulation der Zeitverhältnisse geht Heinse geht sogar so weit, der deutschen Kunst zu einem Gründungsmythos zu verhelfen. Er verfasst eine deutsche Variante zum antiken Mythos des Töpfers Diputades, der, um den Liebeskummer seiner Tochter zu besänftigen und den abwesenden Geliebten wieder sichtbar zu machen, die Zeichnung erfunden habe:

Ein junger Teutscher, in der vollen Blüthe seiner Kraft stehend, zum erstenmal von der Himmelslust der Liebe einer Enkelin Hermanns trunken, wird aus ihren Armen vom Krieg hin nach Amerika gerissen, und das holde Wesen giebt ihm mit Thränen und tausend Herzensküssen, vor Elend vergehend, ihr Bildniß zum Abschied, das ihr, wie lebendig, ihr Bruder, der Mahler gemahlt hat (IX/329).

Der zeitgenössische Leser erkennt hier unschwer die kolportierte Version Winckelmanns, die den Ursprung, Sinn und Zweck der bildenden Kunst in Szene setzt:

So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betrännten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig, aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.<sup>384</sup>

Heinse und Winckelmann beziehen sich beide auf Plinius, der den ursprünglichen Mythos überliefert.<sup>385</sup> Mit der Geschichte von der Enkelin Hermanns und dem indirekten Zitat eines antiken Motivs mythologisiert Heinse nicht nur die Geschichte der deutschen Malerei, sondern regt auch den Gedanken an eine grenzübergreifende Gesamtgeschichte der Kunst egal welcher Klimazonen und Breitengrade an. Durch die Wiederholung der griechischen Geschichte in der deutschen, die er hier durchspielt, stellt sich der Effekt einer „Verewigung“ ein: Die Zeitlichkeit von Geschichte hebt sich auf. Das lässt Hoffnung aufkommen für die drängende Frage, ob sich

<sup>383</sup> Sulzer: „Naiv“, in: *Theorie*, Band 2, S. 803-808, hier S. 803.

<sup>384</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt 1993, S. 393 (wenn nicht anders vermeldet, wird aus dieser Ausgabe zitiert).

<sup>385</sup> Heinse zieht Winckelmann im N 55 folgendermaßen aus: „Nach des Plinius Nachrichten. Dibutades, der Töpfer von Sicyone, bildete zu Korinth die erste Figur aus Thon in halberhabner Arbeit den Geliebten seiner Tochter, dessen Schattenriß sie von seinem Gesicht an der Wand gemacht hatte, und brannte es fest durchs Feuer. Das Stück wurde im Nymphäo der Stadt aufbewahrt, bis auf den Mummius. Sage“ (FN/1/316).

so etwas wie die griechische Antike in nördlichen Gefilden und in neuerer Zeit wiederholen lässt. Der Glaube an die Übertragbarkeit und Wiederholbarkeit von geschichtlichen bzw. kunstgeschichtlichen Tatsachen bildet übrigens eine Seite des Paradoxes, das Winckelmanns Denken prägt. Dieser hält einerseits die Kultur der Griechen für unerreichbar und endgültig vergangen und erklärt dies mit der Klimatheorie, einer Theorie, die zwangsläufig zu den Relativismen des Historismus führt. Andererseits soll man die Antike kopieren und ihr naheifern, was auf einen Glauben an die Konstanz von Zeit und Menschennatur schließen lässt. „Das Wesentliche der Sachen ist unveränderlich“, sagt Sulzer, „[d]as Zufällige aber ist der unaufhörlichen Abwechslung der Moden unterworfen“.<sup>386</sup> Bei der Konstanz ist eine Wiederholung möglich, allerdings nur auf der Basis der bereits bewährten Muster aus der Antike. Wenn es aber, wie die Klimatheorie besagt, in der Menschheit unbeeinflussbare Unterschiede gibt, dann muss sich jedes Land auf sein Spezifisches besinnen und den steten Vergleich mit der Antike entweder ganz unterlassen oder nur dazu verwenden, die eigene moderne Kultur als der alten überlegen darzustellen. Diese Möglichkeiten bilden die Grundlage zahlreicher im 17. und 18. Jahrhundert stattfindenden ästhetischen Querelen. Nationale Identifikationsbedürfnisse antiklassizistischer Bewegungen kämpfen gegen die klassizistische Einheitsforderung einer überindividuellen Menschheitsästhetik.

## 2. Querelen und Bataillen

Die bekannteste Meinungsverschiedenheit über den Wert von Alt und Neu ist die *Querelle des Anciens et des Modernes*. Sie ist so berühmt, dass es bereits 1735 eine deutsche Geschichte davon gedruckt vorliegt: Georg Heinrich Ayrers *Dissertatio de comparatione eruditionis antiquae et recentioris*.<sup>387</sup> Von den deutschen Rezipienten wird er auch als „Vorzugsstreit“, als „Krieg zwischen den alten und neuen Autoribus“, als „Gezänke“, als „Föderkrieg“, als „bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt“, als „Streit über den Vorzug der Alten und Neuern“ oder als „Rang-Streit über die Wissenschaften der Alten und Neuen“ etc. bezeichnet.<sup>388</sup> Auch in der Antike wurde das Alte dem Modernen bereits gegenübergestellt, bereits Angelo Poliziano zerbrach sich im 15. Jahrhundert über das Problem den Kopf, François de Malherbes im 16. Als Urheber der Emanzipationsbestrebungen von der Hegemonialität der Antike, vom antiken Reglement des *decorum* – das *decorum* hier und im Folgenden verstanden als Deckungsbegriff aller klassizistisch Regelästhetiken –, gilt dennoch der Italiener Alessandro Tassoni, der sich in seinem heroisch-komischen Gedicht *La Secchia rapita* (1615) über das hohe Ansehen der Antike mokiert.<sup>389</sup> Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts stellt sich dann nicht nur in Frankreich und Deutschland, sondern auch in England erneut die Frage, ob der Kunst der Antike oder der Moderne der Vorzug zu gewähren sei. Charles Perrault schließt sich ein Jahrhundert nach Tassoni dessen Ansicht an, dass die Modernen sich in ihrer Kultur auf einem ähnlich hohen Niveau bewegen wie die Alten. Zum Beweis dichtet der Franzose ein Lobgedicht auf Ludwig XIV., das *Siècle de Louis le Grand* (1687). Geht man jedoch davon aus, dass die Forderungen nach Regelhaftigkeit, Einheit und unangezweifelter Autorität der Antiken bedeutet, das Althergebrachte gegen alle moderne Umstürzertätigkeit zu verteidigen, dann muss man sich darüber wundern, dass damals die Royalisten die „Modernen“ waren. Perrault will mit seinem Lobgedicht an den König beweisen, dass sein Souverän den antiken Herrschern das Wasser reichen kann, ja, ihnen sogar überlegen ist. Nationalismus ist die Triebfeder dieser Handlung, wodurch die Gegner, das heißt, die Anhänger der *anciens* in ihrer politischen Haltung Republikaner sind. Damit sind die Alten also nicht, wie man dem Wortlaut nach vermuten könnte und dabei rund siebzig Jahre Geschichte ignoriert, die Verfechter des *ancien regime*, sondern einer modernen, liberalen, utopischen, republikanischen Regierungsform, für die das Muster aus der Antike stammt.

<sup>386</sup> Sulzer: „Einfalt“, S. 298.

<sup>387</sup> Zur Rezeption der *Querelle* in Deutschland vgl.: Kapitzka: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt*.

<sup>388</sup> Ebd. S. 10 und 16.

<sup>389</sup> Vgl. Schlosser: *Die Kunstliteratur*, S. 552.

Übrigens gab es bereits in der Antike eine ähnliche, für uns heute verwirrende Parteienbildung. Während des römischen Bürgerkriegs im 1. Jahrhundert v. Chr. waren die Konservativen, Republikaner, und somit die Verteidiger des alten, demokratischen Systems. Die Modernen jedoch waren Monarchisten und sympathisierten mit Oktavian, dem zukünftigen Monarchen Augustus. Aufschlussreich ist, dass die verschiedenen politischen Parteien ihre Gesinnung durch die Kleidung zum Ausdruck brachten. Die Republikaner, die Anhänger der alten Regierungsform, trugen Togen mit gedeckten Farben und strengem, klassischem Schnitt, unauffällige Kleidung also, während die Monarchisten mit bunter, auffälliger Kleidung ihre fortschrittlichen Ansichten zu erkennen gaben. Diese Polarisierung des Strengen und Uniformen für das Bewahrende einerseits und des Bunten für die Resurrektion andererseits wird sich merkwürdigerweise über die Zeiten hinweg erhalten.

Ästhetische Entscheidungen besitzen häufig eine politische Valenz. Im Zusammenhang mit der *Querelle* stellt Francis Haskell die rhetorische Frage, ob es in Frankreich nicht so gewesen sei, dass man sich während der Diskussion der mit der *Querelle* verbundenen ästhetischen Fragen „republikanische Gesinnung oder Volksverhetzung“ vorwarf?<sup>390</sup> Außerhalb Frankreichs aber verkehrt sich, was die Bestimmung von Alt und Neu, Monarchismus und Republikanismus betrifft. Die französische Kultur diktiert in fast allen europäischen Ländern Geschmack, Mode und *conduite* von Hof und Bürger. Im Zuge der Erstarkung des eigenen Nationalgefühls wächst bei den nicht-französischen Ländern der Wunsch, sich vom übermächtigen, zentralistischen Geschmacksdiktat des französischen Hofes zu befreien. Während sich also Frankreich aus nationalistischen Gründen vom Diktat der Antike distanzieren will, versucht man im restlichen Europa, sich vom kulturhegemonistischen Druck Frankreichs zu befreien. Das geschieht unter anderem, indem man sich entschieden Rokokogeschmack des *ancien regimes* distanziert. Für Winckelmann schlossen sich die Liebe zur antiken Kunst und eine Hochachtung für das Französische aus: „Ein Franzose ist unverbesserlich: das Altertum und er widersprechen einander.“<sup>391</sup> Heinse nimmt für sich in Anspruch, dass seine eigenen Musen „keine hagren Französinnen“ seien, „sondern junge frische blühende ungenoßene Mädchen aus Georgien und Cirkassien, die mich alle lieb und werth haben“ (IX /270f.) Aufgrund der durchweg antifranzösische Haltung sind die *Gemäldebrieft* auch eine Schrift gegen die Franzosen und die als dekadent empfundene Geschmacksperversion des Rokoko – und somit eine *Querelle*-Schrift.

Die klassizistische Ästhetik ist immer eine Regelästhetik. Gesetze bedeuten stets Reduktion, Ordnung, Anti-Entropie. Ordnung ist stets gleichbedeutend mit Sinnfälligkeit, sie zu loben, bedeutet, überzeugt zu sein von Gottes weiser Einrichtung der Welt. Wer Gesetze in Frage stellt, stellt auch die Einrichtung des Staates und der Religion, und schließlich Gott selbst in Frage. Regelkonformität ist gleichbedeutend mit obrigkeitaffirmativer Kunst, Regelästhetik ist totalitär, ebenso wie es der Dogmatismus eines Systemphilosophen oder die Autorität der christlichen Religion sind, bei der einst die „wahre Ordnung und die richtige Disposition der Bildgegenstände [...] Sache der Kirchenväter“<sup>392</sup> war. Ein ästhetischer Regelbruch kann sowohl theologischen als auch politischen Gehalt besitzen, wie das Beispiel Mozarts zeigt. Dieser schreibt kurz vor seinem Ausscheiden aus den ungeliebten Diensten beim Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo die *Missa solemnis* in C-Dur, KV 337, deren ungewöhnliche Besetzung – es fehlen die Bratschen – einen Regelbruch darstellt, vom Fürsten gar als „Gotteslästerung“ empfunden. Mozart will dem Fürst damit ganz bewusst einen Abschiedsstreich spielen. Aufgrund der Identität von weltlicher und geistiger Macht scheint es

<sup>390</sup> Francis Haskell: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, übers. von Gerhard Ammelburger, Köln 1990, S. 124. Der Forscher gesteht: „Ich möchte wetten, daß, wer nur die Geduld und geistige Ausdauer hat, sich durch den Berg von Literatur zu kämpfen, den diese Kontroverse aufgeworfen hat, einige Belege für diesen Vorwurf finden wird, aber ich muß gestehen, daß ich mir noch nicht die Mühe gemacht habe.“

<sup>391</sup> Zitiert nach Nikolaus Himmelmann-Wildschuetz: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976 (Gebrüder Mann. Studio Reihe) S. 54.

<sup>392</sup> Salvatore Settis: „Ikonographie der italienischen Kunst 1000-1500: eine Linie“, in: *Italienische Kunst*, hrsg. von Giovanni Previtali und Federico Zeri, übers. von Martina Kemper u.a., Frankfurt/Main 1988, Band 2, S. 9-106, hier S. 13.

somit gleichermaßen geboten zu sein, auf politischer Ebene die Gesetze zu befolgen und auf ästhetischer das *decorum*, das Sich-Ziemende, und die aristotelischen Einheiten. Vermittelt werden diese Gesetze in den Akademien, die von den Schülern den Gehorsam institutionell etablierter, künstlerischer Regeln fordern. Direktor der französischen Kunstakademie war der für seine Antikenkopien berühmte Charles Le Brun, der im berühmten *Querelle des Dessins et de la Couleur* zwischen Poussinisten und Rubenisten der *Académie royale de peinture et de sculpture* eine tragende Rolle spielt. Doch nicht nur über den Primat von Zeichnung oder Farbe wird im Malerstreit gestritten, sondern auch hier wird die Grundfrage gestellt ob die Alten stets als Richtschnur für die moderne Kunst zu gelten haben oder ob letzterer eine eigenständige Rolle zu übernehmen erlaubt sei. Dass Ende des 17. Jahrhundert der alte Streit noch einmal derart heftig gefochten wird, führt Pochat auf den politischen Gehalt der Frage zurück. Die staatlich geführte Akademie strebt durch einen straff organisierten Lehrbetrieb und ein umfassendes und rigides Regel- und Normenkompendium die Kontrolle über das Kulturleben an: „Das klassizistische Stilideal und die damit verbundene Theorie“ sind probate Mittel, „um Anspruch, Macht und Ruhm des Königs sichtbar werden zu lassen“. Kritik, gleich welcher Art, könne leicht „als Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung und den staatlichen Institutionen verstanden werden.“<sup>393</sup> In diesem Zusammenhang bekommt der Begriff der Einheit eine politische Dimension, in der jede pluralistische Gegenposition, egal ob philosophisch, theologisch oder ästhetisch, als Angriff auf den totalitären Unitarismus des absolutistischen Herrschaftssystems aufgefasst werden kann. Ein Mitglied der Akademie, ein *académicien*, gilt schon fast als ein „Pensionempfänger des Königs“,<sup>394</sup> so dass die Akademie auch als royalistische Kadenschmiede fungiert. Die Akademie und mit ihr alle Akademien, die wie diese unter der Kuratel des Staates stehen, haben Recht, Regel, Gesetz und Macht auf ihrer Seite. Doch selbst innerhalb der Akademie wird gegen diese Restriktionen aufbegehrt. Das beginnt mit de Piles, der in seiner Schrift *Dialogue sur le Coloris* (1673) den akademischen Kanon angreift und die venezianischen Künstler über Raffael stellt und Rubens über Tizian. Charles le Brun, Antoine Coypel und Félibien halten mit Carracci und Poussin dagegen.

Heinse's *Gemäldebrieft* sind eine *Querelle*-Schrift, deren Anliegen darin besteht, das Verhältnis zwischen der antiken und modernen Kunst zu klären, doch zu welcher Partei tendiert er? Wer Heinse für einen Modernen hält, muss zwangsläufig annehmen, dass er sich auf die Seite Perraults stellt, der behauptet, die Neuen seien so gut wie die Alten, wenn nicht sogar besser. Doch das Gegenteil ist der Fall, Heinse polemisiert gegen Perrault:

Auf die Perraults.

Der Mond verbirgt mit seiner dunkeln Scheibe/ Uns eines glänzenden Gestirnes Licht./ Das durch die Wolken brennt. Verdenkt es nicht/ Ihr Weisen, einem alten Weibe!/ Denn dieses glaubt gewiß,/ Es wäre Sonnen- und nicht Erdenfinsterniß.–/ Allein, was seydt ihr mehr, ihr Perraults unsrer Zeit?/ Euch ist Homer bisweilen nicht gescheut?/ Ihr seht, wie's alte Weib, das reine Sonnenlicht/ Vor einem Monde nicht! (I/39f.).

Heinse lässt auf seine Sonne Homer nichts kommen und hängt dem Alten von Herzen an. Auch in diesem Zusammenhang gibt es einen öffentlichen Streit: Die *Querelle d'Homère*, die Anfang des Jahrhunderts zwischen Antoine Houdar de la Motte und Anne Dacier, Vertreterin der *anciens*, geführt wurde. Diese sogenannte zweite *Querelle* ist ebenfalls Teil der großen. Perrault steht auf der Seite de La Mottes, weshalb die Homer-Gegner „Perraultisten“ hießen. Verwirrend ist bei dem Streit um Homer, dass es dabei keineswegs um die Verteidigung der Alten als Gewährsleute der *doctrine classique* geht. Denn Homer repräsentiert weniger die regelhafte Schönheit als das Ursprüngliche, das Authentische, das naiv Einfältige. Der antike Dichter steht sowohl für das Wunderbare als auch für das großartig Lächerliche – kein Geringerer als Leibniz fand die Götterdarstellungen des Homer lächerlich.<sup>395</sup> Johann Jacob Reiske stellt in seinen *Erinnerungen und Zusätze zu*

<sup>393</sup> Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 352.

<sup>394</sup> Robert Darnton: *Literaten im Untergrund. Lesen, Schreiben und Publizieren im vorrevolutionären Frankreich*, übers. von Henning Ritter, Frankfurt/Main 1988, S. 17.

<sup>395</sup> Kapitzka: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt*, S. 97.



den zehen Bänden der *Geschichte der Pariser Akademie der schönen Wissenschaften* (1757) Homers unangefochtene Position in Frage, indem er dessen „Fehler“ aufzählt:

Schreibe einer einmal heutzutage ein solch Gedichte, als die Odyssee ist; erlaube er sich so viele Freyheiten in Ansehung des metri; radbreche er das Deutsche mit den seltsamsten und unerträglichsten Ausdehnungen, Verkürzungen und Verunstaltungen der Worte; beleidige er die deutsche Grammatik auf alle ersinnliche Weise; menge er alle Spracharten von ganz Deutschland, Ober- und Niedersächsisch, Fränkisch, Oesterreichisch, Schwäbisch, Schweizerisch, Flämisches und Pommerisch, Ostfriesisch und Klopstockisch unter einander; erzähle er so lächerliches albernes Zeug, und das auf eine so einfältige ewig einförmige Art; wiederhole er alle zehnen oder zwanzig Verse ganze Stellen mit einerley Worten; lasse er seine Personen so zur Unzeit sprechen, so unanständig handeln [...].<sup>396</sup>

Was diesem Dichter droht, stellt sich Reiske ebenfalls vor: Den wird man „auszischen, und zu den alten Weibern in die Spinnschule schicken.“<sup>397</sup> Warum Homer allen Sanktionen entgeht, auch dafür hat Reiske eine Erklärung: „Seine bezaubernde Einfalt machet ihn bey allen seinen Fehlern liebenswürdig“,<sup>398</sup> und sein großer Geist. Es gibt also noch eine andere Antike als die des Neoklassizismus mit seiner Regelmäßigkeit, dem Unoriginären der Antikenkopie, dem Unnatürlichen der unbedingt idealen Schönheit. Homer ist die Identifikationsfigur der anderen Klassizisten, der gemäßigten *anciens*, für die die Antike mehr ist als das begrenzte Bild, wie es Winckelmann bietet, dieses „Mehr“ ist es auch, wofür Heinse zeitlebens kämpft. So knüpft er im Streit, ob den Alten oder den Modernen der Vorzug gebührt, weniger an Gedanken an über „Regelkram und Grenzgänge“<sup>399</sup>, wie sie Gottsched, Klopstock, Klotz und Lessing formulieren – obwohl deren Aussagen bei ihm stets unterschwellig anwesend sind –, sondern an die französisch-akademischen Querelen. Dort, wo er von sich als Wildfang spricht, sagt er, er habe keine Lust gehabt sich „in jeder Maulwurfsecke“ nach Material für seine Schrift zu suchen und erklärt: „Und überhaupt dünkt ich, die vornehmen Teiche sollten so was nicht übel nehmen; ihre Forellen und Karpfen würden ja ohne dieß sonst abstehn (IX/288). Vornehm sind die Franzosen, aber ihre Teiche abgestanden wie ihre Theorien. Dagegen steht der originäre und quellfrische Gedankenfluss des Genies. Damit will er sich distanzieren von der Flut der kunsttheoretischen Schriften der damaligen Zeit, was nicht bedeutet, dass er diese Schriften nicht in- und auswendig kennt.“<sup>400</sup> Heinse ist dennoch zu Zeiten der *Gemäldebrieft* kein genialischer Werther, auch wenn er sich als solcher gebärdet. Eher scheint er – und es wäre den Versuch wert, nachzuprüfen, ob dies tatsächlich stimmt – der junge V... aus Goethes Roman zu sein, jener, der „viel Wissens“ auskramte, „von Batteux bis zu Wood, von de Piles zu Winkelmann“, und behauptet, „er habe Sulzers Theorie, den ersten Teil, ganz durchgelesen, und besitze ein Manuskript von Heynen über das Studium der Antike“. Werther, der ihm zuhört, ist wenig beeindruckt und „ließ das gut sein“.<sup>401</sup> Es ist keineswegs abwegig, Heinse als Vorbild für diesen jungen „V“ zu sehen, schließlich haben Heinse und Goethe, wie bereits berichtet, ein Jahr vor Erscheinen des *Werther* ein paar Tage gemeinsam in der Gegend um Düsseldorf herum verbracht.

Heinse's Teich-Metapher versinnbildlicht den Zwiespalt des aufstrebenden Jünglings zwischen den stillen Wassern der autorisierten theoretischen Schriften (ob antik, italienisch oder französisch macht keinen Unterschied) und dem regellosen Sinnenrausch des Genies. Diese Interpretation legt auch eine Ausführung in

<sup>396</sup> Ebd. S. 243.

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Vgl. den Titel des von Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann herausgegebenen Sammelbandes zu diesem Thema: *Regelkram und Grenzgänge*.

<sup>400</sup> So schreibt Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, Berlin<sup>3</sup> 1986, Band 1, S. 118: „Ehe Heinse sich an den Schreibtisch setzte, hatte er eine ganze Kunstbibliothek verschlungen: von Deutschen den großen Baumgarten, dessen Schüler er Gleim nennt, Winckelmann, Mengs, Hagedorn, Sulzer, Lessing, Herder und Goethe, französische Werke der de Piles, Descamps, Félibien, Rousseau nicht zu vergessen, und englische Schriftsteller wie Hogarth, Addison, Home und Reynolds.“

<sup>401</sup> Goethe: *Sämtliche Werke 1.2.*, S. 202.

Goethes *Dichtung und Wahrheit* nahe, die zeigt, wie sehr die Bilder und Metaphern sich in die Hirne der Zeitgenossen eingepägt haben, so sehr, dass sie noch nach mehreren Jahrzehnten präsent sind. Goethe charakterisiert am Ende seines Lebens rückblickend die Zeit und Literatur seiner Jugend: „[...] denn alles Vornehme ist eigentlich ablehnend, und ablehnend ward auch die französische Kritik, verneinend, herunterziehend, mißredend“;<sup>402</sup> die (französische) Kunstliteratur ist in seinen Augen, er wiederholt es, „[b]ejahrt also und vornehm“.<sup>403</sup> Goethe und Heinse haben diesen Streit somit zur gleichen Zeit ausgetragen.

Ob Swifts *Battle of books*, Hogarths *Battle of pictures*, die *Querelle des Anciens et des Modernes* oder *d'Homère* oder der Streit zwischen den Poussinisten und Rubenisten, all diese Streitigkeiten versuchen eines zu klären: Ist die Menschheit je wieder in der Lage, eine vergleichsweise hohe Kultur wie die der Griechen zu schaffen oder nicht? Nein, sagen die *anciens*, ja die *modernes*. Heinse beantwortet die Frage in den *Gemäldebrieffen* mit einem eindeutigen 'jein'. Denn, „was sollen, was können wir anders thun, da es keine höhere Vollkommenheit, und höhere Schönheit geben kann, wie uns die Weisen sagen?“ (IX/297). Die Schriften, die Alten und deren Anhänger sagen, es gebe nichts Besseres als die alte Kunst, alles neue sei nur ein „leidiges Flickwerk; wobey nichts bessers geschehen könnte, als daß der große Komet käme, das alte Weib Erde mit sich fortriße in eine neue Sonnenbahn, wo sie unterwegs verbrannt würde, und wieder neu aus ihrer Asche hervorgrünte und blühte, und wieder voll jugendlichen Getümmels wäre (IX/297f.). Ist Heinse also doch ein *anciens*? Nein, denn er fährt fort: „Doch ich glaube nicht so ganz, daß dem also sey“ (IX/298). Dann doch Moderner? Auch nicht. Warum nicht, wird das sechste Kapitel dieser Arbeit zeigen, in dem die Möglichkeiten, ein Moderner zu sein, aufgezeigt werden, um zu verdeutlichen, wie wenig Heinse diese Möglichkeiten nutzt. Er wählt die Position der Mitte, das heißt, er betrachtet die Antike als Richtlinie, akzeptiert den Kanon und plädiert trotzdem für eine zeitgemäße, von lebensfeindlicher Nachahmung befreite Kunst.

### 3. Philologie oder Archäologie: Der *Laokoon*.

Der Tenor der zahlreichen ästhetischen Querelen des 17. und 18. Jahrhunderts besteht darin, die Antike und ihre Autorität als Doktrin zur Disposition zu stellen. Die Kunstwissenschaft fragt sich, ob das ästhetische Urteil sich weiterhin auf die Schriften der Antike gründen oder ob die eigene Erfahrung Maxime dafür sein soll. Diese Prinzipienfrage bewegt sich weiterhin in der Tradition der Antikenkritik, der Skepsis gegenüber der Autorität von überlieferten Zeugnissen wie Münzen, Statuen etc.. Um Eindeutigkeit zu schaffen, versucht man, eine Reihe von grundlegenden ästhetischen Einzelfragen endgültig zu klären, und zwar wechselweise mit den beiden Hauptmethoden der Altertumsforschung: der Philologie einerseits und der Archäologie andererseits. Wie bereits erwähnt, zieht man als Exempel dafür fast in allen großen Fragen die Statue des *Laokoon* (Abb. 9) heran.



Abb. 9 Marco Dente: *Laokoon*

<sup>402</sup> Goethe: *Sämtliche Werke 16: Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Peter Sprengel, S. 517.

<sup>403</sup> Ebd. S. 519.

Heinse versucht in Italien, angesichts der originalen Statue Klarheit in der Methodenfrage zu schaffen: Wurde die Statue aus einem Stein geschaffen, das heißt, *ex uno lapide*? Ist sie möglicherweise eine Kopie? Schreit der Vater oder herrscht Stille? Ist es rechters, den Priester Laokoon nackt darzustellen?

#### *ex uno lapide*

Plinius ist die einzige antike Autorität, die den *Laokoon* erwähnt. Im Winckelmann-Exzerpt des N 55 findet Heinse ein angebliches Gesetz: „Die Statuen waren aus einem Stücke gearbeitet; und Plato giebt so gar ein Gesetz sie nur aus einem Stücke zu machen“ (FN/I/295).<sup>404</sup> An Aussagen von Plinius oder Plato zu zweifeln heißt, die Autorität der Antike zu unterminieren. Allerdings zeigen bereits erste Untersuchungen direkt nach dem Auffinden der *Laokoon*-Statue im Jahre 1506, durchgeführt von keinem Geringeren als Michelangelo, dass Fugen vorhanden sind. Wieder einmal entsteht – wie schon bei Petrarca und den Münzen – ein äußerst fruchtbarer und folgenreicher Widerspruch zwischen einer antiken Quelle und der experimentellen Überprüfung am Objekt selbst. Hätte der *Laokoon* keine Fugen aufgewiesen, hätte Plinius uneingeschränkt Recht, und die Geltungshoheit der Antike bliebe unangetastet. Heinse kämpft zunächst hartnäckig darum, die Theorie der Fugenlosigkeit aufrecht zu erhalten, er glaubt daran, dass die Statue aus einem einzigen Stein erschaffen sei: „Ich finde nicht eine Fuge von Zusammensetzung, u habe diesen Punkt mit aller möglichen Sorgfalt zu verschiedenen Zeiten u mit andern untersucht“ (FN/I/1371). Es ist sein Vor-Urteil, mit dem er der Statue begegnet, er glaubt an das einheitliche Schönheitsgesetz des Plato. Vier Notizbuchseiten später scheint er die Fugen an der Statue jedoch entdeckt zu haben und versucht, sie sich zu erklären: „[...] war abgeschlagen u ist offenbar wieder nach den Rissen angesetzt, und also auch keine Fuge von einem neuen Block Marmor“ (FN/I/1372). Die Fugen seien nur Risse, tröstet er sich, und kommt zum Schluss: „Folglich seh ich nicht, aus welchem Grund man den Plinius widerlegen will“ (ebd.). Doch weitere Untersuchungen an der Statue und weiteres Nachdenken führen dazu, dass er seine Meinung ändert.<sup>405</sup> Er stellt nun mehrmals fest, dass die Statue aus mehreren Teilen besteht (u.a. FN/I/748, FN/I/760). Endlose Male muss er die Plastik untersucht haben, als fiel ihm der Glauben an die Tatsache schwer. Und jedes Mal macht er sich Notizen. Wenn er im N 10 wie in dem gleichzeitig entstandenen Parallelheft N 18 behauptet, der *Laokoon* sei aus „mehrern Stücken [...] klar zusammengesetzt; aus dreyen wie man deutlich sieht“ (FN/I/947), und diese Aussage im *Ardinghello* wiederholt (allerdings mutmaßt er hier, aus „zwey Stücken“, vgl. IV/247), so ist dies mit großer Wahrscheinlichkeit als das letztendliche Resultat seiner wissenschaftlichen Bemühungen um den *Laokoon* zu betrachten. Heinse muss sich widerwillig der Anschauung beugen und zugeben, dass die Statue aus mehreren Teilen geschaffen ist, was erst 1960 wissenschaftlich bestätigt wird.<sup>406</sup> Es behagt ihm allerdings wenig, Plinius so ins Unrecht setzen zu müssen.

#### Original oder Kopie?

Schon kurz nach Entdeckung der Statue regt sich die Vermutung, dass es sich bei der berühmten Statue nicht um ein Original, sondern um eine Kopie handelt. Heinse nennt die Archäologen, die dies für möglich halten, im *Ardinghello* „Sonderlinge“ und schildert sie als verwirrt. Sie leiden unter dem „Schwindel des Paradoxen“, den

<sup>404</sup> Die Stelle in Platos *Nomoi* lautet: „Ein Geschenk aus Holz dagegen, sofern es aus einem einzigen Stück gefertigt ist, und ebenso eines aus Stein mag jeder nach Belieben in den öffentlichen Heiligtümern aufstellen“ (Plato: *Nomoi* XII, 956a).

<sup>405</sup> Die Tatsache, dass Leitzmann es unterließ zu kennzeichnen, dass Heinse Passagen strich, führt in der Forschung zwangsläufig zu falschen Ergebnissen. Gefördert wird dies durch Heinses Gewohnheit, die Notizhefte achronologisch zu beschreiben. Rita Terras sieht im Bekenntnis zur Einteiligkeit der Statue die abschließenden Bemerkungen Heinses zu dieser Frage. (Rita Terras: „Lessing und Heinse: Zur Wirkungsgeschichte des ‚Laokoon‘“, in: *Lessing Yearbook*, II/1970, München 1970, S. 56-89, hier S. 66.) Auch Bettina Preiss kommt in ihrer Dissertation zum Schluss, Heinse entscheide sich für die Theorie, dass der *Laokoon* aus einem Block geschaffen sei (Bettina Preiss: *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe. Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts*, Alfter 1992, S. 89).

<sup>406</sup> Preiss: *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe*, S. 89.

heraufzubeschwören ihnen sowieso angeraten war, denn der eigentliche Zweck ihrer Theorie sei Religionskritik. Sie äußern die Ansicht, dass der Laokoon eine Kopie sei, nur, „um vielleicht dem Vatikan wehe zu tun“ (IV/247). Der Gedankenverlauf ist dabei folgender: Wenn Plinius behauptet, die Statue sei aus einem Stein geschaffen, dann muss man angesichts der Fugen an der Statue schließen, dass er sich geirrt habe. Wenn man ihn jedoch keines Irrtums bezichtigen möchte, dann bleibt nur die Schlussfolgerung, dass die berühmte, mindestens aus zwei Teilen bestehende Statue in Rom eine Kopie des Originals ist. Dann hätte das Original aus einem Stein geschaffen sein können, und Plinius' Ehre wäre gerettet. Allerdings um den Preis gleich zwei weiteren Autoritäten zuzusetzen: der real existierenden Statue und der Kirche. Graf Caylus berichtet in seinen *Des Herrn Grafen von Caylus Abhandlungen zur Geschichte der Kunst* (1768), es sei Fulvius Ursinus gewesen, der als erster an der Originalität der vatikanischen Laokoongruppe gezweifelt habe.<sup>407</sup> Den *Laokoon* zu einer bloßen Kopie herabzuwürdigen, scheint niemandem angenehm gewesen zu sein, und so schlägt auch Montfaucon in seinem *Diarium Italicum sive monumentorum veterum, bibliothecarum, musaeorum, &c* (1702) vor, den *Laokoon* als eine Kopie zu betrachten, die vom gleichen Künstler geschaffen sei.<sup>408</sup> Damit sei die erhaltene Statue des *Laokoon* fast so gut wie das Original. Gegen diese These von einer Kopierarbeit des ursprünglichen Künstlers wendet sich Heinse im *Ardinghello* entschieden: Er hält es für eine „handgreifliche moralische Unmöglichkeit“, dass ein Künstler erstens „einige der kräftigsten Jahre seines Lebens mit bloßem Nachmachen ohne weitem Zweck sollte verschwendet haben“, und zweitens, dass „die Kopie, gerade wo das Original stand, durch ein Wunder vom Himmel gefallen, und das Original dafür verschwunden wäre [...]“ (IV/248). Wann also ist die Statue entstanden? Heinse versucht im *Ardinghello* eine Datierung der Laokoon-Statue, und zwar unter anonymer Anspielung an bereits bekannte Schriften und Diskussionen. Einige, „voll von den Wundern des Phidias, Polyklet und Praxiteles gingen so weit“, zu vermuten, der *Laokoon* möchte aus dem Zeitalter des Geschichtsschreibers der Natur [Plinius, I.W.] selbst“ stammen, also aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert. Dadurch verwandle sich allerdings das Lob in „ein gewöhnliches Gelehrtenkompliment“ (IV/247). Warum aber ein solches Lob ein „Gelehrtenkompliment“ sein soll, bleibt vollkommen unverständlich, wenn man nicht weiß, wen Heinse mit denen die „voll“ von der Antike seien, meint. Nicht Zeitgenossen der Romanfigur Ardinghello, also Altertumsforscher des 16. Jahrhunderts, sondern Heinses eigene Mitbürger der Gelehrtenrepublik, und zwar Lessing und Heyne. Diese behaupten, die rhodischen Bildhauer der Statue seien von der literarischen Beschreibung Vergils ausgegangen, wodurch die Entstehungszeit der Statue in die Zeit nach der Entstehung der *Aeneis* fällt. Lessing stützt sich bei seiner Annahme auf eine logisch-präzise Analyse des Pliniustextes. In der engeren Textumgebung der Beschreibung des *Laokoon* erwähne der Naturforscher ausschließlich Künstler, die in den Palästen der ersten Kaiser tätig waren. Warum, so fragt er, sollte Plinius die *Laokoon*-Künstler, wenn sie tatsächlich zu früheren Zeiten gearbeitet hätten, in einer Reihe mit Künstlern nennen, die Jahrhunderte später leben? Außerdem haben frühere griechische Schriftsteller die Statue nirgendwo erwähnt. Für ihn ist die Arbeit eindeutig die Auftragsarbeit eines römischen Kaisers, möglicherweise von Asinius Pollio oder gar von Titus selbst, schließlich habe man die Statue auch in dessen Palast gefunden. Lessing löst hier ein altertumswissenschaftliches Problem durch eine philologische Interpretation und zieht diese somit der archäologischen Methode der unmittelbaren Anschauung und Kunsterfahrung vor. Winckelmann dagegen ist überzeugt, dass die Skulptur aus dem Zeitalter Alexanders des Großen und des Lysipp um 330 v. Chr. stammen müsse. Dieser Vermutung schließt sich Heinse mit großer Selbstverständlichkeit an, denn, wie er zum Beweise sagt, schon „allein der Augenschein“ (IV/247) zeuge davon. Mit dieser Wortwahl bekennt er sich zur erfahrungsgestützten Wissenschaft der Archäologie, denn die Statue „zeigt jedem Erfahrenen, daß die Gruppe aus

<sup>407</sup> Wie z.B. Comte de Caylus: *Des Herrn Grafen von Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst*, übers. von J.G. Meusel, nebst einer Vorrede von Herrn Klotz, Altenburg 1768; Band 1, S. 275.

<sup>408</sup> Vgl. Preiss: *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe*, unpaginierter Anhang.

der schönsten Blüte der Kunst stammt“ (ebd.). Heinse will unbedingt, dass die Entstehung des *Laokoon* in die Blütezeit der griechischen Klassik fällt.

Winckelmann, aber auch schon Archäologen vor ihm, wie Paolo Alessandro Maffei oder Vater und Sohn Richardson, urteilen auf der Basis der sinnlichen Beobachtung, eine Methode, die Winckelmann zur Vollkommenheit entwickelt. Für ihn sind die antiken Skulpturen eigenständige Kunstwerke und nicht länger bloße Illustrationen antiker Schriftquellen wie für die Philologen.<sup>409</sup> Lessing als Philologe geht bewusst anders vor, er stützt sich auf die schriftlichen Quellen und sieht keinen Nachteil darin, zur Zeit der Abfassung seiner Schrift den *Laokoon* allenfalls in Kopien gesehen zu haben. Verglichen mit dem Archäologen Winckelmann und der Methode der empirisch-wissenschaftlichen Erfassung der Kunstwerke kommt er mit seiner philologischen Methode der wahren Entstehungszeit der Plastik näher. Während beim Fugenproblem die Erkenntnismethode der wissenschaftlichen Beobachtung noch zu richtigen Ergebnissen führt, versagt sie hier. Ein Grund dafür könnte sein, dass sich das Auge vom Wunschdenken kompromittieren lässt und möglicherweise ein Gedankensystem oder eine Ideologie am Werke ist.

#### Schrei, Stöhnen oder Stille?

Doch nicht nur technische Fakten hinsichtlich der Kunstwerke müssen geklärt werden, sondern auch übergreifende ästhetische Fragen, wie die nach dem Hässlichen in der antiken Kunst. Diese wird anhand eines akustischen Phänomens zu beantworten versucht: des Schreis des Laokoon – wenn es denn einer ist. Eine solche Frage erscheint heute nebensächlich, doch damals zwingt die Zensur Denker, Philosophen, Schriftsteller und Gelehrte dazu, weltanschauliche Fragen im Bereich der Ästhetik zu verhandeln, wo sie unverfänglicher erörtert werden können. Das bedeutet umgekehrt, dass eine Entscheidung Rückschlüsse erlaubt auf die politische bzw. weltanschauliche Haltung. Eine Antwort ist mehr als eine Stellungnahme, sie ist ein Bekenntnis.

Winckelmann behauptet, die Vaterfigur, der Laokoon selbst, schreie nicht, weil ein Schmerzensschrei die große Stille unschön zerreißen würde. Überhaupt hätten die Griechen es vermieden, Hässliches in ihrer Kunst darzustellen. Demgegenüber steht die Aussage des Plinius', der in seiner *Naturalis Historia* (XXXV, 58) berichtet, der Maler Polygnotos habe den Patroklos mit schmerzverzerrtem, schreiendem Gesichtsausdruck dargestellt.

Der leidende Laokoon ergreift den Betrachter Herder bis ins Mark:

Ob der in Zuckung Liegende, winselnde Mann Philoktet sei, geht mich nicht an: er ist ein Tier, wie ich: er ist ein Mensch: der menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein sterbendes Tier, einen röchelnden Toten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. Und wo ist nun dieser Eindruck auch nur im kleinsten Maße vergnugend, angenehm? Er ist peinlich, schon bei dem Anblicke, bei der Vorstellung, ganz peinlich. Hier ist im Augenblicke des Eindruckes an keinen künstlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken: die Natur, das Tier leidet in mir, denn ich sehe, ich höre, ein Tier meiner Art leiden.<sup>410</sup>

Doch der Klassizist lässt das nicht zu, denn wenn „Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Kunst ist: freilich, so muss Laokoon nicht schreien, sondern lieber nur beklemmt seufzen“.<sup>411</sup> Sofort nach der Entdeckung der Statue wird spekuliert, ob der geöffnete Mund der Statue zu bedeuten habe, dass der Künstler damit einen lauten Schrei zum Ausdruck bringen wollte. Jacobo Sadoletto wagt es in seiner Schrift *De Laocoontis statue Jacobi Sadoleti carmen* (1506) offensichtlich noch nicht, in dieser Frage eine eindeutige Entscheidung zu treffen, so behauptet er zuerst: „Vom heftigen Schmerz und von der grausamen Zerfleischung angetrieben, stößt jener ein ungeheures Ächzen aus.“<sup>412</sup> Und fährt fort: „[Fast] schon erliegt er dem Wüten, und von der Wunde geschwächt

<sup>409</sup> Ebd. S. 77.

<sup>410</sup> Herder: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, S. 101f.

<sup>411</sup> Ebd. S. 123.

<sup>412</sup> Zitiert nach Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 768.

wird sein Schnauben zum bloßen Gemurmel“. Sadoletto rühmt die Künstler der Statue und interpretiert, indem er ganz nebenbei das pygmaliontische Prinzip formuliert: „Wir sehen, daß ihr den leblosen Stein herrlich mit lebendigen Gestalten beseelt habt, daß ihr dem atmenden Marmor lebenswarme Sinne eingepflanzt habt, und [wir sehen] Bewegung, Wut und Schmerz, und wir vermeiden gar das Stöhnen zu hören“. <sup>413</sup> Winckelmann hat noch zweihundertfünfzig Jahre später bei der Beschreibung des *Laokoon* dieses vermiedene Stöhnen im Ohr. Es ist ihm Grundlage für seine Theorie der „großen, gesetzten Seele“ und Anlass für die zweite Hälfte seines berühmten Syntagmas von der Edlen Einfalt: die stille Größe:

Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden. Der Schmerz [...] äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzten Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet: Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. [...] Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann, das Elend ertragen zu können. <sup>414</sup>

Lessing dagegen ist davon überzeugt, dass der Philoktet des Sophokles vor Schmerzen laut gebrüllt habe. Doch diese Äußerung des Affekts lässt er nur in der Literatur zu, die Statue darf auch in seinen Augen nicht schreien. Der Grund dafür liegt aber nicht in der Autorität der literarischen Vorlage, sondern in den Bedingungen des Mediums der bildenden Kunst.

[...] er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. [...] Die bloße weite Öffnung des Mundes, – bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. <sup>415</sup>

Lessings Schrei-Theorie soll nahelegen, wie wichtig es ist, die einzelnen Kunstdisziplinen getrennt zu betrachten, um jeder gerecht zu werden. Dagegen beabsichtigt Batteux gerade, deren Gemeinsamkeiten herauszustreichen. Wenn Heinse nun in seinen Notizen und Schriften über den Schrei des Laokoon nachdenkt, so müssen diese Aussagen an den Aussagen der anderen Schreitheoretiker gemessen werden. Zur Zeit der *Gemäldebriefe* hält Heinse sich eindeutig an die Konvention. Hier spricht er, noch bevor er die Antiken in Rom leibhaftig zu Gesicht bekommt und somit nur im Rückgriff auf die in Deutschland bekannten Kopien urteilt, vom „schmerzliche[n] Seufzen schwindender Stärke“ (IX/332), das sich im *Laokoon* ausdrücke. In Italien, der Statue ansichtig, scheint er hin- und hergerissen zu sein zwischen dem, was ihm vor Augen steht und dem, was er von den Schriften noch im Kopf hat bzw. sich, und das ist bezeichnend, zeitgleich erliest. So stellt er fest: „Der kleine thut noch seinen letzten Schrey, und der Vater schreyt, aber blos aus Weh und nicht um Hülfe; u der ältere Sohn sieht, daß es beyden übler geht als ihm, u schreyt u jammert zugleich u entsetzt sich“ (FN/I/760). Zahlreicher sind bei ihm aber die Aussagen, dass der Schrei doch nicht stattgefunden habe: „Der Vater ist im Gefühl seines ganzen Elends, und stöhnt vor Schmerz und Angst u Schrecken“ (FN/I/758), um dann etwas weiter niederzuschreiben: „Es ist kein Schreyen aus vollem Halse, denn dazu haben sie den Athem u die Kraft nicht“ (FN/I/761). Hierbei notiert er das lessingsche Argument: „Es lässt sich auch dabey nicht denken; das Ganze würde gleich lächerlich“ (ebd.). Die „Stille“ als Abwesenheit des Schreis ist für Heinse weder Ausdruck eines stoischen gefühl- und leidenschaftsunterdrückenden Quietismus, wie bei Winckelmann, noch Zeichen eines vermeintlichen griechischen Nationalcharakters. „Die Bildhauerkunst“, definiert Heinse dessen Position „ist die ächte Probe schöner Form und geht gewiß ins wesentlichere, deßwegen leidet sie auch das momentane leidenschaftliche

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> *Frühklassizismus*, S. 30f.

<sup>415</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 29.

nicht gern. Ueberhaupt ist sie fürs *erhabne* allein“ (FN/1/894). Handlung, Aktion, Bewegung liegen außerhalb ihres Bereichs. Lessing will beweisen, dass der Schrei *Laokoons* deshalb kein Schrei sein kann, weil er als Ausdruck der Leidenschaft transitorisch ist, weshalb von der Darstellung der Leidenschaften in der Bildhauerei im Allgemeinen abzusehen ist. So weit geht Heinse nicht, er erwägt deren Darstellung zumindest vorübergehend. Bei einer weiteren Museumssitzung hört er den Vater und den kleinen Sohn förmlich schreien: „Der Vater u der kleine Sohn schreyen überein, gerad wie man schreyt, wenn man bloß an sich denkt und leiden fühlt“ (FN/1/770). Zum mangelnden stoischen Gleichmut gesellt sich in Heinses Interpretation nun auch noch Egoismus, eine Motivation, die mit dem Edelmut Winckelmanns wenig zu vereinbaren ist. Horst Althaus sieht darin eine paradoxe „Differenz von Schmerz und Schmerzgeständnis“, an der „die barocke Stoa ihren Anteil hatte“.<sup>416</sup> Dass Winckelmanns Ideal dem weltverachtenden Versagenspathos des von ihm so verhassten Barocks eben so sehr verpflichtet ist wie der antiken Tugend der *sophrosyne*, leugnet er, er hält stets der „von der gebärdenhaften Bewegkunst lebenden Barockkunst“<sup>417</sup> die Stasis der Mäßigung entgegen. Eine Ansicht, die Lessing nicht teilt. Er liefert Beispiele dafür, dass die Griechen im Gegensatz zum „Nordischen Heldenmut“ der heimatlichen Breitengrade durchaus zu ihrem Schmerz und Kummer standen und diese Gefühlsäußerungen somit auch darzustellen pflegten. Worin ihm Heinse allerdings deutlich widerspricht: Er schreibt dem Menschen Laokoon „woherzogne Unschuld, und Adel u Kraft u Verstand“ zu (FN/1/761) und führt mit Lessing einen direkten Dialog: „Und lieber Leßing, wie starb Sokrates! Der größte Grieche!“ (FN/1/920). Er gibt zu, dass Verleugnen des Schmerzes Barbarei sei, aber der „gesittete Grieche (jeder große Mann)“, und damit meint er jemanden wie Sokrates, könne den Schmerz „mit der Stärke seines Geists“ überwältigen (FN/1/920). Von seiner Vorstellung des „großen Mannes“, seiner *megalopsychos*-Theorie, her betrachtet, weist Heinse die Darstellung des schreienden *Laokoons* zurück. Schrie dieser tatsächlich: „das Ganze würde gleich lächerlich“ (ebd.). Warum aber verteidigt er den stoischen Quietismus, wenn er andererseits unbedingt die Laiden und Alcibiaden unter den Griechen berücksichtigt wissen will? Das liegt an seinem spezifischen Verständnis von Schönheit, wonach die Schönheit nicht absolut ist, sondern von Relationen abhängt. Schönheit ist bedingt von außerästhetischen Zwängen. Der Begriff der Schönheit kann deshalb je nach Gebrauch anders definiert werden: „Was in der Natur edel u groß ist, und noch bey der Seele schön bleiben kann: muß es gewiß auch bey dem Körper seyn, und bleiben. Wenn eine schöne Seele schreyen kann, so kann auch ihr Körper dabey noch schön bleiben“ (FN/1/920f.) Er erlaubt die Darstellung des Hässlichen, wenn sie nötig ist: „Ueberspannung, Schreyen zum Verzerren geht aus der Natur heraus u kann bloß deßwegen nicht mehr schön seyn; u doch zeigt mir den Fall, wo es philosophisch nothwendig bey einem jungen schönen Körper ist, u ich will euch beweisen, daß es auch alsdenn schön ist, [...]“ (FN/1/771.).

In den *Gemäldebrieffen* diskutiert er die Hässlichkeit als Gegenstand der Kunst anhand der Historienmalerei. *Die Flucht der Amazonen* nennt er „Das beste vom Kriege für ein Heldenherz“, die Heldinnen sind „wilde, grausame und doch reizende Empörerinnen wider die Rechte der Natur“ und bieten ein furchtbar schönes Schauspiel, dergleichen es wenig gegeben“ (IX/345). Im *Sanherib* (Abb. 10) beschreibt er *en détail* einen „Hauffen Erschlagener, noch warm todt, und schon verblichen im stillestehenden Wetter zwischen Rossen und von Rossen zertreten, worunter dieser und jener in der Höllenangst sich zu verbergen sucht“ (IX/351f.). Und gelangt zum Urteil: „Eine schreckliche Gruppe!“ (IX/352). Worauf er sich in der Schilderung des Schaudererweckenden geradezu ergeht. Das Gesicht des Helden ist ein „Gesicht voll lebendigen Todes, ohne Besinnung, wie eines in der Fluth Untergehenden“ (ebd.). Er zählt auf: „Das Entsetzen in den aufgesperrten Augen und der ausgedehnten Stirn, die Losgelassenheit der Furcht und Angst in allen Muskeln am ofnen Munde, der Stolz überall an dem grausamen Kerl zu Brey an die Wand geschmettert [...]“ (IX/352).

<sup>416</sup> Horst Althaus: *Laokoon. Stoff und Form*, Bern 1968, S. 18.

<sup>417</sup> Ebd. S. 19.



Abb. 10: Peter Paul Rubens: *Die Niederlage des Sanherib* (ca. 1616)

Bei aller Hingabe an die Beschreibung des Entsetzlichen, erlaubt er das Hässliche jedoch nur als Zutat:

Das Häßliche bleibt in der bildenden Kunst bey allen historischen Nachahmungen bloß momentan; und ist ferner eben so lächerlich mit besondern Affectationen verbunden, und thut der Eigenliebe der Zuschauer wohl, wie in der Natur. Für sich allein aber ist es unerträglich. So bald man historische Compositionen übrigens der bildenden Kunst zugiebt, so muß man ihr auch das Häßliche zulassen. Eine Historische Composition ohne Schreckliches u lächerliches bleibt ein unschmackhafter Milchbrey mit allen andern Schönheiten (FN/1/915).

Das Hässliche erfüllt für ihn stets die Funktion als Begleitung des Guten, Wahren und Schönen, als dessen dunkler Gegenspieler, niemals aber steht es bei ihm allein. Hässlichkeit, erklärt er in den *Gemäldebrieffen* ist „Abbiß, Saftlosigkeit, Mehlthau und Wurmstich“ (IX/291), das Unvollkommene schlechthin. Für die Schönheit des Menschen gilt in diesem Sinne allgemein: „Jede Vollkommenheit oder Tugend im Menschen zeigt sich von außen an seinem Körper durch eine besondere Art von Schönheit; jede Unvollkommenheit oder jedes Laster durch eine besondere Art von Häßlichkeit“ (FN/1/895f.). Deshalb ist sie zur Darstellung von Menschen, was ja in den Historien gemälden geschieht, auch unbedingt notwendig, denn „die mehrsten Begebenheiten in der Welt“ stellen „einen Kampf zwischen Tugend und Laster“ dar. Was die Frage aufwirft: „ist es unüberlegt, wenn man dem Historienmahler so gar die Schilderung des Lasters versagen will; oder soll er das Laster schön vorstellen?“ (FN/1/896). Heinse nennt Lessing einen Sophisten, weil dieser zu beweisen versucht, dass „die Griechen bloß das Schöne nachgebildet haben“ (FN/1/920). Er dagegen fragt sich, ob der Maler, der das Leben darstellt, „deßwegen ein Kothmahler“ sei, „wenn er es häßlich vorstellt?“ (FN/1/896). Und beantwortet diese Frage mit nein, denn der Historienmaler hat eine Aufgabe: „Die Geschichte soll auch bey dem Maler nicht bloß eine Augenweide, sondern nebst dem Vergnügen zugleich Lehre und Warnung seyn. Ihr dieses nehmen wollen, heißt sie zum schaalsten leersten Zeitvertreib machen“ (ebd.). Im *Ardinghello* stellt er die Frage nach der Berechtigung des Hässlichen nochmals und fügt erklärend ein: „Häßlichkeit verändert hier seinen Namen, und wird zu Schönheit der Kunst“ (IV/199). Das Hässliche wird somit schön, wenn es notwendig ist, um das Darzustellende in seiner Vollkommenheit darzustellen.

Bereits in der Antike gab es verschiedene Darstellungsmodi: „Außerdem sind immer diese dreyerley Gattungen getrieben worden, wie schon in Griechenland, wo, nach dem Aristoteles, Polygnot die Menschen besser mahlte, als sie waren, Pauson schlechter, und Dionys nach der Wirklichkeit (ebd.). Die drei Gattungen ordnen sich nach dem Grad von Schönheit, wie er sich aus der Relation zur Wirklichkeit ergibt. Man könnte sie zusammenfassen als die idealistische Manier zu malen, die karikaturistische und die realistische. Es ist nicht nötig, sich für eine zu entscheiden, kasuistisch wird jede dann zum Einsatz kommen, wenn sie erforderlich ist.



Wichtig ist der Kontext, denn er rechtfertigt die Darstellung des Nicht-Schönen: „Insofern kan das Häßliche in einer historischen Composition ein schöner Gegenstand seyn“ (FN/1123), oder „[...] flamändische Natur bey einer flamändischen Scene vollkomner, und schöner als Griechische seyn“. Woraus er dann aber den wichtigen Grundsatz folgern lässt: „[W]as ist Vollkommenheit anders als Uebereinstimmung mit der Natur, oder Einheit des Mannichfaltigen zu einem Ganzen?“ (ebd.). Die Forderung nach der Übereinstimmung mit der Natur bedeutet nicht, diese ungebrochen abzubilden: Heinse fragt: „Ob ein Künstler ein altes Weib vorstellen könne?“ (FN/1897). Der Frage nach der Darstellungsberechtigung der „ekelhaften alten Frau“, der *vetula*, gehört zu den Stereotypen ästhetischer Diskussionen. „Sie ist der Inbegriff alles Tabuierten“,<sup>418</sup> auch für Heinse, erlaubt ist die Darstellung einer alten Frau: „[...] nur in einer Gruppe, historischen Composition, als Verliebte, die mit aller List u Feinheit noch Jünglinge zu fangen sucht, die vor ihr fliehen, zur Warnung der jungen Mädchen, ihre Jugend nicht ungenossen vorbeystreichen zu lassen. Und dieß ist doch wohl das ekelhafteste für uns in der Natur. Der Kontrast freylich allein macht es interessant“ (ebd.).

Was nun das Schreien des *Laokoon* betrifft entscheidet sich Heinse für eine äußerst gewiefte Art des Schreiens. Er schreibt am 19. Mai 1783: „Laokoon [...] ist im letzten Takt seines Schreyens, u der Othem bald erschöpft, oder vielmehr er ist im Moment wieder welchen zu hohlen, wenn er ihm vor Tod nicht außen bleibt“ (FN/1947).<sup>419</sup> Letztendlich kann bei dieser Manier der Leser selbst entscheiden, ob er etwas hört oder nicht. Heinse straft mit seinen Worten Heynes Aussage Lüge, wonach Richardson der einzige gewesen sei, der behauptet, „die Künstler [der Statue, I.W.] hätten sich zu ihrem Zeitpunkt denjenigen gewählt, in welchem Laocoon sich schon erschöpft fühlt, und im Begriff ist, unter der Last seiner Leiden zu erliegen; [...]“.<sup>420</sup> Heyne hält dies bei „Anblick der Bildsäule selbst nicht [für] wahrscheinlich“.<sup>421</sup> Die Frage nach der Faktizität des Schreis ist also selbst durch die Methode der anatomischen, antiquarischen oder archäologischen Anschauung nicht klärbar, sie bleibt eine des Glaubenwollens, eine des ästhetischen Systems. Heinse spielt die sich widersprechenden Interpretationen durch, als wollte er die verschiedenen Ansichten „durchkosten“. Er kommt zu einem Schluss, der jeden Klassizisten erfreuen würde: Laokoon ist ein gemäßigter Grieche, der die Leidenschaften unterdrückt, sich dem Gesetz des schönen Ausdrucks unterwirft, und die *moeurs*, die Sitten, einhält. Originell in der Beantwortung dieser Frage ist dagegen Jakob Michael Reinhold Lenz. Er geht nicht wie Winckelmann, Lessing und Heinse von einer gemäßigten Leidensdarstellung des *Laokoon* aus, sondern er sieht im Gegenteil den Schrei sogar über das erträgliche Maß hinausgehen, weil nur auf diese Weise der Betrachter aufgerüttelt und dazu gebracht werde, über das Kunstwerk zu reflektieren.<sup>422</sup> So weit traute sich sonst keiner.

Ob Hässlichkeit in der antiken Kunst dargestellt wurde oder nicht, darüber entbrennt im 18. Jahrhundert noch ein weiterer ästhetischer Streit, wenn auch ein kleiner: die Auseinandersetzung zwischen Lessing und dem Philologen Klotz. Literarischen Niederschlag findet diese Fehde in Lessings damals berühmter Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769). Lessing hält darin an seinem bereits im *Laokoon* vertretenen Schönheitsgesetz fest und behauptet, die Alten hätten den Tod niemals als Skelett dargestellt, sondern als fackeltragenden Knaben mit übereinandergeschlagenen Beinen. Dieser Theorie widerspricht nicht nur Klotz, sondern ihr widersprechen auch Herder und Heyne. Heinse muss diesen Zwist übrigens aus unmittelbarer Nähe verfolgt haben, denn als die Schrift erscheint, ist er Student bei Riedel, und dieser ist erklärter Klotzianer. Man wird übrigens den Eindruck

<sup>418</sup> Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 1999, S. 16.

<sup>419</sup> Eine weitere Formulierung davon: „Er hat ausgeschrieen u ist in dem Moment wieder Athem zu hohlen“ (FN/1748).

<sup>420</sup> Christian Gottlob Heyne: „Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laocoon im Belvedere“, in: *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Zweites Stück, Leipzig 1779, S. 1-51, hier S. 20.

<sup>421</sup> Ebd. S. 21.

<sup>422</sup> Marie-Christin Wilm: „Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006. [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaezte/wilm.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaezte/wilm.pdf) [Abschnitt 68] (letzter Zugriff: 3.7.2012).

nicht los, dass Lessing wider besseres Wissen argumentiert. Er scheint die Überlegenheit der philologischen Methode demonstrieren zu wollen, verlässt sich auf seine – zugegeben scharfe – Logik und verachtet jene, die aus der Anschauung heraus argumentieren. Der Archäologe, der „Altetumskrämer [...] denkt nur kaum mit seinen Augen“, der Philologe aber, so behauptet er, der „Altetumskundige [...] sieht auch mit seinen Gedanken.“<sup>423</sup> Er stellt das Denken über die Empirie. Und er propagiert das Denken um den Denkens willen, denn er nennt die Schrift exemplarisch im Untertitel *Eine Untersuchung* und verlangt, nicht vom Anlass der Schrift auf die Schrift selbst zu schließen: „Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.“<sup>424</sup> Goethe lobt an Lessings Schrift „die Schönheit jenes Gedankens, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlags anerkannt“ hätten.<sup>425</sup> Offensichtlich ist es nicht so wichtig, ob der Gedanke der Wahrheit entspricht oder nicht, sondern nur ob er schön gedacht ist. Offenbar hatte Baumgartens Forderung vom schönen Denken zahlreiche Anhänger. Zwar hat Lessing Recht, der Anschauung als Beurteilungsmedium antiker Kunst zu misstrauen, weil, wie sich später herausstellte, der größte Teil der kanonischen Statuen keine Originale, sondern Marmorkopien von Bronzestatuen sind. Er hat aber das Pech, sich dort, wo er sich anschauend auf Darstellungen bezieht, zu irren, denn die Bildwerke, die er als Belege heranzieht, stellen überhaupt keine Knaben, und schon gar nicht den Tod und dessen Bruder Schlaf dar. Recht hat er dann allerdings wieder damit zu behaupten, dass die Personifikation des Todes bei den Griechen niemals einem Skelett nachgebildet sei.<sup>426</sup> Trotz des Irrtums ist die Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* seiner Zeit von großem Einfluss, weil der damalige Leser daraus erliest, dass Lessing dem Tod ein heiteres Ansehen gibt, wodurch er die Zeitgenossen vom garstigen Bild des Todes befreit, das als Skelett gerade im Barock als Vanitassymbol so vielfältig Einsatz findet. Goethe rühmt die Schrift dann auch als „Triumph des Schönen“, der das „Häßliche in den niedrigen Kreis des Lächerlichen“ verweist.<sup>427</sup> Ludwig Uhlig fasst in diesem Kontext die Verdienste der Schrift zusammen: „Die Antike diente hier, wie anderwärts um diese Zeit, zum Arsenal für emanzipierendes Denken“.<sup>428</sup>

So stehen sich im 18. Jahrhundert zwei Erkenntnismethoden der Altetumsforschung gegenüber: Die eine ist die der philologischen Tradition, die bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken nach wie vor die Sammlung schriftlicher Quellen und die daraus resultierenden Erkenntnisse für unerlässlich hält. Die andere Methode argumentiert aus der direkten Anschauung der Kunstwerke heraus und begründet die Archäologie als Erfahrungswissenschaft. Die philologische Methode gründet auf dem Vergleichen und Kommentieren antiker Texte hinsichtlich ihrer Aussagen über die bildenden Künste. Ihr Standardwerk ist Franciscus Junius' *De pictura veterum* (1637, deutsch *Von der Malerey der Alten*, 1770)<sup>429</sup> – vor Winckelmanns *Geschichte der Kunst* das wichtigste Werk über antike Kunst überhaupt. Die wissenschaftlich-archäologische Untersuchung greift erst dann auf schriftliche Quellen, Handbücher und Kataloge zurück, wenn die Kunstwerke nicht im Original oder in Kopien verfügbar sind. Das Hauptwerk dieser neueren wissenschaftlichen Methode ist Montfaucons *L'antiquité expliquée et présentée en figures* (1724).<sup>430</sup> Lessing selbst teilt deren Vertreter in „Antikenkrämer“, die Archäologen, und „Antikenkundige“, die Philologen, ein. Er ist der philologische Altetumswissenschaftler, Winckelmann dagegen gilt als der Archäologe schlechthin. Doch besitzt Letzterer dieses Verdienst in Heineses

<sup>423</sup> Lessing: *Werke 1767-1769*, S. 757.

<sup>424</sup> Ebd. S. 717.

<sup>425</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 16, S. 316.

<sup>426</sup> Ludwig Uhlig: [Nachwort] zu Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung*, Stuttgart 1984 (RUB 8027), S. 87-100, S. 91.

<sup>427</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 16, S. 342.

<sup>428</sup> Ebd. S. 97.

<sup>429</sup> Franciscus Junius: *Von der Malerey der Alten*, übers. von Christian Gottlieb Sternberg, Breslau 1770, S. 347.

<sup>430</sup> Vgl. Alex Potts: „Leben und Tod des griechischen Ideals: Historizität und ideale Schönheit bei Winckelmann“, in: *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal 1994 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft; XII), S. 11-30, hier S. 27.

Augen nicht, denn er lässt sich öfter negativ über dessen Beweise pedantischer Gelehrsamkeit in Form von zahllosen Kommentaren, Zitaten und Fußnoten aus. Winckelmanns Werk sei zwar „ein fürtreffliches Buch; denn er ist mit mehr klaßischer Litteratur und wirklichem Anschauen der Ueberbleibsel der Alterthümer daran gegangen, als irgend einer“, womit er ihm die archäologische Methode doch zuerkennt, aber er hätte sich weniger „Prahlercy in den Citationen“ (FN/I/313) gewünscht. In der Darstellung scheidet Winckelmann, da er zu sehr die „klaßische Litteratur“, die Philologie zu Hilfe nimmt. Heinses Meinung nach solle man sich „bey den bildenden Künsten bey Zeiten angewöhnen platterdings nicht mehr zu sehn, als da ist“ (FN/I/1035). Nur so könne man ein guter Kunstrichter werden. Winckelmann dagegen fiel „bey jedem mittelmäßigen Apollo, ein, alles, was er von diesem Gotte bey Homern u Pindarn, Junius gelesen hatte, und er goß es dithyrambisch aus, u allen Narren kam dabey eine Gänsehaut über den Leib (ebd.). Die meisten, die über Kunst schreiben, er meint „die Gelehrten, die bloß lesen“ (FN/I/940), tun dies „ohne Zweck“ und halten das Gelesene für „Wunder was“ und „rühmen u preisen“ (ebd.) – ein Vorwurf, der ihm selbst oft genug zu machen ist. Das wäre nicht so schlimm, gäbe es da nicht den „Schwarm junger Phantasten“, ähnlich den Maleradepthen, für die er die *Gemäldebrieft* schreibt, „die noch nichts gesehn u mit Verstand beurtheilt haben“ (ebd.). Diese nämlich „jubeln hinter drein“. Dabei sei in „ganzen Bänden“ Kunsttheorie „kaum ein paar Gedanken zu wirklichem Gebrauch für Mahler u Bildhauer, für die es doch eigentlich geschrieben seyn soll“ (ebd.). Es ist davon auszugehen, dass Heinse es mit seinen *Gemäldebrieft* gerade anders machen will. Seine Annäherungsweise besteht in einer Kombination beider Methoden. Er ist Philologe, wenn er Plinius als antike Quelle retten möchte, und Archäologe, wenn er schaut und misst, und zwar immer wieder. Er geriert sich als Erfahrungswissenschaftler, jedoch ohne von der Philologie abzulassen, wie er beweist, wenn er seinen Homer nicht aufgibt und den Plinius mit allen Mitteln verteidigt wie Ardinghello im Roman: „Es wär erfreulich, wenn man schon aus der Theorie der Kunst, und den bloßen Nachrichten beweisen könnte, daß das Lob des Plinius gerecht sey, auch ohne den Olympischen Jupiter vor sich zu haben“ (IV/249). Der Tatmensch Ardinghello erscheint somit als Verteidiger der Theorie und der literarischen Überlieferung. Immer wieder argumentiert Heinse bei seinen Urteilen philologisch, zieht stets auch die Theorie neben der unmittelbaren Anschauung zu Rate und bedient sich bei seinen Museumsgängen der Kataloge. Letztere exzerpiert er gelegentlich ausführlich, wie in der venezianischen *Libreria Marciana* (FN/I/518-521) Antonio Maria Zanettis *Delle antiche statue greche e romane che nell'Antisala della Libreria di S. Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano* (1740-1743). Dort sitzt er schreibend und lesend im Lesesaal, während die Statuen der direkten Anschauung im Nebensaal harren. Und doch leistet er diese auch (FN/I/339-347).<sup>431</sup> Direkte Erfahrungen und das Material zur philologischen Diskussion – die Exzerpte – sammelt er auf der Reise in verschiedenen Heften, nie fällt er ein endgültiges Urteil über ein Kunstwerk, ohne es nicht mehrere Male von allen Seiten betrachtet und die Quellenlage dazu penibel studiert zu haben. Seine Beschreibungen beinhalten sowohl die empirisch-archäologische Annäherungsweise an ein Kunstwerk als auch die philologische Diskussion antiker oder neuerer literarischer Quellen. Damit nimmt er vorweg, was hundert Jahre später erst Alexander Conze in seiner Schrift *Über die Bedeutung der Klassischen Archäologie* (1869) für die Altertumswissenschaften fordert, nämlich die Vereinigung der beiden traditionellen Methoden: „Wo sich der Querdurchschnitt der Klassischen Philologie und der Längendurchschnitt der Kunstwissenschaften kreuzen, da genau liegt das Gebiet der Klassischen Archäologie.“<sup>432</sup> Heinse begnügt sich bei seinen Ekphrasen damit jedoch dann doch nicht. Als ein Drittes tritt die subjektive Betrachtungsweise hinzu, bei der die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter berücksichtigt wird.

<sup>431</sup> Vgl. dazu den Kommentar in FN/III/553ff.

<sup>432</sup> Ulrich Hausman: „Über Inhalt und Zweck archäologischer Handbücher“, in: *Der Aquädukt 1763-1988. Ein Almanach aus dem Verlag C.H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens*, München 1988, S. 265-271, hier S. 269.

#### 4. Die Antike als Phantasmagorie

Heinse ist weder modern noch deutscher Patriot. Er liebt sein Griechenland über alles. Er hält verbissen daran fest und ordnet seinem Wunschtraum alles unter. Denn sein Griechenland ist ein schönes Griechenland, wie das des Winckelmann auch. Dieser gesteht selbst zu, dass sein Griechenland nur ein Traum ist:

Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben. Es geht uns hier vielmals wie Leuten, die Gespenster kennen wollen und zu sehen glauben, wo nichts ist: der Name des Altertums ist zum Vorurteil geworden; aber auch dieses Vorurteil ist nicht ohne Nutzen.<sup>433</sup>

Das sagt er zum Abschluss seiner *Geschichte der Kunst des Altertums*, womit er gesteht, dass die Antike, die er darstellt ein Gespenst, ein Hirngespinnst, ein Vorurteil und Erfindung ist. Die Antike ist die ersehnte Utopie, erhoben zur – wenn auch vergangenen – Realität. Winckelmanns Traum von der nur schönen Antike ist zu schön, um nicht wahr zu sein. Und tatsächlich ist die Suggestionskraft so hoch, dass der Traum rasch an die Stelle der historischen Faktizität tritt und zu einer ästhetischen (und ethischen) Autorität wird, die keinen Anlass mehr bietet hinterfragt zu werden. Der Preis dafür ist die Reduktion ihrer realen Gesamterscheinung auf die Griffigkeit des Slogans der edlen Einfalt und stillen Größe. Schon kurz nach der Veröffentlichung von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* kommt Skepsis gegen das schöne Bild der Antike auf. Hamann klagt: „Wir wissen vielleicht selbst nicht recht, was wir in den Griechen und Römern bis zur Abgötterey bewundern.“<sup>434</sup> Das Phantasma der Antike erkennt auch der scharfsichtige Novalis. Man irre sehr, so sagt er, „wenn man glaubt, daß es Antiken gibt“. Diese entstehen seiner Ansicht nach erst in der Gegenwart, und zwar durch den Künstler. Die realen Zeugnisse sind lediglich Behelf: „Die Reste des Alterthums sind nur die spezifischen Reitze zur Bildung der Antike“, die nicht mit Händen geschaffen werde: „Der Geist bringt sie durch das Auge hervor, und der gehauene Stein ist nur der Körper, der erst durch sie Bedeutung erhält, und zur Erscheinung derselben wird [...]“. „Die Antike, fasst er zusammen, „ist uns eigentlich nicht gegeben – sie ist nicht vorhanden – sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden“.<sup>435</sup> Mit anderen Worten: Die klassische Antike ist eine Idee oder ein Ideal, negativ ausgedrückt: eine Lüge. Oder aber auch, wie man in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts kritisiert (wobei man sich anlehnt an die Ressentiments Adornos gegenüber der Klassik), eine Ideologie.<sup>436</sup> Zu bedenken jedoch ist, dass man früher ein anderes Verhältnis zur Realität hatte. Ein geistiges Konstrukt, wie es Winckelmanns Antike ist, stellt eine Funktionalisierung des Irrtums dar. Dazu gehört auch die Methode der (Kunst-)Geschichtsschreibung, ersonnene Anekdoten wissentlich als historische Tatsachen auszugeben, was Vasari bereits getan hat.<sup>437</sup> Dieser lockere Umgang mit Faktenwissen lässt eine Freiheit des Geistes erkennen, die sich nicht dem Zwang der Wahrhaftigkeit beugt, sondern die den heuristischen Effekt von Lüge, Irrtum, Wunder, Glaube und Vorurteil strategisch einsetzt. Nicht Tatsachen sind Grundlagen zur Erkenntnisgewinnung, sondern Phantasmagorien. Sie vermögen es, durch Funktionalität, Zweckhaftigkeit und Schönheit, Erkenntnis zu kreieren. Ansätze zur Realsetzung von geistigen Konstrukten finden sich bereits in Leonardo Salvatis Dialog *Il Lasca* (1584). Darin ist einem Geschichtsschreiber die Verwendung von rhetorischem Schmuck genau so erlaubt wie der Einsatz von Lügen (*bugie*). Diese seien sogar nützlicher als platte Wahrheiten, da „der Historiker [...] wie der Dichter die Menschen im Auge [habe], wie sie sein sollten,“<sup>438</sup> und nicht, wie sie sind. Mit der Etablierung der Erfahrung als aufklärerischer Methode verdrängt die sensorisch

<sup>433</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 393.

<sup>434</sup> Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, S. 123.

<sup>435</sup> Zitiert nach Ernst: *Historismus im Verzug*, S. 15.

<sup>436</sup> Vgl. Rainer Warning: „Zur Hermeneutik des Klassischen“, in: *Über das Klassische*, hrsg. von Rudolf Bockholdt, Frankfurt/Main 1987 (st 2077), S. 77-100.

<sup>437</sup> Vgl. Paul Barolsky: *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, übers. von Robin Cackett, Berlin 1995, S. 12.

<sup>438</sup> Schlosser: *Die Kunstliteratur*, S. 266.

erfasste Wirklichkeit die imaginative, idealistische Wunschwirklichkeit, bevor sie mit der Pragmatisierung und der Poetisierung der Geschichte wieder aufkommt und Kant sie schließlich zur Ausgangsposition seines Systems des transzendentalen Idealismus macht. Winckelmann kombiniert ebenfalls die geistigen Erkenntnismethoden des Vorurteils und des Irrtums, wenn er für die *Geschichte der Kunst* das griechische Ideal so schildert, wie es mit Sicherheit nicht gewesen ist. Das lässt sich aus den allerletzten Worten der *Geschichte der Kunst* erlesen: „Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachteile seiner Achtung zu suchen, und einige müssen irren, damit viele richtig gehen.“<sup>439</sup> Die Lüge, so sagt er hier, bringt die Wahrheit ans Licht. Die Eskamotage des Hässlichen aus der Antike ist sowohl ein systemschaffender als auch ein poetischer Akt. Winckelmann scheint einen Widerspruch heraufzubeschwören, wenn er sich Anhänger der universalen Gültigkeit klassischer Schönheitsprinzipien zeigt und gleichzeitig fordert, dass die Gesetze von Historismus und Klima zu berücksichtigen sind, doch dem ist nicht so: Man kann durchaus Nachahmungsästhetiker und Kunsthistoriker zugleich sein.<sup>440</sup> Denn wer behauptet, etwas sei vom Rang her unübertrefflich und gleichzeitig zeitlich und topographisch in die Ferne gerückt, monadisiert diese Erscheinung und befreit sie ganz von den individualisierenden Einflüssen wie Zeit und Ort. Zwar ist auch die griechische Antike abhängig von spezifischen klimatologischen, gesellschaftlichen und historischen Bedingungen, diese aber sind angeblich von so idealer Natur, dass sie zu einer kulturellen Hochblüte führen mussten. Die Einzigartigkeit der Griechen ist unwiederholbar. Winckelmanns Entwicklungslogik der Stilepochen impliziert zwar Keim, Reife und Verfall der griechischen Kultur, aber als absolutes Ideal bleibt diese in der Vollendung weiterbestehen, trotz oder gerade wegen ihres nicht zu verleugneten Untergangs. Die Erstellung dieses Ideals rechtfertigt Winckelmann mit dem menschlichen Wesen: „Der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen.“<sup>441</sup> Das meint Heinse, wenn er ihn der Schwärmerei bezichtigt (FN/I/910).

## II. Die Idee

Basis des wahren „Ordnungsfimmels“ im 18. Jahrhundert ist das Bestreben, die verwirrend sich darbietenden Phänomene *more geometrico*, das heißt, wissenschaftlich, in Systeme, Ordnungen, Taxonomien zu pressen und zu rationalisieren. Der Drang, die Wirklichkeit handhabbar zu reduzieren und zu ordnen, schlägt sich in Aristoteles' Kategorienlehre genau so nieder wie in den normativen Rhetoriken Quintilians oder Ciceros. Rhetoriken sind „in besonderem Maße an das Wertesystem führender gesellschaftlicher Institutionen gebunden“,<sup>442</sup> weshalb die Kritik an ihnen im 18. Jahrhundert verstärkt zunehmen wird. Ihre Topoi und Gesetze werden jetzt als künstlich und unnatürlich empfunden, Eloquenz als hypokrit und verlogene gebrandmarkt. Bevor der „Abstand von der Rhetorik“ Fakt wird,<sup>443</sup> dauert es allerdings eine Weile, bis dahin begnügt man sich damit, am „redundanten Regelsystem der klassischen Rhetorik“ Änderungen vorzunehmen, die auf eine Reduktion im theoretischen Bereich hinauslaufen.<sup>444</sup>

Die Rhetorik formuliert grundlegende Gesetze für sprachliche Kunstwerke. Die Prinzipien der *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *actio* bestimmen zunächst nur forensisches Reden und Denken, dann aber auch

<sup>439</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 394.

<sup>440</sup> Wie zum Beispiel u.a. Günther Niklewski behauptet; vgl. Derselbe: *Versuch über Symbol und Allegorie (Winckelmann - Moritz - Schelling)*, Erlangen 1979 (Erlanger Studien; 21), S. 26.

<sup>441</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 156.

<sup>442</sup> Klaus Semsch: *Abstand von der Rhetorik. Strukturen und Funktionen ästhetischer Distanznahme von der ‚ars rhetorica‘ bei den französischen Enzyklopädisten*, Hamburg 1999 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert; 25), S. 15.

<sup>443</sup> Ebd.

<sup>444</sup> Ebd. S. 27.

literarisches Schaffen. Ein solches Ordnungs- und Wertesystem gibt es auch für die bildenden Künste. Es besteht aus Regularien wie dem polykletischen Kanon, Vitruvs Architekturgeetzen, Albertis Kunsttheorie oder dem rationalen Ordnungsschema malerischer Gestaltungs- und Beurteilungskriterien, die einst von der italienischen Kunsttheorie etabliert wurden und deren Elemente Heinse den „mechanischen Theil“ der Malerei nennt (IX/288, vgl. auch IX/286). Die über Jahrhunderte hinweg durchgeführten Versuche, die bildende Kunst mit Regeln, Traktaten und Prinzipien zu ordnen, sind zahlreich. Vitruv behauptet in seinem Architekturtraktat, es gebe fünf Unabdingbarkeiten für eine schöne Architektur: *ordinatio (taxis)*, *dispositio (diathesis)*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* und *distributio (oikonomia)*.<sup>445</sup> Thomas von Aquin setzt drei Elemente, die gewahrt sein müssen, wenn etwas als schön bezeichnet werden solle:

Erstens die Unversehrtheit oder Vollendung; die Dinge nämlich, die verstümmelt sind, sind schon deshalb häßlich. Ferner das gebührende Maßverhältnis oder die Übereinstimmung (der Teile). Und schließlich die Klarheit: deshalb werden Dinge, die eine strahlende Farbe haben, schön genannt.<sup>446</sup>

Alberti, der es in seinem 1435 erschienenen Traktat *De arte pictura* auf sich nimmt, „die ‚verlorene Kunsttheorie‘ der Antike zu rekonstruieren“,<sup>447</sup> beurteilt die Malerei als gute Malerei, die ihrer von allen Theoretikern geforderten Pflicht zur Nachahmung der Natur am trefflichsten folgt, und zwar gemäß der drei Komponenten *circonscrizione* (Umriss), *composizione* (Komposition) und *ricevere de lumi* (Verteilung von Licht und Schatten und Kolorit).<sup>448</sup> Vasari urteilt nach *disegno, concetto* bzw. *idea, facilità* und *maniera*.<sup>449</sup> Franciscus Junius, ein früher Klassizist reinsten Wassers, schreibt im dritten Buch seines Traktats *Von der Malerey der Alten*:

Die Alten beobachteten in der Malerey folgende fünf Stücke: Die Erfindung nemlich oder die Fabel; die Proportion oder Symmetrie; das Colorit, und dabey Licht und Schatten; das Helle und Dunkle; die Bewegung, und dabey Thun und Leiden; endlich die Anordnung oder Oekonomie des ganzen Werkes.<sup>450</sup>

Die ästhetische Weltanschauung der *doctrine classique* des französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts fordert ein künstlerisches Wertungssystem nach Art eines „Urmeters“<sup>451</sup>, welches sie im Wesentlichen aber aus Albertis und Giovan Pietro Belloris Schriften zieht. Die Kategorien der *doctrine classique* nennt Félibien „*invention, ordonnance/ disposition, expression, dessein & proportions, couleur* und „*jour et ombre*“.<sup>452</sup> Überraschenderweise unterscheidet sich die Kategorienliste zur Produktion und Beurteilung von guten Gemälden, wie sie die Nichtklassizisten aufstellen, nicht sehr von denen der Klassizisten. Roger de Piles zählt folgende Prinzipien auf: „Erfindung – Komposition – Zeichnung – Draperie – Landschaft – Porträts – Farben – Hell/ Dunkel“.<sup>453</sup> Hogarths Prinzipien in der *Analysis of beauty* (1753) lauten Zweckmäßigkeit, Vielfalt, Gleichförmigkeit, Einfachheit, Verwicklung, Größe.<sup>454</sup> Mengs ordnet die Elemente seiner Theorie so: „Also will ich bei der Zeichnung anfangen, folgendes zum Licht und Schatten schreiten, endlich zur Colorite, weiter zu der Composition, Falten, Harmonie, um zuletzt das, was ich schon von ihrem [Raffaels, Correggios, Titians, I.W.]

<sup>445</sup> Schlosser: *Die Kunstliteratur*, S. 55.

<sup>446</sup> Zitiert nach Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 182.

<sup>447</sup> *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2002 (RUB; 18236), S. 26.

<sup>448</sup> Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 229-231.

<sup>449</sup> Ebd. S. 278.

<sup>450</sup> Zitiert nach Pochat: *Die Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 320.

<sup>451</sup> Vgl. Straub: „Die Problematik poetologischer Normen in der französischen ‚doctrine classique‘, S. 31.

<sup>452</sup> Gudrun Valerius: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main u.a. 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 151), S. 39.

<sup>453</sup> Robert Trautwein: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997, S. 164.

<sup>454</sup> William Hogarth: *Analyse der Schönheit*, übers. von Jörg Heining, Dresden und Basel o.J. (Fundus-Bücher; 132), S. 44f.

Geschmacke gesaget, zu bestätigen.“<sup>455</sup> Bei Winckelmann heißen die Punkte ein wenig anders, aber sie stellen ebenfalls Ordnungs- und Beurteilungskriterien dar: Schöne Natur, Kontur, Draperie und Edle Einfalt und stille Größe.<sup>456</sup> Auch Heinse kann sich dem Aufzählungszwang nicht entziehen. Seine auffällig traditionelle Kategorienliste steht im ersten *Gemäldebrief*: „Zuvor das Göttliche, Idee und Zusammensetzung. Dann Zeichnung [...], Kolorit [...] Licht und Schatten [...], Bekleidung“ (IX/289). Im zweiten *Gemäldebrief* nennt er im Zusammenhang mit Rubens: „Tag und Nacht, Kolorit und Licht und Schatten; die Linien des Lebens [...]. Und dann Ferne und Ideal“ (IX/339), wobei festzustellen ist, dass die Reihenfolge eine andere ist. Goethe zählt spät noch, 1798, auf: „Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung“, um die Liste der „Kunstgesetze“ schließlich mit einem lakonischen „etc.“ ins Unendliche zu entlassen.<sup>457</sup> Die Begriffe mögen sich in Form und Inhalt unterscheiden, doch besitzen sie alle eine gemeinsame Funktion: Sie sollen verlässliche Kriterien zur Erschaffung und Beurteilung guter Kunstwerke sein und damit eine Wissenschaft der Kunst ermöglichen. Der Gefahr der Simplifizierung zum Trotz soll der gemeinsame Gehalt der genannten Listen heuristisch auf folgende Kriterien reduziert werden: Zeichnung, Kolorit, Licht und Schatten, Komposition und das, was über allem steht, das Ganze, das mehr ist als die Summe der Teile also, die Idee bzw. das Ideal.

Heinse arbeitet diese Kategorien im analytischen Teil seiner Gemäldebeschreibungen geradezu ab. Einige Beispiele: Am Pseudo-Michelangelo lobt er Zeichnung, Licht und Schatten und die Komposition: „Das schlafende Jesuskind ist das schönste des Stückes; ein Meisterstück an reizender Lage, vollkommener Zeichnung und wohlgegebem Licht und Schatten“ und er rühmt „die Einheit, die Seele des Ganzen, worauf sich alles andre bezieht und harmonirt, wie auf Herrscher und Monarch“ (IX/306f.). Beim Carlo Dolce ist der Schatten: „durchaus bräunlicht; sanft, wie alles, und überaus angenehm; zwar hier und da erkünstelt, erhöht aber dafür ungemein die schönen Formen (IX/310). An der Van-Dyck-Madonna lobt er: „Zeichnung ist ohne Fehl; der Ton des Lichtes feyerlich mit sanften Schatten, und das Kolorit fürtrefflich: der nackte Knabe so lebendig, so wie alles Fleisch im Gemählde, samt den Gewändern, wie von Tizian gepinselt“ (IX/311). Es ist bezeichnend, dass er Renis *Himmelfahrt der Mutter Gottes* nicht kategorial analysiert, denn hier geht es um die reine, ideale Wirkung, die auch mal ohne die verstandesmäßige Betrachtung auskommt. Im *Johannes* aber prüft er die Schönheitskriterien dann wieder: „Wie alle die bedeutenden Theile im Lichte stehn, und die andern im Schatten, der an der rechten Seite, von den Bäumen her, beynahe in's Dunkle sich verliert [...]“ (IX/318). Bei Tizian ist das „Fleisch im Ganzen [...] täuschende Wirklichkeit“ (IX/321) und mehr als bloße Farbe. Doch nicht nur die italienischen Gemälde, die für den Einfluss der Kunsttheorie stehen, werden kategorial analysiert, sondern auch die niederländisch-flämischen von Rubens, wenn auch weniger pedantisch. Heinse zollt dem Kriterium der Farbe im zweiten *Gemäldebrief* größere Aufmerksamkeit, während er sich im ersten *Gemäldebrief* mehr auf die Zeichnung konzentriert. Und es die Zeichnung, auf der der Hauptfokus der klassizistischen Ästhetik und Kunst liegt.

### 1. Die Idee als *disegno interno*

Traditionell ist der Kontur bzw. die Zeichnung oder Umriss das wichtigste Kriterium der theorieorientierten Klassizisten. In der Malerei kann sich ein Zuviel davon leicht negativ auswirken. Heinse kritisiert bei der Beurteilung eines Gemäldes des jungen Raffael ein Übermaß des Theoretischen, er bezeichnet dessen Malweise in den Umrissen als „härtlich“ und „trocken“ (IX/304), Eigenschaften, die für Vasari einem „Zuviel an Regeln“ entspringen.<sup>458</sup> Auch Baumgarten versteht unter der „Trockenheit“ einer Vorstellung „die spitzfindige Art zu

<sup>455</sup> Anton Raffael Mengs: „Gedanken über die Schönheit“, in: *Frühklassizismus*. S. 193-249, hier S. 226.

<sup>456</sup> *Frühklassizismus*, S. 35.

<sup>457</sup> Goethe: *Sämtliche Werke 4.2.: Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797*, hrsg. von Klaus H. Kiefer, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer und Peter Schmidt, S. 74.

<sup>458</sup> Vgl. Valerius: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*, S. 26.

denken und zu reden“.<sup>459</sup> Der denkende bzw. der rationale Anteil an der bildenden Kunst konzentriert sich im Begriff des *disegno*, dem Vasari eine eminent wichtige Rolle zuschreibt:

Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, daß Disegno nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden und Bildwerken das Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine gewisse Vorstellung und ein Urteil entsteht, das im Geist die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schließen, daß Disegno nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung jenes Bildes, das man im Sinn hat, sich im Geist vorstellt und in der Idee hervorbringt.<sup>460</sup>

Vasaris Definition greift weit, sie umfasst die Idee des Künstlers (*concetto, idea*), das Bauprinzip der Natur, das Gestaltungsprinzip aller Kunst und den zeichnerischen Entwurf selbst. Der manieristischen Kunsttheorie des Federico Zuccaro zufolge, dargestellt in seinem kunstphilosophischen Traktat *Idea de' scultori, pittori e architetti* (1607), ist der *disegno* zu differenzieren als *disegno interno* einerseits, das heißt, die geistige Vorstellung des Künstlers, die dem Kunstwerk vorausgeht, und als *disegno esterno* andererseits, das heißt, die künstlerische Umsetzung dieser Vorstellung.<sup>461</sup> Zunächst zum *disegno interno*, der sich wiederum aufteilt in die Idee als *concetto* und in die Idee als In-Begriff. Zum *disegno esterno* später.

#### Die Idee als *concetto*

Ganz im Sinne von Vasaris Verständnis des *disegno* als „anschauliche Gestaltung und Klarlegung jenes Gedankens, den man im Sinne hat und den man im Geiste sich vorstellt und in der Idee hervorbringt“,<sup>462</sup> setzt Heinse die Idee im ersten *Gemäldebrieff* an den Anfang und ins Zentrum seiner Kriterienaufzählung. Idee, *idea* und Ideal werden in dieser Arbeit synonym verwendet, und so soll zur Definition der Idee folgende Stelle aus den *Ricciardetto-Briefen* dienen: „Ideale und Karikaturen gehören zum Wunderbaren und nicht in der Natur. Was der Volksglaube in sich begreift, gehört nicht unter die Ideale. Dieses Wort bedeutete dichterische Idee, Gefühl, Phantasie von der höchsten Vollkommenheit einer Sache [...]“ (III/465f.). Üblicherweise versteht man unter Idee die apriorische Tätigkeit des Künstlers als Akt der Erfindung, die *inventio*. Vom realistischen Standpunkt gesehen ist sie dadurch aber tatsächlich dem Reich des Wunderbaren zuzurechnen. Zum einen wird die *idea* als Ausdruck einer göttlichen Eingebung verstanden, doch Vasari sieht in ihr die intelligible Vorstellung des Künstlers, die unter anderem durch ein intensives Naturstudium bzw. Studium der Werke großer Meister gebildet wird.<sup>463</sup> Folglich verknüpft er die neuplatonische Ontologie mit dem an die aristotelische Erkenntnistheorie angelehnten Paradigma der Naturnachahmung. Es zeigt sich, dass Heinse sich daran orientiert, wenn er anhand der italienischen Gemälde des ersten Briefs den *disegno interno* als quasi-göttliche Eingebung und anhand der Rubens-Gemälde im zweiten Brief als Erfindung beruhend auf Erfahrungswerten illustriert. Die letzte Auffassung des *disegno* wird nun zuerst betrachtet. Heinse kündigt Gleim an, dass er bei der Besprechung der Rubens-Gemälde von jedem Bild nur „die Idee und das Mahlerische derselben“ (IX/342) darstellen wolle, denn einen „großen Mann sollte man allein nach seiner eignen uneingeschränkten Idee schätzen: alles andre ist Zeit und Zufall unterworfen“ (IX/343). Es ist ungewohnt, bei einem Maler, der für die Farbe, das Fleisch, die Vielfalt der Figuren berühmt ist, das Kriterium der Idee maßgeblich erwähnt zu finden. Fast in jeder seiner Rubensekphrasen taucht der Begriff der Idee auf. Beim Gemälde *Flucht der Amazonen* bilden die Amazone, die einen Schädel in Händen hält, und die Kämpfer neben ihr „die schönste Gruppe im Ganzen, und wohl mit dem

<sup>459</sup> Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, S. 15.

<sup>460</sup> Vasari: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 194.

<sup>461</sup> Ebd. S. 302f.

<sup>462</sup> Ebd. S. 281.

<sup>463</sup> Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 277f.



Strome die erste Idee dazu; und vielleicht das kühnste, was je gemahlt worden (IX/346). Beim *Sanherib* dagegen erscheint die Idee unter dem Begriff der Geschichte – und diese führt er dann auch in aller Weitschweifigkeit aus:

Zuvor die Geschichte:

„Als die Kinder Israel in der Babylonischen Gefangenschaft sich befanden, und der Stamm Juda unter dem guten König Hiskia allein noch frey war, wollte der König von Assyrien denselben vollends unterjochen, und forderte von ihm, wie er glaubte, eine unerschwingliche Schatzung. Nachdem Hiskia wider dessen Erwartung doch die verlangten dreyhundert Centner Silber und dreyßig Centner Gold herbeygeschafft; so überzog er nichtsdestoweniger Jerusalem mit Krieg, und sprach allen Göttern, samt dem, welcher Himmel und Erden gemacht hat, Hohn, und lagerte sich davor. Aber der Herr beschirmte seine Kinder auf das Gebet der Gerechten, und sprach zu ihnen durch den Mund des Jesaia, daß ihre Feinde werden sollten wie das grüne Kraut zum Heu auf den Dächern, das verdorret, ehe denn es reif wird. Und in derselben Nacht fuhr aus der Engel des Herrn, und schlug im Lager von Assyrien hundert und fünfundachtzig tausend Mann. Also brach Sanherib, der König von Assyrien, auf, und zog weg, und kehrte wieder heim, und wurde von seinen Söhnen im Tempel seines Gottes Nißroch erschlagen“ (IX/350f.).

Heinse fragt dann rhetorisch: „Wie würden neunundneunzig andere die Geschichte vorgestellt haben?“ (IX/351), um umgehend die Antwort zu liefern: „Ein weites Feld voll Leichen zwischen Zelten und Pferden mit einem Häuflein Ueberbliebenen, die sich bey Anbruch des Morgens höchlich darob verwundern. Und in der fernen Dämmerung irgend einen Scharfrichter mit Schwänenflügeln“ (ebd.). Das aber habe Rubens gerade nicht getan, dessen Umsetzung der Idee umschreibt er so: „Ein schwarzer Donnerwolkenhimmel von Wetterstralen zerrissen – Der Engel herunter in die Nacht auf die Feinde – Der Luftraum steht in Flammen, und alles ist taghell, wohin die Rache brennt“ (ebd.). Der Gesamteindruck ist der einer Momentaufnahme – nicht nur atmosphärisch, sondern auch zeitlich betrachtet: „Ein großes erhabenes Bild vom Zorne der Mächtigen mit allen Schrecken und Grausen, fürchterlich lebendig im sinnlichsten Augenblicke“ (ebd.). Eine Momentaufnahme – nicht nur atmosphärisch, sondern auch zeitlich betrachtet. Die Geschichte wird in der Bibel (2 König 18,13-19,37) erzählt, doch während Heinses Meinung nach die Mehrheit der Maler also die Darstellung des Themas unmittelbar nach dem Kampf gewählt haben würde, entscheidet sich Rubens für den Augenblick, in dem das Kampfgeschehen am heftigsten wütet. Die Bibel selbst widmet diesem kaum Aufmerksamkeit, die Wucht der Schlacht erschöpft sich in der lakonischen Nennung der Opferzahl. Doch Heinse ist unzufrieden über seine Beschreibung der Bildidee: „Dieß ist nur das äußerste Flache von der großen Idee. Das Leben, die schier handgreifliche Natur überall darinn muß man selbst sehen; davon läßt sich nichts mit Worten melden“ (IX/352). Zu sehr steht die Idee als geistiges Konstrukt im Allgemeinen dem Leben der Natur entgegen. Dennoch oder gerade deshalb sucht er das *conchetto* in der Natur und mutmaßt den Bildanlass in einem persönlichen Naturerlebnis von Rubens: „Wahrscheinlicher Weise hat Rubens die Idee zu diesem Gemähd einmal unterwegs geschöpft bey einem fürchterlichen Ungewitter, [...] Und als er nach Hause kam, ward's gleich zum Sanherib unvergänglich auf's Holz getragen“ (IX/353). Eine Idee muss nicht auf geistigen Konstrukten beruhen, sondern kann direkt aus der Natur stammen. Hier beim *Sanherib* stammt die intelligible Invention nicht nur aus der Natur, sondern auch aus der Bibel. Bei der *Entführung der Töchter des Leukippos* hingegen gründet sich die Idee auf eine antike literarische Quelle. Allerdings wurde bereits darauf hingewiesen, dass Heinse literarische Werke als primäre Erfahrungsquellen betrachtet. Nachdem bisher das Thema des Gemäldes offensichtlich unbekannt gewesen war, glaubt er nun, den wahren Gegenstand des Bildes entdeckt zu haben: „Man hat auf der Gallerie bis itzt nicht recht gewußt, was dieß Gemähde eigentlich für eine Geschichte vorstellen sollte; und ihm daher muthmaßlich allerley Namen gegeben. Ich selbst hielt es, immer von den andern Dingen zerstreut, bloß für eine Phantasie des Mahlers, [...]“ (IX/354). Das Vorverständnis des Betrachters kann bei der Interpretation eines Gemäldes also irreführend sein. Er nennt diesen Vorgang, etwas nur „durch den Begriff ansehen“ (ebd.). Nur durch Zufall entdeckt er das wirkliche Thema des Gemäldes:

Heute früh geh ich auf's Feld und stecke den Theokrit in die Tasche; gerath auf einer Anhöe an einen Bach unter eine hohe, schattichte Eiche, wodurch der Wind spielte, und pflanze mich in's Grüne; blätterte nachher in dem was ich bey mir hatte, und besah, weil meine Augen keine Lust zu lesen hatten, obenhin die Namen, und stoß endlich mit der Nase auf die Entführung der Töchter des Leukippos von den Dioskuren, und finde das verlorne Gemälde (IX/354f.)

Heinse demonstriert hier nebenbei, wie wichtig philologisches Wissen für die Beurteilung von Kunst ist. Das Problem der korrekten Inhaltszuschreibung weist darauf hin, dass Pigage und Heinse keine Notiz voneinander nehmen konnten oder wollten, jedenfalls bezeichnet der Herausgeber des Katalogs das Gemälde noch allgemein als: „Un Enlèvement<sup>1</sup>. De Deux Femmes“.<sup>464</sup> Immerhin weist er darauf hin, dass Winckelmann „L'habile Antiquaire Allemand“ in seiner Schrift *Essai sur l'Allegorie en général, & particulièrement pour l'Art* (1766) ein Relief, das versehentlich für „l'èvement des Sabines“ gehalten wurde, richtiger als die Darstellung des „Castor & Pollux qui enlèvent les deux soeurs de Leucippe, (Phoebe & Elaira), qui étoient promises à Lynceus & à Idas“ erkannt habe. Pigage formuliert nur vorsichtig: „peut-être est-ce le sujet que Rubens a voulu traiter“.<sup>465</sup> Nun stellt sich jedoch die Frage, ob Heinse diese Schrift Winckelmans kannte, dessen Vermutung einfach vergaß oder wissentlich unterschlug. Während die ersten drei Rubensgemälde ihrer Gattung nach Historienmalerei sind, deren Grundideen auf mythologischen Themen sowohl antiker als auch christlicher Provenienz beruhen, folgen in Heinses Beschreibungszyklus nun zwei Gemälde anderer Gattungen, die den Historienmalerei im Ansehen weit nachstehen: Landschaft und Porträt. Bei der *Landschaft mit Regenbogen* ist das Sujet selbstverständlich die Natur. Doch wenn er Gleim auffordert: „Bilden Sie sich in Gedanken die schönste und fruchtbarste Flammändische Gegend ein, über die an einem Sommernachmittag ein warmes schwüles Gewitter mit Blitz und Strahl und Schlag und Regenguß gezogen [...] (IX/359), geschieht etwas Merkwürdiges. Obwohl eine Landschaft den denkbar geringsten intellektuellen Gehalt besitzt, fordert Heinse seinen väterlichen Freund auf, sich die Szenerie zu „denken“: Dabei ist die Tätigkeit des Denkens scheinbar das krasse Gegenteil dessen, was in seinen Augen Sinn und Zweck der (Landschafts-)Malerei ist, nämlich „Genuß und Täuschung“ zu erregen (IX/361). Was er dagegen wirklich damit meint, darauf wird noch näher einzugehen sein. Beim Porträt von *Rubens und Isabelle Brant in der Geißblattlaube* scheint die Idee in der Abbildung der Porträtierten zu liegen. Ein Porträt ist die realistischste aller Kunstgattungen. Hier bildet weder ein historisches noch ein mythologisches oder literarisches Motiv die Idee zum Gemälde, auch keine außerordentliche Naturerscheinung gilt es auf die Leinwand zu bannen. Darstellungsobjekt ist er Mensch, und zwar, nach den Anforderungen der klassizistischen Malerei, ein möglichst vollkommener. Er wird allerdings nicht bloß abgebildet, das vermag auch ein Spiegel, sondern zum ethischen Ideal umfunktioniert. In Heinses Darstellung ist Rubens „ein großer Mensch, voll Leben und Verstand, voll Saft und Kraft, und frey von schwacher, vielleicht auch zarter Empfindung“ (IX/362). Wie idealisiert die Darstellung ist, beweist sein elevierter Beschreibungsstil. Er wäre einem Heldenepos angemessener.

Zählt man nun die im zweiten *Gemäldebrieff* dargestellten Ideen auf, dann erhält man folgende Liste: 1. Idee aus dem Mythos (*Die Amazonenschlacht, Raub der Töchter des Leukippos*), 2. Idee aus der Geschichte (*Die Niederlage Sanheribs*), 3. Idee aus Literatur (*Raub der Töchter des Leukippos*), 4. Idee aus der Natur (*Landschaft mit Regenbogen, Die Niederlage Sanheribs*), 5. Idee aus der Natur bzw. Realität (*Landschaft mit Regenbogen, Rubens und Isabelle Brant in der Geißblattlaube*). Damit lassen sich die Ideen, die den Gemälden Rubens' zugrunde liegen, klassifizieren als den Quellen der Geschichte, der Literatur, der Mythologie oder der Natur entstammend. Es bilden sich zwei Gruppen: Die Historienmalerei mit unrealistischen, meist außerhalb der Erlebniswelt von Künstler und Betrachter liegenden Themen einerseits und die Genremalerei, die mit Landschaft und Porträt recht lebensnah sind, andererseits. Die Reihenfolge der Gattungen ist an keine qualitative

<sup>464</sup> Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorf*, S. 2.

<sup>465</sup> Ebd. S. 3.

Wertung geknüpft. Heinse bleibt in den Besprechungen auch bei den beiden letztgenannten Bildern positiv – die Lobrede auf die Landschaftsmalerei aus dem *Ardinghello* ist bekannt.

#### Die Idee als In-Begriff

Während es im zweiten *Gemäldebrieft* um die Idee als Vorlage (Entwurf, Einfall, *conchetto*) geht und um die Idee als real existierende Quelle aus der Geschichte, der Literatur, der Mythologie oder der eigenen Erlebniswelt und Natur, präsentiert Heinse im ersten *Gemäldebrieft* ein anderes Verständnis von Idee: die Idee als Begriff, genauer In-Begriff. Hier will Heinse den In-Begriff einer Madonna demonstrieren.

#### Die Madonna

Fünf der sieben Gemälde des ersten *Gemäldebrieft*s, die eine eigene Ekphrase erfahren, stellen eine Madonna dar. Heinse scheint gezielt durch die Räume der Galerie gegangen zu sein, um jene Gemälde auszuwählen, die für ihn einen oder mehrere Aspekte des „Madonnen-Seins“ verkörperten. Danach ordnet er die Gemälde, die sich in verschiedenen Sälen der Galerie befinden, neu. Er vergesellschaftet sie auf seine eigene Weise und ermöglicht dem Betrachter dadurch nicht nur den direkten Vergleich der Gemälde unter einander, sondern er deckt durch die Summe der gewählten Darstellungsmöglichkeiten die gesamte Variationsbreite des Begriffs Madonna ab. Was Heinse unter einer idealen Madonna versteht, beschreibt er im einem Brief an Gleim, in dem er sich maßlos darüber ärgert, dass sein ehemaliger Lehrer Wieland als Herausgeber des *Teutschen Merkurs* seine Formulierung von Marias „jüngste“ Mutterliebe in „jugendliche“ Mutterliebe ändert, worauf er über die Mariendarstellung im Allgemeinen fortfährt:

Die großen Mahler haben fast durchgehends in ihren Madonnen ein zärtliches liebevolles Mädchen geschildert, das zu früh ins Kindbett gekommen; und die höchste jungfräuliche Schönheit, und das himmlische hinzugedichtet. Madonna ist nicht bloß liebende Mutter, wie in seiner Brieftasche (an den Teutschen nicht werthen Declamationen, Affectationen, und Raisonierereyen übers Theater) Göthe sagt: sondern sie ist Mehr und Weniger. Mehr: eine Art von Göttin, geliebte Cirkaßerin Gottes des Vaters, Danae des Zeus. Weniger: Nicht Eheweib, sondern schamhaftes heiliges Mädchen, fromme Verlobte, die in Unschuld wunderbarlich zu einem kleinen Buben gekommen ist, und nicht weiß, wie; und dafür erkenntliche Liebe gegen ihren Joseph zeigt, den geduldigen zärtlichen Hörnerträger, der ihn auf seine Rechnung nimmt (IX/327).



Abb. 11: Raffael: *Heilige Familie aus dem Hause Canigiani* (1505/06)

Er will durch die Bilder die Bedeutung des Begriffes der Madonna ergründen, dem „Wesentlichen von Madonna“, wie er dazu sagt. Es besteht für ihn aus „Weniger und Mehr als jüngste Mutterliebe“ (IX/312). Mit dieser Formulierung antwortet er gewissermaßen auf Goethes Wendung vom „alldeutend Ideal“, das dieser in der

Madonna als „liebende Mutter“ sieht. Heinse widerspricht hier Goethe direkt<sup>466</sup> und hält ihm entgegen, dass „Madonna [...] nicht bloß liebende Mutter“ (IX/327) bedeutet, sondern weiter zu fassen ist. Entweder „mehr“ ins Geistige hinein, wodurch die Madonna als Göttin und mythologische Figur zu deuten ist, oder in Richtung des „weniger“, das heißt, irdischer, als Mädchen und Verlobte. Heinse wählt einige Madonnenbilder der Galerie aus, um die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des Begriffs zu illustrieren.



Abb. 12: Marcello Venusti [Pseudo-Michelangelo]: *Madonna del Silencio* (ca. 1563)

Die Madonna in Raffaels *Die heilige Familie* (Abb. 11) beschreibt er: „In ihrem Gesicht leuchtet ein wahrhaftig süßes Herz, und ein himmlischer Geist hervor. Ihr zärtlicher Blick in die Kinder, aus den etwas zugehenden braunen heitern Augen, macht sie glücklich“ (IX/303), woraus er schließt: „und sie ist so heilig, und wie in einem Traum, einem Gefühle platonischer Art, und doch so junges herzstehlendes Mädchen dabey, daß sie nicht recht auf dieser Welt wachen zu dürfen scheint“ (ebd.). Sie ist die überirdischste aller Madonnen. Die Madonna in Venustis *Heiliger Familie* (Abb. 12), ein Bild, das Heinse noch für eines von Michelangelo hält, ist weniger ideal: „Aus ihrem schönen Gesichte leuchtet so viel Unschuld, Güte und Schönheit von innen, daß alles rein und klar ist, und nichts widriges und falsches kann entdeckt werden“ (IX/306). In einer Fußnote glaubt er, den Begriff der Unschuld näher erläutern zu müssen: „Reines Gewissen von ehelicher Untreue; denn das ist der eigentliche Ausdruck darinn“ (ebd.).

Bei Carlo Dolcis *Madonna mit dem Jesuskind* (Abb. 13) beschreibt er zunächst kurz: „Ihr Gesicht ist das schöne Gesicht einer Heiligen, ganz Bescheidenheit und Demuth, die kaum sich über die Blumen zu freuen wagt; und das Madonnenhafte darinn – holdselige keusche junge Frau, die fern von ihrem Mann ist, und sich unterdessen mit ihrem Kind an Blumen ergötzt“ (IX/308f.). Um dann zu erklären, was



Abb. 13: Carlo Dolci: *Madonna mit der Lilie* (1649)

<sup>466</sup> Zu den intertextuellen Bezügen zwischen Goethes und Heinses Schrift, vgl. unten im Zwischenkapitel BEZIEHUNGEN.

ihm am Gemälde nicht gefällt: „Unter uns: die Holdseligkeit beyder scheint ein wenig übertrieben; aber doch zu entblößt von höhern Eigenschaften; und harmonirt nicht so ganz mit Mutter Gottes, und Gottes Sohne“ (IX/309). Hier misst er die bildnerische Darstellung an den abstrakten Begriffen „Mutter Gottes“ und „Gottes Sohne“. Er folgert daraus, dass dem Bild „himmlischer Geist, das Göttlichfreye der Schönheit, und ächtes Jugendleben“ (ebd.) fehle. Die Wendung vom „Göttlichfreye[n] der Schönheit“ weist auf ein idealistisches Verständnis von Schönheit hin, die nur erkennen könne, „wer Gefühl für solche Schönheit hat“ und „das Hochgebohrne zu diesem herrlichen Throne sogleich mit dem ersten Blicke faßt“ (ebd.).

Auch van Dycks *Madonna mit dem kleinen Jesus* (ohne Abb.) kann Heinse hinsichtlich der Aufgabenstellung viel abgewinnen. In ihrem schönen Gesicht herrsche „ernste Würde, banges mütterliches Ahnden der Zukunft, Großheit, und eignes mehr adeliches, als göttliches Wesen“ (IX/311). Der Niederländer kommt „dem Wesentlichen von Madonna (das sittliche zur Schau darstehende des Kindes abgerechnet,) dem Weniger und Mehr als jüngste Mutterliebe, vorzüglich dem letztern, (welches auch um vieles leichter ist, als das Jungfräuliche in, mit und unter der Mutter,)“ näher als Dolce, der weniger eine „bestimmte Idee“ als mehr eine „himmlische Täuschung“ gehabt zu haben scheint (IX/312).

Anlässlich von Guido Renis *Himmelfahrt der Mutter Gottes* (Abb. 14) allerdings bleibt Heinses Wortfeld himmlisch abgeschieden, nichts Irdisches trübt die Erscheinung. Beschreibend gerät er in Ekstase:



Abb. 14: Guido Reni: *Die Himmelfahrt Mariae* (1642)

Wahrhaftige Verklärtheit. Aufschwebende Jungfrau in ewiger früher Jugend zum Throne des Himmels. Ein unsterbliches Mädchen voll Unschuld und Demut und unaussprechlicher Reitze, dem mit Recht dieses Glück zu Theil ward. Ihr Gesicht geht über das schöne Wesen jeder Menschtochter; es ist lauter, reiner, süßer, sonder alle Zier ächter Göttinnengeist. Hinauf wird sie gehoben mit sanft nach der Höhe gebreiteten zarten Händen, endlich nun Gottes Sohne nach, den sie, unentweyht, unter ihrem Herzen getragen; dem Ewigen entgegen. Ihre, im Feuer der Entzückung, und doch fromm und mädlich, emporgekehrten hellbraunen Augäpfel, so, daß nur wenig von dem Braunen, und lauter Weiß zu sehen ist; die weibliche Erhabenheit über den aufgezogenen sich herumverlierenden Bogen der Branen; die sonnenreine Lauterkeit; lichtreine Heiterkeit des Herzens auf der kurzen Stirn, in die das lichtbraune Haar aus dem Schleyer herüber sich webt; die geschloßnen kleinen Rosenlippen, in solcher Heiligkeit, daß nie über sie ein sträfliches Wort kommen konnte; das geründete Kinn, die blühenden Wangen, und alles in der süssesten Form der Liebe; der zarte Hals; der feine schlanke Oberleib – Denken Sie sich das alles in Grazie lebendig, im blaßrothen anliegenden vorigen Sterbegewande, wodurch die schönsten Brüste sich ein wenig über dem falben Streif von Gürtelbinde ründen; der überirdische ebene ein wenig sich erhebende Unterleib – (IX/313).

Er bricht ab, unfähig, weiter zu schreiben.

Das Himmlische, das Geistige und Ideale ist in geringstem Maße im Gemälde des Dolci zu finden, bei Raffael ist es zwar vorhanden, fällt aber zu platonisch aus, weshalb das Bild mehr einem unkörperlichen

„Traum“ gleicht (IX/303). Am besten getroffen hat es in den Augen Heinses Reni mit seiner Madonna, aus diesem Grunde hält er dessen Mariendarstellung für die beste Madonna auf der Galerie. Diese Wertschätzung wird deutlich bei einer weiteren Beschreibung des Gemäldes in ganz anderer Gestalt: In einem Brief an seinen Freund Klamer Schmidt dichtet Heinse im Frühjahr 1775, „ganz im Anschauen der berühmten gen Himmel schwebenden Madonna von Guido verloren“, folgende Verse:

Wohl läßt sich Gott in diesem süßen Blick erblicken,  
 Wie Sonn' in Luna's Schein. O Himmel, o Entzücken!  
 Bis aus den Spitzen stralt's hervor vom blonden Haar;  
 So kann's der Erdentöchter keine fühlen,  
 Die nicht von Gottes Geist in taumelnden Gefühlen  
 Mit Liebesfittichen einst überschattet war (IX/244).<sup>467</sup>

Beim Madonnengedicht, das Heinse während seiner Vorarbeiten zu den *Gemäldebrieffen* verfasste, tritt die erotische Komponente besonders stark hervor: Die Mutter Gottes erscheint hier ganz im Sinne seiner Definition von einer Madonna als „eine Art von Göttin, geliebte Cirkaßerin Gottes des Vaters, Danae des Zeus“ (IX/327). Die Bezeichnung „Cirkaßerin“ benutzt Heinse auch bei einer Madonnen-Beschreibung in Italien: „Unser Herr Gott ist gerade mit einem Gesicht gemacht, als ob er die Madonna gnädig vögeln wollte; und sie schaut ihn an, wie eine Cirkaßerin einen alten Sultan mit Demuth u göttlich lieblichen Augen“ (FN/1179). Die Madonna als Geliebte Gottes mehr als nur anzudeuten, das er kann sich für die *Gemäldebrieffe* nicht erlauben, und auch gegenüber seinem Freund Schmidt entschuldigt er sich, dass es sich beim Gedicht über Renis Madonna um „rauhe Verse“ (IX/244) handele. Das ist auch der Grund dafür, dass er bei der erklärten Eruierung des geistigen Gehalts der Madonnenbilder ausgerechnet das Körperlich-Erotische so stark betont, er legt ein besonderes Augenmerk auf die körperlichen Vorzüge der Reni-Madonna. Ausgerechnet den Kanonikus Gleim fordert er auf, sich offenbar Widerstrebendes, vielleicht gar Anstößiges, als Einheit zu denken, was im vorliegenden Bild bedeutet, die Existenz von Brüsten und Unterleib mit der überirdischen Erscheinung in Einklang zu bringen. Während bei den anderen Madonnen höchst unverbindlich das Gesicht beschrieben wird, zählt er fast alle Körperteile auf: die Augenbrauen, die Stirn, die „Rosenlippen“, das Kinn, die Wangen, der Hals, die Schulter, der Oberleib, die Brüste, die Taille („Gürtelbinde“), die Hüfte, der Unterleib. In diesem Schönheitskatalog bleibt kaum ein anatomisches Glied ungenannt, bis auf die Füße, die vom Gewand verdeckt sind. Es ist, als ob die fehlenden Füße die Aufmerksamkeit schärfen für den einen nackten Fuß in der *Madonna* Tizians. Dieses Gemälde der Galerie beschreibt Heinse gewissermaßen en passant (IX/320f.). Von ihrem Körper erwähnt er ausschließlich nur den Fuß, der Rest bleibt vom Gewand verdeckt: „Unten sind die Zehen des rechten Fußes dadurch sichtbar geworden, die die Schönheit des Uebrigen verrathen, und davon klares Zeugniß geben“ (IX/321). Der gerade noch sichtbare Fuß übt eine zentrale Funktion aus, von ihm ausgehend entkleidet der Betrachter gewissermaßen die gesamte Madonna: „Die Mutter Gottes ist in einer so schön erfundenen Stellung, daß alles dadurch an ihr vom eben sichtbaren Fuß bis zum Wirbel reizend wird“ (IX/320). Heinse isoliert diese Madonnenbeschreibung von den übrigen dadurch, dass er sie als einzige aus der Erinnerung erfolgen lässt: Er habe sie „auf der Gallerie aus der Acht gelassen“ (IX/320) und beschreibe sie deshalb auf seinem Zimmer sitzend. Abgesehen vom spontanen Authentizitätsmodus, den er durch diese Bemerkung heraufbeschwören will, kann man nur vermuten, warum er diesem Bild eine scheinbar nebensächliche Sonderstellung einräumt: Vielleicht will er die Madonna mit seiner Aproposhaltung zum reinen Geschöpf seines Geistes machen, losgelöst vom betrachtenden Auge, und damit den künstlerischen Prozess der *inventio*, die Schaffung einer weiblichen Gestalt in Gedanken, für den Betrachter bzw. Leser nachvollziehen, was in krassem Gegensatz steht zu der Körperlichkeit, die er beschreibt. Und dennoch soll hier behauptet werden, dass das Wichtigste an der Tizian-

<sup>467</sup> Auch in FN/1/71.

Madonna für Heine der Fuß ist, denn dieser Fuß kam vorher bereits an unscheinbarer Stelle der Schrift vor, dort, wo Heine, außer bei der Beschreibung der Reni-Madonna einen weiteren, recht vollständigen weiblichen Schönheitskatalogs aufzählt: „Stärke, Muth, Behendigkeit und Klugheit: Lippen zum Kusse, süßes Auge, zarte Hand, reife Brust, kleiner rundlicher trockner Fuß, milde Frucht, wie Plato sagt, im Schatten gepflegt und erzogen“ (IX/295). Die Formulierung „kleiner rundlicher trockner Fuß“ ist sehr auffällig, für den damaligen Leser jedoch ein vermutlich leicht zu entschlüsselter Hinweis. Der letzte Vers der Beschreibung einer weiblichen Gestalt im VII. Gesang von Ariosts *Orlando Furioso* lautet: „Si vede al fin de la persona augusta Il breve, asciutto, e ritondetto piede“.<sup>468</sup> Lessing übersetzt: „Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuß.“<sup>469</sup> Denn hierbei geht es nicht darum, das anatomisch reizvolle Detail einer Frau zu benennen, sondern einen ganzen interpretatorischen Hallraum heraufzubeschwören: Das Blason. Jede asyndetische Reihung von inneren und äußeren weiblichen Eigenschaften spielt auf die literarische Tradition des Blason im Allgemeinen und des Ariost im Besonderen an. Heine verwandelt durch diese literarische Anspielung die geistige Gestalt der Madonna in einen menschlichen, weiblichen Körper. Die Auffassung von der Madonna als sexuellem Wesen dürfte damals hochprovokativ gewesen sein. Heine führt diesen Ansatz durch die Beschreibung der drei Susanna-im-Bade-Gemälde noch. Die Susannen sind die irdischen Pendanten zu den Madonnen.

Diesen Eindruck beschwört Heine dadurch herauf, dass er hier den Fuß noch einmal auftauchen lässt: „Das Mädchen“ so beschreibt er die Susanna in Domenichinos Gemälde „sitzt von der rechten Seite nackt, im schönsten Gewächs jugendlicher weiblicher Natur, in der Größe der Mediceischen Venus, in einem Gartenbade da [...] und hält den kleinen ründlichen rechten Fuß mit der blanken Wade an eine römische Röhre [...]“ (IX/322). Wieder ist der Fuß rund und klein, nur trocken ist er nicht, dennoch ist die Erwähnung ein weiteres Indiz für Heines Parallelmotivik in den *Gemäldebrieffen*. Angesichts der Susanna des Pseudo-Caracci spricht er von der „muthwillige[n] Hebenbrust“, mit einem „geschlanken zarten Arm, der für einen Gott zur Umarmung geründet ist“ (IX/322). In diesem Zusammenhang muss man sich Heines seine bereits erwähnte Auffassung von einer Madonna als Mätresse Gottes zu sehen. Durch dieses enge Netz von Bezügen und Anspielungen überträgt Heine den erotischen Gehalt der Susanna-Abbildungen auf die Madonnen und vergöttlicht umgekehrt die irdischen Susannen.

Das Fuß-Motiv beinhaltet aber für den mit den ästhetischen Diskussionen der Zeit vertrauten Leser noch eine weitere Bedeutungsebene, die sich für ihn in der harmlos erscheinenden Bemerkung „Am Ende dieser Gestalt“ versteckt. Heine spielt damit auf eine Stelle aus Horaz' *ars poetica* an, die in seiner Ästhetik eine zentrale Stelle spielt. Es handelt sich um die Metapher für die kompositorische Hässlichkeit künstlerischer Produkte, wonach schlechte Kunst zu vergleichen sei mit einer sonst herrlichen Weibsgestalt, die aber nicht in einem „trockenen“ wohlgeformten Fuß endet, sondern in einem „nassen“ Fischschwanz. Doch nicht genug der Anspielungen, wenn Heine die Susanna dann noch rühmt, dass sie „schön an Gliedern“ sei, und zwar „insonderheit an den Beinen wie das daran schönste Mädchen war zur Juno von Krotona“ (IX/321f.), dann weiß der zeitgenössische Leser, welche kunsttheoretischen und ästhetischen Diskussionen er sich noch dazu begleitend aufrufen soll, nämlich die von Plinius überlieferte Zeuxis-Anekdote und die dazugehörige *idea*-Debatte.

So geraten hier, wie bei der beliebten Gattung der Totengespräche, Autoren aus der Weltliteratur – Horaz, Ariost, Lessing, Plinius – anachronistisch miteinander ins Gespräch. Durch die unterschwellige Leitmotivik bildet Heine ein ähnliches utopisches Zeitfluidum wie im arkadischen Einleitungsbild der *Gemäldebrieffe*. Er reanimiert längst gemachte Aussagen durch die Verwendung von einschlägig bekannten Signalworten und -motiven aus früher geführten Diskussionen und verleiht dadurch seinen eigenen Aussagen eine Bedeutungstiefe,

<sup>468</sup> Hier zitiert nach *Frühklassizismus*, S. 732.

<sup>469</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 148.

die weit über das hinausgeht, was ein Unbedarfter an der Oberfläche liest.

Doch zurück zum „Mehr oder Weniger“ der Madonnen. Die schönste aller Madonnenbilder findet Heinse nicht in der Düsseldorfer Galerie. Es ist Raffaels *Madonna della sedia*:



Abb. 15: Raffael: *Madonna della sedia* (1513/14)

Diese *Madonna*, schreibt er in den *Gemäldebriefen*, ist eine Madonna, deren „höchste Schönheit Raphael unübertrefflich mit seinem Verstande gefaßt, und seiner Phantasie und Kunst hervorgebildet“ hat (IX/312). Er kennt das Gemälde zu diesem Zeitpunkt nur aus einer Kopie von Mengs, dennoch schildert er den Eindruck als überwältigend: „ein Gesicht, das mich unaussprechlich glücklich gemacht hat, und woran meine ganze Seele Wonne gesogen, und mein Wesen wie an Liebe gehangen“ (ebd.). Der Idealeindruck bestätigt sich angesichts des Originals in Florenz: „Es ist das reizendste, was sich der wahre Mensch u Philosoph von einer Madonna denken kann“ (FN/I/1202). Heinse konzentriert sich auf das Geistige in Raffaels Bildern, er sieht das Gemälde als Idealbild für eine philosophische Akademie, als „Bild für eine Stoische Halle“ (ebd.). Mit diesen Worten betont er einmal mehr, was ihn an den italienischen Bildern der Gemäldegalerie hauptsächlich interessiert: Weniger, wie man diese Bilder zu sehen, auch nicht wie man sie zu fühlen, sondern wie man sie sich zu denken hat. Dieses schönste aller Madonnenbilder taucht auch im *Ardinghello* auf. Heinse besitzt die Dreistigkeit, seinem Maler-Helden die Züge Raffaels zu geben und ihn ein Gemälde anfertigen zu lassen, das eindeutig dem Meisterwerk Raffaels nachempfunden ist. Die Beschreibung dieser Madonna könnte fugenlos in die Reihe der Madonnenekphrasen in den *Gemäldebriefen* eingereiht werden:

Die Madonna war eine holde Jungfrau, die ihr erstes Kind in Armen hält, und der Geschichte davon in entzückender Grazie nachdenkt; ein Kopf ganz aus der Natur, nur erhöht und ins Reine gebracht, von unaussprechlicher Wirkung auf jeden fühlenden Menschen. Auch der Bube, so recht in Liebe erzeugt, trug die Spuren der vollen Wonne seines Werdens in der Gestalt; er hielt sich mit dem einen Händchen an der rechten halb entblößten Brust unter dem röthlichen Gewand an, und lächelte von der offenen straff geschwellten jugendlichen linken ab mit seinem blonden Köpfchen in die schöne Natur. Das braune Haar der Madonna war in ein röthlicht gestreiftes Netz gebunden, wovon noch einige Locken ins Gesicht und die Backen fielen; der blaue Mantel zerflossen [...] (IV/42f.).

Bis dahin könnte es sich fast um eine Beschreibung von Raffaels realem Bild handeln, doch Heinse fährt fort und phantasiert, was dort noch fehlt:

[...] und die Beine und zarten Füße ruhten in reizender Lage. Beyder Augen, besonders der Madonna, blicken heiter schön, in Empfindung schwimmend. In den Zweigen des Ahorns schweben Engel wie junge Liebesgötter; abwärts weidet er Esel, und Joseph steht auf seinen Stab gelehnt, wie ein alter treuer Wärter, der sein Anvertrautes glücklich aus der Gefahr über die Grenze gebracht hat (IV/43).

Das Gesamturteil über Ardinghellos Gemälde lautet: „Form und Ausdruck und Kolorit in allen Theilen des Lebendigen, Bekleidung und Beleuchtung und Scene macht eine süße Harmonie zusammen“ (ebd.). Dass Heinse sich bei dieser Beschreibung tatsächlich an Raffaels Originalgemälde orientierte, beweisen folgende Reisenotizen:



Sie ist der süßeste Seelenreiz von einem Mädchen, das ihr erstes Kind in Armen hält, und der ganzen Geschichte mit entzückender Grazie nach denkt. Ein Kopf von unaussprechlicher Wirkung auf jeden fühlenden Menschen. Auch der Bube ist so recht in Liebe erzeugt, und trägt die ganze Jovialität und Spuren der vollen Wonne seines Werdens in seiner Gestalt. Und der kleine Johannes dahinter ist ein gutes Bübchen von Gespiel. Der kleine Christus fühlt ihr unter dem Halstuch in die Brust. [...] Sie macht ein durchaus rein gefühltes Ganzes, in allen Theilen u Formen; u hat ein schön Kolorit; die rothe rechte Wange, das braune Haar, die weiße röthlich gestreifte Binde wie ein Netz darüber, das grüne *Obergewand* (ein grün gestreift Halstuch) der blaue Mantel, das gelbe Wämschen des Kindes, die blonden Krausköpfchen beyder, die himlisch schönen Augen, besonders der heiteren Madonna, Stuhl u alles macht eine himlisch süße Harmonie zusammen. Hier ist nichts enthusiastisches, schwärmerisches, es ist das reinste Gefühl eines hohen Sterblichen (FN/I/1202f.).

Im Roman verzichtet Heinse auf die Prüfung der begrifflichen Kriterien einer Madonna. Hier ist nichts zu lesen über Göttin, Lüsterheit, Unschuld, Mütterlichkeit, Ehe und Ehebruch, wie bei den Madonnenbildern in den *Gemäldebrieffen*. Dass Ardinghellos Gemälde nicht so ohne weiteres als das Raffaels erkannt werden kann, liegt nicht an den veränderten Details – Heinse macht aus dem grünen Kleid ein rotes und aus dem grüngestreiften Halstuch ein rotgestreiftes Haarnetz –, sondern an der Einbindung des Gemäldes in eine Landschaft, die im Original nicht vorhanden ist. Heinse setzt bei der Beschreibung des fiktiven Gemäldes, wie beim *Johannes-Gemälde* und bei den *Gemäldebrieffen* selbst (Arkadienidylle), mit der Skizzierung einer Landschaft ein, als sei diese ein Ausweis der Güte.

Er hatte die Begebenheit der Flucht nach Aegypten gewählt. Sie saß mit dem Kind an der Brust unter einem Ahorn, der seine Zweige weit umher verbreitete, und Dämmerung hernieder warf; in der Nähe und Ferne standen Pignen und Cypressen anmuthig vermählt und zerstreut. Die Gegend war ein Gebirg, woheraus ein Fluß in Katarakten sich stürzte, in fernem Schaum und Dampf von Silberstaub, dann eine kleine Ebne durchfloß, und in einen stillen See ruhig dahin wallte. Die bezauberndste Seite von der romantischen Wildniß unsers Lago war ganz treu hier zu sehen; vom Glanz der untergehenden Sonne blitzten Fels und See, und schimmerte das Laub der Bäume. Außerst kühn gewagt! (IV/42).

Die Ergänzung des Bildes mit einer während des Zeitpunkts der Handlung noch anachronistischen Gattung des Landschaftsgemäldes, was hier durch den Ausruf „Äußerst kühn gewagt!“ markiert ist, ist ein Beispiel für Heinses noch näher auszuführendes, künstlerisches Verfahren, von den Antiken oder Klassikern das Beste zu nehmen und Eigenes dazu zu erfinden. Wie viel Raffael tatsächlich für ihn bedeutet, verdeutlicht die Bemerkung anhand einer verunglückten Madonna-Darstellung von Pietro Perugino. Je länger man diese betrachte, so erklärt Heinse, desto stärker sei ihr anzumerken, „daß sie nicht von Raphael ist, es fehlt ihr die unaussprechliche geistige edle Schönheitsform, die dieser hohe Sterbliche allein besessen zu haben scheint“ (FN/I/1172). Heinses Wortfeld bezüglich Raffael stammt vorwiegend aus dem Bereich des Religiösen („heilig“, IX/303), des Idealen („Plato“, ebd.) und des Intelligiblen („geistig“, FN/I/1172) – es ist für den ersten *Gemäldebrieff* inhaltlich bestimmend.

Wie es der Begriff des *disegno* fordert, geht es um das ontologisch-platonische Verhältnis von Bild und Urbild. Durch die Kriterien Zeichnung, Farbe, Licht und Schatten, Komposition etc. soll geprüft werden, ob die absolut gedachten Ideen angemessen dargestellt werden. Das kann der Kunstbetrachter nur unter ganz gewissen Umständen entscheiden, und zwar dann, wenn er „sich aus ihrer Zone [der Nation, i.w.] schwingt, aus der Welt hinausträumt, und jüngsten Tag hält“ (IX/329). Erst wenn wir als ideale Betrachter uns aller irdischen Gegebenheiten von Klima, Zeit etc. entledigen und uns gewissermaßen ins zeit-, körper- und raumlose Fluidum katapultieren, „kommen wir an die Urformen der Schönheit, so wie sie der göttliche Verstand entworfen“ (IX/329f.), an die metaphysischen Schönheiten (IX/294). Der gewöhnliche Kunstbetrachter, Heinse nennt ihn das „Publikum“ (IX/330), vermag das nicht. Die Konzentration des Klassizismus auf den intelligiblen Anteil des Künstlers am Schaffensprozess ist der Tradition nach neuplatonisch. Das Wesen der Schönheit ist nicht zu fassen, deren „allgemeiner deutlicher Begriff“ gehört Winckelmanns Ansicht nach „unter die unerfundenen

Wahrheiten“.<sup>470</sup> Die transzendenten Urformen sieht er, und nicht nur er, in den Statuen der griechischen Antike Gestalt geworden. Die Kunst der Antike hat vielen dieser Urformen in idealer Weise Gestalt gegeben. Es gibt aber Begriffe, die diese noch nicht besaßen, wie den der Madonna. Als beste Darstellung dieses Begriffs erachtet er Raffaels *Madonna della sedia*, sie steht damit auf gleicher Ebene wie die griechischen kanonischen Antiken, den *Laokoon*, den *Vatikanischen Apollo*, den *Torso von Belvedere*, um nur einige zu nennen.

#### Die Antiken als Ideal und Charakter

Die Idee ist Teil des ontologischen Verhältnisses von Seiendem und Sein, Erfahrung und Dogma. Die Diskussion um die Idee ist eng verbunden mit dem Universalienstreit. Max Müller und Alois Halder definieren in ihrem ebenso konzisen wie umfassenden und ebenso erhellenden wie verdunkelnden *Kleinen philosophisches Wörterbuch*<sup>471</sup> den Begriff „Universalien“ als Allgemeinbegriffe, die sich synonym zu „Art“ und „Gattung“ verhalten. Ihr Gehalt könne „von vielen Gegenständen im gleichen (univoken) Sinn ausgesagt werden“ und habe „im einzelnen Seienden (universale in re) die Daseinsform der Einzelheit (singularitas), im Denken (universale post rem oder in intellectu) die der Allgemeinheit [...] (universalitas, das allgemeine Wesen).“<sup>472</sup> Kants Begriffe *a posteriori* und *a priori* meinen übrigens dasselbe. Heinse kennt die unterschiedlichen historischen Bedingtheiten des Idealismus, genauer des platonischen Ideenrealismus einerseits und des Nominalismus andererseits. Er fasst an einer zentralen Stelle zusammen: „Der Unterschied zwischen den Alten und Neuern ist, daß jene die Worte zu den Sachen, und diese die Sachen zu den Worten suchen“ (FN/1/397). Im allgemeinen Philosophieverständnis besitzt die bildende Kunst von jeher die Funktion der „Ver-Sinnlichung des Seins im Seienden“.<sup>473</sup> Hegel sieht die ureigenste Funktion der Skulptur darin, das Immaterielle zu verkörpern: „Die Skulptur im allgemeinen faßt das Wunder auf, daß der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet und die Äußerlichkeit so formiert, daß er in ihr sich selber gegenwärtig wird und die gemäßige Gestalt seines eigenen Innern darin erkennt.“ Er nennt das ein „Wunder“.<sup>474</sup> Den Geist ins Körperliche, das Immaterielle ins Materielle zu bannen, darin bestand auch für Jakob Burckhardt die Rolle der griechischen Statuen: „Der einzige und natürliche Ausdruck des Geistes ist hier der menschliche Leib“, stellt er fest, woraus er sich erklärt, dass die griechischen Künstler ein „rastloses und endlos reiches Bemühen“ gezeigt hätten, „alles Geistige: Götter, Menschen, abstrakte Eigenschaften, Örtlichkeiten, Naturereignisse usw. in tausend menschlichen Bildungen darzustellen.“<sup>475</sup>

Die Rolle des menschlichen Körpers ist in der griechischen Religion eine ganz andere als im Christentum, denn „der griechische Künstler sagte: der Körper ist das einzig mögliche Ziel aller Vergeistigung“. Dagegen ist für den christlichen Künstler „der Geist das einzig mögliche Ziel aller Körperlichkeit ist.“<sup>476</sup> Und so verschieden die Funktion der Kunst in den beiden Religionen ist, so verschieden ist somit auch das christliche und das griechische Schönheitsideal. Das griechische Ideal spaltet sich „in mehrere Formen nach dem persönlichen Charakter und dem eigenthümlichen Wirkungskreise eines jeden Gottes“.<sup>477</sup> Dadurch existieren in der griechischen Kunst im Pantheon der Götter zahllose Schönheitsideale nebeneinander, wie die *Allgemeine*

<sup>470</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 139.

<sup>471</sup> *Kleines Philosophisches Wörterbuch*, hrsg. von Max Müller und Alois Halder, Freiburg 1971 (Herder-Bücherei: Philosophie; 16), S. 288.

<sup>472</sup> Ebd.

<sup>473</sup> Johannes B. Lotz: *Ästhetik aus der ontologischen Differenz. Das Anwesen des Unsichtbaren im Sichtbaren*, München 1984 (Münchener philosophische Studien; 16), S. 114.

<sup>474</sup> Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt/Main 1986 (stw 614), S. 362.

<sup>475</sup> Jacob Burckhardt: *Kulturgeschichte Griechenlands*, Wien 1940, S. 337.

<sup>476</sup> Max Raphael: *Tempel Kirchen und Figuren. Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie*. hrsg. von Hans Jürgen Heinrichs, Frankfurt/Main 1989 (stw; 838), S. 210. Und Raphael fährt fort: „Der Christ entledigte sich des Körpers, mit dem er überlastet war, im Geiste, der Grieche dagegen des Geistes, dessen er offenbar zuviel hatte, im Körper.“

<sup>477</sup> *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, Leipzig 1818-1889, Section 2, Leipzig 1827-1889, Theil 15, Artikel „Ideal“, S. 110.

*Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* Anfang des 19. Jahrhunderts erklärt: „So ist das Ideal des Apollon ein ganz anderes als das des Jupiter, ebenso die Ideale der Juno, Minerva und Venus. Durch die religiöse Begeisterung der Künstler gingen diese Ideale in die Kunst über.“<sup>478</sup> Der Götterkanon als Sammlung von Idealen bzw. Charakteren erfährt seine früheste literarisch-mythologische Ausformung bei Homer und Hesiod, dadurch ist er sinnvoll geordnet wie ein Staatswesen, in dem sich die Heroen und Helden verdienstbar machen sollen. Die ikonographischen Typen der künstlerisch dargestellten Götter, Helden und Heroen repräsentieren bestimmte Verhaltensnormen in der Polisgesellschaft, z.B. formt Hera die Matrix der Göttermutter, Aphrodite die der Göttin, welche Liebesverlangen erweckt, etc. Alle zusammen jedoch verkörpern in ihren unterschiedlichen Ausformungen bestimmte Entwicklungsstufen bzw. Rollen. Alle griechischen Götter sind Abstraktionen des Menschlichen, „nichts als idealisierte Bilder des Menschenlebens in griechischer Form mit allen Leidenschaften und Schwächen der Sterblichen.“<sup>479</sup> Die Klassik der griechischen Bildhauerkunst besteht aus „Bildformen“ der Göttlichkeit, oder, anders gesagt, „Bilder[n] von göttlicher Individualität“, in denen die dargestellten Götter die Kräfte des Menschen verkörpern.<sup>480</sup> Die *Eirene* des Kephisodot, der *Eros* des Praxiteles und der *Pothos* des Skopas sind Darstellungen abstrakter Begriffe wie Frieden, Liebe und Sehnsucht in menschlicher Gestalt, „sozusagen die bildkünstlerische Umsetzung eines Begriffes.“<sup>481</sup> Somit stehen Begriff bzw. Ideal und Gott bzw. Götterstatue in einem dialektischen Verhältnis, die griechischen Statuen fungieren als Beispiele, *exempla* einer bestimmten Gattung, Art, Begriff, Idee oder eines Charakters. Die Aufstellung der besten Ausformungen davon, der Kanon der unübertroffenen Meisterwerke, stellt ein Ordnungs- und Klassifizierungssystem dar, wie es die Rhetorik, die *commedia dell'arte*, die Moduslehre von Descartes und dessen Affektenlehre, Le Bruns Leidenschaftsdarstellungen oder Lavaters Physiognomie, Linnés System der Natur, Kants Kategorien u.a.m. ebenfalls sind. Alle diese Systeme versuchen, die Welt zu ordnen, indem sie sie in Klassen einteilen.

Das Dilemma für einen nichtantiken Betrachter dieser Kunstwerke besteht darin, dass er sich ihnen gewöhnlich als Christ nähert. Dabei „ist nichts so verkehrt, wie das Bemühen, unter Vernachlässigung der individuellen Züge [...] eine abstrakte ‚griechische‘ Gottesvorstellung fassen zu wollen“,<sup>482</sup> was ein Christ aufgrund seiner Glaubenserfahrung versucht. Das Besondere an der griechischen Kunst ist, dass die Universalien, die allgemeinen Begriffe oder Ideale menschlich-irdisch-immanenter Natur sind. Mendelssohn zum Beispiel nähert sich dem Schönheitsideal der Antike in jüdisch-christlicher Tradition, wenn er behauptet, dass die Schönheit sinnliche Erscheinung der Idee sei, und vermutlich tut dies auch Lessing, wenn er die griechischen Göttergestalten als „personifirte Abstrakta“<sup>483</sup> oder formale Hypostasierungen allgemeiner, geistiger Begriffe und Ideen versteht. Doch in seinen Exzerpten und Kommentaren zu Winckelmanns *Geschichte der Kunst* im N 55 stellt er zunächst ebenfalls die antiken Götterstatuen als Ideale:

Die Sache ist, die größten Künstler beeiferten sich, das Ideal von jedem Gott vollkommen darzustellen; u wenn einmal das höchste da war, so blieb den andern nichts übrig als ein ähnliches nachzumachen. So kann man sagen, Phidias hat das Problem vom Jupiter aufgelöst; [...]. So giengs mit der Venus des Praxiteles. Die andern mußten ihren Weg einschlagen (FN/1/276).

Doch er betont immer wieder, dass die griechischen Götterstatuen vollkommene Menschen in der Gestalt eines Gottes darstellen und keine Götter, wie sie im christlichen Sinne zu verstehen sind. Heinse jedoch beharrt auf dem griechischen Standpunkt, wonach der Mensch der absolute Bezugspunkt sei: „Jede griechische Gottheit war

<sup>478</sup> Ebd.

<sup>479</sup> Ebd. S. 113.

<sup>480</sup> Tonio Hölscher: *Die griechische Kunst*, München 2007. S. 73.

<sup>481</sup> *Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter*, hrsg. von Georges Duby und Jean-Luc Daval, Köln 1999, S. 69.

<sup>482</sup> Klaus Schneider: *Die schweigenden Götter. Eine Studie zur Gottesvorstellung des religiösen Platonismus*, Hildesheim 1966 (Spudasmata; 9), S. 56.

<sup>483</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 81.

nur ein Ideal einer besonderen Klasse menschlicher Vollkommenheit“ (IV/264). Da ist es nur logisch, dass er Mendelssohn in dessen Anti-Körperlichkeit widerspricht: „Moses hat Unrecht, wenn er sagt, daß Venus, Apollo, Antinous, Laokoon mehr durch das Seelenvolle, das sie ausdrücken, als durch bloß körperliche Schönheit gefielen“ (FN/I/1131). Und auch „Winkelman[n] [habe] ganz unrecht“, wenn er „die Statuen der Götter von den Griechen so enthusiastisch über die Menschen setzt“ (FN/I/878). Denn, so fährt Heinse fort: „Jupiter bleibt Mensch u Apollo; alles, was über die vollkommne menschliche Form hinausgeht, ist Fratze. Jupiter ist Monarch, u Apollo ein erhabner feuriger Jüngling, nichts weiter“ (FN/I/878f.). „Jede Natur“, erklärt er, „hat ihre eigne Vollkommenheit, und endlich ist gar alles individuell“. Dieses Individuelle „reizt mehr in der Natur, das allgemeine mehr in der Kunst; Ideal ist weiter nichts, als die Vollkommenheit einer Klasse von Wesen“ (FN/I/1119). Worauf er Beispiele nennt: „Mars ein Ideal von jungen Helden, Apollo von jungen Dichtern und Weisen u Fürsten, Jupiter von Königen, Neptun von Admiralen, Venus von Buhlerinnen, Grazien von erster Mädchenunschuld“ (FN/I/1119f.). Die Wendung „Klasse von Wesen“ weist auf den Ordnungsaspekt hin, auf den Versuch, die Ästhetik auf wissenschaftlich-theoretische Grundlagen zu stellen.

Der Aufklärungsästhetiker Helferich Peter Sturz sieht das Wesen der Schönheit ebenfalls im Ideal wirksam, und um dies zu erklären, benutzt auch er die damals gängige wissenschaftliche Terminologie: „Die Fähigkeit zu finden, was in jeder Form vortreflich und fehlerhaft ist, das letzte zu verwerfen, das erste zu wählen, sich [...] über Eigenthümlichkeit, Lokalität und Zufälligkeit zu erheben, mit einem Worte, nur die Art, keine besondere Gattung zu malen, das ist hohes Künstlergenie.“<sup>484</sup> Heinse versteht den Begriff des Ideals ebenfalls als eine solche Darstellung der „Art“. Wenn er Statuen als gut gelungen betrachtet, die dem Darzustellenden in idealer Weise gerecht werden, so spricht er von „Kindnatur“, „Weibernatur“, „Stiernatur“, „Pferdsnatur“<sup>485</sup> Auch im Zusammenhang mit der *Laokoon-Gruppe* verwendet er das Affix „-natur“, um das ästhetische Nonplusultra der Darstellung zu bezeichnen. Die Haltung des kleineren Laokoonsohns sei „ganz in Kindsnatur“, was so viel bedeutet wie „[m]it einem Wort, alle Linien des Lebens sind da, u es ist ein Sturm von Schönheit“ (FN/I/771). Das Kompositum aus Darstellungsgegenstand und Affix „- natur“ drückt Heinses ästhetische Theorie des Ideals aus, wonach, wie er im Mendelssohn-Kommentar definiert, der „anschauende[n] Begriff“ durch die „Uebereinstimmung mit der Natur“ zu erreichen sei (FN/I/1119), es gebe keine „bessere Vollkommenheit“ (ebd.). Dass sein Begriff von „Natur“ hier jedoch ein ganz anderer ist als der übliche der realistischen Wiedergabe, sollte deutlich geworden sein. Hegel beschreibt ebenfalls dieses besondere, dialektische Verhältnis von Ideal und künstlerischer Verkörperung, wenn er fordert, dass „der Begriff und die leibliche Gestalt, [...] einander entsprechen“ müssen,<sup>486</sup> wodurch es sinnvoll wird, Heinses Wendung vom „sinnlichen Begriff“ (FN/I/233) in diesem Sinne zu verstehen. Auf diese Weise fazettiert sich das Ideal: „Jede Tugend hat hernach wieder ihre besondere Schönheit, jede Vollkommenheit; Weisheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit, Liebe, u s.w. Schönheit überhaupt ist eine sich äußernde Vollkommenheit seys des Körpers oder der Seele“ (FN/I/859). Herder definiert reduktionistisch: „Die Formen der Skulptur sind so einförmig und ewig, als die einfache reine Menschennatur.“<sup>487</sup> Sie geben, so führt er weiter aus, „Umriß, Gestalt und Charakter so bestimmt und in [...] wenigen Zügen an.“<sup>488</sup> Reduktion auf das Wesentliche zeichnet sie aus. Es ist die Frage, ob es für die Ästhetiker des 18. und der späteren Jahrhunderte überhaupt möglich ist, die originär antike Auffassung des Ideals

<sup>484</sup> H.P. Sturz: „Fragment über die Schönheit“, in: *Deutsches Museum*, 1776, 2. Band, S. 1144-1151, hier S. 1150.

<sup>485</sup> „Man kann kein natürlicher Ochsenfleisch sehen, Myrons Kuh konnte nicht besser seyn. Wahrhaftige wilde Stiernatur“ (FN/I/871); „Hekuba. Wahre alte Weibernatur, in aller Reinlichkeit.“ (FN/I/791); „Zwey Windspiele wo das Männchen die Betze liebkosend in das linke Ohr beißt, u mit der linken Pfote sie zärtlich über dem linken Vorderfuß anfaßt – Ganz Hundsatur u lebendig“ (FN/I/775). Und über die vier Bronzepferde auf der Markusbasilika: „Wer sie machte, hat ganz die lebendige Pferdsnatur und ihre verschiedenen Vollkommenheiten im Gefühl gehabt“ (FN/I/1255).

<sup>486</sup> Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, S. 367.

<sup>487</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 44.

<sup>488</sup> Ebd. S. 46.

nachvollziehen zu können. Wenn Valerius erklärt, dass vollkommene antike Statuen, „damit einen Modellcharakter“ erhalten, das heißt, „vorbildliche Modelle für die Darstellung des Menschen“ sind,<sup>489</sup> so versucht auch sie eine Annäherung an die Problematik.

Heinse fasst diese einmal mehr unter der Wendung „Kunst der Darstellung“ zusammen:

*Die ganze Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das wesentliche einer Sache und ihr Bild recht tief in die Seele zu prägen zu deren Nutzen und Vergnügen. Ob sie gleich die Wirklichkeit nicht ganz gibt: so gibt sie das Brauchbare davon, von allen Schlacken gereinigt, das Vollkommene für den Menschen herausgehoben; und ergreift mehr, als die Wirklichkeit selbst, weil sie alles zerstreute davon entfernt, und die Merkmale jeder Art in einen Brennpunkt bringt (FN/II/442).<sup>490</sup>*

In eben diesem Sinne und mit ähnlicher Formulierung begründet Goethe in seinem Laokoon-Aufsatz das hohe Ansehen der (antiken) Bildhauerkunst dadurch, dass „sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt.“<sup>491</sup> Heinses „Brennpunkt“ ist die Strebekordinate der klassizistischen Ästhetik. Jean de La Bruyère nennt ihn in den *Les Caractères de Theophrastes, traduit du grec; avec les caractères ou les mœurs de ces siècle* – die Heinse allerdings erst in den 1790er Jahren exzerpiert (vgl. FN/II/748ff.) – den „point de perfection“ und definiert: „Es gibt in der Kunst einen Punkt höchster Vollkommenheit, wie die Natur eine letzte Güte und Reife kennt.“<sup>492</sup> Den Brennpunkt zu finden, ist auch für Diderot Ausweis eines außerordentlichen Vermögens. Er fragt sich: Wo aber „findet sich in den Werken der Punkt, bei dessen Unterschreitung ein Mangel an Beziehungen und deshalb eine zu große Einförmigkeit vorliegt und bei dessen Überschreitung die Werke mit Beziehungen überladen sind?“<sup>493</sup> Der Punkt der höchsten Schönheit ist erreicht, wenn der dahinter stehende Begriff in seiner Perfektion erkennbar ist, im Superlativ gewissermaßen. Und so ist es kein Zufall, wenn Heinse in den *Gemäldebrieffen* die griechischen Statuen bestimmten Begriffen zuordnet, dessen optimale Darstellung sie sind. Danach bildet der *Apollo* die „höchste jugendliche Schönheit“ (IX/331) aus, der *Laokoon* das „schmerzlichste Seufzen schwindender Stärke“ (IX/332), der *Herkules* „höchste Stärke“ (ebd.), der *sterbende Alexander*, das „Sterben des Jünglings“ (ebd.) an sich, die *Solon*-Statue die „Richtigkeit des Verstandes“ (IX/333) und die *Niobe* „das höchste Ideal der Schönheit von Mutter und Weib“ (ebd.). In diese Reihe könnte die *Madonna* als christliche Verkörperung des Begriffs „jüngste Mutterliebe“ (IX/312) nahtlos eingeordnet werden. Der Superlativ ist jedoch nur Göttern oder gottähnlichen Wesen vorbehalten, die irdischen Helden wie Alexander und Solon müssen sich mit ungesteigerten oder komparativen Qualitätsurteilen zufrieden geben.

Als hätten die Griechen selbst die Problematik ihrer Götterdarstellungen erkannt, bei denen das Allgemeine fehlt, schufen sie einen Ausnahmegott, eine Gottheit ohne Bestimmung, ohne Merkmale: Adonis – Inbegriff der Schönheit selbst. Er besitzt keine Attribute, nicht mal sein Name bedeutet nicht mehr als die bloße Anrede „Herr“. Adon ist der Gegenbegriff zu einem Eigennamen,<sup>494</sup> er ist der leere Begriff, die Negation aller Götter – und bildet gleichzeitig die Gesamtheit aller Götter ab. Genau diese Merkmallosigkeit scheint Winckelmann bei seiner Theorie der Unbezeichnung vor Augen gehabt zu haben, die sich der Definitionsgier, der Entschlossenheit und Bestimmtheit der Götter-Klassifizierung entzieht:

Aus der Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, das ist, deren Formen weder durch Punkte, noch durch Linien beschrieben werden, als die allein Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgendeinen Zustand des

<sup>489</sup> Valerius: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*, S. 106f.

<sup>490</sup> Diese Passage nimmt Heinse nahezu unverändert in die *Hildegard von Hohenthal* auf, vgl. v/110.

<sup>491</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 4.2., S. 78.

<sup>492</sup> La Bruyère: *Die Charaktere oder die Sitten des Jahrhunderts*, übertr. u. hrsg. von Gerhard Hess, Leipzig 1978, S. 29.

<sup>493</sup> Denis Diderot: *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Friedrich Bassenge, übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Berlin/Weimar 1967, S. 130.

<sup>494</sup> Winfried Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/Main 2003, S. 16.

Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen, und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist.<sup>495</sup>

Diese transzendente Merkmal- und Charakterlosigkeit von Winckelmanns Ästhetik widerstrebt Heinse. Auf dessen christlich-idealistische Auffassung, die Schönheit sei „einzig u hat nur einen Begriff“, reagiert er abweisend: „Schief; die Schönheit hat allerdings verschiedene Ideale nach den verschiednen Gegenständen“ (FN/I/292). Das angeblich Allgemeine, das Unbestimmte, das Überirdische für das bestimmende Element in der Kunst der Griechen zu halten, ist in Heinses Augen ein Irrglauben: „Was den menschlichen Körper betrifft: so scheinen die Griechen keine allgemeine Schönheit an ihm geglaubt zu haben, sondern es war immer die Frage: kann er gut laufen, oder ringen, oder sich balgen, oder ist er gut zum Tanz, Beyschlaf p.“ (FN/II/1294). Entschieden vertritt er seine Meinung und will mit Winckelmann regelrecht abrechnen: „Die Natur ist die Norm, von eben dieser oder jener Statue, und dieselbe ist mannichfaltig und hat Vollkommenheiten von vielerley Art, ihr ewigen Einerleysrasende!“ (FN/I/941). Nicht das Einerlei, das allesbestimmende Eine des Monismus ist das entscheidende Weltprinzip, sondern der Pluralismus, die Verschiedenheit. Winckelmanns Propagierung der Antikenkopie, die Verbannung des Hässlichen aus der griechischen Natur zugunsten des unantastbaren Einheitsideals, seine Prävalenz des Allgemeinen vor dem Individuellen, das alles ist in Heinses Augen in seiner Ausschließlichkeit lust- und lebensfeindlich. Der Einfalt der Winckelmann-Anhänger hält er seine Wahrheit entgegen, dass „die Natur [...] reich und unerschöpflich“ sei (FN/I/940). „Das allgemeine vergnügt nur den ewigen Verstand; das Individuelle allein reizt das zeitliche Leben“ (FN/II/483). Und viel früher schon warnt er den Einseitigen; „Wehe dem, dem auch die richtigsten Ideen von Vollkommenheit hienieden allen ohnedem kurzen Genuß vergällen, und der ärgerlich als ein Pedant oder Phantast, welcher blind nicht einsieht, daß die Welt aus Verschiedenheit besteht, durchaus lauter Clarissen haben will“ (X/131). Diese Ansicht ist Ausdruck eines Weltbildes, worin Welt und Kosmos sich aus Verschiedenheiten zusammensetzen. Und dieses Prinzip der Verschiedenheit sieht er bei den Griechen gegeben: „Unsre philosophische u christliche Moral schließt alle Verschiedenheit aus; u besonders deswegen steht der Grieche über allen Neuern“ (FN/II/853). In der Anerkennung des Verschiedenen und der Vielfalt als Daseinsprinzipien ist Heinse mit seinem wahren Griechentum den Zeitgenossen überlegen. Philosophie und Verstand, aber auch Religion drängen zur Einheit, Leben und Genuss dagegen zur Mannigfaltigkeit. Es ist dennoch ein Irrtum zu glauben, er wende sich ausschließlich dem Letzteren zu.

Um zu verstehen, dass Heinse mit seinem Individuellen nicht dem Besonderen das Wort redet, soll ein zunächst unauffälliger Begriff bemüht werden: der Charakter. Der Charakter ist das Äquivalent zur idealistischen Schönheit. Die Helden der *Ilias*, sind „einzelne Charaktere, mit festbestimmten, nicht zerfließenden, unwandelbarem Zügen“, sie „sind, die sie sind“,<sup>496</sup> sagt Herder, und Sulzer umschreibt den Charakter als das „eigentümliche oder unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von anderen ihrer Art auszeichnet“.<sup>497</sup> Dies feststellen ist jedoch nur durch das Vergleichen möglich, und darin liegt der wissenschaftliche Charakter der Kunstbetrachtung. Kaum anders definiert Heinse im *Ardinghello*: „Zur Schönheit selbst gehört der Charakter, oder das, wodurch sich eine Person von der andern unterscheidet“ (IV/185). Ein Charakter aber, und das ist der entscheidende Punkt, unterscheidet nicht die normalen Menschen voneinander, sondern die Herausragenden – die Genien. Für Wielands *Teutscher Merkur* plant Heinse, eine „Vergleichung der Genien“ (IX/152) zu erstellen. Er schreibt im Dezember 1773, dass er neben den „Vergleichungen des Ariosto und Tasso, das charakteristische ihrer Genieen“ liefern wolle und auch noch andere „Vergleichungen der Genieen Homers, Virgils, des Tasso,

<sup>495</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 150.

<sup>496</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 67.

<sup>497</sup> Sulzer: „Charakter“, in: *Theorie*, Band 1, S. 194-200, hier S. 194.

Ariosts, Wielands, Klopstocks, Miltons und des Sängers der Henriade“ (ebd.), was so viel heißt, dass er die Genien klassifizieren wollte. In der *Hildegard* wünscht er, den Dichter zu rühmen, „welcher einen Alexander, Hannibal, Cäsar darstellte, einen Tromp und Ruyter, Türenne, Friedrich“, und hofft, dass dieser „meisterhaft das Unterscheidende träge, wodurch sie sich von andern Heerführern auszeichneten“ (v/11). Dieser Dichter würde „gewiß einen höhern Rang einnehmen“ (ebd.). Aber gerade das sei ihm noch nie untergekommen, „dazu gehört so viel Leben und Erfahrung, dass es noch keiner gethan hat“ (ebd.). Charakter ist für die wahre Schönheit, wie Heinse sie versteht, unerlässlich. Im *Ardinghello* sagte er: „Schönheit mit lebendigem Charakter ist das schwerste der Kunst“ (IV/185). Und als stehe er mit sich selbst im Gespräch, erklärt er bereits in den *Gemäldebrieffen*: Nur der „starke Mann allein giebt sich an’s Schwere: Sophokles an den Oedip, Agesander an den Laokoon, Rubens an den sterbenden Seneca, Raphael an den Johannes; und erhält oft den Beyfall nicht, den er vorher mit Läufen, Sprüngen, Terzen und Sexten, jungem Kolorit, von der unwissenden Menge hatte“ (IX/296). Hierbei trennt Heinse erneut strikt zwischen der Bildbetrachtung durch das ungeschulte Publikum („die unwissende Menge“) und durch den wissenden Kenner.

Doch zurück zum Charakter: Spitzenleistungen der darstellenden Kunst erfordern unbedingt dessen Ausbildung. Bei der Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* erkennt Heinse hierin eine Gemeinsamkeit mit dem Königsberger Philosophen. Dessen Ästhetik sei, so sagt er, derjenigen ähnlich, die er im *Ardinghello* darstelle, denn hier wie dort muss Schönheit „nemlich allgemein, der Charakter aber individuell seyn. Der Künstler muß das vollkommenste, nicht aber das mittlere auswählen“ (FN/II/564). Dieses Individuelle des Charakters bedeutet damit nicht die Anerkennung des Disparaten, die Duldung des Beliebigen, die Absolutsetzung des Einzelnen, des Niedrigen, Hässlichen, Unwichtigen etc. Dieser Charakter ist gewissermaßen die menschliche, die irdische, die immanente Variante des Ideals. Er ist das Statische am Menschen, das „Feste“, das „sich wenig oder nicht verändert, woraus er immer gleich und überein handelt“ (FN/I/423). So gibt es einen edlen Charakter, einen ehrgeizigen Charakter, einen verliebten Charakter, „ein[en] Charakter der Wahrheit, der Schönheit, der Lust“ (ebd.). Dieser „immer währende Hang bestimmt jedes Menschen Klasse“ (ebd.). Es geht also auch hier um die Klassifikation der Genien, denn jedes Genie ist in seiner Klasse vollkommen. In diesem Sinne definierte Goethe 1799: „das vollkommen charakteristische nur verdient schön genannt zu werden, ohne Charakter gibt es keine Schönheit.“<sup>498</sup> Und wiederholt eigentlich nur, was Heinse viele Jahre vorher bereits aufgeschrieben und in den *Ardinghello* aufgenommen hatte, nämlich dass es eine Schönheit ohne Charakter nicht gebe, dass der Charakter das sei, wovon „sich eine Person von der anderen unterscheidet“ und was man es auch „individuelles Wesen“ (FN/I/914) nennen könne. Der Gleichlaut der Gedanken zwischen Goethe und Heinse verblüfft so sehr, wie die Wendung vom individuellen Wesen durch Paradoxie besticht. Im modernen Wortverständnis widersprechen sich die beiden Begriffe Individuum und Wesen, in der Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bilden sie zusammen eine tiefere Wahrheit.

#### Die Antiken als Katalog: Der Kanon von Belvedere

Die antiken vollkommenen Statuen sind somit aufzufassen als vollkommene Verkörperungen abstrakter Begriffe. Als Antikensammlung, gewissermaßen als ein Museum steingewordener Begriffe, bilden sie so etwas wie eine dreidimensionale Enzyklopädie. Hogarth zählt in seinem gestochenen „Antikenhof“ aus der *Analysis of Beauty* den Kanon der belvederschen Statuen in seiner Vollständigkeit auf. Unter einem Kanon versteht man heute eine Gruppe von vorbildlichen Ausprägungen einer Klasse von Gegenständen, die daraufhin zur Norm erhoben werden. Der Kanon in der Antike umfasste eine Liste der klassischen Autoren, der berühmteste Kanon war der der zehn attischen Redner. Genauer bezeichnete der Begriff damals nur das einzelne, vollkommene Objekt, nicht eine ganze Gruppe. Die Auflistung von repräsentativen Namen, Kunstwerken, Leistungen wurde später als

<sup>498</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 6.2., S. 100.

„choros“ oder lateinisch als „ordo“, „numerus“ oder „index“ bezeichnet,<sup>499</sup> erst seit 1768 ist mit David Ruhnken der Begriff Kanon – Regel oder Modell geläufig.<sup>500</sup>

Der belvedersche Antikenkanon selbst bietet ein Vokabular, genauer einen „Zeichensatz“, der zur Voraussetzung wurde für ein tutti-loquales Gespräch unter den Kunstkennern aller Herren Länder. Der Grundbestand gehört der Sammlung Borghese im Allgemeinen und des Belvedere im Besonderen an. Letzterer bezeichnet der berühmte Italienreisende Joseph Jérôme de Lalande in seinem Werk *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766* (1769) als den „bemerkenswertesten Ort für die Kunst in ganz Italien oder vielmehr im ganzen Universum.“<sup>501</sup> Für Nicht-Rom-Reisende gibt es allenthalben Kopiensammlungen dieser Statuen, „Antiken-Kabinette“, wie jenes berühmte im nach der römischen Antikensammlung benannten Belvedere zu Mannheim. Zu den „vier Statuen vom ersten Range der alten Kunst im Belvedere“ (IV/246) zählt er den *Apollo*, den *Torso*, den *Laokoon*, und den sogenannten *Antinous*. Viel mehr gebe es „auf dem ganzen Erdboden“ nicht, weshalb man „dieselben in Versen und Prosa bis zum Ekel beschrieben, ihre Gipsabgüsse wie Apostel zu Türken und Heiden versandt [hat], jeder neue Ankömmling trägt Anmerkungen darüber in sein Tagebuch ein“ (IV/246f.) Das tat Heinse in Rom übrigens auch. Die Statuen sind ihm schon vor der Reise Chiffren seiner ästhetischen Urteile. In Hogarths *Antikenhof* findet sich der Kanon versammelt (Abb. 16) : der *Torso* (Nr. 54), der *Apollo vom Belvedere* (Nr. 12), der sogenannte *Antinous* (Nr. 6), die *Mediceische Venus* (Nr. 13), die *Laokoon-Gruppe* (Nr. 9) und auch der *Farnesische Herkules* (Nr. 3). In seiner karikierenden Darstellung scheint die hehre Antikenversammlung allerdings nichts mehr zu sein als ein Schrottplatz voll unnütz gewordenen Gerümpels. Hogarths Antikenhof ist quasi eine räumliche Liste. Sabine Mainberger definiert eine Liste mit den Worten: „Elemente auf eine geschriebene oder auch nur vorgestellte Liste setzen heißt klassifizieren, d.i. Gleichheit und Verschiedenheit konstituieren und damit diffuse Erfahrungen strukturieren und ordnen.“<sup>502</sup> Eine Liste entlarvt sich damit als Ordnungsprinzip. Hogarths Antikenhof qualifiziert sich als Liste dadurch, dass hier – im Gegensatz zu Poussin mit seiner *Mannalese* – die Statuen in keinen narrativen Zusammenhang gesetzt, sondern im willkürlichen Durcheinander aufgeführt sind. Was natürlich wiederum Aussagekraft besitzt, denn Hogarth degradiert sie dadurch zu Raritäten gemäß der längst überholten Un-Ordnung der alten Wunderkammern.

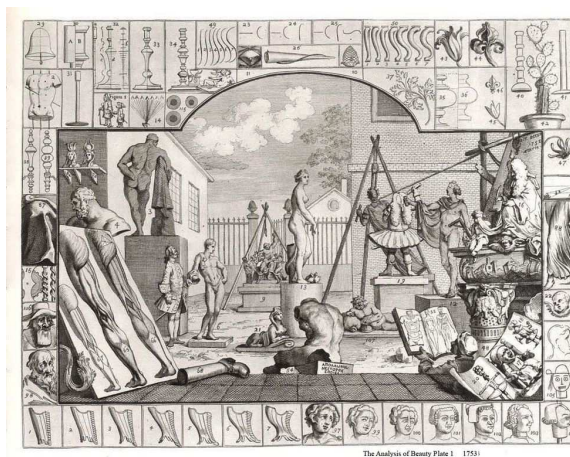


Abb. 16: William Hogarth: *Analysis of beauty* (Der Antikenhof)

<sup>499</sup> Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999 (C. H. Beck Kulturwissenschaft), S. 114.

<sup>500</sup> Salvatore Settis: *Die Zukunft des „Klassischen“*. Eine Idee im Wandel der Zeiten, übers. von Friederike Hausmann, Berlin 2004, S. 61.

<sup>501</sup> Zitiert nach: *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“, hrsg. von Max Kunze, Mainz 1998, S. 31.

<sup>502</sup> Sabine Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin u.a. 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 22 = 256), S. 42.



Eine solche pleonastische Ansammlung von Schönheitshagiographien in Schrift und Bild, wie sie der Statuenkanon darstellt, ermöglicht eine direkte Prüfung und Vergleich der eigenen Schönheitsauffassung mit denen anderer. Und zwar trotz einer übersichtlichen und bedrohlichen Datenmasse, denn wenn man sich Herders „Steinwald“<sup>503</sup> der 70 000 Statuen in Erinnerung ruft, dann ist die Reduktionsleistung auf gerade mal 4 bis 6 kanonischen Statuen ungeheuerlich. Einerseits scheint Heinse mit seinen unzähligen Statuenbeschreibungen in seinen Nachlassheften von einer Reduktion nichts wissen zu wollen, andererseits erstaunt den Heinse-Leser, dass er immer wieder auf die kanonischen Statuen zurückkommt. Der Überdruß, der sich in Hogarths karikierender Darstellung zeigt, gilt offensichtlich für Heinse nicht.

Der umfangreichste Bedeutungskatalog der antiken Idealstatuen findet sich ausgerechnet bei einem Niederländer. Jan de Bisschop ordnet in seinen *Signorum veterum icones* (1668-69) einigen der berühmten antiken Statuen folgende Charakteristika zu. Seiner Meinung nach seien im *Herkules* die Muskeln von übermenschlicher Stärke am besten dargestellt; *Laokoon* sei der kräftige Greis an sich, während sich beim *Antinous* eine weibliche Weichheit ausbilde,<sup>504</sup> der *Apollo* als das Urbild eines wohlgestalteten Jünglings zu betrachten sei und man den *Bacchus* aufgrund seiner perfekten rundlichen Glieder nachahmen müsse. Das sind vier von 100 antiken Statuen, die der Akademielehrer und Advokat de Bisschop in Kenntnis der *decorum*-Lehre als ideale Vorbilder für mögliche Bildthematika vorschlägt. Ganz ähnlich stellte Heinse während seines Rom-Aufenthaltes eine eigene Vollkommenheitsliste der kanonischen Antiken zusammen: „Im Laokoon ist mehr Gefühl, es hat ihn gewiß ein Mann gemacht, der viel Leiden erduldet, er gleicht einer Tragödie von Sophokles, oder Euripides; im Torso athmet ein höherer Geist, Pindarisch Heldenwesen. Im Apollo ist mehr Verstand, als eigentliche bildende Künstlerseele“ (FN/I/908). Heinses Antikenkanons in den *Gemäldebrieffen* setzt sich aus dem *Apollo von Belvedere*, *Laokoon*, *Herkules*, dem *sterbenden Alexander*, *Solon* und der *Niobe* zusammen. Dazu finden sich im Nachlass nahezu gleichlautende Notizen aus der voritalienischen Zeit, die sich bei näherem Hinsehen als Vorentwürfe zur Schrift und somit als die einzig erhaltenen Entwürfe dazu erweisen. Es ist zu betonen, dass die Beschreibungen der Statuen nicht in direkter Anschauung der realen Antiken entstanden sind, sondern anhand von Kopien oder Stichen. Der Konsequenz halber wird hier der Text der *Gemäldebrieffe* aufgeführt, der Text der Notizen wird in den Fußnoten zum Vergleich abgedruckt. Heinse macht den Anfang mit der Apollo-Statue.

Wie kann er, nicht wie Winckelmann als Grieche den schönsten der Götter in ihm [Apollo von Belvedere, I.W.), nur die höchste jugendliche Schönheit in dem Jüngling erkennen, mit der verachtenden Größe und Stärke über alles, wozu er sich nicht hinneigt, und der Unüberwindlichkeit für diejenigen, die sich unter seinen Schutz begeben, und dem Grund und der Fülle von Feuerliebe gegen Freund und Freundin? (IX/331)<sup>505</sup>

Nur „Griechen“ wie Winckelmann sind fähig, das Gottgleiche in der Statue zu erkennen, nur Kenner, wie gesagt, kein profaner Museumsbesucher. Als ein solcher Grieche versteht sich Heinse selbst, doch dazu später mehr. In den Notizen fügt er noch die Klage hinzu, dass er die Statue mit Worten nicht adäquat wiederzugeben vermag. Diese Passage fehlt in den *Gemäldebrieffen*, denn in strategischer Hinsicht wäre der Hinweis auf die mangelnde

<sup>503</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 93.

<sup>504</sup> Heinse sagt vom *Antinous* auch: „Ein schöner Träumer zwischen Schlaf und Wachen; nur ist die Schönheit fast ohne Bedeutung bis auf einen schwachen Hang zu weiblicher Wollust ohne Zweck und Eifer und Feuer mit ein wenig Melancholie vereinbart (X/179).

<sup>505</sup> In Notizen lautet die entsprechende Passage: „[...] höchste jugendliche Schönheit, und verachtende Größe und Stärke über alles, wozu er sich nicht hinneigt; aber auch Grund und Fülle von Feuerliebe gegen Freund und Freundin, Unüberwindlichkeit für diejenigen, die sich unter seinen Schutz begeben. Ach! daß ich das Bild nicht wiedergeben kann, so rein und überirrdisch schön, wie es in meine Seele gekommen, das schönste, wozu sich der schärfste Verstand mit dem zartesten Gefühl des glücklichsten Griechen erheben konnte (FN/II/1311). Erkennbare Korrekturen in den Notizen, die im Druck ausgeführt sind, beweisen, dass es sich bei den Notizen direkt um Entwurfskizzen zu den *Gemäldebrieffen* handelt.

Fügsamkeit von Worten hier im ersten *Gemäldebrief*, wo es um die Bedeutung von Begriffen geht, auch fehlt am Platze. Die Reihenfolge der Statuen ist in den Notizen ebenfalls eine andere, weshalb davon auszugehen ist, dass die Rangordnung eine gewisse Rolle spielt. Dem *Apollo* folgt die Analyse des *Laokoon*:

Wie kann ein solcher Lehrling fühlen im Laokoon das schmerzlichste Seufzen schwindender Stärke nach dem heftigsten Entsetzen in Priester, Vater und großem Mann, der gethan, was er vermochte, und dessen äußerste Kraft überwältigt ist? (IX/332).<sup>506</sup>

Danach wundert er sich angesichts des *Herkules* (vgl. Abb. 17):

Wie so ein schwaches Ding im Herkules fühlen die höchste Stärke, die menschliche Form hegen kann, zu ihrer Reife gediehen; wo nichts überladen, nichts hinzugethan, sondern alles aus seinem Keim entsprossen ist; und wie wir dagegen alle niedre Art von Menschen sind? (ebd.).<sup>507</sup>

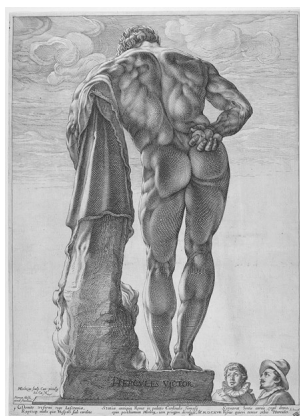


Abb. 17: Hendrick Goltzius: *Herkules Farnese* (1591)

Er ist überzeugt, dass der Künstler „gewiß den Herkules gefühlt“ habe, denn in der Physiognomie finde sich „ein unüberwindlicher Stahlgeist, oder wenn man sagen könnte, Gottheit von Eichen Strenge u Kraft u Stärke u Festigkeit“ (FN/I/893). Diese Statue beweist jedoch auch, wie leicht man mit diesem idealistischen Verständnis von Kunst über das Ziel hinausschießen kann: „Bey dem Farnesischen Herkules ist das Ideal von Kraft u Stärke so weit getrieben, wie die Tugend wo sie anfängt Laster zu werden“ (ebd.). Nun ist die Reihe am *sterbenden Alexander*:

Oder im sterbenden Alexander gleichsam das Sterben des Jünglings den Tag vor der Hochzeit mit seiner Theuererworbenen: den mörderlichen Zug des Schmerzens durch den, der alles vermocht und überwältigt hat, des Schmerzens, der dem Wesen ganz fremd ist, und nur durch die höchste Ungerechtigkeit hineingeschlichen wüthet: den Heros, in dessen versunknem Löwenblick noch die Spur von hundert gewonnenen Schlachten hervorflammt, aus dem tiefen, großen Auge, das ganze Welten faßte, unter der unerschrocknen Stirn, die noch wie ein Fels steht, indeß die Oberlippe rechter Seite im Zuck ist? (IX/332).<sup>508</sup>

<sup>506</sup> Die entsprechende Stelle in den Notizen lautet: „Er hat gethan, was er vermochte, und seine äusserste Kraft ist überwältigt, ein Anblick, der jedes Herz durchdringen muß; der große Mann kämpfte nicht mit seinesgleichen“ (FN/II/1311).

<sup>507</sup> In den Notizen findet beim *Herkules*, „die höchste Stärke, die menschliche Form fassen kann“ ihren Ausdruck. Sie ist „zu ihrer Reife gediehen“, nichts ist „überladen, nichts hinzu gethan, alles aus seinem Keim entsprossen“. Angesichts dieser Statue werden „wir alle dagegen zu einer niedern Art von Mensch“ (FN/II/1313).

<sup>508</sup> In den Notizen steht dazu: „Das vollkommenste Gewächs, wo alles unter den glücklichsten Einflüssen des Himmels zu seiner Reife gedeyht. Höchste Schönheit, nicht zum Kampf und nicht um die Erde zu beherrschen, sondern zur Liebe unter platonischen Leibern, wenn die Rosen blühen und die Nachtigallen schlagen. Der Augenblick des Siegs über ein Ungeheuer, Genuß edler Rache, des schönsten Jünglings Vertilgen deß was wider seine Natur streitet“ (FN/II/1312). „[...] ein Schmerz der der Figur ganz fremd ist, u nur durch die höchste Ungerechtigkeit ihr zugefügt wird [...]“ (FN/II/1313). Es ist jedoch nicht klar, ob Heinse mit diesen Ausführungen auch hier den sterbenden Alexander meint. Da die *Gemäldebriefe* ja zu Heineses Lebzeiten gedruckt werden, hilft diese Stelle bei der Entzifferung einer fraglichen Stelle im Nachlassheft 61. Der Frankfurter Nachlasses druckt: „Er stirbt wie der Jüngling den Tag vor der Hochzeit mit seinen Theuererworten“ (FN/II/1312). Offensichtlich war die Passage auch zu Schüddekopf/Leitzmanns Zeiten nicht mehr lesbar, denn Leitzmann verliert sich ebenfalls: „Er stirbt wie der Jüngling den Tag vor der Hochzeit mit seinen Thränenweibern“ (VIII/2/131). Weder

In den *Gemäldebrieffen* folgt nun die Beschreibung einer Statue des Solons, für die sich in den Notizen allerdings keine Vorlage findet:

[...] den lautern scharfen Blick, die Richtigkeit des Verstandes, die Stärke der Ueberlegung: wie aus ihm der feinere Athenienser lebt, und sieht über die feinen Athenienser und über Griechenland: wie die hervorgehende Spannung der Muskeln am linken Auge, die sich aufwölbende Stirn, das Festgehaltne überall den Gesetzgeber zeigt, so wie die volle geübte Kehle den gewaltigen Redner zum Volke: den Menschen, der nur einmal auf der Welt da war, und seinesgleichen nicht wieder hatte? (IX/333)

Die *Niobe* kommt in den Notizen allerdings wieder vor:

Wie wollt er nur zum Exempel das höchste Ideal der Schönheit von Mutter und Weib in der Niobe erblicken, und den unbezwinglichen Muth, über den der Schmerz, wie über einen Damm schießt, dessen Uebermaß er nicht aufzuhalten vermag: [...] (IX /333).<sup>509</sup>

Die Häufung von Substantiven wie „Schönheit“, „Größe“, „Stärke“, „Feuerliebe“, „Unüberwindlichkeit“, „Mut“, „Schmerz“, „Leiden“, „Kraft“, „Vollkommenheit“ oder von Superlativen wie „schönste“, „schärfster“, „zarteste“, „glücklichste“, „schrecklichste“ etc. ist auffällig. Die Kombination von beiden, wie zum Beispiel bei der „äußerste[n] Kraft“ (IX/332), die Heinse beim *Laokoon* ausgebildet sieht, formt ein festgefügtes Syntagma, das zur vollen Deutung der Statue ausreicht. Es bildet die Rückübersetzung des in der Statue zur bildlichen Darstellungen gekommenen (Ur-)Begriffs, Idee oder Ideal.

Eine solche Idee ist aber oft nur erkennbar durch Vorwissen in Form einer umfassenden Bildung oder von ausstellungsbegleitenden Schriften wie Katalogen. Missverständnisse sind vorprogrammiert, die Grenze zur Allegorie ist schwimmend. So hielt man den berühmten *Torso vom Belvedere* (vgl. Abb. 18) bis Ende des 20. Jahrhunderts für eine Darstellung des Herkules, da man das Fell, auf dem der Körper sitzt, fälschlicherweise als Löwen- statt als Pantherfell betrachtete. Heute gilt die Statue allgemein als eine Verkörperung des Aias.<sup>510</sup> Wenn Heinse ihn beschreibt: „Die Schenkel machen in ihrer Rundung ein Oval das sich dem Geraden der höchsten Stärke so weit nähert als möglich ist“ (FN/I/785), dann deutet er die Statue nur aus dem „Begriff“ des Herkules heraus und nicht aufgrund der archäologisch-wissenschaftlichen Beobachtungen.



Abb. 18: Peter Paul Rubens *Torso vom Belvedere* (zw. 1600-1608)

Der *Torso*, zusammen mit dem *Laokoon* wohl die berühmteste aller antiken Statuen, besitzt außerdem „die

---

Theuererworte noch Thränenweiber, es ist die Theuererworbene.

<sup>509</sup> Die entsprechende Stelle in den Notizen lautet: Der unbezwinglichste Muth, über den der Schmerz, wie über einen Damm schießt, dessen Uebermaaß er nicht aufzuhalten vermag. Die bey dem schrecklichsten Leiden noch in ihrer ganzen Kraft und Vollkommenheit dasteht. Höchstes Ideal der Schönheit von Mutter u Weib. Wie schwache Seele ist alle neuere Schönheit dagegen (FN/II/1311).

<sup>510</sup> Raimund Wünsche: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, München 1998.

höchste Vollkommenheit“ (FN/I/879). Es ist geradezu paradox, für eine derart zerstörte Statue das Urteil der Vollkommenheit in Anspruch zu nehmen.

Die Statue, die dem geistigen Ideal Winckelmanns jedoch am ehesten entspricht, ist der *Apollo von Belvedere* (vgl. Abb. 19): „Er ist lauter Ideal“ (FN/I/751), sagt Heinse von dieser Statue. Sie ist für ihn der Inbegriff der Schönheit: so nennt er das von ihm bewunderte Pantheon, „das vollkommenste Kunstwerk unter allen Gebäuden [...] und die erhabenste Idee eines Sterblichen“, und fasst es in das Kürzel: „Kurz, es ist der Vatikanische Apollo unter den Tempeln“ (X/140). Homers *Odyssee* macht einen ähnlichen Eindruck auf ihn, er nennt es ein „klassische[s] Werk“ und vergleicht es ebenfalls mit dem Vatikanischen Apollo (X/219). Unzählig sind die Male, bei denen Heinse den *Vatikanische Apollo* als Vergleichsnorm für die absolute und vollkommene Schönheit heranzieht. Seine Einstellung zur Statue unterscheidet sich kaum von der Winckelmanns, von dessen Hand die berühmteste *Apollo*-Beschreibung der Kunstgeschichte stammt:



Abb. 19: Leochares: *Der Apollo von Belvedere* (350/ 325 v. Chr.)

Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebenso viel von der Materie dazu genommen, als nötig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. [...] Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt.<sup>511</sup>

Hier bei Winckelmann wird das Irdische, das Körperliche mit aller Macht verneint, alles strebt gen Himmel. Auch Heines Beschreibung des *Apollo von Belvedere* ist scheinbar an der Transzendenz orientiert: „Da steht ein Gott, aus der Unsichtbarkeit hervorgehohlt, und in zartem Marmor festgehalten für die melancholischen die ihr lebenslang nach so einem Blick schmachteten. Es ist der höchste Verstand u die höchste Klugheit“ (FN/I/746). Heinse will das Wesen der Statue erfassen, seine Beschreibung ist wortgewaltiger als die Winckelmanns, auch er kann sich dem Geistigen im *Apollo* nicht entziehen, lobt aber gleichzeitig das Körperliche daran, die „Adern und Sehnen“:

den Verstand, der überall hervorsonnt, dessen, der alles gemacht haben könnte, in dem Gesichte, wo die Gottheit wie eine Blume aufgegangen: die ganze Frischeit der Jugend in der Ueberfülle der Haare die Stirn hoch und herum: die Leichtigkeit der Schenkel und Beine, und die schwebende Stärke an den sanften Knöcheln des Knie's, und den reinen keuschen Fuß, der lauter Himmel betreten zu haben scheint? (IX/331f.).

Er spricht dem Jüngling den „höchsten Ueberflug menschlichen Vermögens“ zu, nennt ihn „Sonnenkopf“

<sup>511</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 364f.

(IX/332). Zu dieser Beschreibung gibt es Heines Kompositionsprinzip der Äquivalenzen, Parallelen, Pendants gemäß in den *Gemäldebrieffen* eine Entsprechung:

Erscheinung eines himmlischen Geistes, dessen Heymath nicht auf dieser Erde ist, so eben nur sichtbar in höchster Schönheit. Ein reizender Jüngling, den bey aller Huld ein Schein edler Wildheit vor dem Getümmel der Menschen umschwebt, und der nun ablassen will von Betrachtung, wie die sich neigende Sonne; und noch ganz lebendig in heißen Gefühlen, die in den leichten Lüften wieder in sich gehn“ (IX/318).

Diese Passage gehört zur Beschreibung des *Johannes*. Apollo nennt er einen Gott (IX/331), am *Johannes* dagegen betont er das Irdische: „Wahrhaftiger Johannes, und kein anderer Sterblicher!“ (IX/318) Sowohl beim heidnischen Apollo wie beim christlichen Johannes vollzieht sich die „Fleischwerdung“, die Inkarnation einer himmlischen Gottheit in eine irdische Figur, beides sind Jünglinge, bei denen der himmlische Geist „eben noch sichtbar“ ist, nur ist der eine ein Gott und der andere ein Mensch. Wie bereits bei den Madonnen und den Susannen vollführt Heine hier eine motivische Engführung, die der aufmerksame Betrachter mithilfe seiner *memoria* leisten muss. Wurden dort das Geistige und das Körperliche in der weiblichen Madonna als gleichzeitig wirksam aufgezeigt, wobei das Religion und Eros eine unheilige Allianz eingingen, setzt Heine hier einen heidnisch-antiken Gott mit einem christlichen Helden in eine enge Beziehung, so dass die christliche Kunst aus antiker Perspektive aufgewertet und die Antike durch den christlichen Wiedergänger aktualisiert wird.

Im System der griechischen Götterdarstellungen ist der *Laokoon* das Ur- oder Idealbild der Schmerzdarstellung, das *exemplum doloris*. Das Optimum der Schmerzdarstellung teilt sich diese Statue nach Heines Meinung mit dem Bildnis der *Niobe*. „Wenn man die Vorstellungen, wo der Körper leidet und das Leben vergeht, unter eine besondere Klasse bringen wollte“, so argumentiert er, „so möchte das Lob, welches Plinius dieser Gruppe ertheilt, wohl am wenigsten können bestritten werden, und sie unter allen dieser Art mit der Niobe oben anstehen (IV/252). Das läuft auf eine Klassifikation der genannten Bildwerke in die Untersparte Leidensdarstellungen hinaus, zu der Heine noch andere Statuen einordnet: „Der an seiner Wunde sterbende des Ktesilaus“, der „Hinkende, vielleicht Philoktet, des Leontinschen Pythagoras“, „die verwundeten Amazonen“ und „der berühmte[n] Hund des Lysipp im Kapitol, der voll Schmerz und natürlicher Todesschrecken in abgesetztem Lauf und Hast seine Wunde leckte, und für welchen die Aufseher mit ihrem Leben stehen mußten“ (IV/253). Der Schmerz ist beim *Laokoon* „das Bezeichnende [...], also das Besondere, Individuelle, Einseitige und Mannigfaltige“, erklärt Hans von Steuben.<sup>512</sup> Bei Heyne jedoch zeigt sich, welche Volten geschlagen werden müssen, wenn man, wie beim *Laokoon*, einen an sich hässlichen Begriff mit der von einer Darstellung geforderten Schönheit vereinen muss: Da „uns Winckelmann genug eingepreget“ habe, dass der „Laocoon mit seinen Söhnen ein Ideal der schönen Natur ist, mit dem schönsten Ausdrucke“;<sup>513</sup> ist der Idealausdruck der Statue „höchster Schmerz, und doch höchste Schönheit“.<sup>514</sup> Heine versucht ebenfalls zu klären, was es mit dem Ausdruck des *Laokoon* auf sich hat. „Es ist ein schreckliches Leiden, u als ob das Wetter bey einem mit den Bissen der Schlangen einschläge, u die Menschheit unterginge“(FN/I/760f.). In dem ganzen Hin und Her in seinen Notizbüchern, in denen er Seiten über Seiten diskutiert, wie und was der *Laokoon* ist, welchen Stellenwert er hat, welchen Stil er besitzt, welchen Augenblick er darstellt und ob er aus einem Stein oder mehreren gefertigt ist oder nicht, sind vielleicht die folgenden Worte als die letztgültigen zu betrachten: „Der Laokoon ist eine Tragödie des ganzen menschlichen Geschlechts, das ist der beste Gesichtspunkt, aus welchem man ihn ansehen kann“ (FN/I/906). Durch die Identifikation mit dem Leiden des *Laokoon* fördert Heine die Erkenntnis des Betrachters: „Wir sind zu Leiden bestimmt, zu den entsetzlichsten, wir mögen handeln

<sup>512</sup> Hans von Steuben: „Winckelmann und Polyklet“, in: *Musagetes: Festschrift für Wolfram Prinz*, hrsg. von Ronald G. Kecks, Berlin 1991 (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 17), S. 69-78, hier S. 77.

<sup>513</sup> Heyne: *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, S. 21.

<sup>514</sup> Ebd.

wie wir wollen, noch so tugendhaft, so bald der Oberrn Launen es so bestimmen, oder so bald sie die Welt nicht besser regieren können“ (ebd.). Nicht zu überlesen ist hier die politische Kritik, zu der sich Heinse durch die Betrachtung eines antiken Kunstwerks herausgefordert sieht.

Jede Zeit, erklärt er im *Ardinghello*, deutet die Statue anders und doch gleich:

Man mochte die Gruppe in den Zeiten, für welche sie bestimmt war, betrachten wie man wollte: so mußte sie die stärkste Wirkung hervorbringen; entweder als Naturtrauerspiel für das ganze menschliche Geschlecht: ein Vater, der bey Rettung seiner Kinder umkömmt; oder als Strafe der Götter. Und als Kunstwerk konnt ihr kein anders den Rang der ersten Klasse streitig machen. Für uns bleibt sie Naturtrauerspiel, und die Kreatur seufzt dabey im Innern über die nothwendigen Leiden auch des Guten und Gerechten, und schaudert in ihr Unvermögen, ihre Unwissenheit zurück (IV/252).

Es ist anzunehmen, dass die Zeitgenossen genau verstanden, was Heinse meint, wenn er vom *Laokoon* als „Naturtrauerspiel“ spricht und sagt, „er gleicht einer Tragödie von Sophokles, oder Euripides“ (FN/I/908), was er übrigens auch von der Niobe behauptet (vgl. FN/I/ 526f.). Er beendet mithilfe einer literarischen Gattungszuschreibung alle Interpretationsversuche: „Mit einem Wort, das Werk hat ein Sophokles der bildenden Kunst gemacht, u es ist das höchste Trauerspiel, das sie je aufstellte. Es kömt aus den Tiefen der Natur, u ist nicht bloß Fabel“ (FN/I/761).

Im N 22 findet sich eine Notiz, an deren Ende die Initiale „G“ gesetzt ist. Dabei handelt es sich um ein Zitat:

Nach mir ist der Hauptgegenstand der Kunst der sinnliche Mensch mit seinen Leiden und Schmerzen je nackter, allgemeiner, menschlicher, desto besser. Der Künstler soll keiner Nation zugethan seyn, besonders der neuern Zeiten. Der Künstler hat im Laokoon den Vater vorstellen wollen, und dieß wirkt dh. alle Zeitalter. G (FN/I/1048).

Möglicherweise verbirgt sich hinter dem Kürzel G. Goethe. Dessen Aufsatz „Über Laokoon“ stammt zwar aus dem Jahr 1797, doch hatte Goethe bereits früher eine Laokoon-Schrift verfasst, die verloren ging und die Heinse gekannt haben könnte. Denkbar, dass Goethe seine einmal formulierten Auffassungen im späteren Laokoon-Aufsatz wiederholt, in dem er die Statue eine „tragische Idylle“ nennt.<sup>515</sup> Der Autor der zitierten Passage, es mag nun Goethe sein oder nicht, erfasst hier den nackten Körper als eine jegliche Unterschiede negierende, von jeglicher aristokratischer, nationaler oder historischer Hierarchisierung durch Bekleidung oder andere zeichensetzende Attribute freie Inszenierung eines trauernden Vaters. Er sucht die Idee, betont wie Heinse das Überzeitliche, die eine Wahrheit, die für die gesamte Menschheit gilt und bei der es keine Diskrepanz mehr gibt zwischen Idee, Darstellung, Deutung und Wirkung.

Die Gesamtheit aller kanonischen Statuen an einem Ort wäre das Pantheon der Ideen, das vollkommenste Museum, die vollständige Enzyklopädie. Heinse sieht eine solche in Poussins *Mannalese* (Abb. 20) ausgebildet. Es ist das einzige Bild in den *Gemäldebrieffen*, das nicht in der Düsseldorfer Gemäldegalerie hängt, und es ist das einzige französische Gemälde. Dennoch ist ihm das Bild in mehrerer Hinsicht nützlich. Poussin leistet sich das Husarenstück, den ganzen Kanon antiker Statuen in einem einzigen Gemälde unterzubringen. Heinse zählt sie in den *Gemäldebrieffen* auf:

Laokoon stellt darinnen vor den kranken alten Juden. Die Königin Niobe, die Frau die ihrer Mutter die Brust reicht. Einen andern alten Israeliten, die Bildsäule des Seneca in der Villa Borghese. Antinous einen jungen Menschen, der mit diesem spricht. Die zween Buben, die sich zusammen um das Manna balgen, ein Sohn des Laokoon, und ein Fechter aus dem Mediceischen Pallaste. Eine andre Frau, die Diana im Louvre. Einen jungen Juden, der Vaticanische Apollo. Ein Mädchen, das ihre Schürze aufhält, die Mediceische Venus; und einen andern Mann auf den Knieen, Herkules Commodus; wie Sie sich davon in seinem Evangelisten Felibien überzeugen können, wenn Sie meinen Worten nicht Glauben

<sup>515</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 4.2., S. 81.

beymessen.

Es ist freylich kein Wunder, daß dieses Stück so sehr bewundert ward, da es eine Truppe vorstellte, dergleichen nie kein Dichter gehabt hat (IX/335f.).



Abb. 20: Nicolas Poussin: *The Jews gathering the manna in the desert* (1637-38)

Félibien unternahm es für seine zeitgenössische Leserschaft in Poussins Gemälde die antiken Vorbilder zu identifizieren, Heinse gibt dessen Liste fast wortgetreu wieder. Folgende Schemazeichnung greift die Umriss der Figuren heraus und stellt damit die Bezüge deutlicher her. In Félibiens Zuordnung ist Laokoon Vorbild für „vieillard qui est debout“ (1) und „homme malade“ (2), die Niobe für „femme qui donne la mammelle à sa mere“ (3) und „mere“ (4), die Statue des sterbenden Seneca für „vieillard qui est couché derrière ces femmes“ (5), der Antinous für „jeune homme qui lui parle“ (6), die Statuen des älteren Laokoon-Sohns und die Statue des Ringers für „jeunes garçons qui se battent“ (7 und 8), die Diana von Ephesus für „jeune femme qui montre le dos“ (9), der Apollo von Belvedere für „jeune homme qui porte une corbeille“ (10), die Venus von Medici für „jeune fille qui tend sa robe“ (11) und der Herkules Commodus für „homme qui est à genoux“ (12).<sup>516</sup>

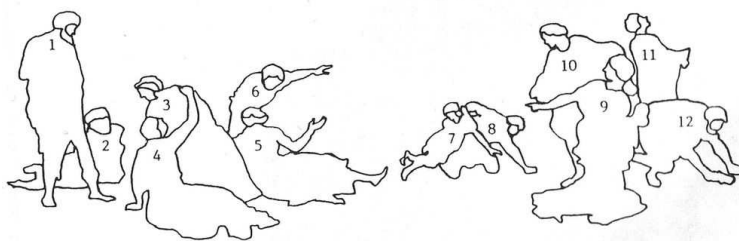


Abb. 21: Umrisszeichnung der antiken Figuren.

Die antiken Statuen als Begriffe verstanden, setzt voraus, dass sich ihre Bedeutung nicht ändert, soll die Bild-Sprache verständlich bleiben. Im *Ardinghella* wird die Frage gestellt, ob man denn die Antiken endlos kopieren sollte: „Wollen wir in die Griechische Fabel und Geschichte übergehen, und unsre Vorstellungen daraus hernehmen: so erhalten wir meistens nur einen verwirrten Nachklang; ein wahres Echo ohne Sinn, das nur einzelne Sylben wiederholt“ (IV/264). Und er gibt auch hier zu bedenken, dass wenn die ideale Darstellung bereits einmal gelungen ist, jeder Nachahmer dahinter nur zurückstehen kann: „Wer ist außerdem so frech eitel,

<sup>516</sup> Valerius: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*, S. 35.

daß er sich einbilden kann, einen bessern Apollo als den Vatikanischen, einen bessern Herkules als den Torso und Farnesischen, eine schönere Juno, Venus und so weiter zu erkünsteln, als die alten?“ (ebd.) Er hält Winckelmanns Antikenkopie als Methode, so gute Kunst wie die Alten zu schaffen, in ihrer Wirksamkeit beschränkt: „Und wird es nicht ekelhaft, sie oder auch nur einzelne Formen davon immer und ewig zu kopieren, mit den angewiesenen Plätzen zu schänden?“ (ebd.). Die Nachahmungspflicht des Klassizismus, die Transposition der antiken Statuen in die moderne Kunst höhlt die ursprüngliche Bedeutung aus, füllt sie mit neuen, christlichen Bedeutungen. Für Heinse werden die antiken Statuen auf diese Weise zu Staffage herabgewürdigt: „Der Künstler kommt mir vor wie ein Theater Director, er macht sich seine Personen für sich, u braucht sie alsdenn um Geschichten aus der Bibel, u Mithologie vorzustellen; je kräftiger, je besser“ (FN/1/1048). Die Antiken sind dann nur noch Schauspieler, eine Rolle, die sie nach Heinses Meinung nicht verdient haben:

Die Antiken sind eine Bande Komödianten, mit denen sie dann in der Welt herumstreichen, und denselben die Kleider anziehen, nach den Rollen, die sie spielen sollen. Zeus macht Gott den Vater, Apollo den Sohn, Niobe oder ihre Tochter die Mutter, und die Sklaven die Schächer am Kreutze; Merkur den Engel Gabriel, Herkules den Simson, Venus die Eva, Pan Mosen, und Laokoon irgend einen Propheten (IX/335)

Die Antiken nur zu kopieren, genügt nicht. Ein gewöhnlicher junger Maler, der sich an die Antiken als Vorlage hält, „verzerrt ein griechisches Bildsäulengesicht in hundert andre zu seinen Figuren“ – wie Poussin in seiner *Mannalese* auch – „so daß der wahre Kenner der Natur und Kunst seinen Greuel daran haben muß“. Auf diese Weise „kann nichts lebendiges, nichts gefühltes seyn“, und auf diese Weise „werden die Neuern nie wieder die hohe Staffel der Alten erlangen“ (IX/335). Es fehlt etwas Entscheidendes: die dazugehörige Religion.

## 2. Die Idee als *disegno esterno*

### Die Linie, der Kontur und die Physiognomie

Die Antiken als Ausdruck von Idealen repräsentieren das Geistige. Das Geistige in der Kunst wird mit dem kunsthistorischen Begriff des „*disegno*“ erfasst. Dem *disegno interno* steht der *disegno esterno* der Darstellung im Kunstwerk gegenüber. Die „Spur des Begriffsbildes im *disegno esterno* ist die ‚Linie‘“, sie repräsentiert „den ideellen Umriß“ und ist ein „Analogon des *concetto*.“<sup>517</sup> Die Linie als äußerer *disegno* ist also die Gegenspielerin zum inneren *disegno* der Idee. Johann August Eberhard erkennt in diesem Verhältnis den Grund für die Faszination der antiken Statuen, denn sie gefallen „wegen des Urbildes, dessen Linien, und Gestalten, oder Körper, welche durch die Zusammensetzung der Linien entstehen, durch ihre Schönheit oder ihren Ausdruck angenehm sind, und dessen Bewegung die Bildhauerkunst durch Linien andeutet.“<sup>518</sup> Der Umriss ist die bloße materielle Definition der Form, die sich aus einzelnen Linien wie ein Begriff aus seinen Buchstaben zusammensetzt. Susanne K. Langer vergleicht Linien mit Wörtern, doch haben jene diesen gegenüber einen Vorteil: Sie sind „nichtdiskursiv, besonders geeignet für den Ausdruck von Ideen, die sich der sprachlichen ‚Projektion‘ widersetzen.“<sup>519</sup> Aufgrund dieser Nicht-Diskursivität besitzen die Linien keine eindeutige Semantik.

Wir können zwar irgendeine Linie herausgreifen, eine bestimmte Kurve etwa in einem Bilde, die dazu dient, eine benennbare Einzelheit darzustellen; an anderer Stelle würde die gleiche Kurve jedoch eine ganz andere Bedeutung haben. Sie besitzt keine festgelegte Bedeutung außerhalb ihres Kontextes.<sup>520</sup>

Der Kontext ist für die Deutung entscheidend, fehlt er, kann es zu Fehlinterpretationen kommen, wie Heinse

<sup>517</sup> Gerhart von Graevenitz: „Die Gewalt des Ähnlichen. Concettismus in Piranesis *Carceri* und in Kleists *Erdbeben in Chili*“, in: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung; 12), S. 64-92, hier S. 68.

<sup>518</sup> Johann August Eberhard: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Halle 1786, S. 23.

<sup>519</sup> Susanne K. Langer: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Übers. von Ada Löwith, Frankfurt 1984, S. 99.

<sup>520</sup> Ebd. S. 101.



anhand anatomischer – hier getasteter – Linien berichtet: „so hat einer im Finstern einen Hintern für die Wange seines Mädchens geküßt“ (FN/I/376). Zwischen Begriff und materialisierter Form muss eine Identität bestehen. Den griechischen Bildhauern der kanonischen Meisterwerke ist diese Identität gelungen. In diesem Sinne paraphrasiert und kritisiert Heinse Winckelmann: „Richtigkeit im Contour von den Griechen allein. Freylich ist die Linie des Völligen von dem Ueberflüßigen sehr klein, u die beyden Fehler Schwulst u das Magere sehr gemein; aber warum frag ich von den Griechen allein, wo der Beweis?“ (FN/I/944)<sup>521</sup> Winckelmann spricht dieses Vermögen nur den antiken Künstlern zu, Rubens zum Beispiel verwehrt er die Beherrschung des richtigen Konturs: „Der grosse Rubens ist weit entfernt von dem Griechischen Umriß der Körper, und in denenjenigen unter seinen Wercken, die er vor seiner Reise nach Italien, und vor dem Studio der Antiquen gemachet hat, am weitesten.“<sup>522</sup> Die modernen Künstler vermögen es nicht, die Gesamtheit der Linien zu lesen, wie es zum Verständnis der griechischen Kunst notwendig wäre. Die Griechen erkannten, so führt Heinse in den *Gemäldebriefen* aus, die „Linien des Lebens“ (IX/339) im nackten Körper. Wogegen wir die Kleidung wie „gleichsam teutsche Lettern in einem gedruckten Buche im Moment lesen können, und den Sinn darin verstehn“ (IX /297). Den griechischen nackten Körper und seine Linien betrachten wir Modernen „oft bloß als Lettern ohne Sinn, und glauben ihn nach der Ueberschrift, nach dem Gesicht, Gewächs, und der Stellung, weil sie wie Worte aussehen“ (ebd.) – allerdings wie Worte eines uns unbegreiflichen Idioms. Aus diesem Grund machen wir uns seiner Meinung nach etwas vor, wenn wir glauben, wir können die Kunst der Griechen wirklich verstehen.

Den Begriffen des *disegno*, *dessein*, Umriss, Zeichnung ist gemeinsam, dass sie dem Verstand zuzuordnen sind. Die Zeichnung als Oberbegriff ist die sinnliche Darstellung einer geistigen Vorstellung. Umreißt man eine Sache, dann bedeutet das ihre Er-Fassung, ihr Begreifen und schließlich ihre sprachliche Definition im Be-Griff. „Begrifflichkeit entsteht durch deren [der Bilder, i.w.] Vereinfachung auf den Umriß, auf das, was das Wiedererkennen ermöglicht.“<sup>523</sup> Das Begreifen als Erfassen eines Umrisses ist ein Akt des Erkennens, Resultat der Wahrnehmung als optische (ursprünglich haptische) Sinnesleistung. Die alles reduzierende Linie der Zeichnung als optisches Pendant zur abstrahierenden Bezeichnung durch Worte repräsentiert für die Aufklärung Rationalismus, Vernunftgläubigkeit, Wissenschaftsgläubigkeit und Fortschrittsoptimismus.

Im Malerstreit zwischen den Rubenisten und den Poussinisten wird diskutiert, ob die Linienkunst der Zeichnung der gefühlvollen Ausdruckskraft des Kolorits vorzuziehen sei. Heinse thematisiert diese *Querelle* im *Ardinghello*, ohne natürlich die Kombattanten beim Namen nennen zu können, denn sein Roman spielt in den 1570er Jahren. Das hindert ihn allerdings nicht daran, seinen historischen Figuren anachronistisches Gedankengut in den Mund zu legen. Es ist keineswegs so, dass im Roman uneingeschränkt ein Loblied auf die Farbe gesungen wird. Im Dialog zwischen Ardinghello und seinem Freund Benedikt werden Pro und Contra der jeweiligen künstlerischen Mittel diskutiert und auch die Frage, welchem das Primat gebührt. Ardinghello, der Florentiner, kommt nach Venedig, um bei Tizian in die Lehre zu gehen. „Tizian“, so urteilt er über seinen Lehrer, „ergreift alle, die keine Mahler sind; und diese selbst im Hauptstücke der Mahlerey, welches platterdings die Wahrheit der Farbe ist, so wie die Zeichnung der wesentliche Theil der Zeichnung“ (IV/14). Er behauptet: „Ohne Wahrheit der Farbe kann keine Mahlerey bestehen; eher aber ohne Zeichnung“ (ebd.). Worauf Benedikt, anspielend auf Ardinghellos Herkunft, spöttisch antwortet: „[S]o mag Ihnen das Venezianische Fleisch nach den Knochen und Sehnen des Michel Angelo desto besser schmecken und bekommen“ (IV/15). Das Zeichnen sei,

<sup>521</sup> Bei Winckelmann lautet die Originalstelle: „Die Linie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüßigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die grösten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grentze auf beyden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige, welcher einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen, ist in die Schwulst verfallen; der diese vermeiden wollen, in das Magere“ (*Frühklassizismus*, S. 26).

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1986 (stw; 592), S. 22.

entgegnet wiederum Ardinghello, „bloß ein nothwendiges Uebel, die Proporzionen leicht zu finden: die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunst“ (ebd.). Die „schärfsten und strengsten Linien“ sogar eines Michelangelos seien nichts gegen das „hohe Leben eines Tizianischen Kopfs“. Schließlich könne jeder „Stümper“ leicht „Profile [...] abnehmen“ (ebd.), indem er einen Schattenriß zeichne oder schneide – ein im 18. Jahrhundert beliebter Zeitvertreib. Das Ergebnis sei zwar dadurch „richtiger als sie ein Raphael aus freyer Hand zeichnet“, aber, so schließt er: „das Lebendige mit allen den feinen Tinten in ihrer Vermischung, und schwindenden Umrissen, die keine bloße Linie faßt: da gehört Auge und Gefühl dazu, das die Natur nur wenigen gab“ (ebd.) Nun könnte man hinter dieser Absage an die Zeichnung tatsächlich Heinses eigene Vorliebe für die lebendigen Farben vermuten, wäre da nicht die Fußnote, die den Leser dazu anhält, sich nicht an den „jugendlichen Ausfälle[n] auf die Römischen und Florentinischen Schulen“ (IV/15f.) zu stoßen. Es liege zwar einige Wahrheit in Ardinghellos Vorliebe für die Farbe, aber man solle ihn dennoch im Hinblick auf seine Jugend und seine Herkunft als ursprünglich zeichnungsorientierten Florentiner relativieren: „Es ging dem jungen Mann wie allen, die in zu strenger Lehre standen: so bald sie in Freyheit kommen, verabscheuen sie das Joch. Allein trefliche Naturen bequemen sich nach und nach wieder zu dem Guten, was es mit sich brachte“ (IV/16). Was Heinse hier mit „Joch“ meint, ist eindeutig. Es sind die Regeln der Kunst, das theoretische Korsett der Klassizisten. Und so muss man aus diesem Einwand des Autors schießen, dass das junge Genie sich von den Regeln distanzieren darf, während der reifere Künstler deren Berechtigung und Funktionalität von selbst einsieht. Benedikt, als der Besonnenere des Freundspaares, wirft Ardinghello zudem vor, mit seiner Konzentration auf die Farbe „das Geistige“ vollkommen außer Acht zu lassen (ebd.). Im Romand endet der Wortstreit aporetisch, weder der Parteilänger der Farbe noch der Propagandist der Zeichnung behält am Ende die Oberhand. Doch mit seiner Fußnote hat der Autor Heinse selbst eindeutig Stellung bezogen.

Die Linie reduziert, entfernt, was unwichtig ist, doch danach stellt sich die Frage, wie sie idealiter verläuft: gerade oder krumm. Eine gerade Linie wird mit den technischen Konstruktionsmittel Lineal und Winkelmaß produziert., Werkzeuge, die der *ratio* zugeordnet werden und bereits früh Objekte des Spotts von Seiten derer wurden, die die (rational-wissenschaftlichen) Richt-Linien verabscheuen: Aristophanes' *Frösche* parodiert das Vermessen des Euripides mit den Worten: „Richtscheite bringen sie und Ellen für die Verse/ und Ziegelformen zum Hineinpassen./ und Winkelmaß und Zirkel, messen wird/ Euripides die Tragödien Vers um Vers.“<sup>524</sup> Zu Heinses Zeiten sind sie längst Topos geworden, ihr Auftreten signalisiert allzu regelhöriges Schaffen: „O heilige Natur, die du alle deine Werke hervorbringest in Liebe, Leben und Feuer, und nicht mit Zirkel, Lineal, Nachäfferey [...]“ (IX/344). Dahinter verbirgt sich eine der zahlreichen Anspielungen Heinses auf den *Tristram Shandy*: Zirkel und Lineal sind darin verhasste Paraphernalien wissenschaftlichen Stutzertums.<sup>525</sup> Die „right line“ ist verpönt, Sterne bezeichnet sie als „the path-way for Christians“ oder „emblem of moral rectitude“<sup>526</sup>. Als Metapher für eine zu große Betonung des Verstandes benutzt sie auch Heinse, wenn er mit der Wendung von den „schnurgeraden ordentlichen Republiken des göttlichen Plato und des Bürgers des Jahres 2440“ (II/10) die restriktiven utopischen Konzepte von Plato und Louis-Sébastien Mercier (*L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, 1771) lächerlich macht. Die schnurgerade Linie ist ordentlich, gesetzmäßig und zielgerichtet, eine ihr nachgestaltete Utopie verspricht einen zielgerichteten, geordneten Weltenlauf. Winckelmann war einer der größten Verfechter dieser Linie. Je gerader, desto lieber wäre sie ihm wohl gewesen, wenn eine ganz gerade Linie nicht so hässlich wäre. Auch das wussten bereits die Griechen. Neuere Forschungen zum Parthenon ergaben, dass am ganzen Tempel keine einzige gerade Linie existiert.<sup>527</sup>

<sup>524</sup> Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 109.

<sup>525</sup> U.a. Sterne: *Tristram Shandy*, S. 454.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Vgl. dazu: „Laut neueren Forschungen aber liegt die Besonderheit der Bauweise des Parthenon vor allem in der so genannten Krümmung: Dabei wird davon ausgegangen, dass die mit bloßen Auge als gerade wahrgenommenen Linien der

Die „Gegenlinie“ zur geraden, vernunftbetonten Linie ist die berühmteste Linie der Kunstgeschichte: die barocke *figura serpentinata*. Hierbei soll der bewegte Leib (dessen abstrakte Umrissszeichnung sich aus ineinander verschränkten Schlangenlinien ergibt) dem Zuschauer einen Anblick mannigfaltiger Perspektive ermöglichen, so dass das dargestellte Ganze der Welt in seiner Vielfalt und Widersprüchlichkeit erkennbar ist. Dieses irrationale Ansinnen ist mit dem Aufkommen der Aufklärung nicht mehr erwünscht, kehrt jedoch mit der Aufklärungskritik zurück. Die ästhetische Liniendiskussion ist der McGuffin des *Tristram Shandy*, in dem die Linienphilosophie in Form der Gravitätslinie des rationalen Pedanten durch das kontrastive Pendant des gefühlvollen Corporal Trim mit seinem Stockmäander der Freiheit verhohnepipelt wird. Dieser Gegensatz bestimmt die Struktur des Buches. Denn satirisch erklärtes Ziel Shandys ist es, alles linear zu erzählen, gewissermaßen „ab ovo“. Die genaue Befolgung dieses ursprünglich wissenschaftlichen Gesetzes des unauflöselichen Zusammenhangs von Ursache und Wirkung hat jedoch genau das Gegenteil zum Ergebnis. Dies wird optisch durch die barocke Schlangenlinie der Disgression dargestellt: Die Linie des Erzählverlaufs ist alles andere als eine gerade, und am Ende des Buches befindet sich der Erzähler, statt fortschrittlich progrediert am Lebensende des Helden, in einem Jahr weit vor der Geburt des Helden. Der launische Verlauf gestaltet sich optisch so:

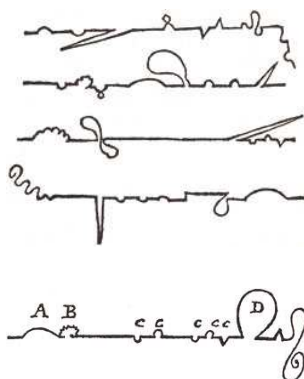


Abb. 22: Sternes „Disgressions“

Wenn Heinse in den *Gemäldebrieffen* von „Abschweifung“ spricht (IX/294; IX/298; IX/334), dann in bewusster Anspielung auf dieses Werk, das eines seiner frühen Lieblingsbücher war. Eine weitere, bildnerisch dargestellte Liniendiskussion führt Hogarth in der *Analysis of Beauty*.

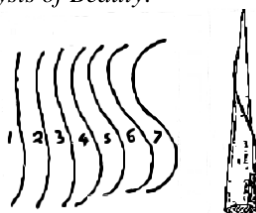


Abb. 23: Detail aus Hogarth: *Analysis of beauty* (Antikenhof)

Die gekrümmteste Linie ist so hässlich wie die fast gerade. Die schönste der Linien ist die in der Mitte zwischen der mathematisch-rational geraden und der gekünstelt paroxystisch gewundenen Linie. Ausgebildet findet sich diese mittlere Ideallinie zum Beispiel in der Statue des *Antinous*. Dessen Abbildung zur Seite stehen auf Hogarths Stich des Akademiehofs (s.o.) ein affektierter, naturferner französischer Tanzmeister und ein Herr mit Winkel, Lineal und Allongeperücke, Vertreter der sinnenfeindlichen Vernunft und des rationalen Zeitalters, beide

---

Grundfläche eigentlich absichtlich gewölbt sind. Diese Wölbung wird von den Säulen weiter getragen und bis in die Dachkonstruktion vererbt, so entsteht dem Auge unterbewusst eine dynamischere Struktur des Tempels“  
<http://www.imposante-bauwerke.de/der-parthenon-in-athen-kurvatur-und-wirkung> (letzter Zugriff: 30.8.2009).

weit entfernt von natürlicher Grazie. Gottsched hatte an Winckelmanns Erstlingsschrift getadelt, sie erhebe „Linealgesichter“ zu künstlerischen Idealen. Daraufhin überarbeitete Winckelmann seine Linientheorie in Richtung seiner „elliptischen Linie“ – die neue sanfte „Wellenlinie.“<sup>528</sup> Herder räumt der Linie in seinem *Plastik*-Aufsatz ebenfalls viel Raum ein, er beschreibt die Genese der gekrümmten Linie aus der Verbindung der geraden „Linie der Festigkeit“ mit der „Linie der Vollkommenheit“, dem Kreis, woraus sich, der „Ellypse“ ähnlich, die „Schönheitslinie“ als Ergebnis des „Streit[s] zweier Kräfte“ im „Weltgebäude“ ergibt.<sup>529</sup> Bei Heinse ist die Ideallinie ebenfalls leicht gekrümmt, weil das „stärkste Leben keinen geraden Zug“ (FN/I/784) macht. Bei der Besprechung von Carraccis *Susanna* entdeckt er übrigens über „der Hüfte“, die „Wellenlinie Hogarths, die hier den höchsten Reiz hat“ (IX/321). Der Unterschied zwischen Hogarths *line of beauty* und der grazienhaften Ideallinie der Klassizisten liegt in der Referenz, denn der Engländer zieht seine Vorbilder für die schönsten Linien findet Hogarth nicht aus den Kunstwerken der Antike, sondern aus der Natur.

In engem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Umriss, dem *disegno*, dem Kontur oder der Linie, die der Farbe als Repräsentantin des Leben und der Wirklichkeit in der Malerei entgegengesetzt sind, bildet Heinse die paradoxe Wendung von der „Linie des Lebens“ (IX/339).<sup>530</sup> Diese Wendung vereint die Gegensätze Reduktion (= Linie) und Vielfalt (= Leben). Beim jüngeren Sohn des *Laokoon* weiß er das Schöne daran nicht mehr zu steigern als durch das abschließende Urteil: „Mit einem Wort, alle Linien des Lebens sind da, u es ist ein Sturm von Schönheit“ (FN/I/771). Eine ähnliche Wendung spielte schon bei der Übersetzung des *Satyrikons* eine Rolle. Der Protagonist steht darin bewundernd vor den Gemälden des Apelles, „welchen die Griechen den Mahler der Grazie nennen“, dort „fiel ich nieder und betete an, mit einer solchen Feinheit war alles an seinen Gemähliden bis zum Leben erhoben, daß man glauben konnte, die Götter hätten alle seine Gemählde, wie die Statue des Pygmalion, mit Geistern vom Himmel lebendig gemacht“ (II/154). Heinse übersetzt die lateinische Wendung „ad similitudinem praecisae“ mit den Worten „bis zum Leben erhoben“, obwohl „bis zur Ähnlichkeit präzisiert“ korrekter gewesen wäre. Einige Seiten später übersetzt er für „lineamentis inhaerentem“ statt richtig ‚die Linien ausarbeitend‘ abermals „bis zum Leben erheben“<sup>531</sup> und benutzt für die Übersetzung von zwei verschiedenen technischen Sachverhalten dasselbe Syntagma. Die Wendung ist paradox, weil das Leben ein Begriff aus dem Deutungsbereich des Realismus ist, „erheben“ allerdings den reduzierenden Vorgang der Idealisierung der Kunst bezeichnet. Beim Übersetzen des antiken Romans nimmt sich Heinse die Freiheit, sich der Verantwortung gegenüber dem Original zu entziehen und durch die Übersetzung eigene, moderne Inhalte zu transportieren.

Lavater wendet die künstlerische Zeichnungs- und Linientheorie wissenschaftlich an und erfindet die Physiognomie. Er will herausfinden, ob man das Wesen eines Menschen an seinen Gesichtszügen ablesen kann. Die Frage stellt sich, ob der physiognomische Ausdruck „eine weit ältere und reichere ‚Sprache‘ als das gesprochene Wort“ sei.<sup>532</sup> Die Physiognomie ist deshalb eine Sprache, weil sie Einzelelemente sinnträchtig zu einer aussagekräftigen Einheit zusammenfügt, andererseits besteht das Verfahren Lavaters darin, mit einem fragmentarischen Blick einen Teil des menschlichen Gesichts heraus zu lösen und ihm „im Sinne einer pars-pro-toto-Methode die Bedeutung für das Ganze“ zuzuweisen.<sup>533</sup> Auch Herder definiert anhand der Ausdruckskraft eines schönen Körpers und seiner einzelnen Glieder: „Und dies alles sind keine Kunstregeln, keine studierte

<sup>528</sup> Vgl. Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig<sup>3</sup> 1923, Band 1, S. 443.

<sup>529</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 72f.

<sup>530</sup> Heinse setzt diese Wendung noch ein weiteres Mal ein. Bei der Beschreibung von Leos *Miserere*, eines der wenigen Kunstwerke, die für ihn den Stellenwert eines vollkommenen Meisterwerks besitzen. „Es ist ein hohes Meisterstück, und in ihm liegt die ganze Gewalt der Tonkunst. Wie derjenige, der den Torso des Herkules machte, alle Linien des Lebens im Gefühl hatte: so Leo alle verschiedene Harmonie, die in der Luft steckt, und auf Seele und Phantasie wirkt“ (FN/I/590).

<sup>531</sup> Vgl. Wolfgang Hübner: *Die Petronübersetzung Wilhelm Heinses*, Frankfurt/Main 1987, Band 2, S. 113.

<sup>532</sup> George L. Hersey: *Verführung nach Maß. Ideal und Tyrannei des perfekten Körpers*, übers. von Yvonne Badal, Berlin 1998, S. 106f.

<sup>533</sup> Hersey: *Verführung nach Maß*, S. 116.

Übereinkommnisse, es ist die natürl. Sprache der Seele durch unsern ganzen Körper, die Grundbuchstaben und das Alphabet alles dessen, was Stellung, Handlung, Charakter ist und wodurch diese nur möglich werden – —.  
 „<sup>534</sup> Zunächst zweifelt Heinse noch an der Bedeutungsträchtigkeit der Einzelemente: „Es ist noch nicht sicher, ob ein einzelner Theil für sich von irgend einer Kraft vollkommen entscheidet“ (FN/1/424). Die physiognomische Methode ist eng verknüpft mit dem zeichnerischen „Bemühen um die Linie als präzisen Ausdrucksträger“.<sup>535</sup> Profilzeichnungen und Schattenrisse werden vielfach als Mittel zur physiognomischen Beurteilung herangezogen, denn dabei sind Farbe, Licht und Schatten „eliminiert [...] um auf den Kern der physiognomischen Aussage zu stoßen.“<sup>536</sup> Diese Reduktion aufs Wesentliche, die die Analyse unterstützt, erklärt, warum die Zeichnung im 18. Jahrhundert einen so hohen Stellenwert besitzt: Sie dient der Wissenschaft.

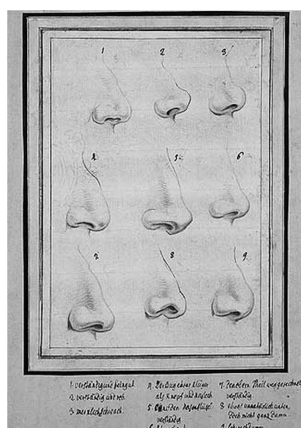


Abb.: 24: Anonym: Charakter an der Nasenspitze ablesen: „Neun Nasen“(um 1790)

Heinse leitet seine Ausführungen über die Physiognomie mit einer verwickelten Verneinung ein: „Wer Physionomie leugnet, das Wort im strengsten Verstande genommen, der leugnet, daß die Menschen von Natur nicht von einander verschieden sind“ (FN/1/111). Man verheddert sich leicht in den Verneinungen, doch Heinse behauptet hier, dass die Grundvoraussetzung der Physiognomik in der Annahme bestehe, dass die Menschen ungleich seien. Er ist entschieden gegen die Ansicht des Helvétius', jeder werde mit den gleichen Geistesgaben geboren und nur die Erziehung entscheide. Er fährt fort: „Da eine solche Behauptung wider die Erfahrung und den Menschenverstand ist, so giebt es folglich eine Physionomik“ (ebd.). Lavaters Hauptwerk *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* erscheint zwischen 1775-1778. Heinse definiert die Physiognomie als „Wissenschaft aus der Form und Gestalt des Körpers die Eigenheit des Menschen zu finden“ (ebd.), wobei mehrere Fragen zu beantworten sind: „[W]ie und woran sind diese Verschiedenheiten zu erkennen?“ (ebd.), und: „Was bringt jede [Verschiedenheit, i.W.] für Geistes und Herzenseigenschaften mit sich?“ (ebd.). Er setzt die Physiognomik sogar bei der Kunstbeurteilung ein. Beim Gemälde des Erzengels Michael von Guido Reni beschreibt er: „Der Kopf desselben ist die innigste Vereinigung von reizender Weiblichkeit u Männlichkeit, und ganz Natur voll Schönheit mit dem süßesten Ausdruck von Unschuld besonders in den Lippen. Kein Theil sticht hervor, alles ist aufgeblüht wie Blume ohne Anstrengung in paradisischen Gefielden“ (FN/1/1210). Und fasst dann zusammen: „Lavater würde ein solches Gesicht in der Welt unbedeutend finden, u doch zeugt es von der reinsten Seele zu allem Vollkommenen fähig“ (ebd.). Die Physiognomie als Wissenschaft unterstützt den künstlerischen Schaffensprozess: „Das würde mir ein treflicher Mahler u Bildhauer werden, der alle Physiognomik verwürfe!“ (FN/1/424). Nur mit ihrer Hilfe lassen sich die „äußerst feinen Linien vom Kopf eines Menschen“ erfassen, „der eine wirkliche Welt, und seine Einbildungen

<sup>534</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 66.

<sup>535</sup> Ebd. S. 126.

<sup>536</sup> Ebd.

oben drein und sich in sich hat“ (ebd.) Meister der Physiognomik sind in seinen Augen die Griechen, sie besitzen im Vergleich zu den modernen Künstlern „unendlich mehr physiognomische Kenntniß, Gefühl u Instinkt“ (ebd.). Diese Vorstellung wäre Winckelmann mit seiner ästhetischen Theorie der Unbezeichnung ein Gräuel gewesen. Die Physiognomik birgt aber über das Anthropologische hinaus ontologische Qualitäten: „Kann ich von der äußern Bildung auf die Art der Seele, des Geistes, des unbegreiflich innern Lebendigen schließen?“ (ebd.) Das Verhältnis zwischen Körper und Seele sieht Heinse differenziert: „Der Körper ist nicht das Instrument der Seele: was in ihm lebt, ist Seele selbst, wenigstens ist die Verbindung so enge, daß das Gleichniß, und vielmehr der Schluß daraus viel zu roh ist“ (FN/I/425). Die Seele, das Geistige, das Lebendige, oder auch „die individuellste Ursache“ (FN/I/424) ist also etwas Transzendentes, der Körper nicht mit ihr identisch. Nur übermenschliche Weisheit und Erfahrung würde es möglich machen, vom Körper auf die Seele, oder, wie Heinse es auch formuliert, vom „Werk auf den Meister“ schließen zu können (ebd.). Trotz dieser Unmöglichkeit, muss man an der Physiognomie festhalten. Zuletzt definiert er: „Physiognomie zeigt festgesetzten Charakter, Pathonomie die Züge des Lebens an“ (FN/I/425). Es geht um nichts minder als eine allgemeine Ordnung der Menschentypen, aus welchem Grund unerhebliche Details nebensächlich sind: „Die kleinen Verschiedenheiten des Gewöhnlichen bey alltäglichen Gesichtern sind nicht wider die Physiognomie. Sie verdienen weder bemerkt noch Porträtiert zu werden“ (ebd.). Womit Heinse die Physiognomie als allgemeines Bedeutungssystem anerkennt, das paradoxerweise die Geltung des Individuellen reduziert. Er stellt hohe Anforderungen an die physiognomische Wissenschaft, er will mit ihr der Grundfrage des Lebens nachgehen: „Was bildet den lebendigen Körper von innen heraus, vom ersten Stoff zum Daseyn an, so wie er ist? Die erste regende Kraft, hernach sein Leben, seine Seele; es läßt sich keine andre Hauptursache denken“ (ebd.). Er verfolgt das Ziel einer allgemeinen Theorie des Daseins, die Physiognomie wird zur Hilfswissenschaft von Philosophie und sogar Kosmologie.

#### Die *idea* und die Proportion

Kunst, die Erkenntnis vermitteln will, muss eine gewisse Qualität aufweisen. Und diese Qualität liegt für die Klassizisten vornehmlich in der in der Fähigkeit des Künstlers, Vielheit und Disparität in einem Kunstwerk zu einer eindrücklichen Einheit zusammenzufügen. Xenophon beschreibt in seinen *Memorabilia* das künstlerische Bilden als „ein Zusammenordnen des in der Natur verstreuten vereinzelt Schönen“. Dieses empirisch auswählende und die Natur nachahmende Sammelverfahren nennt er *apomimeisthai*.<sup>537</sup> Es ist das spezifische Verfahren der griechischen Künstler, die nach Burckhardt folgendermaßen vorgingen: „Das Ideal der vollkommenen menschlichen Gestalt synthetisierten sich die Griechen durch Auswahl und verallgemeinernde Abstraktion individueller Züge, die sie sich in der Anschauung ihrer „notorische[n] Schönheit der Rasse gebildet“<sup>538</sup> hatten. Die zu diesem Sammelverfahren gehörende Anekdote erzählt Plinius in seiner *Historia naturalis* (XXXV/64). Danach habe Zeuxis, als er die vollkommene Schönheit malen sollte, aus Mangel an der realen, physischen Existenz einer solchen an fünf Jungfrauen das jeweils Schönste abkonterfeit und zu einer Gestalt vereinigt. Die Anekdote wurde derart exzessiv wieder- und wiedererzählt, dass sie, wie Panofsky süffisant vermeldet, „von den eigentlichen Kunsttheoretikern ganz zu schweigen, nicht einmal Ariost seinen Lesern erlassen hat“.<sup>539</sup> Winckelmann zählt dieses Verfahren zur „Nachahmung des Schönen der Natur“, die zweifach möglich ist: Entweder ist sie „auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet“, das ist „der Weg zu Holländischen Formen und Figuren“ und nennt sich „ähnliche Copie“ oder „Portrait“ oder „sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringt sie in eins“, worin „der Weg zum allgemeinen Schönen

<sup>537</sup> Ernesto Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1980 (DuMont Taschenbücher; 90), S. 67.

<sup>538</sup> Burckhardt: *Kulturgeschichte Griechenlands*, S. 332.

<sup>539</sup> Ernst Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin <sup>2</sup>1960 (Studien der Bibliothek Warburg), S. 25.

und zu Idealischen Bildern desselben“ besteht.<sup>540</sup> Das ist die Methode der Griechen. Im Grunde demonstriert die Zeuxis-Anekdote, dass auch die Griechen die angestrebte absolute Schöne nicht anhand der unmittelbaren Anschauung ihrer Mitmenschen bildeten, sondern künstlich konstruieren mussten. Von Raffael wird in einer Hauptanekdote der Kunstgeschichte behauptet, dass er genau dieses originär griechische Verfahren anwendet. In seinem berühmten Brief an Castiglione von 1515 geht er davon aus, dass man aus Mangel einer real vorhandenen vollkommenen Schönheit durch Bemühung einer geistigen Vor-Stellung das Schöne zunächst auswählen und hernach zu einem Ganzen fügen muss. Winckelmann bezieht sich in seinen Ausführungen auf diesen spezifischen Brief Raffaels, worin dieser die geistigen Idee der idealen, aus Erfahrungsteilen zusammengesetzten Frau als bildnerische Vorlage *idea delle bella femmina* nennt. Er gesteht, „dass ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte; und zwar unter der Bedingung, daß Ew. Herrl. sich bei mir befände, um eine Auswahl der Allerschönsten zu treffen“.<sup>541</sup> Dass Raffael die Auswahl aus den Schönsten seinem Freund Castiglione überantwortet sollte nicht als biographische Marginalität unterschlagen werden. Raffael verlagert mit dieser Bemerkung das Problem, dass man um das „Wesentliche“ auswählen und zusammensetzen zu können, bereits eine apriorische Idealvorstellung vom Schönen haben muss, auf seinen Freund. Das ist entscheidend, denn Castiglione ist Adliger, und ein Adliger besitzt Geschmack und Wissen um die Schönheit, nach dem Topos des *je ne sais quoi* bereits durch seine Geburt. Nur für Nicht-Griechen und Nicht-Adlige zeigt sich das Problem der Schönheit unarretierbar in endloser Iteration. Etwas wirklich Schönes muss aus schönen Einzelteilen a posteriori ersammelt werden, ist aber nicht verwirklichtbar, ohne dass man bereits a priori einen Begriff von dieser Schönheit besitzt. Diesen Begriff muss sich der normale Mensch erst durch Erfahrung ersammeln – und so geht es fort und fort. Im Falle Raffaels konstruiert Heinse dies Dilemma biographisch so:

Raphael hat sich innig von zarter Kindheit an, als liebes Vater u Muttersöhnchen, voll frischer Kraft, selbst zum Mahler, in der Einsamkeit, und Leben in der Welt, gebildet. Er hat früh sich angewöhnt, Gestalten und Bewegung derselben sich in der Phantasie zu sammeln und vorzustellen, und diese Uebung und Gewohnheit ist nach und nach bey ihm zur stärksten Fertigkeit geworden. Seine Hand hat er gleichfalls geübt, wie Aug und Phantasie, und dabey seines Geistes Sphäre erweitert; und so ist der göttliche Jüngling zum Vorschein gekommen. Die Hauptsache aber, worin er alle übertrifft, ist immer die vollkommne Fertigkeit, sich Gestalten vorzustellen, die Grund in der Natur haben, mit Zweck u Absicht (FN/I/1117).

Der Begriff des „Sammelns“ impliziert ein empirisches Erkenntnisverfahren, ein Ideal dagegen ist Sache des Geistes. Panofsky erklärte, dass Bellori für sich den Elektionsgedanken nur dadurch habe retten können, „daß er an die Stelle des mechanischen Zusammenfügens ein geistiges Zusammendenken setzte – aber eben dadurch wird die auf diese Weise gewonnene ‚Idea della beltà femmine‘ besonders deutlich als eine a posteriori gewonnene Sammelvorstellung gekennzeichnet.“<sup>542</sup> Raffael entgeht dem Dilemma aber auch auf andere Weise: „Da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht. Ob diese nun einige künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich, sie zu erreichen.“<sup>543</sup> Die Idee liefert die Einheit, die die realistische Natur und die Erfahrung nicht geben können. Winckelmann ersetzt dieses Ideal durch die Antikenstatue. Panofsky führt im Zusammenhang mit Raffaels Idee und dem ebenfalls aus der Antike entlehnten Verfahren des Zusammensetzens, tatsächlich Heinse an, und vermutet, dass eine solche Elektionstheorie, wie Raffael sie handhabte, „der Genieauffassung eines Heinse aufs äußerste zuwider“ gewesen sei.<sup>544</sup> Heinse habe, so vermutet Panofsky, den geistigen Anteil an der Kunst brüsk zugunsten der bloß realistischen Abschilderung der Natur zurückgewiesen. Er verkennt aber gründlich, dass Heinse den Idealismus und Realismus zu vereinen versucht. So rühmt dieser

<sup>540</sup> Ebd. S. 23.

<sup>541</sup> *Künstlerbriefe über Kunst. Von der Renaissance bis zur Romantik*, hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Fischer 1960, S. 14.

<sup>542</sup> Panofsky: *Idea*, S. 99.

<sup>543</sup> *Künstlerbriefe über Kunst*, S. 14.

<sup>544</sup> Panofsky: *Idea*, S. 99.

einerseits in den *Gemäldebriefen*, dass „die Schönheiten Raphaels [...] mehr in Geist als Farbe bestehen“, weswegen sie zur Erkenntnis ihrer Schönheit „einen geübten Sinn und tiefer eindringende Schärfe erfordern“ (IX/309), andererseits aber behauptet er, Raffael habe für seine Madonna „kein besser Urbild, besser Modell finden [können], als seine liebste Maitresse“ (IX/327). Wenn er im *Ardinghello* erklärt: „Phantasie, die aus Tausenden zusammenträgt, aber nicht das rechte, sondern außerwesentliche, ist das Gegenteil und Bettlerarmuth; Lumpen und Lappen und kein ganz Stück. Ein Ding recht fassen, zeigt den treflichen Menschen und macht den Virtuosen“ (IV/185), dann wird deutlich, dass dieses „rechte“ und „recht fassen“ eben jene im Voraus bestehende Idee sein muss, die das Auswahlverfahren steuert. Schönheit besteht in dieser Auffassung aus dem unfassbaren Kontinuum von Erfahrung und dem intuitiven Geschmack des bereits erwähnten *je ne sais quoi*. Das aufkommende Bürgertum wollte im 18. Jahrhundert den Adel in allen Bereichen imitieren, doch ein Äquivalent für einen Adelsstammbaum ließ sich nicht finden. Es hoffte das Adelsgesetz des angeborenen Geschmacks aushebeln zu können, indem man für diesen ein wissenschaftliches Äquivalent findet, nach dessen Prinzip man genau so zielsicher zu urteilen vermag.

Für ein solch wissenschaftlich begründetes Gesetz der Schönheit hält bereits Vasari den *disegno*, dieser sei identisch mit der „Form oder Idee aller Dinge der Natur“. Er finde sich in Menschen, Tieren, Pflanzen, Gebäuden und Kunstwerken und äußere sich in einem bestimmten „Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen“, <sup>545</sup> das sich im Gesetz der Proportion ausdrücke. Es handelt sich dabei um eine theoretische Abstraktion, ein Ordnungsprinzip, das das Individuelle und Mannigfaltige in eine sinnvolle, allgemeinere Einheit zusammenfasst. „Jede Proportion von Theilen, die ein ganzes am sichersten zusammenhält, ist im allgemeinsten u natürlichsten Verstande Schönheit“ (FN/1/859). Am augenfälligsten ist es in den antiken Statuen vorhanden. Die Renaissance und die Jahrhunderte danach versuchen dieses Maßverhältnis zum universalen Gesetz zu erklären – auch Heinse tut dies in den *Gemäldebriefen*, ausgehend von der Musik (vgl. IX/293). Die bekannteste Proportionslehre ist die von der Körperproportion, steingeworden in Polyklets *Doryphoros* (Abb. 25). Heinse notiert aus Winckelmanns *Geschichte der Kunst*: „Doryphorus Regel der Proportion“ (FN/1/301).

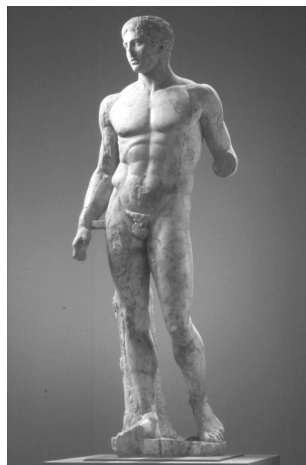


Abb. 25: Polyklet: *Doryphoros* (um 440 v. Chr.)

Polyklet konstruiert im 5. vorchristlichen Jahrhundert eine Idealgestalt, die alles vereinzelt Schöne auf den „Inbegriff“ bringen soll. Sie wird auch „Kanon des Polyklet“ genannt. Er verfasst auch eine gleichnamige Schrift, die zum Ausgang wird für nachfolgende Proportionslehren von Vitruv, Dürer, über Luca Pacioli mit seiner *De Divina Proportione* (1509) und Michelangelo bis hin zum Modulor des Corbusier. Sie alle versuchen das Phänomen körperlicher Schönheit theoretisch zu erfassen. Heinse lobt die Versuche Dürers: „Es haben wohl

<sup>545</sup> Vasari: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie*, S. 194.



wenige die Theorie ihrer Kunst so inne gehabt unter allen Malern und Bildhauern, als Albrecht Dürer. Welch ein erstaunliches Studium findet man nur in seinem Werk von der Proportion!“ (ebd.). In seiner eigenen Ästhetik weist er ebenfalls auf die Wichtigkeit proportionaler Verhältnisse hin: „Aller Mangel, alle Disproportion ist Häßlichkeit; je weniger Mangel, desto näher der Schönheit. Hand der zehnte Theil, Kopf der achte Theil, Fuß der sechste Theil nach der schönsten Proportion vom Menschen“ (FN/I/860). Diese Maße stammen aus Dürers Proportionsschrift, ohne direktes Zitat zu sein. Dürer, so Heinse, habe gewusst, worin das „wesentliche der Schönheit“ bestehe, und zwar in „der Proportion aller Theile unter sich zum Ganzen“ (FN/I/859).

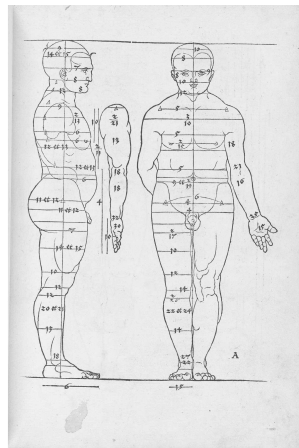


Abb. 26: Albrecht Dürer: *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528)

Die Proportion, als universelles Gesetz den griechischen Statuen evident, ist dem Mailänder Neuplatoniker Gian Paolo Lomazzo zufolge systematisch auch auf andere Bereiche übertragbar:

GRÖSSE	GOTTHEIT	TEMPERAMENT	SÄULE	CHARAKTER
10 Gesichtslängen				
10 Kopf	Venus	freundlich	korinthisch	Mädchen
9 Gesichtslängen	Juno, Jungfrau Maria	ernst	ionisch	Königin
9 Kopf	Minerva, Diana	wild	dorisch	Amazone
7 Gesichtslängen	Vesta			Mutter Erde

Abb. 27. Körpermaße nach Lomazzo, verbunden mit verschiedenen Gottheiten, Temperamenten, Säulen und Charakteren

Lomazzos Tabelle beweist, dass an die Proportionslehre mehr Erwartungen geknüpft wird als nur eine kanonische Regel zur Herstellung schöner Statuen zu sein, sie ist universell wirksam, weit mehr als nur ein gefälliges, symmetrisches Verhältnis von Massen zueinander.

Auf der Hinreise nach Italien polemisiert Heinse angesichts des Straßburger Münsters: „Sie bauen der

Proportion und nicht des Zweckes wegen; und würden gerade so die Natur verachten müssen, daß sie den Menschen nicht zirkelrunde Gesichter aufsetzte, wenn sie ihren Grundsätzen folgen wollten“ (FN/I/449). Worauf er sich fragt: „Und dann was ist Proportion? besteht sie etwa bloß in Zahlen?“ (ebd.). Natürlich nicht, aber er verwirft den Begriff und den Inhalt nicht, sondern versucht, sich dem Problem anders zu nähern: „Es giebt Proportionen in der Natur, die ihr damit nie werdet ausbuchstabieren können; und jede Art von Wesen hat in seiner lebendigen Vollkommenheit seine eigne Proportion“ (ebd.), erfassbar nur durch empirische Beobachtung der Natur. Deshalb, so schließt er: „so unendlich mannichfaltig also die Natur ist, so unendlich verschiedene Arten auch giebt es von Proportion“ (ebd.). Die üblichen Säulenordnungen, er nennt beispielhaft die dorische, ionische und korinthische, seien doch etwas wenig, verglichen mit dem „herb, und rein, und süß, was es in der Natur giebt“ (ebd.). Hieraus schließt er dann wieder: „es giebt noch unzählig andre Arten gesunden und erfreulichen und labenden u erquickenden Geschmacks (ebd.). Er setzt also nicht die Proportion an sich außer Kraft, sondern kritisiert die Konzentration auf eine einzige. Für das neue Verständnis gibt er Beispiele: „So ist der Löwe schön, und das Pferd, u das Krokodill, und der Affe, obgleich die Proportion ihrer Theile ganz anders ist, als die menschliche. Setzt einem Affen einen Apollokopf auf seines Körpers Rumpf, u er wird ein Ungeheuer seyn, das Herzbrechen erregt“ (FN/I/859). Mit dieser Aussage kommt Heinse dem Realismus Berninis nahe. Winckelmann berichtet, dass dieser das Elektionsverfahren, das heißt, „die Wahl der schönsten Teile, welche Zeuxis an fünf Schönheiten zu Kroton machte [...], für ungereimt und für erdichtet ansah“.<sup>546</sup> Der Barockkünstler habe die Ansicht vertreten, dass „ein bestimmtes Teil oder Glied [...] sich zu keinem andern Körper, als dem es eigen ist“, reime.<sup>547</sup> Diese Ansicht erregt Winckelmanns entschiedenes Missfallen. Doch trotz seiner Gegnerschaft zu Winckelmann in diesem Punkt plädiert Heinse plädiert nicht für eine individuelle Schönheit im Sinne einer realistischen, sondern für eine, die er mehrfach die „eigentümliche“ nennt (u.a. FN/I/716; 857 u.ö.). Die Schönheit oder Vollkommenheit unterteilt sich in viele, aber nicht unendlich viele Einzelschönheiten bzw. –Vollkommenheiten. Es gibt so viele Vollkommenheiten, wie es Klassen gibt. Diese Auffassung der pluralen Vollkommenheiten bewegt sich damit zwischen dem Einheitsstreben des monistischen Idealismus und dem Vielfaltsdenken der pluralistischen Realisten. Vollkommenheit bedeutet das ideale Verhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit, nicht als einziges Proportionsgesetz, sondern als eine Vielfalt von Proportionsgesetzen, die sich, wie Sturm es ausdrückt, nach der „Art“ richteten und nicht nach der Gattung. Demzufolge ist Heinses Begriff vom Klassischen ein ganz anderer, was im folgenden Kapitel zu erklären ist.

### III. Das Klassische – oder Die Umwertung der Begriffe

#### 1. Das Klassische

Im allgemeinen Verständnis stellt das Klassische ein Epochenbegriff dar. Otto Keller wendet den Begriff auf Heinse an, glaubt bei diesem eine Entwicklung Heinses zu einem dem späten Goethe verwandten Humanismus hin zu entdecken.<sup>548</sup> Doch ist der Begriff des Klassischen mehr als eine Epochenbezeichnung, wie 1958 Wladislaw Tatarkiewicz in seinen „Les quatre significations du mot ‚classique‘“ darlegt. Er unterscheidet vier Bedeutungen des „Klassischen“. In der ersten Bedeutung wird der Begriff auf Künstler und Werke angewendet, die dadurch als „erstklassisch“ klassifiziert werden, in der zweiten Bedeutung fungiert er als Synonym für die Antike und ihre kulturellen Höchstleistungen, in der dritten charakterisiert er einen Stil, der sich die Antike zum Vorbild nimmt, und in der vierten Bedeutung zeichnet der Begriff Autoren und Werke aus, die Harmonie, Maß

<sup>546</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 155.

<sup>547</sup> Ebd.

<sup>548</sup> Otto Keller: *Wilhelm Heinses Entwicklung zur Humanität. Zum Stilwandel des deutschen Romans im 18. Jahrhundert*, Bern/München 1972, S. 259.

und Ausgewogenheit besitzen.<sup>549</sup> Salvatore Settis fügt noch eine fünfte Bedeutung hinzu, wenn er das Klassische als „unveränderliches, ewig gültiges, weder an Raum noch Zeit gebundenes System universeller Werte“ definiert.<sup>550</sup> Als dogmatisches System aufgefasst, wird das Klassische zum Klassizismus. Was den Klassizismus als Regelkompendium betrifft, so respektiert Heinse zwar die von den italienischen Kunsttheoretikern der Renaissance begründete und von den französischen Theoretikern manifestierte *doctrine classique*, distanziert sich allerdings von der rigiden Handhabung, wie sie in Akademien üblich ist. Dadurch ist er eher Antiakademiker als Antiklassizist. Er scheint sich tatsächlich ganz vom Klassischen abzuwenden, wenn er in den *Gemäldebrieffen* bramabasiert: „Was sollen uns alle die klaßischen Figuren, die keinen Genuß geben?“ (IX/344). Nähme man ihn beim Wort, dann würde man nicht klug werden aus der Tatsache, dass er während der italienischen Reise Hunderte dieser „klassischen“ Figuren betrachtet und immer wieder betrachtet, vermisst, vergleicht, beurteilt, schätzt und lobt. Oder dass er bis zum Schluss über die Griechen und ihre Kunst nichts setzen mag. Ein Selbstwiderspruch ist das nur, wenn man vergisst, was zu Anfang dieser Arbeit als Prämisse gesetzt wurde, nämlich den Umstand, dass Heinse in den *Gemäldebrieffen* für ein doppeltes Lesepublikum schreibt.

„Klassisch“ ist in erster Linie ein Ordnungsbegriff und erst in zweiter ein Qualitätsbegriff. Gehören ein Künstler oder ein Kunstwerk zum Besten einer Klasse und bilden dadurch den Kanon – ebenfalls ein Ordnungsbegriff – einer Kunstdisziplin oder einer national begrenzten Kunst, dann sind sie klassisch.<sup>551</sup> Heinse ist überzeugt, dass, „wo die Menschheit in ihrer höchsten Reinheit ist, und handelt, die höchste Moral sich befindet, die Norm, der Kanon sittlicher Schönheit“ (FN/II/1086). Reinheit, höchste Moral, Norm, Kanon und sittliche Schönheit – alles Begriffe, die mit ihm bisher selten in Verbindung gebracht wurden. Nach Sulzer setzt sich ein Kanon „klassischer“ Schriftsteller aus Autoren zusammen, „die als Muster der guten und feinen Schreibart angesehen werden“. Klassisch bedeutet für ihn „so viel als von der ersten oder obersten Classe“.<sup>552</sup> Die Funktion eines Kanons definiert Aristoteles, als er es unternimmt, die Gattung der attischen Tragödie zu charakterisieren. Demnach sei das Wachstum innerhalb einer Gattung auf ein „τέλος hin zu konstatieren“, in dem sie zu sich selbst komme.<sup>553</sup> Die größten Vertreter einer Gattung werden „τέλειοι = perfecti“ genannt, in denen sich die Gattung „erfüllt und vollendet“ hat.<sup>554</sup> Die antiken Statuen als Kanon versteht somit auch Heinse, wenn er sie als „[w]ahre Helden, Schutzgötter, hohe Republikaner“ versteht, als Gestalten, die „ein vollkommes Ganze“ machen (FN/I/894).

Doch wer oder was entscheidet, ob jemand perfekt ist und dadurch in die Klasse der Klassiker aufgenommen werden darf? Wer sich, wie Heinse, nicht auf die Meinung anderer verlassen will, muss herausfinden, was das Klassische für sich ausmacht. Er entscheidet, dass das Klassische in der Struktur liegen muss: Ist jeder Teil eines Ganzen von idealer gehaltvollen Zeichenhaftigkeit, ist es ‚klassisch‘, das bedeutet, dass das Einzelne in vernunftbedingtem Zusammenhang zum Gesamten steht. Heinse definiert: „Das Klaßische ist das gedrängt Volle, wenn einer alles wesentliche und bezeichnende von einem Gegenstande herausfühlt und nachahmt [...]“ (FN/I/880). Wenn H.A. Korff bei der Bestimmung des „Wesen[s] der klassischen Form“ ausschließt, dass dieses nicht aus „der starren Regelmäßigkeit, die ohne Leben ist“ bestehe, auch nicht aus der „bloßen Lebendigkeit, die ohne Regel ist“, um dann zu definieren, dass es sich finde „in dem Ideale einer organischen Gesetzmäßigkeit, die den Eindruck des Gesetzmäßigen und des Freien, die Form und Leben

<sup>549</sup> Vgl. Settis: *Die Zukunft des „Klassischen“*, S. 65.

<sup>550</sup> Ebd. S. 81.

<sup>551</sup> Wobei mit Jean Paul zu ergänzen wäre: „denn keine Klasse macht klassisch“ (Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 254).

<sup>552</sup> Sulzer: „Claßisch“, in: *Theorie*, Band 1, S. 207-208, hier S. 207.

<sup>553</sup> Ernst A. Schmidt: „Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur“, in: *Kanon und Zensur*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 1987 (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation; 2), S. 246-258, hier S. 251.

<sup>554</sup> Ebd.

rätselhaft in sich vereinigt“,<sup>555</sup> dann klingt dies wie eine zeitferne Paraphrase von Heinses Bemerkung: „Schönheit ist Leben in Formen u jeder Regung, u nichts Todtes hat Schönheit als in einer äußerst fernen Aehnlichkeit von Leben“ (FN/I/898). Das, was Korff hier rätselhaft nennt, das Ideal von der Einheit der widersprüchlichen Kategorien Leben und Form, ist genau das, was Heinse mehrfach mit dem Begriff „Linien des Lebens“ umschreibt und andernorts das Klassische nennt. Somit besteht die „Vollendung des Sinnlich schönen“ für ihn „aus unzählig vielen Elementartheilen“, wovon, „jedes in Einheit Ebenmaaß und Mannigfaltigkeit“ verkehrt (FN/II/993). Gleichzeitig aber definiert er für deren Zusammensetzung: „Das Geistig angenehme besteht in den Verhältnissen“ (ebd.). Heinses Schönheit ist also eine Beziehungsschönheit, die die Teile zum Ganzen und das Ganze zum Teil in ein spezifisches Verhältnis setzt. Schönheit als das sinnlich Schöne kann nur als Schönheit erfasst werden, wenn der Geist es als „angenehm“ empfindet, wodurch es jedoch zu einem geistig Schönen wird.

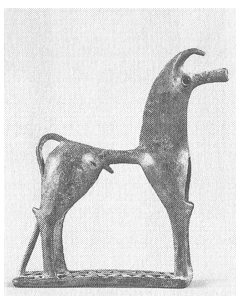


Abb. 28: Statuette eines Pferdes (8. Jhr. v. Chr)

In vorhellenistischer Zeit war das anders. Damals herrscht noch ein Schönheitsverständnis, dass man mit Herders Bemerkung charakterisieren könnte, dass etwas schön sei „wenn Kraft, Bedeutung in jedem Gliede“ vorhanden sind.<sup>556</sup> In der archaischen griechischen Kunst wurden Figuren noch aus „autonomen Volumina“ gebildet und formten noch keine geschlossenen Körper. Die einzelnen Teile repräsentierten besondere Qualitäten wie zum Beispiel „Leistungskraft der Schenkel, Mut der breiten Brust, Beweglichkeit der Gelenke“.<sup>557</sup> Die Statuette eines Pferdes aus dem 8. vorchristlichen Jahrhundert zeigt dies deutlich (Abb. 28). Wenn Heinse an den Antiken des Torso, Apollo, Meleager, Fechter, Mediceische Venus lobt, dass an ihnen „weder Haut schlapp, noch überflüßig Fett, noch Leerheit an irgend einem Theile“ sei, „sondern alles gedrängt voll Kraft und lauter Kern“ (FN/I/886) dann geht er noch einen Schritt weiter. In diesem Sinne ist auch folgende Aussage zu verstehen: „Jeder Theil muß ferner seine gehörige Fülle haben, nicht zu klein, so wie nicht zu groß seyn, damit alles seine hinreichende Ursache, wie in der Natur hat, u kein Mangel oder Auswuchs ist“ (FN/I/859f.). Wie aber fügt sich dieses Einzelne zu einem Ganzen zusammen? Schon die Ägypter gehen von einer gesetzmäßigen Verhältnisschönheit aus, und Polyklet fordert, dass das Ganze „beseelt“ sein solle bzw. ein „System“ (*systema*) bilden müsse.<sup>558</sup> Alberti definiert Jahrhunderte später „die gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile“ als *concinnitas*, als Prinzip der Ordnung, das er das „oberste Naturgesetz“ (*absoluta primariaque ratio naturae*) nennt.<sup>559</sup> Im *concinnitas*-Begriff konzentriert sich die neuplatonische Auffassung von der pythagoreischen Harmonie der Welt. Als architektonische Ordnung ist sie identisch mit der Ordnung der Welt und „als Chiffre der Weltharmonie“ Ausdruck der Gegenwart der göttlichen Idee, die sich bereits „in den kleinsten Einheiten des Bauwerks“ zeigt. „Je komplexer die Architektur, desto vollkommener die Ordnung.“ Die Perfektion erfüllt den didaktisch-religiösen Zweck, „die Vollendung der göttlichen Idee in der Harmonie der Sphären als Harmonie der Welt zu

<sup>555</sup> Hermann August Korff: „Das Wesen der klassischen Form“, in: *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, hrsg. von Heinz Otto Burger, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung; 210), S. 112-127, hier S. 127.

<sup>556</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 66.

<sup>557</sup> Hölscher: *Die griechische Kunst*, S. 25.

<sup>558</sup> Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 108.

<sup>559</sup> Zitiert nach Habig/ Jauslin: *Der Auftritt...*, S. 214.

erfahren“.<sup>560</sup> Mit der *concinnitas*, verstanden als „apriorische Weltformel“,<sup>561</sup> wird Architektur zur Metaphysik. Alberti umschreibt diese Abhängigkeit und Bezüge der Einzelteile vom Ganzen auch mit dem Begriff der *utilitas*, den auch Heinse, ohne ihn zu nennen, für sich reklamiert, wenn er im *Ardinghella* feststellen lässt, dass die alten Gebäude sich von den neueren dadurch unterscheiden, „daß der Zweck, der vom Plan und den großen Massen an, bis aufs geringste Einzelne und die Verzierungen, aus allem rein hervorleuchtete“ (IV/274). Der Zweck übersteigt somit weit die Vorstellung von Funktionalität: Die *utilitas* als „Gegenwart der Weltharmonie [...] ist die Schaffung eines neuen Paradieses, das die Erinnerung an das verlorene erste als kosmische Harmonie festhält“.<sup>562</sup> Womit das Ästhetische utopisch und die Schönheit absolut wird.

Somit erfordert das klassizistisch-proportionale Schönheitsgesetz eine Syntheseleistung während des Produzierens und Betrachtens von Kunst, die nicht aus einer additiven Aneinanderreihung besteht, sondern aus dem Verständnis einer organischen Einheit, bei dem die parsprototische Erkennbarkeit des Ganzen von jedem einzelnen Teil gewährt ist. Der berühmte Ausdruck „ex ungue leonem“ ist eine bekannte ästhetische Metapher dieses kanonischen Verhältnisses, bei dem man, wie Heinse erklärt, „gewiß schon aus einer Hand, oder irgend einem Theil am Leibe bey einem Künstler den großen Mann erkennen [kann], wie aus der Klaue den Löwen“ (FN/I/880). Dieses ideale Verhältnis von Einzelem und Ganzem, Besonderen und Allgemeinen fasst er auch in folgender Definition des schönen Kunstwerks zusammen:

Jedes Kunstwerk muß äußerst leicht ganz auf einmal können gefaßt werden: sonst erregt es kein Gefühl von Schönheit. Jedes Glied erhebt sich und wallt nieder, bis alle Theile in reiner Proportion und lebendiger Erhöhung und Vertiefung zu einem Ganzen schmelzen. Es darf nicht zu groß seyn, und aus zu vielen Theilen bestehen, und auch nicht zu klein: sonst kan es die Seele entweder nicht auf einmal denken und der Sinn fühlen, oder es wegen Geringigkeit nicht fassen (FN/I/1098).

Er sieht das Gesetz der Proportion in sämtlichen Bereichen der Kunst walten, in Poesie, Musik und bildender Kunst, und dort vor allem in den Landschaften (vgl. FN/I/860). Eine solche Verhältnisschönheit diskutieren die Vorsokratiker unter dem Begriff des *rhythmos*. In diese Diskussion mischt sich Heinse ein, wenn er den Rhythmus erklärt als von „ῥυθμὸς ich ziehe“ stammend und differenziert: „der Zug durchs Ganze. Das Zusammengereichte, Geflickte ist das Gegenteil“ (FN/II/1131). Dabei zitiert er aus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* (1779), der sich auf Isaac Vossius *De poematum cantu et viribus rhythmici* (1673) beruft und dieser wiederum auf Cicero: „[D]er Rhythmus sey eine Zusammenordnung solcher Füße, deren Sylbenmaaße ein Verhältniß gegen einander haben.“<sup>563</sup> In der Bildhauerei sind die *rhythmoi* die Stellungen einer Skulptur, die das Ziel haben, eine Bewegung im Moment der höchsten Spannung, aber auch der höchsten Ausgewogenheit festzuhalten.<sup>564</sup> Dieser Zustand der höchsten Spannung oder der Ausgewogenheit eines Körpers wird von Plutarch, der der Überlieferer von Polyklets Kanon-Schrift ist, als *kairos* bezeichnet.<sup>565</sup> Somit bezeichnen bereits mindestens drei Begriffe das ideale Verhältnis zwischen Einzelteilen und Ganzem: das Klassische, der *rhythmos* und der *kairos*. Ein vierter Begriff ist der des Kanon. Doch interpretieren ihn die antiken Denker anders als die modernen, denn sie reduzieren ihn „nicht auf das strikte Einhalten von Symmetriebezügen und mathematischen Formeln“,<sup>566</sup> sondern verstehen ihn als Grenzbegriff, als „unkalkulierbare[r] Moment der Perfektion, der nicht zu

<sup>560</sup> Inge Habig und Kurt Janslin: *Der Auftritt des Ästhetischen. Zur Theorie der architektonischen Ordnung*, Frankfurt/Main 1990 (Fischer-Taschenbücher; 10251: Fischer-Wissenschaft), S. 107.

<sup>561</sup> Ebd.

<sup>562</sup> Habig/Jauslin: *Der Auftritt...*, S. 109.

<sup>563</sup> Zur Originalstelle vgl. FN/II/1130, die deutsche Übersetzung wird zitiert nach FN/IV/1147.

<sup>564</sup> Vgl. Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 39.

<sup>565</sup> Vgl. Hersey: *Verführung nach Maß*, S. 63.

<sup>566</sup> Wolfgang Adam: „Kanon und Generation. Der Torso vom Belvedere in der Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts“ (08.11.2004), in: Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts (08.11.2004). In Goethezeitportal. [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam\\_kanon.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam_kanon.pdf) (letzter Zugriff: 26.3.2011), S. 9. Die Textstelle lautet: „Wie sich in jedem Fall das Schöne gleichsam aus vielen zu einem Kairos kommenden Zahlen unter (Mitwirkung) einer gewissen

erzwingen, sondern nur in einmalig günstiger Situation zu gewinnen ist“, wie Adam erklärt.<sup>567</sup> Dies wiederum deckt sich mit der klassizistischen Formulierung der Vollkommenheit als Brennpunkt oder, wie bereits erwähnt, mit der Formulierung La Bruyères „point de perfection“.

## 2. Das Schöne

Doch nicht nur die Anwesenheit des Kanons ist für die Schönheit verantwortlich, sondern auch die Art und Weise, wie sich die Einzelteile zueinander und zum Ganzen verhalten: Je mannigfaltiger eine Einheit ist, desto schöner ist sie, und desto schwieriger ist es auch, sie als Ordnung zu begreifen. Die Definition, wonach die Schönheit sich mit dem Grad der Zusammensetzung erhöhe, findet sich schon bei Diderot in seinem *Encyclopédie*-Artikel „Das Schöne“:

Das Schöne, das aus der Wahrnehmung einer einzigen Beziehung hervorgeht, ist gewöhnlich geringer als dasjenige, das aus der Wahrnehmung mehrerer Beziehungen hervorgeht. Der Anblick eines *schönen* Antlitzes oder eines *schönen* Gemäldes affiziert uns mehr als der einer einzigen Farbe; ein Sternenhimmel mehr als ein blauer Vorhang; eine Landschaft mehr als offenes Feld; ein Gebäude mehr als ebene Erde; ein Musikstück mehr als ein Ton.<sup>568</sup>

Bei Diderot heißt *rappports* (Beziehungen), was Heinse „Verhältnisse“ (im *Ardinghello*: IV/40; 167; 268; 291; 321) nennt.<sup>569</sup> Der französische Philosoph unterscheidet mehrere Arten von Beziehungen an einem Kunstwerk, einmal die Beziehungen innerhalb eines Gegenstandes, die Beziehungen von Gegenständen untereinander und die Beziehung des Gegenstandes zum Wahrnehmenden: „Alle Gegenstände [...] können Beziehungen untereinander, in ihren Teilen und zu anderen Dingen aufweisen; es gibt keine, die nicht angeordnet, geordnet, in Symmetrie gebracht werden könnten“.<sup>570</sup> Eine solche Beziehungs- oder Verhältnisschönheit hat Heinse im Sinne, wenn er in den *Gemäldebrieffen* definiert: „Schönheit ist größer oder kleiner, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihre Einheit stimmen. Apfel, Baum. Fliegenschnäpper, Adler. Auster, Löwe, Mensch“ (IX/291). Doch nicht nur das, er formuliert ein ganzes System. Nach den Schönheiten der Natur listet er jene der Kunst auf (Vgl. Abb. 29): „In der Kunst also würde die Folge seyn: Tyrolerinnengesang, Choral, Kirchenstück, Oper – Lied, Ode, Schauspiel, Heldengedicht – Haus, Bensberg, Peterskirche, Venedig – Portrait, Landschaft, heilige Familie, das kleinere jüngste Gericht von Rubens“ (IX/291f.). Oper, Heldengedicht, Venedig, Rubens kleineres jüngstes Gericht – man könnte annehmen, die Elemente in den einzelnen Spalten steigern sich innerhalb der Aufzählung zum qualitativen Nonplusultra von Schönheit. Doch dann wäre Venedig für Heinse das Absolutum architektonischen Schaffens, was nicht der Wahrheit entspricht, denn er sagt über die Stadt: „wenn man von Venedig kommt, als ob man aus allerley Kraut u Gras und Bäumen ohne Einheit [...] käme“ (FN/I/337). Wenn nicht eine qualitative Steigerung vorliegt, dann welche? Jedes Element dieser Liste ist in sich schön, bildet eine Einheit für sich, der Unterschied besteht darin, dass jedes Glied der viergliedrigen Kette „zusammengesetzter“ ist als das ihm vorangehende, die Elemente steigern sich vom Einfachen zum Komplexen. Damit erweist sich dieses Ordnungssystem konform zu Heinses ästhetischem Grundsatz, wonach das Schöne „keine Steigerung gestattet“, denn das „Schöne kann zusammengesetzter werden, kann wachsen, kann verstärkt werden, aber nicht verschönert“ (IX/292).

---

Symmetrie und Harmonie ergibt, das Häßliche aber infolge eines zufällig fehlenden oder unpassend zusätzlichen Einzelnen sogleich bereitwillig entsteht [...]“. Adam zitiert aus Dietrich Schulz' Aufsatz „Zum Kanon Polyklets“ (Hermes 83, 1955, S. 10).

<sup>567</sup> Wolfgang Adam: „Kanon und Generation“, S. 11.

<sup>568</sup> Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 129f.

<sup>569</sup> Der Begriff „Beziehungen“ kommt im Roman nicht vor, allerdings öfter bei seinem Mendelssohn-Exzerpt und dem Kommentar dazu (vgl. FN/I/1105ff.).

<sup>570</sup> Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 125.

MUSIK	DICHTUNG	ARCHITEKTUR	MALEREI
Tyrolerinnengesang	Lied	Haus	Porträt
Choral	Ode	Bensberg	Landschaft
Kirchenstück	Schauspiel	Peterskirche	Heilige Familie
Oper	Heldengedicht	Venedig	kl. Jüngstes Gericht

Abb. 29: Tabelle der komplexen Schönheiten in den *Gemäldebrieffen*

Das Ordnungsprinzip der sich steigernden Komplexität findet sich in einer weiteren Aufzählung in den *Gemäldebrieffen*, die keine Kunstwerke betrifft, sondern Menschen. Heinse versucht zu erfassen, worin die Schönheit einer Gruppe von Menschen zu erfassen sucht, und zwar vom Einzelnen ausgehend bis zum ganzen Volk, nach Überschriften geordnet: „Schönheit des einzelnen Menschen“ (IX/295)“ über dies „Schönheit des gesitteten, gezähmten [Menschen]“ (ebd.) bis zur „Volkschönheit“ (IX/296).

Heinse Vorstellung von der „eigenthümlichen Schönheit“ macht es notwendig, sein Verständnis von Vollkommenheit darzustellen. Anton Raphael Mengs fasst in den *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, die er übrigens Winckelmann widmet, die Vollkommenheit transzendent und beginnt seine Schrift mit der „Erklärung der Schönheit“. Diese lautet:

Da die Vollkommenheit mit der Menschlichkeit nicht übereinstimmen kann, und allein bey GOtt ist, von dem Menschen aber nichts wirklich begriffen wird, als was unter die Sinne fällt; so hat ihm der Allweise einen sichtlichen Begriff der Vollkommenheit eingeprägt, und dieses ist, was wir *Schönheit* nennen.<sup>571</sup>

Heinse wehrt sich gegen die Vorstellung einer absoluten Vollkommenheit und derem inhärenten Chorisimos von Sein und Seiendem und gegen die Trennung von irdischer und himmlischer Schönheit. „Die ächte Venus ist überall einerley; und wir stürzen uns nicht in den Schlamm, wenn wir die irrdische lieben und uns mit ihr vereinigen. Dieß sind nur hochtrabende Worte. Vollkommenheit ist Vollkommenheit, sie mag seyn, wo sie will“ (FN/I/1100). Aus diesem Grund kann er in der *Laidion* auch die irdische mit der himmlischen Vollkommenheit so leicht vertauschen. Dort werden der Briefempfänger und der Leser aufgefordert, sich die nach ihrem Tod überirdisch schöne Laidion im Geiste vorzustellen. Die anbefohlene Methode ist die der gedanklichen Synthese: „[K]urz setze Dir ein Ideal von Schönheit aus sieben Graziengöttinnen vom Apelles zusammen: – und dann kannst Du auch Dir vorstellen, wie ich nach dem Tode meines Leibes aussah (III/37). Ohne Skrupel verwandelt Heinse die altbekannte Zeuxis-Anekdote zu einer des Apelles. Laidion beendet ihre Aufforderung mit dem Ausruf: „Das ist viel! wirst Du denken; das stelle sich Plato vor!“ (ebd.), womit die Transzendenz zurückgewiesen wird. Wenn Laidion dann weiter die geistige Schönheit darstellt: „Wenn Du mich auch sehen solltest, so würden Deine irdischen Augen die feinen Vermischungen von den lieblichsten und schönsten Farben, die sanft verlorne, dahingewallte, niedliche Form jedes Gliedes vor zu vielem Glanze nicht sehen, nicht unterscheiden können“ (III/38), dann referiert sie anachronistisch auf die mittelalterliche Glanz- und Lichtmetaphysik. Heinse war in seiner Jugend erklärtermaßen Platonist, er gesteht selbst, dass erst Bayle ihn vom Glauben an Platons unsichtbare Ideen abgebracht habe (IX/137). Nach dieser Phase wendet er sich mehr und

<sup>571</sup> *Frühklassizismus*, S. 200.

mehr Aristoteles zu. In der *Laidion*-Ausgabe von 1774 findet sich eine ausführliche Platon-Kritik, die dessen Hauptgedanken lächerlich macht. Merkwürdigerweise fällt diese in der zweiten Auflage von 1799 weg, noch merkwürdiger ist, dass Schüddekopf genau das als Beweis dafür anführt, dass Heinse inzwischen Aristoteles-Anhänger geworden sei.<sup>572</sup> Platonisten sind für Heinse Träumer und Schwärmer. Doch das bedeutet nicht, dass er die Kategorie des Idealen leugnet, sondern es bedeutet die Aufhebung der ontologischen Differenz unter Beibehaltung beider Bereiche, des Ideellen wie des Reellen. Seine Ideen sind keine transzendentalen Ideen, sondern werden durch die erotische Vereinnahmung im Genuss irdisch. Das ist es, was er mit seinem Seufzer in den *Gemäldebrieffen* meint: „Doch, ich werde zum Schwärmer über der Betrachtung. Und Dank dem Himmel, daß ich das werden kann! Schwärmerey für das Schöne macht allein zum glücklichen Menschen. O Petrarca, o Plato, euch hatte Adam des Paradieses nicht verlustig gemacht!“ (IX/314). Es erklingt die Trauer über den Verlust des uneingeschränkten Glaubens an die ideale Schönheit, eine Schönheit, an die Heinse noch gerne glauben würde, hätte ihm der Baylesche Zweifel diese Illusion nicht geraubt. Als ästhetisches Konstrukt jedoch existiert das Paradies der Ideen aus den voradamitischen Zeiten noch und Heinse versucht, es wiederzuerschaffen, indem er die ontologische Differenz aufhebt, die platonischen Ideen vom Himmel auf die Erde holt bzw. die Grenzen des Paradieses verlegt und die Ausweisung aus dem Paradies der Ideen gewissermaßen rückgängig macht. Die Griechen bewohnten zu ihrer Zeit dieses Paradies tatsächlich: „Was für entzückend schöne Bilder die Griechen um sich hatten, wenn sie wachend träumen wollten!“ (FN/I/828). Der Traum (der Schönheit) war für die Alten keine andere, von der hiesigen getrennten Welt, sondern die reale, die wache, die mit den Sinnen greifbare. Wachend träumen konnten die Griechen deshalb, weil sie die Schönheit in den Körpern des Alltags real vor sich hatten, so dass das geträumte Ideal und die Realität zusammenfallen. Das ist eine Art Neoplatonismus ohne ontologische Differenz.

### 3. Das Individuelle

Heinse's System der Vollkommenheit bzw. Schönheit macht es erforderlich, den Begriff des Klassischen neu zu definieren, und zwar als Strukturbegriff. Es gibt aber noch einen zweiten Begriff, bei dem der Heinse-Leser sich vom landläufigen Verständnis emanzipieren muss. Es ist der Begriff des Individuellen. Wenn Heinse vom „Wesentlichste[n] des Individuellen“ (FN/II/480) oder vom „Hauptindividuellen“ (FN/II/482), spricht, wenn er das „allgemeine Individuelle“ (FN/II/525) erwähnt, das „individuelle lebendige, geistige“ (FN/I/787), „das griechische völlige ausgearbeitete lebendige individuelle,[...]“ (FN/I/1191), dann ahnt man, dass er mit individuell und dem Individuellen etwas Anderes meint als nur das Einzelding. Bisher ging man davon aus, dass das Individuelle in der bildenden Kunst das Natürliche, das Körperliche, das realistisch Einzelne sei. Die Abbildung des Individuellen findet statt, wenn der Künstler nach dem Modell arbeitet. Dabei findet genau die Umkehrung dessen statt, was Poussin unternimmt, wenn er den Antiken ein anderes, alltägliches Kleid gibt. Heinse verwirft das Verfahren, wenn er die „Maler in Rom“ dafür tadelt, dass sie „von dem ersten besten gut gebildeten Tagelöhner jeden großen Mann der alten und neuern Geschichte, und von jeder Hure eine Lucretia abziehen“ (FN/II/444). Er stöhnt: „aber es wird auch darnach!“ (ebd.). Er versteht das Individuelle ganz anders, für ihn ist das Individuelle bei den griechischen Antiken am deutlichsten ausgeprägt: „Die griechische Kunst war weit reicher, als die unsre an individuellen Formen“ (FN/II/444). Denn so erklärt er, das „Bezeichnende jeder Menschenklasse faßten sie haarscharf; und machten Ideal daraus für ihre Götter“ (ebd.). An der Theresa von Avila störte ihn zum Beispiel, „daß sie nicht das griechische völlige ausgearbeitete lebendige individuelle hat,[...]“ (FN/I/1191), und bei der Betrachtung des Apollo fasst er zusammen: „Alles, was Apollo hat, ist Individuell [...]“ (FN/I/746). Alle Details eines Kopfes der Sappho bilden zusammengenommen „ein herzergreifend erhabenes Ganzes voll individueller Natur“ (FN/I/1058). Dies alles ist im Rückblick auf die oben

<sup>572</sup> III/623ff.



dargelegte Theorie vom Ideal noch zu verstehen, doch strapaziert Heinse unsere Denkgewohnheiten sehr, wenn er behauptet, die griechischen Künstler hätten diese individuelle Gestalt mithilfe des „allerbedeutendsten an Göttern und Menschen“ dargestellt und sich dabei von den realistischen Details („Kleinigkeiten der völligen Ausführung“, FN/I/910) distanziert. Noch schmerzlicher wird der Denkprozess, wenn man daraufhin liest, dass dieses Individuelle mehr für die Philosophen unter den Kunstbetrachtern gedacht sei, für die „Weisen“ (ebd.), die auf „Kern u Wesen“ aus sind und deren hauptsächliches Erkenntnismittel der „Verstand“ ist (ebd.), während die modernen Künstler eher das Allgemeine und die realistischen Details im Auge haben und auf die Sinneslust der Betrachter zielen. Die Zusammenführung zweier für uns widersprüchlicher Begriffe findet dann in der Beschreibung des Torsos von Belvedere statt, über den Heinse sagt, er werde „immer der Saul der Kunst“ sein, „der über alle hervorragt, was individuelle menschliche Kraft u Stärke betrifft. Er ist das höchste Ideal von Held [...]“ (FN/I/746). Der Verdacht kommt auf, dass das Individuelle für ihn zu einer Art transzendentelem Ideal ohne Transzendenz wird. Eine so geartete vollkommene Schönheit besitzen in seinen Augen nur die Griechen, denn die Zeitgenossen haben „die vollkommene Natur aller Art nicht so beysammen“ und können sie also auch nicht nachahmen. Deshalb, so fordert er, „sollten unsre Künstler herumreisen, und das Vortrefliche studieren und aufnehmen“ (FN/II/444), was so viel heißt, wie sie müssen eklektisch sammeln und das vereinzelt Ideale zu einer Idealgestalt als Ganzen zusammenfügen, was ohne eine „idea“, wie sie Raffael hatte, nicht möglich ist. Dieser besitzt nach den Worten Heinses „Gestaltenphantasie“ (IV/227), das heißt, „[j]ede Gestalt ist äußerst rein und bestimmt, individuell, voll Physiognomie und Schönheit in großen Formen (IV/226). Heinses Lieblingsmaler „hat schöne Idee u individuelle Natur zugleich [...]. (FN/I/909), aber auch in Pergolesis Kompositionen herrscht „individuelle schöne Natur“ (FN/II/540).

Charis Goer irrt, wenn sie Heinse die Anhängerschaft einer „nicht-normative[n] Individualästhetik“ zuschreibt, bei der „jeder und jede einzelne die Kunst (ebenso wie die Welt) gemäß seiner eigenen Art sieht, hört, fühlt oder denkt“<sup>573</sup> und Heinse kritisiert auch keineswegs „die Leitbegriffe einer aufklärerisch-klassizistischen Ästhetik – Ideal, Schönheit und Vollkommenheit“.<sup>574</sup> Im Gegenteil, er verehrt sie, wenn er sie auch inhaltlich anders fasst. Zur Schönheit, definiert er, „gehört der Charakter, oder das, wodurch sich eine Person von der andern unterscheidet; individuelles Wesen“ (F/I/914), wobei die Zusammenfügung von „individuell“ und „Wesen“ ein Paradoxon bildet. Das „höchste *Ideal* aller Kunst“ ist nicht eine transzendente Entität, sondern „besteht in dem von allem andern unterscheidenden, individuellen, darstellenden, täuschenden“ (FN/II/443). Damit sind Unterscheidendes, Individuelles, Darstellendes und Täuschendes als Synonyme zu betrachten. Die Vollkommenheit besitzt für Heinse „ewige[n] Regeln“ (FN/II/538), die darin bestehen, „daß man weiß, was angenehm seyn muß, daß man weiß, was mit der Natur übereintrifft oder nicht“. Und nicht genug damit: „Man muß die Grade des Angenehmen und Unangenehmen von Consonanzen und Dissonanzen haarscharf kennen und sie bey den vorkommenden Fällen brauchen“ (ebd.). Die einfachste Forderung ist noch, dass das jeweilige Kunstwerk mit der Natur übereinstimmen muss, wobei klar zu sein hat, dass es die schöne und ideale Natur ist, kurz die vollkommene Idee ist, die das Vorbild dazu liefert. Schwieriger wird es mit der Forderung, man müsse wissen, was „angenehm“ sei. Man erinnere sich und es sei nochmals wiederholt, was Heinse darüber sagt: „Das Geistig angenehme besteht in den Verhältnissen“ (FN/II/993). In diesem Sinne ist die Vollkommenheit für Heinse nicht die übliche der „Formen, Farben, Töne, Worte, Harmonie und Schönheit“ (FN/II/443), also das vollkommene Kunstwerk, das „nach der Regel trefflich“ (ebd.) ist, sondern die Vollkommenheit des inneren Zusammenhalts, er nennt es auch „Seele“, die das Ganze „individuell lebendig“ (ebd.) wiedergibt oder darstellt oder täuscht, wie er es auch nennt. Sein Resümee lautet: „Das Klassische ist das Individuelle oder umgekehrt“ (ebd.). In dieser Auffassung ist auch nicht länger paradox, was man liest: „Aber so ist der Gang bey allen

<sup>573</sup> Goer: *Ungleiche Geschwister*, S. 43.

<sup>574</sup> Ebd. S. 34.

Künsten; aus dem wahren Individuellen kömmt man zu allgemeinen schönen Formen (FN/II/496). Die allgemeinen schönen Formen sind die Ideale, die er, wie die Vollkommenheit, mit der schönen Natur identifiziert, indem er diese für jene beiden zur Basis erklärt (vgl. (FN/I/1118). Mengs fehle, im Gegensatz zu Raffael, „Gestalt, täuschende Gestalt, die mit innerm Leben ergreift, mit Naturwahrheit ohne Porträt zu seyn, Ideal, das über die Menschheit geht, u doch Natur bleibt“ (FN/I/986). Die höchste Vollkommenheit, so definiert er im *Ardinghello*, „ist überall der letzte Endzweck der Kunst, sie mag Körper oder Seele, oder beydes zugleich darstellen; und nicht die bloße getroffene Aehnlichkeit der Sache, und das kalte Vergnügen darüber“ (IV/203f.). Daraus ergibt sich eine für ihn genau umrissene Vorgehensweise, der ein Künstler zu folgen habe, wenn er ein vollkommenes Kunstwerk gestalten möchte:

Der Meister sucht sich dann unter den Menschen, die ihn umgeben, zu seiner Darstellung das beste Urbild aus, und erhebt dessen individuellen Charakter mit seiner Kunst zum Ideal. Die Schönheit muß allgemein: der Charakter aber individuell seyn, sonst täuscht er nicht, und thut keine Wirkung; und das Individuelle kann der Mensch so wenig als das Gold erfinden. Dieß ist das Problem, an dessen Auflösung so viele scheitern (IV/203f.).

Diese Vorgabe diktiert die ideale Rezeption eines Kunstwerks, deren Verlauf im nächsten Kapitel nachzulesen ist.

#### 4. Der Genuss

Heinse hat eine genaue Vorstellung, wie der Betrachter sich einem Bild zu nähern hat: „Der erste Blick darauf ist bloß Ahndung, weil wir noch keinen Theil deutlich dabey haben. Alsdenn empfinden wir Theil vor Theil durch, und überlegen und durchdenken; auf diese Weise wird der Gegenstand verständlich, und so auch seine Vollkommenheit“ (FN/I/1100f.). Darin liege Sinn, Zweck und Aufgabe der Kunst: „Und darauf kömmts doch an, die unterscheidenden wesentlichen Züge von jedem Ding bestimmt zu fassen, u dem Genießer u Denker gleich darzustellen“ (FN/I/787). Erst nach diesem rationalen Vorgang stellt sich das ästhetische Empfinden ein: „Alsdenn kömt das lautere Gefühl des ganzen, rein u völlig: und dieß ist der Genuß“ (FN/I/1101). Der Genuss besteht aus der Erkenntnis dieser Vollkommenheit, wodurch er sich nicht als eine körperlich-sinnliche Größe, denn die „Körper [...] sind jedoch selbst auch nur Mittel“ (FN/I/1044), sondern ein intellektuelles Wesen besitzt, denn er „geht ins Geistige über, u hat am Ende nur damit zu schaffen“ (FN/I/1044). Heinses ästhetische Rezeptionstheorie gestaltet sich als Genussphilosophie.

Heinses Ästhetik erfordert eine Neusicht auf jeden einzelnen Begriff. Ständig schafft er Paradoxien in aufklärerischer Absicht, füllt Begriffe neu, rejustiert die Perspektive auf sie, befreit sie von der fälschlichen Lesart. Das gilt nicht nur für das Klassische, das Individuelle, den Genuss, sondern auch für den Begriff der Natur. Hier verwendet er das Epitheton „wahr“ und meint jene Natur, die mehr ist als die alltägliche, die reale, denn „die reine Darstellung dieser [der Natur, i.w.] bleibt auf die Dauer, bleibt das Klassische, und gefällt allein innig den guten Köpfen“ (ebd.). Heinse formuliert hier einen intellektuellen Elitarismus, sein Weltbild huldigt dem Philosophen, dem denkenden Menschen: „So einer wird kein Homer mehr werden, der in der Begeisterung allen Verstand vergißt, u die Sachen auf das sinnlichste darstellt“. Nur das Sinnliche darzustellen macht „einen Dichter bey Philosophen zum Narren“, doch reißt es „alle natürliche Menschen“, das sind die gewöhnlichen, „in Entzücken“ hin (FN/I/1296). Das Intellektuelle regiert nicht nur den Menschen, sondern alles: „Gedanke ist Anfang und Ziel der Bewegung; Anfang, und Mittel und Ende der Bewegung zusammen Handlung. Alles in der Natur hat das Vermögen, zu denken und zu empfinden [...]“ (IV/297). Wenn alles in der Natur denkt, ist die Vorstellung vom *nous*, vom Weltgeist nicht weit. Es ist der Vorsokratiker Anaxagoras, der behauptet: „Und was sich mischt, was sich absondert, und was sich trennt, all das erkennt der Geist. Auch wie alles sein würde, wie es

war, was jetzt ist und wie es sein wird, alles hat der Geist arrangiert [...].<sup>575</sup> Diese Lehre des ordnenden Geistes referiert Heinse im *Ardinghello*:

Und folglich hat das System des *Anaxagoras* seinen guten Grund in der Natur. Verstand hat die Welt gebildet: nur in allem auf seine eigne Art. Verstand ist prüfende und unterscheidende Fassung des Ganzen; Verstand, in der Zusammensetzung, das Meer, wohin alle Empfindungen laufen, sich begegnen, und sich läutern; und besteht selbst nur aus empfindender Kraft. Es ist der eigentliche Kern jedes einzelnen Lebendigen, jedes Ganzen; das schlechterdings an und für sich mit einer ersten Empfindung beginnen, und sich mit gleichartigen und andern Wesen paaren, und hernach zusammenschaffen und bilden mußte. Wenn nun Verstand ursprüngliche Empfindung ist: so ist er auch der Schöpfer von allem Individuellen (ebd.).

Die Verwirrung ist perfekt: Der Verstand ist Empfindung und dadurch der Verursacher alles Individuellen? Der Verstand ist Anfang und Ende von allem, denn Schönheit ist nur mit dem Verstand zu erfassen. Die Erkenntnis des Schönen beruht auf der Erkenntnis der Zusammensetzung, „Je mehr ein vollkommenes Ganzes Realitäten vereinigt, eine desto höhere Schönheit ist es“ (FN/I/1100). Daraus ergibt sich dann eine Stufenleiter des Schönen, bei der „die Kenntniß des Schönen vom Wurm bis zum Menschen, und vom Menschen hinauf bis zu Gott“ steigt und jedes Phänomen seine eigene Vollkommenheit besitzt: „Alles in der Welt hat sein eigen Maaß von Sinn und Kraft“ (ebd.), was jedoch entschieden nicht bedeutet, dass sich dadurch alles relativiert: „Die Schönheit ist verschieden, so wie die Vollkommenheit der Wesen; und der kleinste Wurm kann in seiner Art so vollkommen seyn, wie ein himlischer Geist in der seinigen, und Gott als Gott ist (FN/I/1101). Es gibt nicht nur die eine Schönheit bzw. Vollkommenheit gibt, aber auch nicht unendlich viele. Es gibt so viele Vollkommenheiten, wie es Klassen gibt, wie Klassen von Pflanzenarten, Tierarten, Menschen, Völker, Universen. Aus ihnen bilden sich Welt und Kosmos: „Die Hauptvollkommenheit und Schönheit ist das Weltsystem, zu welcher sich alles einfügt“ (ebd.). Zwar müsse man „überall auf das Einfache, Unzusammengesetzte, unzerstörbare, ewige, zurückkommen“, auf „Elemente, wodurch alles zusammengesetzte, jedes aus Organisation bestehende Ding wird und ist“ (FN/II/700), doch von diesen könne man dann in immer komplexer werdenden Zusammensetzung mehrerer Elemente bis „zur ganzen Welt“ aufsteigen, wodurch man dann auf das „Princip aller Organisation“ stoße, das in der „Einheit mit unendlicher Verbindung des Mannichfaltigen“ liege (ebd.). Darin liegt jedoch immer noch nicht der Weisheit letzter Schluss, denn dieses Prinzip unterteile sich wieder in Unterprinzipien, weil sich der Unterschied zwischen Mensch und Wurm nur erkläre, wenn man „[v]erschiedene Qualität und Proportion der Quantität der Elemente“ (FN/II/701) annimmt, womit sich der Kreis wieder schließt. Heinses Prinzip besteht somit aus den unendlichen Einheiten der Mannigfaltigkeit. Wer das zu fassen vermag, kann Schönheit wahrnehmen, empfindet das „Geistig angenehme[n]“ (FN/II/993). Heinses ästhetischer Genuss ist demnach deutlich kein körperlich sinnlicher, sondern ein intellektueller.

### 5. Der *kairos*

Die Einheit als Qualität eines guten Gemäldes ist von großem Belang, Heinse wiederholt immer wieder: „Es gehört große Freyheit und viel Erfahrung dazu, etwas beym ersten Blick recht fassen zu können“ (FN/I/401). Die Identität von Qualität und Empfinden eines Kunstwerks umschreibt er als eine Art ästhetischen *kairos*:

Schönheit im wahren Verstande ist *Gefühl* der Vollkommenheit eines Ganzen *auf einmal*. [...] Sie will immer etwas Momentanes, ein Ganzes auf einmal. *καλος*, pulcher, bello, schön begreift immer nur einen Blick. [...] Schönheit aber muß einen Genießer haben; ist gewissermaßen Reifheit, Zeitigkeit, ein unerwartetes Sehen für den Sinn, und die erste reife Frucht ist die schönste (FN/I/1102).

<sup>575</sup> *Die vorsokratischen Philosophen*, hrsg. von G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, übers. von Karlheinz Hülsner, Stuttgart/Weimar 2001, S. 398.

Sulzer erklärt in seinem Lemma „Geschmack“, dass der Menschen mit Geschmack es vermag, „durch die Vereinigung aller Seelenkräfte auf einmal alles, was zur Beschaffenheit einer Sache, insofern sie sinnlich erkannt werden kann, gehört,“ zu erkennen.<sup>576</sup> Aus diesem Grund erfasse der Geschmack „schnell und durch eine einzige Wirkung, was die genaue Untersuchung langsam entdecken würde [...] weil er das Ganze auf einmal umfaßt“.<sup>577</sup> Selbst der moderne, schweizerische Landschaftsmaler Ferdinand Hodler fordert für ein Gemälde: „Der Betrachter muss fähig sein, das ganze Ausmaß eines Bildes mit einem Blick zu erfassen.“<sup>578</sup> Diese „Einblickbarkeit“, in der Kunsttheorie ist der Begriff „Einansichtigkeit“ geläufiger<sup>579</sup> stellt sich als Forderung sowohl an das Bild, als auch an den Betrachter. Sie umschreibt das Prägnanzprinzip, das auch mit dem sperrigen Begriff der Entropiereduktion näher definiert werden kann.

Während Gestalt, Proportion, Perspektive u.ä. die räumliche Einblickbarkeit gewähren, ist für die zeitliche die Theorie des fruchtbaren Augenblicks verantwortlich. Lessing exemplifiziert seine Theorie vom fruchtbaren Augenblick am Homer. Er geht dabei vom Grafen Caylus und dessen *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgil; avec des observations générales sur le costume* (1757) aus, der aus jedem Gesang den idealen Moment als Vorlage für ein Gemälde ermittelt. Lessing unterzieht die Schrift des Franzosen dabei einer so vernichtenden Kritik, dass dieser sich nie mehr davon erholt: Eine Übersetzung des Werks ins Deutsche wird nie erscheinen. Caylus ist Kunstkenner, gelehrter Antiquar und dilettierender Künstler in einer Person, eine Kombination, die damals nicht oft vorkam. Seine Absicht ist im Grunde profan. Ihm war aufgefallen, dass die großen Gemälde der Renaissance ihre Motive zwar oft aus dem Ovid zogen, aber kaum aus den Werken des Homer. Da die mangelnde Bildung der Maler berüchtigt ist, will er diesem Missstand abhelfen, indem er jeden Gesang der antiken Werke auf seine bildnerische Darstellbarkeit hin überprüft. Das Ergebnis ist ein Vorlagenkompendium. Ein solches schafft auch Heinse, wenn er in seinen Notizen für jeden einzelnen Gesang der *Ilias* und der *Odyssee* jene Szenen benennt, die sich für ein Gemälde schicken. Deutlich unterscheidet er dabei die Eignung von Momenten, von leicht bis schwer:

Im 6ten [Gesang, I.W.] Giebt Hektor u Andromache verschiedne Bilder nach dem der Moment genommen wird; aber es gehört ein Mensch dazu, wie es wenig oder fast jetzt keinen giebt. Der schönste und interessanteste ist, wie er ihr die Hand drückt, und sie nach Hause zu ihrer Arbeit schickt; der leichteste, wie das Kind vor dem Helm erschrickt; etwas schwerer, wie er es küßt u ihm Glück von den Göttern erfleht; und noch schwerer, wie er den Knaben zuerst anlächelt, und sie ihn beschwört, sich der Gefahr nicht so auszusetzen. Das herzlichste und rührendste ist aber gar nicht zu mahlen, wie er ihr nehmlich ihr künftig Schicksal voraus verkündigt, und seinen Tod ahndet. Dieß geht zu tief im Innern vor, als daß es die Oberfläche der Malherey und Sculptur ausdrücken könnte (FN/I/824).

Es gibt aber auch Nachtstücke, Landschaften, wenn auch wenige, im 15. und 16. Gesang „viel für einen Schlachtenmahler“ (FN/I/826), ja sogar etwas für ein „Pferdstück“ (ebd.), dafür aber im 3., 7., 10., 12., 13., 20., 21. Gesang nichts für den Maler. Dieses Bemühen ist ein Beweis für seinen Wunsch, in den Künsten ein gemeinsam herrschendes Prinzip zu finden. Die Wahl der möglichst malerischen Szenerien ist identisch mit der Wahl des berühmten „fruchtbaren“ Augenblicks. Die Frage danach bringt das Element Zeit in die sonst doch als statisch zu charakterisierende Kunst ein. Und als ob tatsächlich ein System dahinter stünde, so gewährleistet die Wahl des fruchtbaren Augenblicks durch den Künstler eine besonders ausführliche Rezeption beim Betrachter, was Heinse am Beispiel des *Sanherib* demonstriert. Rubens habe einen besonderen Augenblick zur Darstellung ausgewählt, der sich unterscheidet von dem, welchen „neunundneunzig andere“ gewählt haben würden. Er schuf

<sup>576</sup> Sulzer: „Geschmack“, in: *Theorie*, Band 1, S. 461-465, hier S. 463.

<sup>577</sup> Ebd.

<sup>578</sup> Notiz von einer Texttafel der Hodler-Ausstellung in Zürich 2004.

<sup>579</sup> Vgl. Paul Zanker: *Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, Berlin 1998 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek; 62), S. 10.

auf diese Weise ein „großes erhabenes Bild“, es sei „vom Zorne des Mächtigen mit allem Schrecken und Grausen, fürchterlich lebendig im sinnlichsten Augenblicke“ (IX/351). Um daran dann seine Beschreibung zu knüpfen. Lessings Theorie vom Moment ist nicht produktionsästhetisch, sondern rezeptionsästhetisch ausgerichtet. Das Kunstwerk muss die Qualität jener Einheit besitzen, die auf den ersten Blick hin erfassbar ist. „Vom ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden.“<sup>580</sup> Den richtig gewählten Darstellungsmoment als notwendige Eigenschaft eines Kunstwerks betont auch Goethe.

Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.<sup>581</sup>

In diesem Sinne beschreibt er die Wirkung des *Laokoon*:

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossnen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt.<sup>582</sup>

Goethe fügt hier übrigens dem zwischen Winckelmann und Heinse generationenübergreifend stattfindenden Metaphern-Streit, ob der *Laokoon* nun einem Meer in Ruhe oder einem sturmdurchwühlten Meer ähnlicher sei, ein weiteres maritimes Bild hinzu: die in Bewegung erstarrte Welle. Dieser konzentrierte Moment zeichnet sich dadurch aus, dass er im Augenblick seiner höchsten Ausbildung der Vernichtung am nächsten ist. Wofür dann Heinse wiederum eine profane Umschreibung findet:

Der Zeitpunkt, wo eine Handlung in der Vollendung ist, macht gewissermaßen einen Stillestand für die Seele: und dieser ist hauptsächlich für die bildende Kunst. Wo sie noch geschieht, giebt mehr Leben, ist aber nicht so eigentlich für sie. Wo ein gescheidter Mensch sagen kann, ich habe genug! und nach Hause geht, dieß mag der rechte Fleck seyn (FN/1/917f.).

Die griechische Mythologie kennt einen Gott für diesen Moment, den Gott *kairos*. Er steht für die günstige Gelegenheit und den rechten Augenblick. Und er steht in einem engen Zusammenhang zur bildenden Kunst. Ein antikes Gedicht (*Anthologia graeca* XVI 275) gibt das Gespräch zwischen einer Statue des *kairos* und dem Betrachter wieder:

Wo ist der Künstler zu Haus?/ „In Sikyon wohnt er.“/ Sein Name?/ „Ist Lysippos.“/ Du bist?/ „Gott des allmächtigen Moments.“/ Sag, warum gehst du auf Zehen?/ „Ich laufe beständig.“/ Weswegen hast du Flügel am Fuß?/ „Weil ich so flink bin wie Wind.“/ Und du hältst in der Rechten ein Messer?/ „Es kündigt den Menschen: nichts in der Weite der Welt schneidet so scharf wie ich selbst.“/ Und das Haar an der Stirn?/ „Beim Zeus, der Begegnende soll mich schnellstens erhaschen.“/ Warum bist du denn hinten so kahl?/ „Bin ich mit fliegendem Fuß erst einmal vorübergeglitten, hält mich, so sehr man es wünscht, keiner von hinten mehr fest.“/ Und warum schuf dich der Künstler?/ „Für euch und zu eurer Belehrung stellte er, Wandrer, mich auch hier in der Vorhalle auf.“<sup>583</sup>

Eine Statue des *kairos* ist natürlich ein steinernes Paradox, als wolle man dem Wind ein Marmordenkmal setzen. Die bildenden Künste leiden unter dem Manko des Stillstands, dennoch ist für Heinse die Malerei „reizender als alle andre Art von Beschäftigung im bürgerl. Leben“, weil sie es vermag, „den lebendigsten Punkt von einer

<sup>580</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 99f.

<sup>581</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 4.2., S. 81.

<sup>582</sup> Ebd.

<sup>583</sup> Zitiert nach Frank Brommer: *Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst*, München 1969, S. 7.

Sache so festzunageln, und ein Symbol der ganzen Begebenheit für sein Gedächtniß, seine Erinnerung zu haben“ (FN/I/930). Im Roman glaubt Ardinghello an einem gelungenen Kunstwerk „die Regung in vollstimmiger Einheit durch den ganzen Körper des gegenwärtigen Augenblicks“ zu erkennen (IV/203). Im Vollzug der ästhetischen Erkenntnis dehnt sich dieser Augenblick ins Zeitlose.

## Kapitel 4

## KLASSIZISMEN – ODER: DIE ORDNUNG AN DER MACHT

Ordnung und Einheit in der Kunst dienen zweierlei Zwecken. Man will mit den aus ihnen abgeleiteten Regeln erstens gute Kunst schaffen und zweitens beurteilen können, was gute Kunst überhaupt ist. Doch das Reglement wird zu einem Herrschaftsinstrument, die Einhaltung von Regeln zum Beweis der Obrigkeitskonformität. Regeln insinuieren eine sinnfällige Betrachtung der Welt, wie sie tradierte Machts- und Glaubenssysteme ebenfalls vertreten. Im 18. Jahrhundert sind Macht und Religion in den Regierungsinstanzen vereint, Zweifel an der Sinnfälligkeit, an Ordnung und Einheit galten deshalb als gefährlich subversiv. Heinse aber entzieht sich dadurch, dass er eine andere Religion dagegensetzt, eine andere Denkstruktur, eine andere Sinnfälligkeit, eine andere Ordnung und Einheit: die der Griechen.

## I. Kunstricherei

Ureigenstes Machtmittel der Obrigkeit ist der Kanon. Wie schon bei der Erfindung der Museen geht es beim Kanon darum, die irritierende Vielfalt des Gegebenen in eine Ordnung zu fassen, weshalb der Zweck eines Kanons vor allem die Reduktion, die Vereinheitlichung ist.<sup>584</sup> Was die Museen für die Natur bzw. Kunst leisten, das erledigen die Kanones für die Kultur. Im Laufe der Geschichte erlebt der Begriff des Kanons einen immensen Bedeutungswandel. Zunächst ist er ein architektonisches Instrument, eine lange, gerade Stange als „Richtscheit, um die Steine einer Mauer exakt zu fluchten“ und ist zur Orientierung gedacht.<sup>585</sup> Mit der Zeit erweitert sich sein Bedeutungsfeld, er kann viererlei sein: a) Maßstab, Richtlinie, Kriterium, b) Vorbild, Modell, c) Regel, Norm, d) Tabelle, Liste.<sup>586</sup> Die orientative Funktion verwandelt sich in eine präskriptive: „Ein Kanon ist ein normatives Instrument, das nicht nur feststellt, was ist, sondern vorschreibt, was sein soll.“<sup>587</sup>

Im 16. Jahrhundert wurde die Notwendigkeit eines reglementierenden Kanons noch nicht zur Diskussion gestellt. Der Jurist Jakob Lersner erhebt 1587 allgemein die Frage, „[o]b es besser sey, nach gewissen beschriebenen und sonst bewehrten breuchlichen Rechten, Gesetzen, Ordnungen und Gewohnheiten“ zu regieren „oder nach eigener Vernunft, Sinn, Witz, Gutbedünken und selbst gefaßter Billigkeit und eigenem Gewissen“, zum Zweck, „Regiment, Recht, Gleichheit, Gehorsam, Friede und Einigkeit zu erhalten“.<sup>588</sup> Anders als heute war die Antwort vor über vierhundert Jahren eindeutig: Nur Recht und Gesetz, Ordnung und Gewohnheit können den Frieden der Gesellschaft sichern. Lersner sieht nämlich den Grund für den schlechten Zustand seines Jahrhunderts in der individuellen Freiheit, dass „ein jeder ohn unterscheidt davon hätte schreiben, reden und urtheylen dürffen“.<sup>589</sup> Schon damals wird der Pluralismus als schleichende Auflösung des ständischen Feudalabsolutismus, als Zeichen der Destabilisierung der Gesellschaft betrachtet.<sup>590</sup> Nur Recht und Gesetz können „die in Unordnung geratene Zeit“ wieder ins Lot rücken,<sup>591</sup> auch wenn dieses Recht durch Repressalien einer Minderheit durchgesetzt werden müssen. Denn bei einer „kanonisierten Wahrheit handelt es sich um eine Wahrheit-für-eine-Gruppe“,<sup>592</sup> und wenn diese Gruppe an der Spitze der sozialen Ordnung steht, dann sind widersprechende Ansichten zwangsläufig subversiv und werden geahndet. Der Kanon dient zur „soziale[n]

<sup>584</sup> Aleida und Jan Assmann: „Kanon und Zensur“, in: *Kanon und Zensur*, S. 7-27, ebd. S. 22.

<sup>585</sup> Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 112.

<sup>586</sup> Ebd. S. 107.

<sup>587</sup> Ebd.

<sup>588</sup> Zitiert nach Winfried Schulze: „Kanon und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit“, in: *Kanon und Zensur*, S. 317-325, hier S. 318.

<sup>589</sup> Ebd.

<sup>590</sup> Ebd.

<sup>591</sup> Zitiert nach: Schulze: „Kanon und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit“, S. 317.

<sup>592</sup> Assmann: „Kanon und Zensur“, S. 21.

Integration, und was diesem Ziel entgegenstrebt, wird als gefährlich verfolgt“.<sup>593</sup> Heinse hält übrigens die Norm und den „Kanon sittlicher Schönheit“ für synonym (vgl. FN/II/1086), in ähnlicher Weise verhalten sich Kanon und Zensur zueinander korrelativ.<sup>594</sup>

Der Kunstrichter wird von Sulzer noch positiv geschildert: „Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners [...] auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzt, dem es also, um ein Künstler zu sein, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlt“.<sup>595</sup> Er urteilt allerdings vorwiegend nach dem „mechanischen der Kunst“,<sup>596</sup> das sind die theoretischen Kriterien, wie sie im ersten Kapitel dieser Arbeit dargelegt wurden. Die Kunstricherei ist im 18. Jahrhundert zur „Modewissenschaft“ geworden.<sup>597</sup> Die Kunstricherei und mit ihr die Zensur sind Heinse in seiner Jugend ein Gräuel. Schon aus rein physiognomischen Gründen. Als er ein Porträt des Niccolò Fortiguerra betrachtet, jenes Dichters, worüber er seine *Ricciardetto-Briefe* verfasst, erfreut er sich an dessen Gesichtszügen voller „Schönheit, Güte, sanfte Schärfe, Genie, und insonderheit Laune“ (I/145). Gut und schön sei dieses Gesicht, weil sich darin kein Zug finde von „den kritischen Gesichtern, welche die Dinge der Welt voll Stolz und Verachtung, ohne antheilnehmendes Gefühl im Herzen, blos mit den Augen des Verstandes betrachten“ (III/454). Die zeitgenössischen Kunstrichter zwangen Heinse vorübergehend zu einer anonymen Existenz, sie sind in seinen Augen „elende[n] Scribenten,/ Männer von Kopf“ voller „Rachsucht und Neid“ (I/145). Schon in einer Anmerkung zur *Satyricon*-Übersetzung hält er den Neid für den eigentlichen Impuls der Kritik: „Unsere großen Künstler und Weisen unterdrücken ein junges empor fliegendes Genie, aus Furcht, daß es sie verdunkeln möchte“ (II/154). Er selbst sieht sich als solch ein einzelkämpferisches Genie, als Stürmer-und-Dränger, der jedoch eine Affinität zur idyllischen Regionalität und sozialen Wärme der Anacreontik hegt. Im Gegensatz dazu sind Regelkünstler „unter keinem Ionischen Himmel gebohren“, ihre „Empfindung [...] Memorienempfindung“ und sie seien in „ihrem wirklichen Leben [...] „so kalt“ wie „ihre eißkalten Kunstrichter“ (ebd.). Selbst mit der Wahl seines Pseudonyms, zu dem er sich gezwungen sieht, weil ihm sonst nach der Veröffentlichung der Petronius-Übersetzung eine Existenz als Hauslehrer nicht möglich war, führt er den Kampf gegen die Kritiker fort, denn Johann Christoph Rost, von dem er sich den Nachnamen leiht, verfasste 1753 eine Satire gegen den Vorgänger Nicolais in Sachen Literatururteil mit dem Titel *Der Teufel* und dem aufschlussreichen Untertitel „An Herrn Gottsched, Kunstrichter der Leipziger Schaubühne“. Auch der fiktive Druckort spricht Bände: „Utopien 1755“. Erst mit seiner „Flucht“ nach Düsseldorf legt Heinse sein Pseudonym endgültig ab, doch die Aversion gegen die Kunstricherei bleibt. In den *Gemäldebrieffen* nennt er diese „Erzschmittler“ und erklärt: „Das ächte vaterländische Wort für Krittler, das noch in verschiedenen Provinzen, und durchaus im Thüringer Wald gäng und gäbe ist“, bezeichnet einen Menschen „dem nichts völlig recht ist, der die jungen Bäume so lange ausputzt und ausschneidet, bis daß sie keine Schönheit mehr haben, und verdorren müssen“ (IX/290). Der errötende Professor in den *Gemäldebrieffen* ist eine andere Figuration des das fruchtbare Leben vernichtenden Kritikers. Doch im Alter wird er selbst zu einem solchen negativen Kritiker und macht in seinen Rezensionen, z.B. über Jean Paul genau das, was er verabscheut: er putzt aus und schneidet und hat den einheitlichen Plan und das *decorum* im Sinn hat, auch wenn er diese Rezensionen nicht publiziert.

Regelästhetik und Zensur gehen insofern Hand in Hand, dass, wer den Gesetzen, auch den ästhetischen, zuwider handelt, Anstoß erregt, worauf der Grund des Anstoßes als „anstößig“ oder „unschicklich“ bezeichnet wird, Begriffe, mit denen man heute ausschließlich Brüche der sozialen Ordnung bezeichnet. Kaum jemand würde wie Sulzer die Kategorie des Anständigen in den kunsttheoretischen oder ästhetischen Diskussionen

<sup>593</sup> Ebd.

<sup>594</sup> Assmann: „Kanon und Zensur“, S. 19.

<sup>595</sup> Sulzer: „Kunstrichter“, in: *Theorie*, Band 2, S. 632.

<sup>596</sup> Ebd.

<sup>597</sup> Ebd. S. 633.



verwenden – und doch dominierten damals folgende Begriffe die Kunstgespräche: Das Übliche, das *costume* und das *decorum* (weniger geläufig: das griechische *prepon*). Es sind auch die Begriffe, die das ästhetische Programm des Klassizismus umreißen.

### 1. Das *costume* bzw. das *decorum*

Das Übliche, das *costume* und das *decorum* werden synonym gebraucht und bilden die Elemente eines reglementierenden Systems, das mit Anständigkeit und Schicklichkeit die sich ziemende Anordnung der Einzelteile in einem Kunstwerk bezeichnet.

Die Einhaltung sittlicher Grenzen fordert Sulzer mit der Feststellung ein, dass auf den Akademien vor allem Lehrer des Üblichen fehlen. In seinem Artikel „Das Uebliche. Costume“ ist es ausgerechnet Paolo Veronese, einer der Malerhelden im *Ardinghello*, der „durch grobe Fehler gegen das Uebliche“ am schwersten „gesündigt“ habe.<sup>598</sup> In diesem Sinne wäre es fruchtbar, der Frage genauer nachzugehen, warum Heinse ausgerechnet diesen Maler zu einer prominenten Malerfigur seines Romans macht. Horaz übrigens identifiziert das Übliche mit dem „simplex et unum“, während es in der italienischen Kunsttheorie verantwortlich ist für „Angemessenheit von Geschlecht, Alter und Herkunft der Einzelfiguren“.<sup>599</sup> Bei den französischen Theoretikern gehört die Schicklichkeit des Kolorits zur Wahrung des *costume*, und gelegentlich werden mit der Schicklichkeit auch die einheitlichen Wesenszüge der darzustellenden Person bezeichnet. Heinse setzt den französischen Begriff des *costume* ebenfalls mit dem lateinischen des *decorum* gleich, wenn er an Lessings *Minna von Barnhelm* tadelt: „der Prinz, der in die Kirche läuft, und hinter einem Mädchen kniet und ihm Liebeserklärungen vorsagt, ist wohl überhaupt gegen das Costume“ (FN/II/531). Und bei der Rezension von Goethes *Wilhelm Meister* stößt ihm Ähnliches auf: „Narciß mit seinen Liebesabentheuern in einer kleinen deutschen Landstadt ist wohl gegen das Costume“ (FN/II/958). Auch Wielands *Oberon* entbehre allgemein des „*Costume* u Darstellung“ und sei von „seltner schwacher Nachahmung von Natur“ (FN/II/277). Heinse prüft bei seinen literarischen Rezensionen die Werke häufig anhand der Forderungen der *doctrine classique* und hält sich keinesfalls genialisch fern von Restriktionen wie der *vraisemblance*, bestehend aus *la fable, les moeurs, bienséance, représantation*,<sup>600</sup> dem *decorum*, den Regeln des Aristoteles, Horaz, Boileau, Gottsched und wie sie alle heißen mögen.

Schon Leonardo verwendet viele Worte zur Definition des *decorums*:

Von der Wahrung des Dekorums.

Wahre das Dekorums, das heißt, alles soll zusammenpassen: Gebärden, Kleidung und Ort; und hab acht auf die Würde oder die Niedrigkeit des Gegenstandes, den du darstellen willst; das heißt, der König sei in Bart, Miene und Gewand von ernster Würde, der Ort, an dem er sich befindet, voll Schmuck und die Umstehenden sollen Ehrfurcht und Bewunderung ausdrücken und ihre Kleidung soll ehrbar sein und der Feierlichkeit eines königlichen Hofes entsprechen. Und das Gesindel sei schmucklos, mit heimtückischer Miene und gemein. Und ähnlich, die, die um es herumstehen: niedriges, herausforderndes Gebaren, und alle Teile sollen in diesem Sinn zusammenwirken. Die Bewegungen eines alten sollen denen eines jungen Mannes nicht gleichen, auch soll das Gebaren einer Frau nicht dem eines Mannes gleichen, ebenso das Gebaren eines Mannes nicht dem eines Kindes.<sup>601</sup>

Die Forderung nach dem *decorum* wird erstmals in der Architektur erhoben. In einer Übersetzung von Vitruvs *Baukunst* aus dem 18. Jahrhunderts erscheint das *decor[um]* wörtlich als Schicklichkeit.<sup>602</sup> Der antike Architekturtheoretiker will das Wesen der Architektur erfassen und stellt dazu eine ähnliche Kategorienliste auf,

<sup>598</sup> Sulzer: „Das Uebliche. Costume“, in: *Theorie*, Band 2, S. 1197.

<sup>599</sup> Valerius: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*, S. 55.

<sup>600</sup> Straub: „Die Problematik poetologischer Normen in der französischen ‚doctrine classique‘“, S. 27.

<sup>601</sup> Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg. von André Chastel, übers. von Marianne Schneider, Frankfurt/Main (o.J.), S. 306.

<sup>602</sup> Vitruv: *Baukunst*, hrsg. von Beat Wyss, übers. von August Rode, Zürich u.a. 1987, Band 1, S. 25.

wie sie später fast alle Kunsttheoretiker erstellen:

Der Baukunst Wesen besteht in Anordnung – *ordinatio*, Griechisch ταξις, – Einrichtung – *dispositio*, Griechisch διαδεσις, – Übereinstimmung [in der Fußnote ergänzt: Oder Wohlgerichtigkeit, i.w.] – *eurythmia*, – Ebenmaß – *symmetria*, – Schicklichkeit – *decor* – und Eintheilung, – *distributio*, Griechisch οκονομια. – <sup>603</sup>

Die Anordnung, griechisch *taxis*, das Wort, das für Linnés systematische Pflanzenordnung als Taxonomie gebraucht wird, besteht aus der „bequemen Beschaffenheit der Theile eines Gebäudes, sowohl in Rücksicht ihrer besonderen Bestimmung, als auch in Ansehung des allgemeinen Verhältnisses“, <sup>604</sup> während unter Einrichtung „die schickliche Stellung aller Stücke verstanden [wird], und die dadurch in der Zusammensetzung bewirkte, dem Endzwecke des Gebäudes angemessene Zierlichkeit“. <sup>605</sup> Die Übereinstimmung „ist die Schönheit, das gefällige Aussehen der Theile in der Zusammensetzung“, die dem Ebenmaß entsprechen muss, welches definiert wird als „das gute Verhältniss der Theile eines Gebäudes gegen einander und der einzelnen Theile gegen das Ganze, nach Maassgabe eines bestimmten Theils“. <sup>606</sup> Hier verweist Vitruv zudem auf die menschliche Proportion. „Schicklichkeit“, so erklärt er seine Zentralbegriffe weiter, „wird das untadelhafte Aussehen eines Gebäudes genannt, wann jeder Theil desselben hinlängliche Autorität für sich hat. Sie hängt vom Kostum – *statio*, Griechisch *δεματισμος*, – von Gewohnheit und von Natur ab.“ <sup>607</sup> Die „Eintheilung“ schließlich, sie soll zur Vollständigkeit noch aufgeführt werden, „ist die fügliche Vertheilung der Materialien und des Platzes, verknüpft mit einer vernünftigen Wirthschaftlichkeit beym Bau-Aufwande.“ <sup>608</sup> Dies alles so nebeneinandergestellt, zeigt, dass der Klassizismus seine Gesetze ursprünglich aus der Architekturtheorie extrahierte. Abbé Laugiers Traktat *Essai sur l'architecture* (1753) gilt nicht umsonst als „Manifest des Klassizismus“. <sup>609</sup> Vitruv erklärt das Ordnungssystem weiter, denn das *costume* bzw. das Übliche, die Schicklichkeit, die Gewohnheit und die Natur erfordern, dass jeder Tempel dem Gott oder der Göttin angemessen sein muss, dem oder der er gewidmet ist:

Die Tempel des donnernden Jupiter, des Cölus, des Sonnengottes und der Luna müssen unbedeckt, ohne Dach – *hypoethra* – seyn; weil man dieser Gottheiten Gestalt und Wirkungen leibhaftig am freyen, hellen Himmel sieht. Die Tempel der Minerva, des Mars und Herkules müssen Dorisch seyn, weil der Tapferkeit dieser Gottheiten keine zierliche Bauart anständig ist. Für Venus, Flora, Proserpina und die Quell-Nymphen schickt sich nur die Korinthische Bauart; weil geschlanke, blumichte, mit Blättern und Schnörkeln geschmückte Gebäude der Weichlichkeit dieser Göttinnen angemessen zu seyn und die ihnen eigene Anmuth zu vermehren scheinen. Der Juno, der Diana, dem Bacchus und den übrigen Gottheiten ähnlicher Art, da sie zwischen jenen mitten inne stehen, sind Ionische Tempel zu errichten; weil sich diese Bauart gleich weit von dem Ernsthaften der Dorischen und dem Tändelnden der Korinthischen entfernt. <sup>610</sup>

Man könnte anhand dieser Aufzählung eine Tabelle wie die des Lomazzo erstellen, wodurch es wiederum scheint, als entwickle sich alle Kunsttheorie aus dem Geist der Säulenordnung. Auch Heinse lässt den Ardinghello angesichts der modernen Künstler klagen, dass ohne Einheitsgedanke Altes und Neues nebeneinander gesetzt werde, wie „aus den zertrümmerten Tempeln und Pallästen der zurückgewichenen Erdengötter die Säulen aller Ordnungen neben einander“ (IV/264f.), was eindeutig eine Kritik an der mangelnden Berücksichtigung des *decorums* darstellt.

<sup>603</sup> Ebd. S. 25.

<sup>604</sup> Ebd.

<sup>605</sup> Ebd. S. 26.

<sup>606</sup> Ebd.

<sup>607</sup> Ebd. S. 27.

<sup>608</sup> Ebd. S. 28.

<sup>609</sup> Marc-Antonie Laugier: *Das Manifest des Klassizismus*, übers. von Hanna Böck, Zürich/München 1989, S. 5.

<sup>610</sup> Vitruv: *Baukunst*, S. 28.

Am augenscheinlichsten lässt sich das *decorum* jedoch anhand der Bekleidung der Figuren prüfen. Winckelmanns Begriff von der Draperie umfasst alles, „was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach der schönen Natur, und nach dem edlen Contur, der dritte Vorzug der Wercke des Alterthums“.<sup>611</sup> Er lobt die griechische Art des Gewandes, weil sie sich von der Mode des Adels, ihrer Künstlichkeit und Dekadenz, so sehr unterscheidet. Man sehe bei der aktuellen Mode, polemisiert Heinse im *Ardinghello* nicht nur gegen die barocke Mode, sondern auch gegen die seiner eigenen Zeit, „meistens bloß den Schneider“ (IV/263). Moderne Gewänder verdecken alles von der „eignen Art des Menschen zu handeln und sich zu bewegen“. Sämtliche Schönheit werde entweder von „Falten und Wülsten begraben“ oder „steif gepreßt und geschnürt und eckichten häßlichen Lappen ohne Zweck behangen“ (ebd.). Herder klagt ähnlich, dass die moderne Bekleidung aus „Flicken, Spitzen und Ecken, Schnitten und Taschen“ beliebig zusammengesetzt sei.<sup>612</sup> Die Auswüchse der vom Adel diktierten Kleidermode zeugen in ihren Exzessen von der Naturferne ihrer Träger, sie ist für Heinse nur eine „dumme todte Decke“, die „bey den mehrsten Nazonen so wohl für Mann als Weib ganz scheußlich ist, eine erstorbne Maße, bunt u in erstarrter Bewegung“ (FN/I/900). Stets beinhalten solche Worte die Vorstellung vom Ideal der griechischen Gewänder.

Die Befolgung von Mode war ursprünglich ein sittliches Gebot. Noch Zedler behauptet unter dem Lemma Mode, bei dem allein schon die Etymologie und die Wortverwandtschaften von „Mode, Modo, Modus, ritus, ratio“ aufschlussreich genug sind, ein vernünftiger Mensch bezeige dadurch, dass er den Moden folgt, die „Achtung und Verehrung den Grossen, die Moden prägen.“<sup>613</sup> Ein guter Christ kleidet sich nach der Mode, wer der Mode folgt, erkennt damit den Einfluss der Mächtigen an, wer sich der Mode entzieht, läuft Gefahr, als Sonderling zu gelten und den Schutz der Gemeinschaft zu verwirken. Mode heißt Anpassung an das gesellschaftliche und politische System. Beachtet man die Kleiderordnung nicht oder leugnet ihre Notwendigkeit gar ganz, so zeugt diese Haltung von einer gewissen Neigung zur Insurgenz. Diese ist aber erst in neuerer Zeit ein künstlerischer Wert an sich. Allen Moden entgegen steht das bunte Harlekinsgewand, das Heinse immer wieder als Metapher für das Ungeordnete, ästhetisch Uneinheitliche einsetzt. Er weiß es zu schätzen, wenn eine Draperie vortreflich gearbeitet ist, so bei der „Vestalin mit dem Schleyer“ (FN/I/780), deren Gewand er „herrlich, u wahrhaft priesterlich“ (FN/I/781) findet, und er prüft viele Kunstwerke auf den Faltenwurf hin (z.B. FN/I/781). Den Gewändern der neueren Kunst kann er nur wenig abgewinnen und seufzt beispielsweise angesichts einer *Madonna* von Lorenzetto: „Das Gewand ist das beste daran; aber was kümmert mich das Gewand?“ (FN/I/909).

Wird die Draperie beurteilt, beurteilt der Betrachter den Faltenwurf der Gewänder. Dennoch ist die Falte nicht nur ein ästhetisches Kriterium, sondern sie besitzt eine philosophische Dimension. Die Falte ist der Gegenbegriff zur Einfalt, zur *sine plica*, zur *simplicitas* also – Winckelmanns Lieblingscharakteristikum der Antike. Die Schwierigkeiten der Faltdarstellung in der bildenden Kunst treten besonders bei üppigen Gewändern hervor, und nach Sulzer „fühlet“ jeder Betrachter „daß in einem Gewand die Falten so widersinnig, so seltsam und verworren seyn können, daß das Auge dadurch verwirrt und von wichtigen Gegenständen abgezogen wird“.<sup>614</sup> Die Gewandfalten sind in den kunsttheoretischen Diskussion aller Zeiten derart anwesend, dass Lichtenberg in seinem Sudelbuch nicht ganz ernsthaft über „Theorie der Falten in einem Kopfkissen“ (L 476)<sup>615</sup> nachdenkt und Deleuze es einige Jahrhunderte später nicht ohne Suggestion unternimmt, in der Gewandfalte eine Metapher für die vielfältige, leibnizsche Weltdeutung des Barocks zu sehen.<sup>616</sup> Für Lessing

<sup>611</sup> *Frühklassizismus*, S. 29.

<sup>612</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 28.

<sup>613</sup> Zedlers *Universal-Lexicon*, Band 21, Sp. 701-711.

<sup>614</sup> Sulzer: „Falten“, in: *Theorie*, Band 1, S. 367-368, hier S. 367.

<sup>615</sup> Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, Band 1, S. 919.

<sup>616</sup> Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/Main 1995.

war es einem bildenden Künstler möglich, in der Gewandfalte einen Zeitverlauf abzubilden, mit dessen Hilfe der „vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes“<sup>617</sup> in einem gezeigt werden können, während für Herder die Falte ein Synonym ist für seine Verlorenheit in depressiven Weltfernzuständen im entlegenen Riga.<sup>618</sup>

An der Draperie scheiden sich die Geister, und für die Gegner in diesem ästhetischen Streit war es wieder der *Laokoon*, der hier als Illustration und Referenz zugleich diente. Es handelt sich um den sogenannten Kostümkstreit. Lessing erwähnt in seinem *Laokoon* die gelehrten „Pedanten“, namentlich genannt de Piles, der sich darüber erregt, dass der Laokoon als hochgestellter Priester wohl schwerlich nackt einhergegangen sein dürfte. Du Fresnoy in seiner *L'Art de Peinture* (1684) und Christian Ludwig von Hagedorn in den *Betrachtungen über die Malheriey* (1762) sind weitere von Lessing abschätzig beurteilte „Kenner der Kunst“, die behaupten, „daß es ein Fehler wider das Übliche sei“,<sup>619</sup> den Laokoon nackt zu zeigen. Nur ein Gott dürfe nackt dargestellt werden, Laokoon aber ist ein Mensch und dazu noch Priester. Das *decorum* fordert ihn bekleidet, und zwar aus zwei Gründen: Erstens, er ist zu niedrig, um nackt zu sein, und zweitens, er ist zu erhaben, um nackt zu sein. Zu diesen beiden widersprüchlichen Interpretationen gelangt man, wenn man die Statue aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, entweder aus der Perspektive der griechischen oder der christlichen Religion heraus. Herder spottet über die „Pedanten des Üblichen, die ja nur Priesterfiguren im Holzmantel sehen mögen! – und immer nur solche sehen sollten! –“,<sup>620</sup> bevor er weiter erklärt, dass „tiefgefühlte, treue, nackte Wahrheit“<sup>621</sup> aber am bekleideten *Laokoon* genauso wenig zur Darstellung hätte gebracht werden können wie die „leibhafte Wahrheit“.<sup>622</sup> Die Pedanten sind die Christen. Die Wahrheit an der (nackten) Gestalt des Laokoon zu sehen, vermögen allerdings nur die Griechen im Geiste. Von der christlichen und der griechischen Betrachtungsweise antiker Kunst soll das nächste Kapitel handeln.

## 2. Die Rolle der Nacktheit in Religion und Kunst

Die Falte hat den Nachteil, zu verdecken, was sich darunter befindet. Damit liegt der wahre Vorzug der Antiken, was die Draperie betrifft, nicht in deren Vorhandensein, sondern in deren Abwesenheit. Entweder nutzt man das Gewand, um die Konturen des Körpers zu betonen – wie bei den sogenannten nassen Draperien der Griechen<sup>623</sup> – oder um sie zu bedecken. Dabei allerdings sehnt sich der Betrachter oft umso mehr nach dem, was der Künstler mit so viel Mühe verdeckt. Das Nackende ist der eigentliche Gegenstand der antiken Kunst. Lessing fragt dann auch rhetorisch, ob man bei einer bekleideten antiken Statue nichts verliere und liefert die Antwort in der Frage gleich mit. „Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper?“<sup>624</sup> Auch Heinse sieht die Schönheit des menschlichen Körpers jeder Bekleidung überlegen: „Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt“ (FN/1/922). Er gibt zu, dass es „eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie, gegen die Schönheit der bloßen menschlichen Form?“ (ebd.). Setzt man den nackten Körper der Bekleidung gegenüber, so stellt man gleichzeitig die Antike der Moderne gegenüber.

### Die Nacktheit in der griechischen Religion

Die Frage steht noch immer im Raume, warum die Bildhauer des *Laokoon* dem Grundsatz des *decorum* zuwider

<sup>617</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 131.

<sup>618</sup> Vgl. Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, hrsg. von Katharina Mommsen, Stuttgart 1976 (RUB; 9793), S. 34 und 36.

<sup>619</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 57.

<sup>620</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 29.

<sup>621</sup> Ebd. S. 34.

<sup>622</sup> Ebd. S. 92.

<sup>623</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 32.

<sup>624</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 58.

handelten? Heyne weiß darauf eine Antwort, seiner Meinung nach lasse sich, „bey wenigem Nachdenken [davon, i.w.] leicht die Ursache begreifen“.<sup>625</sup> Sie liege in der „Liebe der Griechen für das Nackte in der Kunst“ und in der Tatsache, dass Kleidung „den ganzen Ausdruck des Schmerzes an den drey Körpern verhindert“ habe.<sup>626</sup> Mit dieser Aussage beweist der Altertumswissenschaftler, dass er den Laokoon aus dem Verständnis der griechischen Religion heraus betrachtet. Wie Heyne ist Heinse ein profunder Kenner der griechischen Antike und ihrer Kunst, er sieht den Hauptzweck der griechischen Kunst in der Abbildung des nackten menschlichen Körpers:

Ueberhaupt war das Uebliche bey den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist die höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? (FN/I/922).

Herder bringt es anders anders auf den Punkt: „Es war vom Griechen Sprüchwort, daß er lieber Fülle als Hülle gab.“<sup>627</sup> Während Heinse in Rom den Herodot exzerpiert, erkennt er, wie sehr die Religion die griechische Antike bestimmt: „[...] ohne ein geheimes, unbegreifliches, unaussprechliches Gefühl von Religion keine wahre Glückseligkeit“ (FN/I/701). Die christliche Religion verdient kaum noch Achtung: „Wir taumeln herum, wie Verrückte heutiges Tags ohne Bewusstseyn“ (FN/I/702), wogegen die griechische Religion „das tiefste Gefühl, u der höchste Verstand“ ist (ebd.). Obwohl die alten Griechen von ihrer Religion „umfängen“ gewesen seien, besteht für Heinse kein Zweifel, dass sie „das erhabenste freyeste menschlichste Volk, u zugleich das glücklichste“ (FN/I/701) waren. Neben der Feier der Nacktheit sind es Kampf, Krieg und Sieg als kultische Handlungen, die den griechischen Ritus vom christlichen Religionshabitus der Kontemplation trennen. Dieser Unterschied ist so entscheidend, dann wenn man die Religion nicht für die Betrachtung der Kunstwerke fruchtbar macht, man diese niemals angemessen goutieren kann. Und selbst wenn man es tut, so ist der „erfreuliche Genuß dieser Werke [der griechischen Antike, i.w.] [...] für uns verschwunden, weil wir keine Olympischen Kämpfe und Siege mehr daran sehen“ (IV/256).

Die Antike ist in ihrer Kunst und Metaphysik auf die Erkenntnis des menschlichen Körpers ausgerichtet. Die Propagierung der Nacktheit ist Ausdruck einer ganz bestimmten Welthaltung, weil die Wahrheit des Kosmos im nackten Körper liegt und sich im Verhältnis, in den Proportionen des menschlichen Körpers ausdrückt. Die Schönheit des menschlichen Körpers ist der Garant für die Ordnung der Welt. In dieser Betrachtungsweise, die auch Heinse teilt, wird das Verhältnis zwischen Körper und Kleidung ontologisch: „Das kostbarste, prächtigste, feinste und niedlichste Gewand ist für den ächten Philosophen und das Wesen, das nach klarem frischen Genuß trachtet, ein Flecken, eine Schaale die ihn hemmt und hindert“ (FN/I/869). Der nackte Körper, für Lessing ein Werk der Weisheit, ist somit Material für den Philosophen, Tummelplatz des Verstandes, Erkenntnisobjekt der Vernunft, während die moderne Kleidung im *Ardinghello* „bloße Ziererey [ist, i.w.], ohne Reiz und Wirkung für den, welcher Natur und Wahrheit verlangt“, außerdem ist sie „aller Täuschung zuwider“ (IV/263). Der nackte Körper wird zur philosophischen Chiffre, denn er ist Ausdruck der harmonischen Wahrheit. In diesem Sinne ist der nackte Körper für Heinse eine Augenweide „wie eine reine Harmonie dem Ohr“ (FN/I/915). Winckelmann gerät in seiner Argumentation über das Nackte mit der griechischen Religion in Hader, vor allem, wenn er an den Götterdarstellungen der griechischen Antike lobt, dass die „Hand der Künstler“ in ihnen „Geschöpfe“ hervorgebracht haben, „die von der menschlichen Notdurft gereinigt waren“, Figuren, „welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, die Hüllen und Einkleidungen bloß denkender Geister und himmlischer Kräfte zu sein scheinen.“<sup>628</sup> Dass Winckelmann die griechische Kunst aus der christlichen Perspektive

<sup>625</sup> Heyne: „Prüfung einiger Nachrichten ...“, S. 28.

<sup>626</sup> Ebd.

<sup>627</sup> Ebd. S. 29.

<sup>628</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 161.

interpretiert, wird sich im nächsten Kapitel zeigen.

#### Die Nacktheit in der christlichen Religion

Der Grund für Heines Ausfälle gegen Winckelmann liegt in dessen sträflicher Vermischung von Religion, Kultur und Geschichte, denn er beschimpft den Antiquar, als dieser die Antike mit dem fadenscheinigen Argument, die Griechen hätten weitaus mehr bekleidete Statuen geschaffen als unbekleidete, für die moralischen Anforderungen des Christentums zu retten versucht, als „*Abate[n]*“ (FN/1/945). Winckelmanns fundamentaler Fehler besteht in Heines Augen darin, dass er die griechische Kunst mit den Augen eines gottverwaisten Christen interpretiert. Wer das tut, verkennt das Wesen der Antike. Herder klagt, dass die christliche Kunst gegenüber der antiken ein Nachsehen habe, da die Vertreter der Religion, „Mönch und Nonne“, verschleiert seien, wodurch der Künstler nur „faltige Steindecken“ abzubilden habe.<sup>629</sup> Doch die Gewänder sind ein wesentlicher Teil christlicher Überlieferung. Bereits im jüdischen Ritus stellen die Paramente eines Oberpriesters in ihrem glanzvollen Ornat den „Abglanz der Herrlichkeit des kabód Jahwehs“<sup>630</sup> dar. Der transzendente, christliche Gott bleibt jederzeit bekleidet, eine nackte Anschauung Gottes ist in dieser Religion nicht vorgesehen. Obwohl auch der Körper in der christlichen Lehre eine fundamentale Rolle spielt, denn anhand des Körpers, egal, ob als Skulptur oder *in natura*, werden „kontroverse Fragen zu Inkarnation, Transsubstantiation und Wiederauferstehung diskutiert.“<sup>631</sup> Der Körper ist sowohl in der griechischen als auch in der christlichen Religion der Vermittler zwischen Gott und den Menschen, mit dem Unterschied, dass im Christentum der leidende, gemarterte Körper im Zentrum der gläubigen Betrachtung steht, im griechischen Heidentum dagegen der schöne, vollkommene, ungeschundene Körper. Heine vergleicht im *Ardinghello* die beiden Körperauffassungen und ihre künstlerische Darstellbarkeit miteinander.

Nehmen wir zum Beyspiel unsern Heiland als den Hauptvorwurf zur Auszierung unsrer Tempel! Was hat der menschliche Körper mit dem Gott der Christen zu schaffen? Welche Schönheiten von Apollo, Merkur, andern Griechischen himmlischen Jüngling oder wirklichem Erdensohn soll man, technisch zu reden, dem ganz außerordentlichen jungen Juden anbidden, ohne auf irgend eine Weise in Widerspruch zu gerathen? (IV/263f.)

Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an die Funktion der griechischen Statuen, die als Götterdarstellungen die Aufgabe haben, das „Ideal einer besondern Klasse menschlicher Vollkommenheit“ (IV/264) zu sein. Die Christusfigur passt in dieses System so gar nicht hinein, weil der Körper auf das Gesicht reduziert ist: „Sein Bild ist lediglich ein Werk übernatürlichen Ausdrucks im Gesichte, und neue Art übriger Schönheit findet hier nicht statt“ (ebd.), denn die Gestalt Christi könne „nie ein vollkommen freyes Ganzes, ein Werk der ersten Klasse werden“ (ebd.). Der christliche Künstler vermag es nicht, mehr als einen „richtigen ordentlichen Leib“ darzustellen, die Kunst, die „eigentliche“, wie Heine sagt, habe da „kein weiter Feld“, um „höhere Formen aus der Natur zu schöpfen“ (ebd.). Womit er im Grunde das Ziel aller Kunst umschreibt, das darin besteht, aus der Natur die philosophisch-metaphysischen Wahrheiten herauszulesen. Der christliche Körper ist asexuell: „An gewisse Theile und ihre Bestimmung“ des Körpers Christi dürfe „man gar nicht denken, und wie sie bey andern Menschen nicht umsonst sind, und wirken: geschweige sie langsam mit dem Reiz der alten Künstler bilden“ (ebd.). Und er hat Recht damit: Im frühen 17. Jahrhundert entsteht eine El Greco zugeschriebene Christusstatue aus polychrom bemaltem Holz, die ein abnehmbares Lendentuch aus Stoff besitzt. Nimmt man das Lendentuch ab, sind keine Geschlechtsorgane zu sehen. Die Tradition der „leeren Lenden“ will, dass Christus nichts zu

<sup>629</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 28.

<sup>630</sup> Mario Perniola: „Erotik des Schleiers und Erotik der Bekleidung“. In: *Der Schein des Schönen*, hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Göttingen 1989, S. 427-451, hier S. 428.

<sup>631</sup> Tom Flynn: *Der modellierte Körper*. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, übers. von Petra Trinkaus, Köln 1998 (art in context), S. 45.

verhüllen hat. Dass Michelangelo Anfang des 16. Jahrhunderts dennoch eine vollkommen nackte Christusstatue schaffen konnte, ohne Anfeindungen ausgesetzt zu sein, liegt daran, dass der kalte Marmor mehr Distanz erlaubt als das realistischer erscheinende bemalte Holz.<sup>632</sup> Die *Allgemeine Realencyclopädie oder Conversationslexicon für das katholische Deutschland* von 1847 definiert die Rolle des christlichen Körpers folgendermaßen: „[...] das Ideal des christlichen Künstlers überragt die Gestalt, nimmt in der Erscheinung weniger den Sinn, als das Gemüth in Anspruch u. veranschaulicht [...] den Seelenausdruck, die Bewegung des freien, nach innen gewendeten Geistes.“<sup>633</sup> Ganz in diesem Sinne hatte bereits Paulus in einem Atemzug mit der doktrinären Verdammung des Körpers gefordert: „So wir im Geist leben, so lasset uns auch im Geist wandeln.“<sup>634</sup> Auch Hegel sieht das Christentum als „denkende Religion“.<sup>635</sup> Die bildnerische Darstellung dient zwar der *imitatio Christi*, doch ist diese „keine Sache des Malers und des Bildes, sondern eine Leistung der Tugend und duldet allein Kreuz und Eucharistie als Anleitung zum Geist und zur Wahrheit des Glaubens“.<sup>636</sup>

Da das Nackte in der Funktion des Leidenden steht, geschieht in der christlichen Kunst mit den Gewändern etwas Seltsames: Das Gewand selbst wird zum Wirkungsfeld einer Macht, die man dort am wenigsten vermutet: der Erotik. Eines der berühmtesten Gewänder der christlichen Kunstgeschichte ist das der Frauenfigur in Berninis Marmorgruppe *Verzückung der heiligen Theresa* in der Cornarokapelle von Santa Maria Vittoria in Rom. Es gilt hier Ähnliches, wie Goethe es bei einer Frauengestalt in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) beschreibt, wo die „reichlichen Falten des Stoffes [...] wie ein tausendfaches Echo die reizenden Bewegungen der Göttlichen“ wiederholen.<sup>637</sup> Heinse liefert von Berninis Statue eine ausführliche Beschreibung:



Abb. 30: Giovanni Lorenzo Bernini: *Verzückung der heiligen Theresa* (1645-1652)

#### *S. Teresa. von Bernini.*

Der Kopf bleibt immer ein Meisterstück von Ausdruck; es ist eine erhabne ernste Verzückung, wo die Natur darunter leidet und in Ohnmacht sinkt. Die Augen blicken noch, schier zugeschloßen, und blitzen Wollust; der offne überlaßne Mund fühlt eine höhere Kraft und liegt überwunden in ernstest bange Gefühlen. Die ganze Gestalt hat etwas von der wirklichen der schwärmerischen Spanierin, nur schade, daß sie nicht das griechische völlige ausgearbeitete lebendige individuelle hat, u das Fleisch ein wenig pergamentern ist. Sie wird auf Wolken empor gehoben, u Hände u Füße sinken ganz von der Erde u Wirklichkeit weg willig ein. Feuerstrahlen regnen von oben herab auf sie.

In dem Ganzen herrscht gewiß viel Empfindung, und der Charakter der Heiligen ist gut aus ihrem Leben u ihren eignen Schriften gefaßt; auch ist viel Schönes darin im bildlichen, nur merkt man zu stark das Jahrhundert des *Marino*. Die Wolken thun eine armseelige Wirkung, der verzettelte papierne Nonnenhabit ist

<sup>632</sup> Ebd.

<sup>633</sup> *Allgemeine Realencyclopädie oder Conversationslexicon für das katholische Deutschland*, hrsg. von Wilhelm Binder, Regensburg 1846-50, Band 7, S. 451f.

<sup>634</sup> Dem vorausgehend heißt es: „Welche aber Christo angehören, die kreuzigen ihr Fleisch samt den Lüsten und Begierden“ (*Brief des Paulus an die Galater* 5,24).

<sup>635</sup> Vgl. Michael Spieker: *Wahres Leben denken: über Sein, Leben und Wahrheit in Hegels Wissenschaft der Logik*, Hamburg 2009 (Hegel-Studien, Beiheft 51), S. 43.

<sup>636</sup> Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München <sup>2</sup>1993, S. 170.

<sup>637</sup> Goethe: *Sämtliche Werke 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, S. 32.

abscheulich, u man begreift nicht, wie Bernini so etwas machen konnte. Der Engel mit dem Pfeil in der rechten nach ihrem Herzen, und der abgeschmackten zärtlichen Miene schändet die Composition. Aber sagen muß man immer, daß der Gedanke u die Empfindung gut war; freylich mager und ohne Fülle von Wahrheit und Leben ausgeführt mit Künsteleyen, die die schöne reizende himmlische Idee verderben. Sie ist in einem Alter von 20 Jahren. Das Ganze zeigt einen allgemeinen Taumel der Sinnen; u dazu paßt doch die Verwirrung des Gewandes nicht übel. Die nie die fernste Spur von solchen Gefühlen u Verzückungen nach etwas unsichtbarem himmlischen ewigen gehabt haben, müssen es freylich als eine abscheuliche Unzucht in der Kirche ansehen; für diese war aber auch das hohe Lied nicht geschrieben (FN/I/1191f.).

Sogar in Heinses Augen und in seiner Beschreibung wird die *Heilige Theresa* unzüchtig. Einem von transzendentalen Gefühlen niemals Heimgesuchten aber entgeht die „Erotik des Gewandes“<sup>638</sup> in dieser Statue vollkommen.

Weil die christliche Kunst sich auf die Bekleidung konzentriert statt auf den nackten Körper, ist sie eine Kunst des Aufdeckens. Die nackten Statuen der griechischen Klassik sind steingewordene Metaphysik, allerdings nur in der Deutung des christlichen Europäers. Die griechische Religion ist keine Religion des Aufdeckens, weil das Sein, welches jede Metaphysik oder Religion offenbaren möchte, bei den Griechen ja im Falle der unbekleideten Statuen schon unverhüllt daliegt. Plinius formuliert kurz und bündig: „Graeca res nihil velare.“<sup>639</sup> Die Wahrheit des griechischen Seins ist identisch mit der Wahrheit des nackten Körpers. Wie sehr sich die christliche Tradition von der antiken unterscheidet, zeigt ein Blick auf Shakespeare: Bei ihm sucht King Lear die Wahrheit noch im Gewand seiner Tochter. Heinses Sympathie für das Nackte entspringt aus der Kenntnis des religiös-erotischen Wesens der griechischen Kunst, das er mit Unschuld, Vollkommenheit und Wahrheit gleichsetzt. Entkleidung ist in diesem Verständnis die Auf- und Entdeckung der Wahrheit, die Enthüllung eines Körpers erscheint als ein Akt uneingeschränkter Wahrheitsliebe und wird zu einer ontologischen Erkenntnismetapher, deren Umkehrung eigene Schwierigkeiten in sich birgt: „Bekleidung“, definiert Winckelmann, ist „gegen das Nackende, wie die Ausdrücke der Gedanken, das ist wie die Einkleidung derselben, gegen die Gedanken selbst; es kostet oft weniger Mühe, diesen als jene zu finden.“<sup>640</sup> Damit deutet er die Draperie idealistisch so, wie es in der Kunsttheorie allgemein formuliert wird, und zwar als eine der „unerläßlichen Vorarbeiten bei der Umsetzung der *idea*, wodurch erst jene Schönheit aufgedeckt wird, die nur dem geistigen Auge des Künstlers sichtbar ist.“<sup>641</sup> Wo der Körper verhüllt wird, wird die Wahrheit verhüllt, und die Bekleidung zum *peplos*, zum Schleier oder Gewand. Doch nicht immer dient ein griechisches Gewand dazu, die darunterliegende Wahrheit des Körpers zu betonen. Alle vier Jahre an den großen Panathenäen wurde das der Stadtgöttin Athen geweihte Frauengewand in feierlicher Prozession auf die Akropolis getragen. Dieses Gewand war aber nicht die reinweiße edle Hülle griechischer antiker Statuen, sondern ein mit Sagenmotiven bunt durchwobenes Gewand. Dieser *peplos* ist ein weiterer Begriff aus der antiken Kulturgeschichte, der als Bezeichnung einer inferioren literarischen Gattung dienen kann, denn er bildet den Titel einer weitgehend unbekanntes Schrift des Aristoteles, des *Peplos*, wobei es sich um ein „[m]ythographisch-historisches Handbuch vermischten Inhalts“ handelt, genauer um „eine Exzerpt- und Notizensammlung des Philosophen“.<sup>642</sup> Er hätte sie auch *silvae* nennen können. Das Bunte, das Vielfältige, das Unfertige, Uneinheitliche und Inkohärente in Form der Bekleidung ist im *peplos* der Einheit des nackten Körpers entgegengesetzt.

<sup>638</sup> Vgl. Perniola: *Die Erotik des Schleiers...*, S. 442.

<sup>639</sup> Plinius, *Nat. hist.* XXXIV 10. Heinsie zitiert diesen Ausspruch während des Exzerpts von Winckelmanns *Geschichte der Kunst* im N 55 (FN/I/284).

<sup>640</sup> Winckelmann: *Geschichte der Kunst*, S. 206.

<sup>641</sup> Vgl. Françoise Viatte: „Corpo vestito d'ombre“, in: Leonardo da Vinci: *Die Gewandstudien*. Mit Texten von Françoise Viatte, Carlo Pedretti, André Chastel, übers. von Anne-Marie Bonnet und Roland Brus, München 1990, S. 23-41, hier S. 40.

<sup>642</sup> *Kindlers Neues Literaturlexikon*, hrsg. von Walter Jens, München 1996, Band 1, Aa-Az, S. 698.



### Die Nacktheit als Utopie

Heinse bedauert, dass „die Vollkommenheit des Nackenden vom Menschen, als des höchsten Vorwurfs der Kunst, und seiner mannigfaltigen Form und Bewegung [...] unserm Sinn von Jugend auf in der Wirklichkeit verhüllt [ist], oder [...] sich ganz und gar nicht mehr in unsrer Welt“ zeigt (IV/261). Aus diesem Grund liegt der immer wieder festgestellten Konzentration Heinses auf den nackten Körper keineswegs die bocksartige Geilheit zugrunde, die man ihm gerne nachsagt, sondern ästhetisches Empfinden und der Glaube an die ästhetische und moralische Überlegenheit der antiken Zeiten, als die Nacktheit noch selbstverständlicher Teil des alltäglichen sozialen Lebens war. In Verkehrung der landläufigen Auffassung von Anständigkeit verurteilt er jene, die beim nackten Körper bloß an Sex denken: „Wir können das Nackende uns nicht mehr ohne thierische Wollust vorstellen, und es sollte uns nur süße Augenweide seyn“ (FN/I/915), mehr noch, ihm ist die griechische Auffassung der Sexualität eine „reine Idee“ (FN/I/525). Das Gefallen an der Vorstellung ehemals unter helllichter Tagessonne nackt umherwandernder Griechen teilen sich Winckelmann und Heinse, diesen Zustand wieder zu erreichen, ist für beide so erstrebenswert wie unerreichbar. Für Herder erscheint Winckelmanns Sehnen zur griechischen Kunst zurück sentimentalisch. „Eine Statue steht ganz da, unter freiem Himmel, gleichsam im Paradiese: Nachbild eines schönen Geschöpfes Gottes und um sie ist Unschuld.“<sup>643</sup> Ähnlich hält auch Heinse in den *Gemäldebrieffen* das Ideal der antiken Zeiten für unwiederbringlich verloren, uns bleibt nur ein faszinierender, aber vom Unverständnis geprägter Blick darauf:

Die hohen Bildsäulen, die uns von ihnen noch übrig sind, werden immerhin wunderbar fremdschön da stehn, als ein Zeugniß von der Jugend des menschlichen Geschlechts, erster Mannheit und Jungfräuschafft, die nunmehr verstrichen sind, und nicht wieder kommen werden, so lange wir in dem Strome von ihrer Quelle fortlauffen (IX/297).

Und darin zeigt sich, was aufgeklärte Christen, denen die Aufklärung viele Träume nahm, wirklich bedauern, wenn sie sich in die Idealität des Altertums zurückträumen wollen:<sup>644</sup> den Verlust des Garten Eden. Die Wahrheit, die Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis pflücken, besteht aus dem Wissen um ihre Nacktheit. So erscheint jede Distanzierung von der Nacktheit auch eine Distanzierung von der griechischen Religion zu sein, deren Wesen in der Nacktheit begründet liegt. Die Wiederentdeckung dieser griechischen Wahrheit versprach die Wiederkehr des glückseligen Arkadiens und des Garten Eden gleichzeitig.

Die Künstler des 16. Jahrhunderts imitieren die großen Vorbilder aus der Antike und wagen sich an die Darstellung der anatomisch ‚nackten‘ Wahrheit nach und nach wieder heran, sie wollen die für das Christentum typische Verachtung des Körpers rückgängig machen. Doch die christliche Zensur holte sie bald ein, wovon Michelangelos *a posteriori* bekleidete Sybillen zeugen oder die berühmten, nachträglich angebrachten Feigenblätter an den Statuen in öffentlichen Museen. Die Nacktheit zur Schande zu machen, wie es durch die christliche Zensur geschieht, bedeutet die Wahrheit zu unterdrücken, und macht in den Augen Heinses wahre

<sup>643</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 34.

<sup>644</sup> „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, [...] Phryne badete sich in den Eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen, und wurde beym Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene; und man weiß, daß junge Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste ganz nackt vor den Augen der jungen Leute tanzten“ (*Frühklassizismus* S. 19). Heinse ganz ähnlich: „Wir kamen alsdenn wieder auf unser altes Thema, die bildende Kunst, und deren Wesentliches, den Menschen, und die Vollkommenheit seiner Gestalt; und unser beyder Schluß war, daß der neuern hierin der Kern mangle. Man kann wohl sagen, daß die Werke der alten Griechischen Meister eine Frucht ihrer Gymnasien waren; und daß, wo diese nicht sind, sie schwerlich kann eingärndet werden. Der erfahrene und geübte Sinn des ganzen Volks am Nackenden, dieß ist die Hauptsache, die uns fehlt, nebst dem der Arbeiter selbst; das schönste Nackende der Kunst wird endlich nur durch Erinnerung geschaffen und genossen“ (IV/203). Und wiederum ähnlich auch von einem anderen Verehrer der griechischen antiken Schönheit, von dem man das lieber nicht wissen will: „Was für herrliche Körper Sie heute sehen können. Erst in unserem Jahrhundert nähert sich die Jugend durch den Sport wieder den hellenischen Idealen. Wie wurde der Körper in früheren Jahrhunderten vernachlässigt. Aber darin unterscheidet sich unsere Zeit von allen bisherigen Kulturepochen seit dem Altertum“. Es war Hitler. (Zitiert nach Himmelmann-Wildschuetz: *Utopische Vergangenheit*, S. 127.)

Kunst unmöglich. Die kunstdialogischen Passagen über die Bildhauerei beschließt er im *Ardinghello* mit dem Ausdruck der Trauer über den unwiederbringlichen Verlust des Nackenden und die Rolle, die das Christentum dabei hatte. Er konstatiert: „Die Kunst hat so lange gedauert, als die Gymnasien dauerten, der Tanz Spartanischer, Chiischer Jungfrauen, ihr Ringen selbst mit den Männern, öffentliche Sitte war, und die Priesterinnen der Liebesgöttin zu Athen und Korinth Religion feyerten“ (IV/261). Für das Christentum gilt: „Bey einer gothischen Moral kann keine andre als gothische Kunst statt finden“ (ebd.). Die wahre Moral besitzt Sokrates, der mit seiner Schule „am hellen Tag über die Straße zu einer neuen reizenden Buhlerin ziehen darf, um ihre Schönheit in Augenschein zu nehmen“ (ebd.). Die Unmoralischen sind aber, wie Winckelmann und seine Anhänger, die „schulgerechten Antiquaren“, die „berauscht von der Venus des Praxiteles und seinem Liebesgott: und mit Abscheu von Phrynen und Bathyllen“ sprechen, und sich dabei wie „Thoren“ verhalten, „die nicht wissen was sie wollen“ (ebd.). Das alles sei „geheuchelte[s] konventionelle[s] Geschwätz“ und zeuge von einer „innre[n] geheime[n] Denkungsart, wo sich Drachen mit Tauben paaren“ (IV/261f.). Verlogenheit und Heuchelei ist seiner Ansicht nach die Grundhaltung christlich orientierter Kunstkritiker, in deren Religion „die heiligen Katharinen“ niemals „vom Wirbel bis zum Fuß nackend mit losgebundenen Haaren vor den Mahlern herum[spazieren]“ und auch „keine Lukrezia“ sich „je allein von einem Pinsel- und Palettman“ (IV/262) habe malen lassen. Die Unterschiede in den Religionen sind bestimmend für die künstlerische Darstellung, deshalb verkehren die Kunstkritiker seiner Zeit in einem Dilemma: Die christliche Religion und Zensur verteufeln einerseits das griechisch Nackte, andererseits

wollen die ehrwürdigen Herrn bey dem allgemeinen Menschenverstand in keinen solchen Verdacht der Einfalt kommen, daß sie sich auf die Seite der züchtigen Koer stellten, welche die bekleidete Venus vorzogen und kauften, da sie die Wahl der nackten Gnidischen hatten, und noch bis heut zu Tage als Tröpfe verlacht werden (ebd.).

Der Gang der Geschichte ist unumkehrbar. Das Christentum hat das Nackende desavouiert: „Hiermit sehen wir das Nackende, außer dem einzelnen von Geliebten am Menschen jedoch nur entweder frech, oder in unregsamer Albernheit; und die stärkste Einbildungskraft kann es nicht so veredeln, daß es die freye gebildete Natur des Alten hätte [...]“ (ebd.). Für die Aufgeklärten aber, die sich von den Traditionen des Christentums befreiten Selbstdenker, bieten die Griechen in ihrem Umgang mit dem Nackten ein Modell zur utopischen Verwirklichung einer an der Antike orientierten, von Kleider- und anderen Zwängen befreiten Idealgemeinschaft: „Wenn wir nicht durch einen wunderbaren Umlauf der Dinge irgendwo aus unserm unmündigen kindischen Wesen wieder zur reifen Menschheit gelangen, und die Gymnasien der Griechen, ihre Spiele und Sitten vom neuen aufkommen: so wird die ehemalige Kunst auch verloren bleiben“ (ebd.). Doch fehle dann immer noch das Wichtigste, denn wir hätten „damit ihre Religion noch nicht, die fruchtbare Mutter der schönsten Gestalten“ (ebd.). Selbst wenn ein bildender Künstler „an Vollkommenheit den Phidias, oder Polyklet, Praxiteles, Lysipp, Zeuxis und Apelles erreichen könnte“, das Problem der Religion bleibt: „was hat er vom nackten Menschen in der Geschichte, der heutigen Fabel, unsrer Religion vorzustellen, das wahrscheinlich und natürlich, nicht erkünstelt und bloß erlernter fremder Kram wäre? (ebd.). Nichts, muss die Antwort darauf lauten, deshalb bleibt Ardinghello nur ein Seufzer übrig: „Wenn wir wenigstens nur noch die Bekleidung der Alten hätten!“ (ebd.)

Tatsächlich wurde Letzteres versucht. Mit welchen Mitteln ist in dem damals in Fragen der Mode maßgebliche Medium *Journal des Luxus und der Moden* zu lesen, das Frauen, die nicht mit einem idealen griechischen Körper gesegnet waren, riet, ihrem Busen dadurch „eine gehörige Mode-Form zu geben“ dass sie zu einem falschen, von *Resine elas[t]ique* gemacht[en] und mit Baumwolle ausgefüllt[en]“ griffen,<sup>645</sup> während den Männern die Möglichkeit zur Verfügung stand, die engen Beinkleider so auszustopfen, dass ihre untere

<sup>645</sup> Zitiert nach Schneider: *Natur-Körper-Kleider-Spiel*, S. 140.

Körperpartie ihrem geschlechtsspezifischen Idealbild der Mode entsprach, und dieses war der Unterkörper des *Apollos vom Belvedere*.<sup>646</sup>

Auch in den *Gemäldebrieffen* klagt Heinse, dass die griechische Methode der Erkenntnisgewinnung ein für allemal verloren ist. So könne man mit der Antikenkopie die Griechen zwar imitieren, „[a]bzeichnen, abmahlen“, aber „nichts neues, wie sie“ machen (IX/296f.), und er erklärt auch sofort, warum: „Wir sehen [...] zuweilen schöne Fleischfarbe für treflich nackend an, da vielleicht noch viel daran fehlt; da der Bube, der so sie hätte, vielleicht seinen Rücken nicht würde bewegen können: weil wir uns kein Gefühl für das Nackende von Kindheit an gemacht haben, und besser wissen, wie Röcke aussehen auf dem Rücken, als lebendige Haut“ (IX/297). Einmal mehr betont er den hohen Stellenwert der Gymnasien: „Die Griechen kannten durch ihre Bäder und Leibesübungen das Nackende, wie wir gleichsam teutsche Lettern in einem gedruckten Buche im Moment lesen können, und den Sinn darinn verstehn“ (ebd.), doch wir heutigen „kennen es [das Nackende, i.W.] oft bloß als Lettern ohne Sinn, und glauben ihn nach der Ueberschrift, nach dem Gesicht, Gewächs, und der Stellung, weil sie wie Worte aussehen“ (ebd.) Wir können also die Werke der Antike „lesen“, aber nicht verstehen. Die griechische Wahrheit, die sich im nackten Körper ausdrückt, ist uns verborgen und wird es aufgrund des christlichen Bekleidungskontexts auch bleiben. Aus diesem Grund erschuf sich die Kunst einen anderen Weg, um Weisheit und Wahrheit, Wissen und Überzeugung zu offenbaren: Zum Ersatz für die verlorene antike Erkenntnisschiffre des nackten Körpers wird im 18. Jahrhundert die Landschaft. Mehr dazu später.

Im Unverhülltsein der griechischen Religion, im Umstand, dass die Nacktheit der griechischen Götter „ebenso evident [ist] wie die platonischen Ideen“<sup>647</sup> war, liegt vielleicht auch der Grund für den Untergang der antiken Kunst. Evidenz heißt auf Griechisch *Εἶδος* und auf Lateinisch *idea*. Die religiöse Schau, die *theoria* der nackten Idealgestalt der Götter, die der christliche Gott durch Verhüllung zu vermeiden sucht, ist in der griechischen Religion unabdingbar. Sie ist, weit entfernt von dem christlichen Voyeurismus des lasziven Gewandes und der „metaphysische[n] Potenzierung des Sehens, das Sehen des Dinges durch alle Bekleidung und Verhüllung hindurch in seinen exakten Einzelheiten“.<sup>648</sup> Doch diese Evidenz, der freie Blick auf die weibliche oder männliche Nacktheit in ihrer idealen und ewigen Form macht diese Erfahrung statisch und schließt sie vom erotischen Übergang aus.<sup>649</sup> Eros als Prinzip der Bewegung ist ihr konträr, er drückt sich in der Kunst aus durch die „Dynamik (...), die von der jüdischen und klassischen Antike nicht hinreichend entwickelt worden war.“<sup>650</sup> Den Menschen reizt nur, was sich ihm entzieht. Begehren, bedeutet, etwas besitzen wollen, seine Dynamik ist unverzichtbar für die Kunst. Der ungehinderte Besitz der Wahrheit durch dessen unverhüllte Darstellung kann in diesem Verständnis den Untergang der griechischen Bildhauerei herbeigeführt haben. Ardinghellos Begründung für seine Abneigung gegen die bildende Kunst liegt in der ihr zum festen Merkmal gewordenen Statik: „Ich glaube, daß, wenn die goldnen Zeiten der Griechen länger gedauert hätten, sie endlich alle Statuen würden ins Meer geworfen haben, um des unerträglich Todten, Unbeweglichen einmal ledig zu werden“ (IV/194).

Die Kunst der Antike ist nur für Spezialisten verstehbar, die sich auch in der griechischen Religion auskennen. Obwohl die klassizistische Kunst mit ihrer Regelfestigkeit feudale Machtstrukturen stützt, widerspricht vieles der antiken Kunst der christlichen Lehre und ihrer Kultur der Macht. Die christliche Obrigkeit kämpft mit allen Mitteln gegen den seit der Renaissance erstarkenden Einfluss und Reanimation der Antike, weil sie ihren eigenen Glaubens- und Lebensdogmen so sehr zuwider läuft. Der strikt transzendente Charakter der christlichen Bekleidungskunst ist so ganz anders als der immanente Charakter der nackten,

<sup>646</sup> Ebd.

<sup>647</sup> Perniola: *Die Erotik des Schleiers* ..., S. 429.

<sup>648</sup> Ebd.

<sup>649</sup> Ebd. S. 432.

<sup>650</sup> Ebd.

evidenten Kunst der griechischen Antike. Auf dem dritten Konzil von Trient (1562-63) wird das Dekret erlassen, wonach Bilder in Kirchen, wenn sie „irgendwas Obszönes oder offensichtlich Falsches zeigen, zu überdecken seien.“<sup>651</sup> Und dieses Obszöne und in ihren Augen Falsche sind gewisse Teile des menschlichen Körpers. Die Einhaltung dieses Dekrets hatte der Jesuit Carlo Borromeo zu überwachen, der deshalb Daniele da Volterra beauftragt, die Schamteile der Figuren Michelangelos zu übermalen. Zweihundert Jahre später erlässt Papst Clemens XIII. aus heiterem Himmel ein weiteres Dekret zur Bedeckung aller Blößen. Winckelmann ist außer sich: „Ich kann mich nicht beherrschen, Ihnen ein Gerücht mitzuteilen, welches aus sicherer Quelle sich hier verbreitet hat, nämlich daß seine Heiligkeit wünscht, daß die zu große Nacktheit der antiken Figuren bedeckt werde: ich stelle mir den Apoll vor, über der Scham durchbohrt und dort ein Blatt aufgehängt [...]“. Es bleibt nicht beim Gerücht. Am 28.7.1759 schreibt Winckelmann an Baron von Stosch: „Diese Woche wird man dem Apollo, dem Laocoon und den übrigen Statuen im Belvedere ein Blech vor den Schwanz hängen vermittelt eines Drats um die Hüften: [...]. Eine eselmäßige(re) Regierung ist kaum in Rom gewesen wie die itzige ist.“<sup>652</sup> Dieser Zusammenhang zeigt, dass die Frage, ob der Laokoon nackt hätte dargestellt werden dürfen, eine politische Dimension besitzt. Wie aber entscheidet sich Heinse im Kostümstreit um den *Laokoon*? Ist er entgegen der Forderungen obrigkeitshöriger Instanzen doch nackt? Nein, Heinse lässt dem Priester seine Würde. Für diesen und die Söhne denkt er sich folgende Lösung aus: „Alle warfen die Gewänder ab, zu entfliehen“ (IV/252). Wie so oft, weigert er sich auch bei dieser Frage, eindeutig Stellung zu nehmen, und wählt eine Möglichkeit, die alle Deutungsmöglichkeiten gleichzeitig zulässt. Auf diese Weise bringt er es fertig zu behaupten, eigentlich sei der Laokoon gar nicht nackt, es sehe nur so aus. Und hält sich damit alle Schwierigkeiten vom Hals.

Die Weltgeschichte besitzt übrigens Humor: Der Paragraph 184 des Reichsstrafgesetzbuches (RStGB) von 1871 ist ein Verhüllungsparagraph, der sehr unpräzise formuliert war: „Wer *unzüchtige* Schriften, Abbildungen oder Darstellungen verkauft, verteilt oder sonst verbreitet oder an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder anschlägt, wird mit Geldstrafe bis 300 Mark oder mit Gefängnis bis zu 6 Monaten bestraft.“<sup>653</sup> Keiner weiß damals so recht, was unter Unzüchtigkeit zu verstehen ist, so dass man in den folgenden dreißig Jahren an einem Gesetzesentwurf arbeitet, der darüber Aufklärung verschaffen soll. Die Umsetzung des Gesetzesentwurfs hätte zur Folge gehabt, dass die meisten öffentlich gezeigten Statuen mit einem eisernen, blechernen oder sonst wie geartetem Feigenblatt hätten ausgerüstet werden müssen. Dieser Entwurf erregt nicht nur eine heftige öffentliche Opposition, sondern führt sogar, sich auf Goethes das Nackte wahrende Antikenseligkeit berufend, zur Gründung der einflussreichen Goethebünde, die schließlich erreichen, dass das Gesetz entschärft wird. Allerdings verhindern sie nicht, dass die Feigenblattretuschen teilweise doch vorgenommen wurden. Dieses Gesetz aber trug den Namen „Lex Heinze“.<sup>654</sup>

## II. Zensur und Rezensentenwesen

### 1. *para-doxa* – oder: Gymnastik des Verstandes

Aus der aufklärerischen Maxime des Selberdenkens wächst der Zweifel an der ungeprüften Adaption von Urteilen, mögen sie sich auch seit Jahrhunderten bewährt haben. Als Vorurteile wird aber im 18. Jahrhundert all das betrachtet, was nicht eigener sinnlicher Erfahrung entspringt. Die enge Verbindung von Zivilisation und Vorurteil bestimmt auch folgenden Aphorismus Heinses: „Grundsätze, Gesetze sind zuweilen bloße Vorurtheile.“

<sup>651</sup> Peter Prange: „Von Feigenblättern und anderen Verhüllungen – Nachrichten aus Moralopolis“, in: *Das Feige(n)blatt...*, hrsg. von Raimund Wünsche, München 2000, S. 65-120, hier S. 100.

<sup>652</sup> Zitiert nach Raimund Wünsche: „Von Nackten, Heiden und Christen“, in: *Das Feige(n)blatt...*, S. 9-64, hier S. 30f.

<sup>653</sup> Raimund Wünsche: „Im Zeichen des Feigenblattes“, in: *Das Feige(n)blatt...*, S. 121-138, hier S. 122.

<sup>654</sup> Die Schreibweise „Heinze“ oder „Heintze“ war für Heinse damals ebenfalls üblich.

Und Vorurtheile sind selten richtige Urtheile“ (FN/II/1090). Vorurteile sind zu vermeiden, das ist ein Grundsatz des rousseauistischen Bestrebens, den Menschen wieder in den Seelen- und Verstandeszustand ursprünglicher Zeiten zurückzusetzen: Es „ist derjenige groß, der ein freyes völliges Erkenntnißvermögen mit gesundem reinem Sinn hat; denn gewöhnlich ist seine Seele schon mit Vorurtheilen verdorben (FN/I/531). Heinses wilder Maler aus den *Gemäldebriefen*, der den frühen Zeiten doch in seiner Unverbildetheit so nah ist, „weiß von allen den Vorurtheilen und Unnatürlichkeiten wenig“ (IX/284) – und weiß in seinen Augen gerade deshalb so viel. Er habe, so Heinse, beim jungen Maler „mehr [...] vom Menschen erfahren, als bey hundert andern“ (ebd.). In Rom notiert er sich: „Die natürlichen Betrachtungen der ersten wilden Menschen, die sich nach u nach Begriffe sammeln, sind äußerst erquickend u süß. Die Vorurtheile reißen uns wie angeschwollne Ströme fort“<sup>655</sup> (FN/I/699). Ein Genie schert sich nicht um sie: „Was kümmert den Vortreflichen im Grunde Wahn und bürgerliches Vorurtheil?“ (IV/130), heißt es im *Ardinghello*, und auch in seinen späten Notizen sieht er das Genie als von Vorurteilen am besten befreit: „Wenn das Wesen alberne Vorurtheile durchbricht dann muß man es als etwas göttliches verehren“ (FN/II/1086). Diese Beispiele weisen auf Vorurteile gesellschaftlicher Art hin, es gibt sie aber auch als falsches Erkenntnismittel: „Wer auf Vorurtheile bauen will, kann im Ganzen doch nur ein Gebäude hervorbringen, das auf Sand ruht, und bald Regen und Wind untergräbt (FN/I/413). Aus einer Porträtbüste des Zenon meint er herauszulesen: „Ein rechtes Philosophen Gesicht, der das Wesen von einer Sache einschaut, nachdem er sich über alle Vorurtheile weggesetzt hat“ (FN/I/773). Im epistemologischen Sinn besitzt das Vorurteil eine Verbindung zum Transzendentalen. Darauf deutet Heinse an, wenn er über das Wesen des Dichters schreibt, dass ihm „die Vorurtheile dabey [...] das Wunderbare“ geben, „das ist: Ursachen, die nicht in der Natur sind [...]“ (FN/I/110). Damit ist ein transzendentes Ideal bezeichnet, das aufgrund der generellen Unerfahrbarkeit mittels der Sinne von den Sensualisten zurückgewiesen und von den Aufklärern mit Skeptizismus bedacht wird, vor allem, wenn es sich dabei angeblich um religiöse oder politische „Wahrheiten“ handelt. Die umfassendste Vorurteilkritik in dieser Richtung unternehmen César Chesneau Du Marsais und Paul-Henri Dietrich, Baron d’Holbach, in ihrem *Essai sur le préjugés* (1770): „Wenn [...] das Vorurteil ein vor der Prüfung gefälltes Urteil ist, dann versteht sich, daß alle religiösen und politischen Meinungen der Menschen nur Vorurteile sind, denn sie können die ersteren nicht ohne Verbrechen, die letzteren nicht ohne Gefahr prüfen.“<sup>656</sup> Regierungen stehen im Verdacht, mit dem Aberglauben „in schändlichem Bunde“<sup>657</sup> zu sein, vielleicht hat deshalb ausgerechnet Friedrich II. genötigt gesehen, den Franzosen mit einer Gegenschrift zu antworten: *Examen de l’essai sur les préjugés* (1770). Die nur auf blindem Glauben beruhenden Vorurteile, sagen die Franzosen „sind die wahren Ursachen für das Unglück, von dem es [das Menschengeschlecht, i.W.] von allen Seiten bedrängt wird.“<sup>658</sup>

Bereits in der Antike ist der Gegensatz zwischen *doxa*, das sind überlieferte Denkinhalte und Meinungen, und *episteme*, das ist das Erfahrungswissen, ein Topos. Laurence Sterne setzt Epiktets Weisheit, „[n]icht die Dinge selbst beunruhigen die Menschen, sondern ihre Meinungen und Urteile über die Dinge“,<sup>659</sup> an den Anfang seines Romans *Tristram Shandy*. Als Folgerung daraus ergeben sich eine negative Haltung gegen die *doxa* der bloßen Meinungen, landläufigen Übereinkünfte und der Vorurteile und die Forderung, sich Wissen im Akt der Selbstbestimmung anzueignen. Während *doxa* als Meinung in Ungnade fällt, sucht man eine dem Selberdenken

<sup>655</sup> Hier verbirgt sich wohl eine Reminiszenz an Seneca: „Nur wenige verfügen mit Überlegung über sich und ihr Eigentum; die anderen schwimmen gewohnheitsmäßig im Strom, sie gehen nicht, sondern werden getragen“ (Seneca, Epistel XXIII), zitiert nach: [César Chesneau Du Marsais, Paul-Henri Dietrich, Baron d’Holbach]: *Essay über die Vorurteile oder Vom Einfluß der Meinungen auf die Sitten und das Glück der Menschen, eine Schrift, die die Verteidigung der Philosophie enthält*, übers. von Werner Blochwitz, Leipzig 1972 (Reclam-Universal-Bibliothek; 443), S. 15.

<sup>656</sup> Ebd. S. 14.

<sup>657</sup> Ebd. S. 16.

<sup>658</sup> Ebd. S. 21.

<sup>659</sup> Epiktet: *Handbüchlein der Moral*, übers. von Kurt Steinmann, Stuttgart 2008, S. 11.

entsprechende Form und findet sie im Paradox. Das 18. Jahrhundert ist das Zeitalter des Paradoxen. „Paradox ist etwas, der der vorherrschenden Auffassung, der Doxa, und der aus ihr resultierenden Erwartung entgegensteht.“<sup>660</sup> Den bürgerlichen Gesellschaften und den Machtsinstitutionen ist sie ein Dorn im Auge. „Paradox! Sehr paradox“, findet in Goethes *Die Leiden des jungen Werther* der biedere, angepasste Albert das, was der himmelsstürmende Werther so von sich gibt.<sup>661</sup> Das Paradox mischt sich als Größe aber auch in die ästhetischen Diskussionen. Heinse selbst sagt: „Man muß so wenig von der gemeinen Meinung abhängen, als nur immer möglich ist, weder im Guten noch im Bösen; und sich seinen Genuß ohne dieß verschaffen“ (FN/I/1266).

Die theoretische Grundlage für seine paradoxe Weltsicht findet Heinse in Abbé André Morellets Schrift: *Theorie du paradoxe*, die 1778, ein bzw. zwei Jahre nach den *Gemäldebriefen*, in seiner recht freien Übertragung erscheint. Georg Stefansky glaubt so viel von Heinse darin zu entdecken, dass er sie eine „bisher unbekannte Schrift Wilhelm Heinses“ nennt.<sup>662</sup> Die satirische Schrift ist gespickt mit Aphorismen wie: „Der wahrste Satz hat stets etwas Ungewisses, der falschste Satz doch eine gewisse Wahrheit an sich“<sup>663</sup> oder mit Definitionen, wonach ein Werk paradox sei, wenn es „mit dem gesunden Menschenverstand und der Wahrheit [s]ein Spiel treibt“.<sup>664</sup> Nach Morellet gibt es drei Arten von Paradoxa:

Die erste Art hat die Sachen zum Gegenstand; und besteht darin, daß man über ihre Natur, deren Eigenschaften und Verhältnisse die gegenseitigen Meynungen von denen behauptet, die allgemein angenommen und für die einzigen wahren gehalten werden.

Die zwote geht die Personen an; und ist diejenige Art, die von Alten und Neuern andere Begriffe gibt, als ihre Geschichtsschreiber uns geben, oder unser Jahrhundert von ihnen hat, die diejenigen verschreyt, die der Ruf oder die allgemeine Stimme erhebt, und diese rechtfertigt, die ihre Zeitverwandten verklagen.

Die dritte und schwierigste Art endlich sei das Paradoxe des Widerspruchs, die darin besteht, daß man wechselweise in verschiedenen Werken, oder auch in Einem, wenns ein wenig von weitem Umgriff ist, beyde Meynungen zugleich behaupte. Der Leser sieht sich dann in einer Ungewißheit, die ihn aufreibt, die ihn vor dem ewigen Einerley rettet: dem unerträglichsten Fehler [...].<sup>665</sup>

Nicht der Meinung folgen, Altes und Neues mit anderen Begriffen bezeichnen und der Praxis des Widerspruchs frönen, so lautet das Programm. Das Paradox fordert die Menschen zum Selberdenken auf und entzieht sie der Gewohnheit. Die Gewohnheit muss in den Augen Heinses nicht weniger vehement bekämpft werden als das Vorurteil, denn sie ist eine fatale Eigenheit des Menschen, eine „schreckliche Tyrannin“ (FN/II/815), die „uns einen solchen Nebel vor die Augen machen“ kann, „daß uns Natur und Wahrheit gar nicht dabey einfällt“ (FN/I/405). Er beklagt: „Gewohnheit u Eigensinn und endlich eignes Intereße regiert jetzt die Welt, und keine Vernunft“ (FN/I/858), hofft aber auf Veränderung, obwohl es lange dauern wird, „bis sich auch der beste Kopf von der albernen Gewohnheit los macht“, von einer ganzen Gesellschaft oder einem ganzen Staat zu schweigen (FN/II/302). Aber „nach und nach kann die stärkste Vernunft unnatürliche Gebräuche abschaffen (FN/II/461). Er zeigt sich mit diesen Äußerungen als wahrer Aufklärer, der gegen Meinungen, Gewohnheiten und Vorurteile ins Feld zieht und alle Hoffnung auf die Vernunft setzt. Er wendet das Paradox in mehrfacher Hinsicht an. Er will sich tatsächlich von den Gewohnheitsvorgaben der Vergangenheit befreien, indem er zum Beispiel eine neue Sprache schaffen will, die sich neu und zwingend definiert und von den Gemeinplätzen löst. Er fordert von seinen Lesern aber auch immer wieder, vor allem von Gleim in den *Gemäldebriefen*, Dinge, die auf den ersten

<sup>660</sup> Josef Simon: „Das philosophische Paradoxon“, in: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hrsg. von Roland Hagenbüchle und Paul Geyer, Würzburg 2002, S. 45-60, hier S. 46.

<sup>661</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 1.2., S. 235.

<sup>662</sup> Georg Stefansky: „Theorie des Paradoxen. Eine bisher unbekannte Schrift Wilhelm Heinses“, in: *Euphorion*, 25, 1924, S. 379-389.

<sup>663</sup> Ebd. S. 383.

<sup>664</sup> Ebd. S. 385.

<sup>665</sup> Ebd. S. 382.

Blick nicht zusammengehören, zusammen zu denken. Und drittens macht er weidlich von der dritten Methode des Paradoxen Gebrauch, in dem er „beyde Meinungen zugleich behaupt[e]t“ (s.o.) In den langen Gesprächen seiner Romanen geht es deshalb auch hauptsächlich darum, *doxa* zu entlarven und zu bekämpfen. Dies geschieht durch das Darlegen des Pro und Contra einer Sache, bei der sich am Ende die einander zunächst widersprechenden Gesprächspartner auf höherer Ebene wieder treffen und mit einem freundschaftlichen Handschlag die bloß rhetorische Uneinigkeit besänftigen. So sagt Demetri im *Ardingello* am Ende des ersten großen Gesprächs, des Kunstgesprächs, zu seinem Gesprächskombattanten versöhnlich: „Wir haben den Kreis durchlaufen, und sind unvermerkt auf derselben Seite wieder angekommen, wovon wir ausgingen. Ich reich Euch zum Frieden die Hand, schlägt ein; ich hoffe, daß wir gute Freunde seyn werden, so bald wir uns ein wenig besser im Innern kennen“ (IV/200).

Und auch das zweite große Gespräch, das Metaphysikgespräch, endet nach einem solchen „Kreislauf“. Demetri fasst zusammen: „Wie ich merke, habt Ihr [Ardinghelo, i.w.] von Belvedere noch nicht ganz Abschied genommen! Inzwischen spielt Ihr treflich die Rolle, die ich bey der Pyramide; nur daß ich schon da zu Hause war, wo Ihr vielleicht erst einkehrt“ (IV/333). Mit dieser Bemerkung bindet Heinse die Gespräche der großen Streitdialoge eng an die Lokalität, wo sie stattfinden, und setzt Name und Bedeutung davon als Interpretationshilfe ein: Das Kunstgespräch findet auf dem Monte Testaccio in unmittelbarer Nähe der Cestius-Pyramide und das Metaphysikgespräch auf dem Dach des Pantheons. Dass das Kunstgespräch auf dem Monte Testaccio stattfindet, soll darauf hinweisen, dass die Grundlage der Kunst in der Antike liegt, denn der Berg besteht aus aufgeschütteten Trümmern der Antike, während die Cestius-Pyramide deren ewigen Geltungsanspruch symbolisieren soll. Das Pantheon unterstreicht dagegen das zyklische Zeitverständnis von Heines Metaphysik, die seine Protagonisten auf dessen Dach darlegen. Die Anspielung auf den Belvedere als Ardinghellos Wohnort ist in der Hinsicht zu deuten, dass der junge Maler sich im Verlauf der Gespräche und danach in Richtung der Ansichten des Antikenverteidigers Demetri entwickeln könnte, wodurch Heinse gleichzeitig den Meinungen des letzteren ein höheres Gewicht verleiht. Das berechtigt zur These, dass der *Ardinghelo* im Grunde ein Bildungsroman ist, dessen Entwicklung Heinse jedoch auf zwei Personen verteilt: auf Ardinghelo als jungem Mann und auf Demetri als gereiftem.

Die Unterhaltungen der beiden Protagonisten sind exemplarisch für das dialoglastige, aufklärerische 18. Jahrhundert: „Man behauptet in der Hitze des Streits oft Dinge, die man selbst für falsch und übertrieben hält. Zuhörer, die Verstand haben, nehmen von selbst das Wahre heraus, und die keine Unterscheidungskraft besitzen, müssen überall Schwärmern, oder der großen Heerde wie die Kälber folgen“ (ebd.). Es geht in der Manier des Paradoxen einerseits um eine unabhängige Meinungsbildung, aber auch um den reinen Selbstzweck des Denkens. Demetri beendet das Zwiegespräch mit den Worten: „Das ist eine Gymnastik des Verstandes und auf beiden Seiten Gewinn; entweder geübte nacktere gelenkere Wahrheiten oder Befreiung von dem schädlichen Übel der Falschheit“ (IV/333). Heinse spricht wohlweislich nicht von der einen nackten Wahrheit an sich, sondern von mehreren, nackteren und gelenkeren Wahrheiten. Schließlich habe jeder „Mensch [...] seine Wahrheit für sich“ (FN/I/171).

Das Paradox als Gedankenstruktur ist Denkaufgabe und eine die Zensur unterminierende Sprachform in einem.

## 2. Zensur – oder: Wider das Obszöne

Die Zensur bestimmt Leben und Kunst im 18. Jahrhundert massiv. Sie führt dazu, dass die Künstler in ihren Kunstwerken Verfahren und Strategien einsetzen, die einzig und allein dazu dienen, die Zensoren in Verwirrung zu bringen. Ein Beispiel dafür sind die in fast allen Werken Heines auftauchenden Herausgeberfiktionen. Die Anakreontik, der Heinse in seiner frühen Zeit – aus Opportunismus, könnte man behaupten – angehört, begegnet

der obrigkeitlichen Repression mit der Heiterkeit nach antikem Muster. Diese Strömung ist ihrer Grundhaltung nach subversiv. Die anakreontische Ode ist, wie Jean Marie Goulemot in seinem Buch *Gefährliche Bücher* erläutert, deshalb von so großer Bedeutung für das 18. Jahrhundert, weil ihre „Liebesspiele, die geilen Beschreibungen des weiblichen Körpers integraler Bestandteil der Kultur sind, die dem Ordnung schaffenden Zeitalter der Klassik vorausgeht.“<sup>666</sup> Spiel und Geilheit sind in dieser Definition Kontrahenten der von der Klassik geschaffenen Ordnung. Obszönität und die Abkehr vom Richtigen sind auf dem Konzil von Trient als einander synonym beschlossen worden. Pierre Bayle fasst zusammen, was in jenen Jahren als „obszön“ bezeichnet wird. In seinem Wörterbuch listet er ausführlich und detailliert auf, was obszön ist, und wenn man dessen Definitionen mit Heinses allgemeinem Schreibhabitus vergleicht, dann schreibt dieser im Wortsinn der Zeit tatsächlich obszön.

Wenn ein Buch Obszönitäten enthalte, so Bayle, dann heißt das, dass der Autor „eine ordinäre Schilderung seiner eigenen Ausschweifungen“ liefert und seine Leser dazu ermuntert, „sich gleichfalls in Unzucht zu stürzen“. Solche Leute neigen dazu, „sich über landläufige Meinungen hinweg[zusetzen] und die Grundsätze anständiger Leute als Ammenmärchen ab[zutun]“. <sup>667</sup> Das sind somit alle, die es mit der Aufklärung im Grunde ernst meinen. Bayle umschreibt den Gegensatz von *doxa* und *episteme* bzw. *paradoxa*. Das Paradox ist damit obszön und Heinse, weil er es oft benutzt, ein Aufklärer. Obszön handelt der Schriftsteller, der zu freimütig erzählt, den Leser mit unanständigen Episoden unterhalten will, der „seinem Pegasus die Sporen“ gibt und „den dichterischen Schwung zu Epigrammen, Hochzeitsversen“ missbraucht, „schmutzige Ausdrücke“ gebraucht, der zu anschaulich die „Sittenlosigkeit“ beschreibt oder den Zeugungsakt darstellt, selbst wenn es der Wissenschaft dient. Obszön handelt auch der Herausgeber von antiken Texten wie von Catull, Martial oder Petronius, vor allem, wenn er den Kommentar mit „Zoten und Zweideutigkeiten“ ausschmückt, <sup>668</sup> Bayle habe ihn, so sagt Heinse, in der Jugend vom Irrtum seiner platonischen Schwärmerei geheilt. Hätten ihn nicht „Xenophon, Lucian, Cicero, Bayle und Helvetius, und andere Früchtchen, von sündlichem Saamen gezeugt, von den Grenzen der Welt wieder zurück auf die Erde geführt“ (IX/137), sähe er das Unsichtbare an Platons Ideen sicher noch immer. Es geht um die Auflösung der tradierten Essenzialismen und Dogmen.

Bayles *Dictionnaire historique et critique* war als Kompilation sämtlicher Fehler und Irrtümer in Lexika geplant. <sup>669</sup> Ursprünglich sollte das Unternehmen *Dictionnaire de fautes* heißen. Das Werk erschien erstmalig 1696 und wurde, nachdem er 1702 noch einmal erweitert wurde, zur angestammten Lieblingslektüre aller philosophisch orientierten Gelehrten oder solcher, die es erst noch werden wollen. Bayle zu lesen galt als subversiv – Heinse tat es ausgiebig. Das Werk war für viele „eine gewaltige Unterminierungsmaschine, die dazu konstruiert war, die Bibel, die protestantische Orthodoxie und überhaupt den Begriff des exakten Wissens zu untergraben.“<sup>670</sup> Es war damit gewissermaßen bereits eine pervertierte Enzyklopädie, von der der Autor selbst behauptet: „Mein Buch ist vielmehr ein mit wissenschaftlichen Anmerkungen versehenes kritisches Lexikon.“<sup>671</sup> Die wissenschaftlichen Anmerkungen in Form von Fußnoten sind in den Lexika bis dahin die Hauptsache. Die Fußnoterei ist ein rein barockes Erbe und soll philologische Gelehrsamkeit signalisieren, was derart ausufernd geschieht, dass Rabener 1745 sogar eine Parodie verfasst, die den Titel trägt *Hinkmars von Repkows Noten ohne Text*. Durch Anmerkungen korrigiert die Literatur „in ihrem eigenen Medium die Disziplin, deren

<sup>666</sup> Jean Marie Goulemot: *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*, übers. von Andrea Spingler, Reinbek bei Hamburg 1993 (kulturen&ideen. rowohlts enzyklopädie; 558), S. 22.

<sup>667</sup> Pierre Bayle: „*Wenn es von einem Buche heißt, es enthalte Obszönitäten...*“, übers. von Waltraud Stiegele, München 1967, S. 13.

<sup>668</sup> Ebd.

<sup>669</sup> Vgl. Anthony Crafton: *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote*, Berlin 1995, S. 192ff.

<sup>670</sup> Ebd. 197.

<sup>671</sup> Bayle: „*Wenn es von einem Buche heißt, es enthalte Obszönitäten...*“, S. 59.



Untersuchungsobjekt sie eigentlich ist“, die Philologie nämlich.<sup>672</sup> Noch während die Wissenschaft ihren Siegeszug feiert, bildet sich die Front der wissenschaftskritischen Spaßmacher: „Bayles Fußnoten summen nur so vom zotigen Tratsch der Gelehrtenrepublik; keine pornographische Interpretation einer Bibelstelle und keine sexuell anzügliche Anekdote über einen Philosophen oder Wissenschaftler bleiben ungesagt.“<sup>673</sup> Die Haltung, die dahinter steckt, ist die der Skepsis gegenüber den autoritativen Schriften, bis hin zur Skepsis gegenüber der Sprache selbst, die jedoch gerade nicht in eine Abkehr von der Sprache mündet, sondern in deren souveränen Handhabung. Man macht sich die Schwächen der Sprache, das heißt ihre Vieldeutigkeit und Ungenauigkeit, zunutze, um das, was man sagen will, präziser zu vermitteln. Bayles Erkenntnismethode *ex negativo* macht es sich zur Aufgabe, dem Wissensdurstigen zur Erkenntnis zu verhelfen, indem sie ihn von seinen Täuschungen heilt. Ganz in diesem Sinne nennt Promies das 18. Jahrhundert das „fault-finding age“.<sup>674</sup> Bayle versucht, „discuter les choses, et comparer ensemble les Raisons du pour et du contre avec tout le desintéressement d’un fidel Rapporteur“.<sup>675</sup> Neben dem Vergleich als Erkenntnismittel, dem „Tratsch“ als Wissensvermittlung, dem Pro- und-contra als pseudodialogischem Erkenntnisverfahren, bedient sich der französische Querdenker noch eines anderen, neuen Verfahrens, das uns ebenfalls im Zusammenhang mit der Anakreontik bereits begegnet ist, nämlich der Konzentration nicht auf das Große und Exemplarische, sondern auf das Kleine und Nebensächliche. Bayle kennt „keine Begrenzung, der bekannteste Name wie der obskurste Name wird aufgenommen“,<sup>676</sup> eine Hierarchie existiert in seinem Unternehmen nicht, es gibt weder einen panoramischen Blick noch die scheinbare Konsistenz der Traditionen. Sein Programm besteht daraus, sich „von Detail zu Detail“ fortzutasten, „auf der Suche nach dem, was die Tradition verbirgt, statt es freizulegen, und je unbeirrbarer die Anstrengung, desto tiefer verliert er sich in der Unwegsamkeit unlösbarer Fragen und offener Widersprüche“.<sup>677</sup> Ein weiteres eindruckliches und berühmtes Beispiel dieser Methode ist Sternes Biographie des *Tristram Shandy*, mit der dieser eigentlich das Leben des Helden zu beschreiben sich vornimmt und vor lauter Nebenwegen, plötzlich als wesentlich erachteten Kleinigkeiten und notwendigen Erklärungen grandios scheitert, indem er sieben Jahre vor dessen Zeugung endet. Bayle geht ähnlich vom Unbekannten aus zum letzten aller Grundsätze zurück, der aber nur das letztendliche Nichtwissen offenbart, infolge dessen sich der Mensch vom Himmel ab- und der Natur zuwendet.<sup>678</sup> Mit den skeptisch-pessimistischen Waffen Bayles beginnt der offene Angriff gegen die Theologie.<sup>679</sup>

Die religiöse Offenbarung ist nicht mehr Fakt, sondern Aberglaube, der durch die Vernunft überwunden werden muss. Jeder Angriff auf die Grundfesten der Religion ist aber vor allem dort gefährlich, wo weltliche und kirchliche Macht verschränkt sind. Man ist aber überzeugt davon, dass die geistige Freiheit sich auf die Dauer nicht unterdrücken lassen werde. Bayles *Dictionnaire* ist wie Voltaires *Philosophisches Wörterbuch* eine „erste öffentliche, zu breiter Wirkung gekommene Kampfansage an die Vormacht der Kirche“,<sup>680</sup> beide gehören zu den großaufklärerischen Werken. In seiner Aufmerksamkeit für das Kleine versteckt Voltaires Werk seinen subversiven Impetus, denn es ist ausdrücklich für die „Tasche“ konzipiert.<sup>681</sup> Heinse erwähnt es übrigens in seinen „Frauenzimmerbriefen“, wagt aber nur eine Anspielung, die allerdings genug Rückschlüsse erlaubt auf das damalige System zensorischer Unterdrückung. Es handele sich, so schreibt er, um ein Buch, „dessen Titel

<sup>672</sup> Matthias Buschmeier: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*, Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur; 185), S. 6.

<sup>673</sup> Crafton: *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote*, S. 199.

<sup>674</sup> Wolfgang Promies: *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, Frankfurt/Main 1987 (Fischer-Taschenbücher; 6872), S. 81.

<sup>675</sup> Zitiert nach: Crafton, *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote*, S. 203.

<sup>676</sup> Voltaire: *Aus dem Philosophischen Wörterbuch*, hrsg. von Karlheinz Stierle, Frankfurt/Main 1967, S. 11.

<sup>677</sup> Ebd.

<sup>678</sup> Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, München 1986 (dtv; 4450), S. 124.

<sup>679</sup> Ebd. S. 473.

<sup>680</sup> Voltaire: *Aus dem Philosophischen Wörterbuch*, S. 20.

<sup>681</sup> Ebd. S. 24.

abzuschreiben, bey manchen schon für eine Ketzerey gehalten wird; der Herausgeber mag ihn also auch aus Furcht nicht abschreiben; ein Ketzer! O das ist – – – –“ (I/170). Und er nennt als weitere literarische Ketzer „den Bayle, Helvetius, Voltaire, Rousseau \* – oder [...] oder Z\*\* R\*\*; oder K\*\* L\*\*; oder N\*\* W\*\* [...] –“ (I/185). Im schlimmsten Fall droht einem Buch die Verbrennung. Bücherverbrennungen sind nichts Besonderes,<sup>682</sup> Indices verbotener Bücher auch nicht. Heinse kritisiert die Utopie des Mercier, aus der man „den Petron, so wie die Sappho und unsern vielgeliebten Anakreon, samt dem Catull und ihres gleichen, aus einer Republik, die von Weisen regiert wird, verbannet“ (II/9). Zensoren gehören seiner Meinung nach einer Partei an, die glauben, dass „das menschliche Geschlecht den Grad von Vollkommenheit [...] erreichen“ könne, den die Utopien des „Confucius und Sokrates und alle deren Nachfolger ihm wünschten“ (ebd.). Er nennt diese Utopien, es wurde bereits erwähnt, „schnurgerade[n] ordentliche[n] Republiken“ (II/10). Jeder zensorische Index ist ein „negatives Pendant zum Kanon“,<sup>683</sup> und es liegt in der Natur der Sache, dass die Zensoren des Vatikans sich eines Tages gezwungen sehen, auch den Index auf den Index zu setzen.

Die Zensur ist im 18. Jahrhundert allgegenwärtig. Christian Friedrich Daniel Schubart ist wegen obrigkeitkritischer Äußerungen zehn Jahre (1777-1787) auf der Bergfestung Hohen Asperg inhaftiert, was Schiller erst zu den *Räubern* inspiriert und dann zur Flucht aus Baden Württemberg nötigt. In Heines engster Umgebung wird sein Freund Schwarz als gefährlich angeklagt, weil er Wielands Vorlesungen hört, freigesprochen und nochmals angeklagt, weil er einen Brief besitzt, in dem Heinse sich über Mönche lustig macht. Fast acht Monate sitzt Schwarz im Kerker, bevor ihn der Kurfürst Kurfürst und Erzbischof Friedrich Karl Joseph von Ertal endlich begnadigt, allerdings erst nachdem Schwarz ein Religionsbekenntnis ablegt.<sup>684</sup> Es ist derselbe Kurfürst, der 12 Jahre später eben diesen Heinse als Vorleser beim kurmainzischen Hof anstellt und in dessen Kerker Henri-Joseph Du Laurens, der Autor des Gedichts *La chandelle d'Arras* (1765), schmort, welches, wie Heinse schreibt, „öffentlich durch die Hände des Scharfrichters ist verbrannt worden“ (II/12). Der Inhalt des Gedichts besteht nach Auskunft von Hans Magnus Enzensberger zum großen Teil aus „gotteslästerliche[n], religionsspöttische[n] und zur Geilheit reizende[n] Ausdrücke[n]“<sup>685</sup> und ist dafür verantwortlich, dass Du Laurens am 31.8.1767 vom bischöflichen Gericht in Mainz der Blasphemie schuldig gesprochen wird. Das bedeutet lebenslange Kerkerhaft, von der ihm nicht ein Tag erlassen wird und die er erst im Wahnsinn am 17. August 1793 mit dem Tod beendet. Zu dieser Zeit wohnt Heinse als Angestellter des Hofes schon lange in Du Laurens' unmittelbarer Nachbarschaft. Und eben diesen Autor zu übersetzen, der darauf aus ist, „Staat und Kirche zu verunglimpfen“,<sup>686</sup> plant Heinse nach dem *Satyricon*. Obwohl bereits weit gediehen, kommt es zu keiner Veröffentlichung der Übersetzung, denn Gleim rät ihm entschieden davon ab. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang, dass Heinse bei Amtsantritt genötigt war, ein Vertrag zu unterzeichnen, bei dem er gelobt, nichts wider die Religion und den Staat zu schreiben.

Das Problem der Zensur erörtert Heinse ausführlich in seinem Nachlassheft 5&9, allerdings benutzt er dafür

<sup>682</sup> Goethe berichtet von einem Autodafé, das er in seiner Jugend beobachtet: Verbrannt wurde „der Verlag eines französischen komischen Romans, der zwar den Staat, aber nicht Religion und Sitten schonte. Es hatte wirklich etwas Fürchterliches, eine Strafe an einem leblosen Wesen ausgeübt zu sehen. Die Ballen platzten im Feuer, und wurden durch Ofengabeln aus einander geschürt und mit den Flammen mehr in Berührung gebracht. Es dauerte nicht lange, so flogen die angebrannten Blätter in der Luft herum, und die Menge haschte begierig darnach. Auch ruhten wir nicht, bis wir ein Exemplar auftrieben, und es waren nicht wenige die sich das verbotne Vergnügen gleichfalls zu verschaffen wußten. Ja, wenn es dem Autor um Publizität zu tun war, so hätte er selbst nicht besser dafür sorgen können“ (Goethe: *Sämtliche Werke* 16, S. 164).

<sup>683</sup> Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens*, S. 226.

<sup>684</sup> Vgl. Manfred Dick: *Der junge Heinse in seiner Zeit. Zum Verhältnis von Aufklärung und Religion im 18. Jahrhundert*, München 1980.

<sup>685</sup> Hans Magnus Enzensberger: [Dossier] in Henri Joseph du Laurens: *Mathieu oder die Ausschweifungen des menschlichen Geistes*, übers. von Johann Zacharias Logan, Nördlingen 1988, S. 481-498, hier S. 492.

<sup>686</sup> Robert Darnton: „Denkende Wollust oder Die sexuelle Aufklärung der Aufklärung“, übers. von Jens Hagedstedt, in: *Denkende Wollust*, Nördlingen 1996, S. 5-44, hier S. 27.

eine aufschlussreiche Formulierung. Er spricht vom Verschweigen der Wahrheiten, einerseits dem Volk, andererseits den Autoritäten gegenüber. Dort fragt er: „*Ob man gewisse Wahrheiten verschweigen soll, einzelnen Menschen, Gesellschaften, einem ganzen Volke?*“ (FN/II/438). Aber auch, ob man „dem Adel, der Geistlichkeit, gewisse Wahrheiten verschweigen“ solle (FN/II/439). Diese Frage verneint er, schränkt die Antwort jedoch sofort ein mit der Bemerkung: „jeder ist sich selbst der nächste“ (ebd.), was bedeutet, dass man sich selbst nicht in Gefahr bringen solle: „Der die Wahrheit hier sagen will, muß klar voraus sehen, daß er nicht selbst mit samt der Wahrheit ohne fernern Nutzen unterdrückt wird“ (ebd.). Wie öfter bei Heinse, kann man scheinbar unumstößliche Wahrheiten sowohl als Bestätigung wie als Kritik lesen: „Unsterblichkeit, Vorsehung, Heiligkeit der Regenten und Priester, Vorzüge des Adels, der Reichen sollen nie bezweifelt werden; damit das Ganze immer in ungestörter Form und Bewegung bleibe“ (ebd.). Das ist ein offensichtliches Bekenntnis zu obrigkeitlichen und religiösen Ordnungen – eine Wendung wie „Heiligkeit der Regenten und Priester“ kann man auch als Aufklärer ohne Widerspruch niederschreiben. Dennoch sieht er den Staatsbürger in aufklärerischer Pflicht: „Ueber Rechte und Pflichten der Regenten und Bürger schweigen zu sollen, ist eigentliche Barbarey und offenbarer Despotismus“ (FN/II/440). Doch wie um diese Aussage wieder abzuschwächen, behauptet er sogleich, dass die Frage: „Ob man gewisse Wahrheiten verschweigen soll“ nach alledem leicht zu beantworten sei: „Geheimnisse soll inzwischen jeder Staat und Mensch haben“ (ebd.). Wobei wieder jeder denken kann, was er will. Diese Vorsicht in den Äußerungen ist bei Heinse stets zu spüren. Die Drohung der Zensur bestimmt die Schreibhaltung jedes Textes, der zur Veröffentlichung gedacht ist. Vielleicht gilt auch für Heinse, was er über Juan Huarte schreibt, nämlich, dass dieser wegen der gefährlichen Zeiten, in denen er schrieb, „muß entschuldigt werden“: „Er mußte Unsinn schreiben, um nicht verbrannt zu werden! ein betrübter Umstand!“ (I/200). Die staatliche Zensur, das Rezensentenwesen und die durch persönliche Abhängigkeitsverhältnisse erzwungene Selbstzensur schaffen also eine für das 18. Jahrhundert ganz spezifische Schreibweise, die mit *language provisoire*, klandestinem Schreiben, paradoxalem Schreiben oder auch dem neoklassizistischem Schreiben, das sich hinter Mustern der Antike versteckt, nur unvollständig und vor allem unsystematisch umschrieben und benannt werden kann. Zensurbezogene Untersuchungen in historischer Stilistik und Semantik stehen noch aus; es ist zu vermuten, dass sie die Literatur des 18. Jahrhunderts in einem anderen, schärferen Licht zeigen würden.

Dass Heinse nie ein Opfer zensorischer Maßnahmen geworden ist, wundert. Seine Vorreden zu den Übersetzungen und Anthologien sind ein Katz-und-Maus-Spiel mit den Zensoren, das er offensichtlich perfekt beherrscht. Noch 1802 muss sich Johann Georg Jacobi mit der Zensur plagen, der die Zeitschrift *Iris* wiederaufleben lässt und seinen alten Mitstreiter um einen Beitrag bittet. Heinse schickt ihm den Gotthardt-Brief vom 1. September 1780. Fünfundzwanzig Jahren nach seiner Entstehung birgt der Brief noch Zündstoff, um Jacobi Bedenken einzuflößen: „Eine einzige Zeile darin, deren Weglaßung glücklicher Weise den Zusammenhang nicht im Mindesten unterbricht, mußte ich unsrer strengen Censur aufopfern; denn um ihretwillen hätte man in der ganzen Monarchie mein Taschenbuch nicht geduldet [...]“ (FN/V/77). Der in Frage stehende Satz lautet: „Jedes Element ist ewig wie die Welt, und kann weder erschaffen noch vernichtet werden“ (FN/V/75). Ähnliche Gedanken formuliert er in den *Gemäldebrieffen*, sie werden ohne weiteres gedruckt. Für den französischen Zensor war „jeder Leser unzüchtiger Bücher ein potentieller Libertin“.<sup>687</sup> Und Heinse ist ein solcher ohne Einschränkung. Dass auch die Zeitgenossen ihn so sahen, beweist ein warnender Eintrag Christian Friedrich Daniel Schubarts in das Stammbuch des Buchhändlerlehrlings Christian Gottlob Ebner am 1. August 1774 „Du wünschst Dir, doch einmal reich zu seyn? – / Wohlan! so kaufe nur verbottne Bücher ein! / Enkolpe, Grekourt und Theresen/ Die lassen sich gar hübsch auf einem Soffa lesen./ Doch bist Du fromm und trachtest Du einmal/ Nach Bettlerbrod im Hospital;/ So wirf die Heinse weg; und fülle Deinen Laden/ Mit Phädons und mit

<sup>687</sup> Goulemot: *Gefährliche Bücher*, S. 59.

Messiaden!<sup>688</sup> Ein anderer urteilte noch weit härter: Charles François Dominique de Villers. Im *Göttinger Musen-Almanach* für das Jahr 1806, den Karl von Reinhard herausgab, erschien ein Essay mit dem Titel: „Erotique comparée, ou Essai sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l’amour“. Villers rühmt darin die deutsche-christlich- idealistische, die „himmlische“ Art, mit der Liebe umzugehen und tadelt die materialistisch-heidnisch-sinnliche, die „irdische“, der Franzosen. Die Autoren seien in eine Stufenleiter der Verachtung einzuordnen, beginnend bei den tiefsten Regionen des Viehische aufsteigend über den Sündenpfehl, dann die Erde, gefolgt von der „Domaine de l’homme“ bis hin zu der Region der Engel und schließlich ins Empyreum, alles nach dem Muster Dantes. Ganz oben sitzen die Autoren Klopstock, Schiller, Goethe, Herder, Höltz, Baggesen, Voß, Stolberg, Unzer u.a. Engel sind immerhin noch Ewald von Kleist, Göckingk, Hagedorn, Dusch, Lessing und Geßner. Auf der Erde müssen Wieland und mit ihm alle Liebesdichter ausharren, die französische und italienische Autoren nachahmten. Rost und Thümmel verbleiben immer noch in der Sphäre der Menschen, aber ganz unten im Sündenpfehl badet nur ein einziger: – Heinse.<sup>689</sup> Dabei kannte Villers Heinse persönlich, er traf ihn während seiner Reise mit Hölderlin und Madame Gontard 1796 durch Westfalen in Pymont (VII/335). Es war dieselbe Reise, die Hölderlin dazu veranlasste, über Heinse zu schreiben, dass dieser ein „durch und durch trefflicher mensch sei“ und er sich „nichts schöneres“ vorstellen könne, als „so ein heiteres alter“ haben zu können, „wie dieser mann“ es habe. Außerdem habe er bei einem Menschen „ noch nie so eine grenzenlose geistesbildung bei so viel kindereinfalt gefunden“. <sup>690</sup> Es ist typisch für Heinse: Der eine Reisegefährte sieht in ihm einen Unhold, einen sittlich Verkommenen, der andere ein Kind.

### 3. Rezensionen – oder: Heinse und Jean Paul

Eine Rezension ist mehr, als einem Unschlüssigen eine Leseempfehlung zu geben. Das Rezensionswesen ist eine Institution, die der Verurteilungsinstanz der Zensur ähnlich ist. Das Ausschlußverfahren besteht jedoch nicht darin, den Delinquenten durch Haft der Gesellschaft zu entziehen, sondern ihn durch Mißachtung und Spott die Akzeptanz durch die literarische Republik zu verwehren. Dennoch ist eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Bereiche nicht auszuschließen.

Wie sehr das Rezensionswesen nicht nur auf die literarische Produktion, sondern auch auf den gesellschaftlichen Umgang miteinander einwirkte, zeigt sich daran, wie Wieland mit Heinse umsprang. Mit nahezu jeder Veröffentlichung Heinses in Wielands *Teutschem Merkur* sind Querelen, Beleidigungen, Versöhnungsangebote, Empörung und Zugeständnisse beiderseits verbunden. Zunächst scheint es sich um den Ausdruck bloßer Animositäten zu handeln, um einen Beweis, dass die beiden sich einfach nicht mochten. Doch der Grund dafür liegt wohl tiefer: Heinse ist ein Kirchen-, Religions- und Gesellschaftskritiker, und Wieland kann sich keine obrigkeits- und religionskritischen, republikanischen, subversiven Beiträge leisten, will er seine Zeitschrift durch die Zensur nicht gefährden. Wenn er Autoren wie Heinse zu Wort kommen lässt, und er muss, denn ohne sie hätte er nichts zu drucken, bleibt ihm als Herausgeber nichts anderes übrig als seine Beiträger zu verleugnen, sich von ihnen zu distanzieren, sie anzuschwärzen. Was für die Betroffenen äußerst unangenehm ist. So kommentiert Wieland Heinses Ariost-Übersetzung im Druck (!) mit einem launigen „Ohe! jam satis est“ (vgl. dazu Heinses Bericht IX/378f.), worüber sich Heinse naturgemäß echauffiert, doch nicht nur er, auch Jacobi und Gleim zeigen sich äußerst. Allerdings verschüttet Wieland seine Häme nicht aus bloßer unberechenbarer Laune heraus, sondern als Herausgeber des *Merkur* agiert er mit vollem Bewusstsein. In einem Brief an Johann Heinrich Merck gesteht er seine Strategie:

<sup>688</sup> Wieland. Schubart, hrsg. von Dieter Sulzer und Werner Volke, Marbach 1993 (Marbacher Kataloge Nr. 31), S. 45.

<sup>689</sup> Wolfgang Promies: *Reisen in Zellen und durch den Kopf. Ansichten von der Aufklärung*, Tübingen 1997 (Promenade; 7), S. 197-203.

<sup>690</sup> Leitzmann: *Zeitgenossen*, S. 37f.

Ihr löbliches Vorhaben, sich künftig im Merkur aufs Loben zu legen i.e. uns Freunde mit dem ungerechten Mammon zu machen, hat aus 20 physico-politico-ethico-ökonomico-Merkurialischen Ursachen und Gründen meinen großen beyfall. Aber dann und wann eine Execution, sonderlich gegen die si dīs placet gefährliche Schriftsteller [...] ist höchst nöthig, weil das 1. Publicum von Zeit und Zeit gerne jemand hängen oder köpfen sieht; secundo, weil wir uns dadurch im Besitz unserer hohen Gerichtsbarkeit erhalten.<sup>691</sup>

Heinse gehört zweifellos zu diesen „gefährliche[n] Schriftstellern“. Es gelang Wieland der Drahtseilakt, den *Teutschen Merkur* als Publikationsorgan über viele Jahrzehnte hinweg zu erhalten, und er gibt unumwunden zu, dass ihm das Mittel, sich durch Gehässigkeit *pro forma* vom Inhalt zu distanzieren, probat war und im Fall Heinse sogar erwünscht, denn trotz allem mochte er ihn nicht besonders. Und so muss Heinse von Wieland harte Worte einstecken für die Übersetzung des *Satyricon*, für seine *Laidion*, für die Übersetzungen, aber besonders auch für die der *Laidion* angehängten und von Goethe sehr bewunderten Stansen. Derselbe Goethe allerdings schmäht, geläutert aus Italien heimgekehrt, Heinses *Ardinghello* öffentlich mit derart vernichtenden Worten,<sup>692</sup> dass dieser für die folgenden zwei Jahrhunderten als Autor fast vollkommen in Vergessenheit gerät:

Das Rumoren aber, das im Vaterland dadurch erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemeinen, so von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame gezollt ward, der erschreckte mich, denn ich glaubte all mein Bemühen völlig verloren zu sehen. Die Gegenstände, zu welchen, die Art und Weise, wie ich mich gebildet hatte, schienen mir beseitigt und gelähmt. [...] Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gerne völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre: denn wo war eine Aussicht, jene Produktionen von genialem Wert und wilder Form zu überbieten? Man denke sich meinen Zustand! Die reinsten Anschauungen suchte ich zu nähren und mitzuteilen und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt.<sup>693</sup>

Nun zu einer weiteren Rezension Heinses, die vermutlich rein privaten Zwecken dient. Es handelt sich um Heinses Lektüre von Jean Paul.<sup>694</sup> In Heinses Nachlassheft 16 (FN/II/1015-1058) finden sich Rezensionen zu zwei Romanen Jean Pauls. Zum *Hesperus* und zur *Unsichtbaren Loge*:

Hesperus, oder 45 Hundsposttage. Eine Biographie von Jean Paul. Berlin 1795. drey Bände.  
Ein Saal voll Arabesken, von einem Mahler, der weder mit Raphael, noch einem andern mir bekannten Mahler Aehnlichkeit hat. Der Kopf bleibt einem am Ende ganz verwirrt von allen dem übertriebnen unnatürlichen Zeuge.  
Der Autor macht den Hanswurst, hat aber unter dem Possierlichen, Grottesken viel Witz, Gefühl, Einbildungskraft, Verstand, besonders eine eigne metaphernreiche genialische Sprache, die nicht selten treffend und klassisch ist. Dadurch gewinnt er Interesse selbst für gute Köpfe. Aber doch meistens nur für den Moment zur Unterhaltung, gerade wie Arabesken. Am Ende bleibt von Ausbeute für Wahrheit und Schönheit wenig mehr übrig, das sich gediegen oder geprägt in den Verstand oder das Herz senkte.  
Das Wesentliche ist Unsterblichkeit nach dem Tode unbestimmt, worin sie bestehen soll, mit Nacht und Sternen, Morgen und Abendroth, Thränen stromweise verarbeitet, und so molluskenempfindsam, daß es in der freyen Natur für einen Menschen auch nur von vier oder fünf Fuß selten Geschmack finden kann.  
Kurz der Verfasser gehört zum Heer der Platoniker, und seine Manier ist Arabeske. Dahore ist eigentlich der Hauptheld darin, und die Jünger Victor und Klotilde. Dahore soll ein Indianer seyn, damit es einen neuen Anstrich bekömmt. Im Ganzen ist kein Charakter, der sich halten kann. Die Geschichte / der Plan ist so toll, daß man gar nicht daran denken kann; das Ganze bloß im Studier und Schreibezimmer ausgeheckt.  
Höchstunpassend und widerlich ist der Stoff Unsterblichkeit zur Arabeske verarbeitet. Ein Pietist im Ernst müßt es mit Greuel ansehen. Aber sie erbauen sich schon am guten Willen (FN/II/1050f.).

Direkt anschließend die Rezension zu *Die unsichtbare Loge*:

<sup>691</sup> Zitiert nach Jutta Heinz: „Eine Art – wie der *Merkur* hätte werden sollen“. Programmatik, Themen und kulturpolitische Positionen des *Teutschen Merkur* und des *Deutschen Museums* im Vergleich“, in: „*Der Teutsche Merkur*“ – die erste deutsche Kulturzeitschrift, S. 108-130, hier S. 111.

<sup>692</sup> Vgl. Wilhelm Heinse: *Ardinghello*, hrsg. von M.L. Baeumer, Stuttgart 1977 (RUB; 9792), S. 575f.

<sup>693</sup> Zitiert nach Heinz: *Ardinghello*, S. 575f.

<sup>694</sup> Vgl. dazu: Ira Wilhelm: „Ein Kessel voll Suppe“. Wilhelm Heinse liest Jean Paul“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, Band 34, Weimar 1999, S. 144-155.

Die unsichtbare Loge. Eine Biographie von Jean Paul. 2 th. Berlin 1793.

Desinit in piscem mulier formosa superne.

denn bei der sonderbaren und genievollen Erziehung kömmt am Ende nichts heraus.

Doch ist dieses Werk weit reichhaltiger, als das vorhergehende, und es sind meisterhafte und klassische Details darin. Das Hauptsteckenpferd ist freilich auch wieder die Unsterblichkeit; doch in keinem solchen großen Kessel voll Suppe. Daß am Ende nichts aus dem Jungen von Gustav wird, kann man noch vertheidigen, weil ein antik erzogener, ein vortreflicher Mensch in unsern Regierungsformen eben nichts weiter werden kann, als ein Insurgent. Uebrigens sind die stärksten und freyesten Satyren darin, und des Platten und albernen viel weniger als im vorigen. Doch übertrifft auch hierin sein sublimer Ottomar bei seiner Auferstehung alles im vorigen; und sein Schulmeister Wuz dazu macht das närrischste Ganze, oder vielmehr das possierlichste Quodlibet (FN/II/1051).

Die Wortwahl Heinses in diesen Rezensionen bildeten den Anlass dazu, in Heinse einen Klassizisten zu sehen. Für Heinse sind Jean Pauls Romane wie ein „Kessel voll Suppe“, sie besitzen weder Einheit noch Plan, in ihnen herrscht ein „gothisches Gewirr“ (FN/I/604), sie sind in seinen Augen Arabesken. Andreas Riem verurteilt in seiner Schrift *Ueber die Arabeske* (1788) dieses künstlerische Stilmittel: „Nirgends ist Harmonie, denn nirgends ist Beziehung der Theile auf das Ganze; nirgends Composition [...] Das Ganze hat keine Ordnung [...]“.<sup>695</sup> Moritz verteidigt in seiner *Theorie der Ornamente* die Berechtigung der Arabesken: „Der Ausspruch des Horaz: ‚Malern und Dichtern war von jeher alles zu wagen erlaubt‘, scheint in den Arabesken das herrschende Gesetz zu sein.“<sup>696</sup> Wenn man die Arabeske eine Reaktion auf einschränkenden Normen und Gesetze des Klassizismus versteht, wird das Bekenntnis zur ihr eins mit dem Bekenntnis zur Moderne und zur Insurrektion. Bereits 1759 sprach sich Nicolai entschieden dagegen aus: „Wozu ist es denn nöthig, eine Sache mit lauter Hirngespinsten zu verzieren? Und dabey ieder Verständiger, der da fraget, was es denn eigentlich vorstellen soll, sich mit der Antwort begnügen muß, es sey Rocaille, Grottesque, Arabesque, a la Chinoise, oder en gout Baroque: kurtzum es sey so Mode?“<sup>697</sup> Weitere Synonyme zur Bezeichnung der ästhetischen Unordnung sind *olla potrida*, dessen deutsches Äquivalent das Sammelsurium ist.<sup>698</sup> Als *Sammelsur* bezeichnet man früher in Deutschland eine aus Resten oder Disparatem zusammengekochte Suppe, heute allerdings dient der Begriff zur Bezeichnung einer ungeordneten Anhäufung verschiedenartiger Dinge, wozu man früher vielleicht Raritätenkasten gesagt hätte. In der niederländischen Kunsttheorie war die Methode des Zusammenraffens und – sammelns jedoch keineswegs verteufelt, van Mander rät 1604 den Malereleven noch: „Steelt armen beenen lijven handen voeten/ T is hier niet verboden die willen moeten/ Wel spelen Rapiamus personnage/ Wel ghecoocte rapen is goe pottage.“<sup>699</sup> Der Begriff der Pottage besitzt hier noch einen positiven Klang, während Heinses „Kessel[s] voll Suppe“ eindeutig negativ gemeint ist. Auch Wielands Werke spricht er in seinen Privatrezensionen literarische Qualitäten ab:

Ich werde der Epischen Poesie ganz gram, wenn ich so sehe, wie ein Mann von Talent sich ganz ungeheure Mühe gibt, mit den ausgesuchtesten Worten schachmatt u luftig die Phantasie bloß zu kitzeln, ohne im mindesten weder die Natur nachzuahmen noch darzustellen. Ariost, Milton u Voltaire sind weit vom Homer schon zurückgewichen. Wieland macht vollends lauter Hirngespinst. Und Klopstock ist nicht viel bessers. Vom Wirklichen des Menschen ist da wenig zu sehen. Lauter albernes wunderbares Zeug. Die dramatische Poesie muß sich doch noch immer am Menschen halten (FN/II/1359).

Um seine klassizistischen Schönheitskriterien in ein Bild zu fassen, greift Heinse öfter zurück auf eine Metapher, die der Erfindungsgabe des Horaz entsprang,<sup>700</sup> das Bild des Fischmädchens zur Illustration einer einheitslosen

<sup>695</sup> Zitiert nach *Klassik und Klassizismus*, S. 770.

<sup>696</sup> Karl Philipp Moritz: „Theorie der Ornamente“, in: *Klassik und Klassizismus*, S. 384-450, hier S. 393.

<sup>697</sup> Friedrich Nicolai: *Sämtliche Werke, Briefe, Dokumente*, hrsg. von P.M. Mitchell u.a., Band 4: *Literaturkritische Schriften II*, hrsg. von P.M. Mitchell, Berlin 1991, S. 43.

<sup>698</sup> Auch in der niederländischen Literatur des 18. Jahrhundert war der Begriff geläufig. Vgl. André Hanou: „Balsemiek! Olipodrigo over voedsel bij Elisabeth Wolff en anderen“, in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman*, 28, 2006, S. 48-60.

<sup>699</sup> Zitiert nach: Ben Broos: „Overname toegestaan“, in: *Ontrouw aan Rembrandt en andere verhalen. Een bloemlezing uit Kunstschrift met artikelen over de 17de-eeuwse Nederlandse kunst*, Amsterdam 1991, S. 39-46, hier S. 41.

<sup>700</sup> Bezeichnend ist auch eine andere Quelle, worin die Mädchen-Fisch-Metapher ebenfalls im Zusammenhang von

Ordnungslosigkeit oder ungestalten Unförmigkeit:

Herders Schriften von größerem Umfang verderbt immer die Profession von Generalsuperintendent. Zb. der erste Band Ideen. turpiter atrum.

Desinit in piscem mulier formosa superne Wahrhaftig. Und damit man sie nicht merken soll: so übertreibt ers auf den höchsten Grad. Die Charakteristik sonst von Schwärmerey, hier Heucheley und Verstellung. Reine Empfindung und klarer Verstand und keusche Einbildungskraft spielt nicht so mit Metaphern (FN/II/403).

Was Heinse Jean Paul, Dante, Herder und vielen anderen abspricht, wird ihm aber regelmäßig vorgeworfen. Sei es von seinen Schreiberkollegen Goethe und Schiller,<sup>701</sup> oder von den frühen Literaturwissenschaftlern wie Hermann Hettner, dem erster Nachlassherausgeber von Heinses Notizen, der 1869 den *Ardinghello* für künstlerisch unbedeutend hält und ihm vorwirft, keine „einheitliche Handlung“ aufzuweisen. Das Ganze sei nur eine „bunte Reihe von Genrebildern, Betrachtungen und Studien, die in sich keinen anderen Zusammenhang haben als die Willkür des Verfassers, die in diesen Roman alles hineinlegte, was sich eben in der Arbeitsmappe vorrätig fand“.<sup>702</sup> Und Edmund Riess fasst 1911 Heinses Romantechnik folgendermaßen zusammen: „Sorglos verwendet er die technischen Mittel, wie ihn eben Temperament und Stimmung treibt. Er arbeitet nicht nach durchdachten Plänen, musivisch ist seine Art.“<sup>703</sup> Ausgerechnet „musivisch“ wird Heinses Werkstruktur genannt, ein Beiwort, das immer wieder gern zur Charakterisierung der mit Formen experimentierenden modernen Literatur von Sterne über Joyce bis Arno Schmidt herangezogen wird. Für all diese war die klassizistische Einheitsforderung eine Provokation zur Subversivität und kein Gesetz zur Nachahmung.

Doch muss die Schlussfolgerung aus den Rezensionen, dass Heinse sich mit den „vorliegenden Rezensionen zu Jean Paul [...] im Alter klassizistischen Auffassungen angenähert“ habe,<sup>704</sup> dahingehend korrigiert werden, dass Heinse sein ganzes Leben lang schon Klassizist gewesen ist, auch zur Zeit der *Gemäldebrieife*, wenn auch zu dieser Zeit seine anticlassizistischen, genauer antiakademischen Züge stärker in den Vordergrund treten, als sie es später tun.

Einer der wenigen, der den klassischen Charakter Heinses erkennt, ist Jean Paul.

#### Der Einzige, der ihn versteht? Jean Paul liest Heinse

Bei der Lektüre der Rezensionen fragt man sich unwillkürlich, weshalb er an dem jüngeren Autor genau das tadelt, was der Leser an Heinses Romanen als Verdienst zu entdecken meint: Disparatheit, moderne Vielfalt, Anti-Essenzialismus, einheitslose Planlosigkeit, sinnkritische Unordnung, freiheitliche Nichtlinearität. Doch eine genauere Untersuchung von Heinses Roman, Schriften, Notizen und Briefen zeigt, dass er diese Errungenschaften für sich gar nicht in Anspruch nimmt. Jean Paul selbst wäre vermutlich bei der Lektüre von

---

malerischen Grottesken als Vorbild für ein literarisches Genre herangezogen wird. Es handelt sich um Montaignes Essay „Über die Freundschaft“. Montaigne schreibt: „Als ich einem Maler, der für mich tätig ist, bei der Verrichtung seiner Arbeit zuschaute, überkam mich die Lust, es ihm nachzutun. Im mittleren Teil jeder Wand wählt er die jeweils günstigste Stelle, um dort ein mit seiner ganzen Meisterschaft ausgeführtes Gemälde anzubringen; den leeren Raum rundherum jedoch füllt er mit ‚Grottesken‘ aus, das heißt: bizarren Phantasiegebilden, deren einziger Reiz in ihrem Variationsreichtum und ihrer Absonderlichkeit liegt. Was aber sind diese ‚Essais‘ hier in Wahrheit anderes als auch nur ‚Grottesken‘ und monströse, aus unterschiedlichsten Gliedern zusammengestückelte Zerrbilder, ohne klare Gestalt, in Anordnung, Aufeinanderfolge und Größenverhältnis dem reinen Zufall überlassen? Des Weibes Leib: verführerisch/ zwar oben, unten aber Fisch. Im zweiten Teil halte ich mit meinem Maler also durchaus Schritt, im ersten und beßren jedoch bleibe ich auf der Strecke, da mein Können nicht so weit geht, daß ich mir zutraute, ein ansehnliches und nach den Regeln der Kunst formvollendetes Gemälde in Angriff zu nehmen“ (Michel de Montaigne: *Essais*, übers. von Hans Stilett, München 2000, Erstes Buch, S. 285).

<sup>701</sup> Das zweite Mal ist, als Schiller am 29. Juli 1788 an Huber schreibt: „Heinses bekanntschaft mag schon interessant sein. es ist einer von diesen köpfen, die nichts so merkwürdiges schreiben, als sie selbst sind, und seine augenblicke vor dem schreibttisch sind gewiss nicht die schönsten seines geists. von dieser art, glaube ich, ist auch Goethe“ (Leitzmann: *Zeitgenossen*, S. 34).

<sup>702</sup> Zitiert nach Heinse: *Ardinghello*, S. 589.

<sup>703</sup> Edmund Riess: *Wilhelm Heinses Romantechnik*, Hildesheim 1978 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte; 39), S. 105.

<sup>704</sup> Wilhelm: „Ein Kessel voll Suppe“, S. 155.

Heinse Rezensionen wenig überrascht gewesen, denn er sieht in dem siebzehn Jahre Älteren niemals den Anti-Klassizisten, den die Nachwelt in ihm zu erkennen glaubt. Er ehrt und erwähnt Heinse in seinen Schriften und Werken mindestens drei Mal: einmal beurteilt er die Form der Romane, dann dessen Vermögen, Menschen zu schaffen, und schließlich dessen Landschaftsbeschreibungen. Und stets sind seine Bemerkungen durch ein tiefes Verständnis Heinse gekennzeichnet.

Zunächst zur Form der Romane. Jean Paul ordnet den „romantischen Geist“ in drei Gruppen ein, wobei romantisch als Epochenbezeichnung zu verstehen vollkommen falsch wäre, denn es handelt sich hier um die Klassifizierung von Romanen. Die Überschrift des Paragraphen 72 der *Vorschule der Ästhetik* lautet: „Der poetische Geist in den drei Schulen der Romanenmaterie, der italienischen, der deutschen und der niederländischen“.<sup>705</sup> Bei den Romanen der italienischen Schule „fallen die Gestalten und ihre Verhältnisse mit dem Tone und dem Erheben des Dichters in eins. Was er schildert und sprechen läßt, ist nicht von seinem Innern verschieden“.<sup>706</sup> Das heißt, die Darstellung gehorcht der klassizistischen Forderung nach dem *decorum*. Es herrscht ein „höhere[r] Ton“ und der erfordert, Jean Paul zählt es auf:

[...] ein Erhöhen über die gemeinen Lebens-Tiefen – die größere Freiheit und Allgemeinheit der höhern Stände – weniger Individualisierung – unbestimmtere oder italienische oder natur- oder historisch-ideale Gegenden – hohe Frauen – große Leidenschaften etc. etc.“<sup>707</sup>

Und zu dieser Klasse der italienischen Romane zählt Jean Paul neben *Werther*, die Neue Heloise oder den *Agathon* auch den *Ardinghello*. Bei den beiden anderen Klassen handelt es sich um die „deutsche[n] Schule“, zu der er Hippel, Fielding, Musäus, Hermes, Sterne u.a. rechnet, und die „niederländische“, die niedrigste der drei Klassen, der er seine eigenen Humoresken und Idyllen „Wutz, Fixlein, Fibel“ zuordnet.<sup>708</sup> Abgesehen von der Klassifizierung Heinse als italienischer Roman-Autor, rühmt ihn Jean Paul auch als „trefflichen Gestalten-Schöpfer“,<sup>709</sup> und zwar bezogen auf ein Werk, dessen augenscheinliche Leblosigkeit nicht mal von den Heinse Wohlgesonnenen bestritten werden kann, die *Anastasia*. Der Begriff der Gestalt ist das Resultat einer ästhetischen Reduktion, sie ist Gegenstand der Morphologie, die die Gestalt definiert als „(gelungene) äußere Erscheinung eines Produktes“ entgegen einer „bloße[n] Vielheit von Bestandteilen der äußeren Erscheinung“.<sup>710</sup> Dieses „Gesetz der guten Gestalt“ besagt, „daß unter allen Möglichkeiten des Zusammenschlusses von Gliedern eines Ganzen diejenige bevorzugt ist, die die einfachste und deutlichste Gestalt darstellt“.<sup>711</sup> Dieses Betrachten wendet Gestaltschemata an, die sich dadurch auszeichnen, „daß sie in möglichst einfacher Art die charakteristischen Merkmale einer Gattung enthalten“,<sup>712</sup> was übrigens ungefähr das ist, was Heinse unter „klassisch“ versteht. Die Gesamtheit aller Gestaltschemata aber bildet das Ganze der Natur, denn diese sind „Bildvorstellungen, welche wir von den Dingen unserer Umwelt in unserem Gedächtnis gespeichert haben“<sup>713</sup> – mithin Ideen. Mithilfe der Gestaltschemata vergleicht der Mensch „die natürlichen Gestalten unserer Umwelt, also z.B. Bäume“ miteinander und erkennt „an den Abweichungen von diesen Schemata das einmalige Individuum, das Wachstum und die besonderen Verhältnisse von Wind und Wetter, unter denen es entstanden ist“.<sup>714</sup> Heinse schafft in seiner *Anastasia* und das trifft wohl auch für seine anderen Romane zu, bewusst keine

<sup>705</sup> Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 253.

<sup>706</sup> Ebd.

<sup>707</sup> Ebd. S. 254.

<sup>708</sup> Ebd. Er sieht die ganze Klassifizierung nicht so streng: „Gewöhnlicherweise bauen die drei Schulen oder Schulstuben in einem Romane wie in einer Bildergalerie quer durcheinander hin, [...]“ (Ebd. S. 255).

<sup>709</sup> Ebd. S. 286.

<sup>710</sup> Artikel „Gestalt“, in: *Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden*, hrsg. von Meyers Lexikonredaktion, Mannheim u.a. <sup>2</sup>1987, Band 8, S. 169.

<sup>711</sup> Artikel „Gestaltgesetze (Gestaltfaktoren)“, ebd.

<sup>712</sup> Jürgen Weber: *Gestalt, Bewegung, Farbe. Kritik der reinen Anschauung*, Braunschweig <sup>3</sup>1984.

<sup>713</sup> Ebd.

<sup>714</sup> Ebd.



Individuen, sondern dergleichen überindividuelle Gestalten. Dieser Eindruck wird dadurch bestärkt, er in der *Anastasia* zur Charakterisierung der Personen keine Eigennamen mehr verwendet, sondern diese kategorisch nur noch als der Grieche, der Engländer, der Hauptmann bezeichnet.

Jean Paul sieht Heinse als Dichter, der sich traditionellen Mitteln verschreibt. Als Romancier ist dieser dadurch antiindividualistisch und als Gestalten-Schöpfer reduktionistisch. Bei so viel Verständnis will man es Heinse beinahe übel nehmen, dass er Jean Paul mit solch harter Hand anpackt. Denn dieser scheint wirklich der einzige gewesen zu sein, der Heinse so liest, wie er wohl zu lesen ist: Als Italiener, als Grieche, als Liebhaber der Alten.

## Kapitel 5 EKPHRASIS

„Ein beredter Enthusiast  
zeugt immer gegen sich selbst“;  
Merck<sup>715</sup>

### I. Die Scheidekunst und das *ut pictura poesis*

In den *Gemäldebrieffen* gesteht Heinse sein Unvermögen, das, weswegen er sich zum Schreiben hingesezt hat, zu erfüllen: Das Beschreiben von Kunstwerken.

Es geht mir im Kopfe herum, threuer Freund, daß ich Ihnen Gemählde von Rubens zu beschreiben versprochen; und fast gereut es mich. Gemahlt und beschrieben ist schier so sehr von einander verschieden, wie sehen und blind seyn: wie der Zeiger einer Uhr im Julius auf Ziefer Vier – von dem Morgenroth auf der Höhe des Brocken. Selbst die Beschreibungen Winckelmanns sind nur Brillen; und zwar Brillen nur für diese und jene Augen. Und ich verzweifle beynah in dergleichen Sachen an allen Worten (IX/341f.).

Noch nicht genug der klagenden Worte, er seufzt: „Ich mag nicht mehr beschreiben“ (IX/348), er gibt auf angesichts einer schönen Gruppe, die „schwerlich mit Worten nur einigermaßen sinnlich zu machen“ (IX/356) ist und distanziert sich am Ende der Briefe abermals vom gerade beendeten Unterfangen der Bildbeschreibung: „Für dießmal genug, bester Freund. Ich bin des Beschreibens müde, wie Sie ohne Zweifel des Lesens“ (IX/363) – und meint es natürlich nicht, denn er weiß, dass Gleim niemals müde sein würde, etwas von seinem Schützling zu lesen. Jedes Mal aber, wenn Heinse auf das Beschreiben zu sprechen kommt, weist er indirekt darauf hin, dass er eines gerade nicht tut: Beschreiben – jedenfalls nicht im herkömmlichen, als langweilig und pedantisch geltenden Sinne.

Das Beschreiben ist Ausgangspunkt aller Wissenschaft, denn es ist ein Sammeln als additive Analyse, zuerst gefordert von der Apodemik, der Wissenschaft des Reisens. Sie erklärt Heinses beinahe manische Abmessung alles dessen, was er sieht, und die immer wieder neuerliche Betrachtung, so, als lägen die Kunstwerke unterm Vergrößerungsglas. Dieses ist so viele Füße lang und so viele Füße breit, jenes hat so viele Stufen und wieder ein anderes misst so und so viele Ellen. Ab und zu nimmt er seine – nicht gerade imposante – Körpergröße zu Hilfe, setzt einen Fuß hinter den anderen, misst manches zweimal, als traute er seinen eigenen Angaben nicht. Zu Recht wohl, denn merkwürdig oft verbessert er, zählt er nach, wie bei der Niobe-Gruppe und fast immer vertauscht (nicht verwechselt!) er im Nachhinein rechts mit links. Er prüft den Stein, zählt die Bruchstücke, die Trümmer, notiert schließlich alles akribisch in seine Kladden: Maße, Zahlen, Daten, Fakten, andererseits Eindrücke, Mutmaßungen, Deutungen, Wirkungen. Diese Methode dieser Annäherung an ein Kunstwerk ist zweierlei: Erstens ein distanzierteres Sezieren und Analysieren und zweitens ein Aneignen und Sicheinverleiben.

Gilt die Beschreibung an sich „einerseits als Paradigma einer objektiven Darstellung, einer wirklichkeitsnahen Vergegenwärtigung, so wird sie andererseits als höchst dürftige und der Oberfläche verhaftete Wiedergabe gewertet“.<sup>716</sup> Die Beschreibung als Heraufbeschwörung der enzyklopädischen Totalität leiht sich die Dichtung von dem während des Barocks so populären Lehrgedicht. Die Lehrdichter glauben, mit der Schilderung der Natur ihren Geheimnissen näher kommen zu können. Für Lessing ist der berühmteste Vertreter dieser Zunft im 18. Jahrhundert der schweizerische Mediziner und Naturwissenschaftler Albrecht von Haller, über den und dessen Gedicht *Die Alpen* (1729/32) er sagt, dass er ein „gelehrte[r] Dichter“ sei, „der mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet“.<sup>717</sup>

<sup>715</sup> Merck: „Eine mahlerische Reise nach Cöln, Bensberg und Düsseldorf“, S. 125.

<sup>716</sup> Emil Angehrn: „Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995 (Bild und Text), S. 59-74, hier S. 59.

<sup>717</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 124.

Hier zeigt ein steiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen,/ Ein Wald-Strom eilt hindurch und stürzt Fall auf Fall./ Der dick beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen/ Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall./ Das dünne Wasser teilt des tiefen Falles Eile,/ In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau,/ Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Teile/ Und das entfernte Tal trinkt ein beständigs Tau./ Ein Wandrer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,/ Die aus den Wolken fliehn und sich in Wolken gießen. Doch wer den edlern Sinn, den Kunst und Weisheit schärfen,/ Durchs weite Reich der Welt empor zur Wahrheit schwingt,/ Der wird an keinen Ort gelehrte Blicke werfen,/ Wo nicht ein Wunder ihn zum Stehn und Forschen zwingt [...].<sup>718</sup>

Im Niederländischen bedeutet „schilderen“ tatsächlich malen, während das deutsche „schildern“ eher meint, etwas langwierig und langatmig zu beschreiben oder herzuerzählen. Das Vertrauen in die Fähigkeit des Wortes, somit also auch in die Beschreibung mit Worten, ist seinem Ursprung nach aristotelisch. Jeder, der sich anschickt, etwas zu beschreiben, tut dies aus einem totalitären Anspruch heraus. Die Gefahr dabei ist, sich so lächerlich zu machen wie Sancho Pansa, wenn er die Geschichte von Lope Ruiz und dessen dreihundert Ziegen erzählt. Don Quixotes Knecht hatte beobachtet, wie ein Hirte seine Herde über einen Fluss setzte und berichtet von diesem Unterfangen, indem er Ziege für Ziege aufzuzählen beginnt und nicht mehr aufhört damit.<sup>719</sup> Er leistet gewissermaßen ein Erzählen in Echtzeit, reiner Realismus, bei dem sich unweigerlich Eintönigkeit und Langeweile einstellt. Diese Ödnis einer totalisierenden Wiedergabe ist mit ein Grund, warum das Beschreiben in Misskredit gerät. Poesie, die sich daran macht, etwas zu beschreiben, ist malende Poesie, das Endergebnis ein poetisches Gemälde. Dadurch aber vermengen sich zwei Kunstdisziplinen miteinander, was keiner von beiden förderlich ist. Lessing sieht den Verfall der Dichtung in der falschen Regel zur Beschreibung begründet, die er bei Haller in besonders unangenehmer Weise praktiziert sieht. Heinse findet in des Schweizers „Beschreibung vom Enziane“ ebenfalls „nicht einen Zug vom lebendigen der Blume; ein Wort nur von Duft für unsern Sinn mit Wohlgeruch würde alles anders dargestellt haben; aber so ist es todt, u geht uns wenig an“ (FN/I/899). Die erschöpfende Beschreibung einer Sache ist für ihn unmöglich: „Auf den Leser wirkt auch nicht die beste Beschreibung des Gegenstandes“ (FN/I/401), dennoch unternimmt er in den *Gemäldebriefen* ausdrücklich den zum Scheitern verurteilten Versuch. Wie aber soll man eine Sache literarisch wiedergeben, wenn die Gattung der poetischen Gemälde aus der Mode gekommen sind und man nicht mehr beschreiben darf wie Homer einst die ganze griechische Welt beschrieb, als er mit Worten Achills Schild nacherschuf? Nicht jeder verfügt über die Qualitäten Homers, um nicht in derart langwierige Beschreibungen wie die der kalten, analysierenden Lehrgedichte zu verfallen. Man distanziiert sich davon, und sucht wie Heinse nach probaten Alternativen.

Schon die *Rhetorica ad Herennium* versichert, dass ein Redner keinesfalls seinen Erfolg gefährdet, wenn er die Unbeschreibbarkeit einer Person oder eines Tathergangs eingesteht.<sup>720</sup> Der erste Bildbeschreiber, der der Sprache misstraut und dabei die Unterschiede von bildnerischen und sprachlichen Mitteln berücksichtigt, ist Bellori.<sup>721</sup> Karl Philipp Moritz zeigt sich hundert Jahre später, 1788, in seiner „Signatur des Schönen“ der Sprache gegenüber nicht weniger skeptisch. Sein Aufsatz stellt im Untertitel die Frage „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“<sup>722</sup> und beantwortet sie negativ. Er habe Winkelmanns Beschreibungen des *Laokoon* und des *Apollo* gelesen, und dabei sei ihm aufgegangen, dass das Beschreiben so nie gelingen könne.<sup>723</sup>

<sup>718</sup> Albrecht von Haller: *Die Alpen* und andere Gedichte, hrsg. von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1984 (RUB; 8963), S. 16.

<sup>719</sup> Miguel de Cervantes: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, übers. von Ludwig Tieck, Zürich 1987, S. 221.

<sup>720</sup> Stefan Greif: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, München 1998, S. 88.

<sup>721</sup> Vgl. Oskar Bätschmann: *Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*, Frankfurt/Main 1987 (Fischer-Taschenbücher; 3947: Kunststück); S. 41.

<sup>722</sup> Karl Philipp Moritz: *Beiträge zur Ästhetik*, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler, Mainz 1989 (Excerpta classica; 3), S. 79-96.

<sup>723</sup> Moritz: *Beiträge zur Ästhetik*, S. 153.

Winckelmann habe das Ganze des Kunstwerks zu sehr zerstückelt und mache „aus dem Apollo eine Komposition aus Bruchstücken, indem sie ihm eine Stirn des Jupiters, Augen der Juno, usw. zuschreibt“. Dadurch würde, so Moritz weiter, „die Einheit der erhabnen Bildung entweiht, und ihr wohlthätiger Eindruck zerstört“.<sup>724</sup> Der Berliner Ästhetiker kritisiert hier den analysierend vorgehenden Wissenschaftler Winckelmann, nicht den idealistischen Schwärmer Winckelmann, den Heinse als solchen bezeichnet, gerade weil er von der von Moritz geforderten einheitlichen Idee ausgehend die Antike beschreibt.

### 1. Die Grenzen und Schranken der Künste

Ein Malen mit Worten hat deshalb kein Gemälde zum Ergebnis, weil die Qualität eines Gemäldes sich eben optisch vermittelt, und zwar auf einmal. Diese Wirkung lässt sich in der sprachlichen Darstellung naturgemäß nicht leisten. Jedoch hat die Sprache die Fähigkeit, unsichtbare Dinge wie Ideen, Ideale, Götter, Gefühle und Bewegung zum Ausdruck zu bringen. Die Theoretiker des 18. Jahrhundert hoffen die Regeln und Gesetze der einzelnen Kunstdisziplinen zu erkunden, das heißt auch deren Grenzen. Gleichzeitig wächst der Wunsch, diese Grenzen zu überschreiten und es zum Beispiel der Poesie zu ermöglichen, Körperliches und Gleichzeitigkeit darzustellen oder der Malerei Zeit, Bewegung und Handlung, Ungegenständliches oder Gefühl. Dazu ist es nötig herauszufinden, was denn die einzelnen Kunstdisziplinen voneinander unterscheidet und was ihr Charakteristisches ausmacht. Lessing hält die Klärung dieser Frage für unerlässlich und verfasst zu diesem Zweck den *Laokoon*, dessen ungeheure Wirkung auf die damalige Jugend Goethe beschreibt:

Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange missverstandene: *ut pictura poesis*, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. [...] Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urtheilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Übel erlöst, [...].<sup>725</sup>

Das prekär Neue an Lessings Schrift, das Goethe zu seinem Lobeshymnus veranlasst, liegt ganz unspektakulär an der Für-Nichtigerklärung des kleinen Wörtchens *ut*. Der Vers 361 von Horazens *ars poetica* beinhaltet das berühmte *ut pictura poesis*, welches besagt, dass die Malerei wie die Dichtung sei.<sup>726</sup> Horaz betont damit die Ähnlichkeiten der Künste, wodurch, wie Lessing sagt, „viele der neuesten Kunstrichter“, er meint Ästhetiker wie Bodmer und Breitinger, „als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände [...] aus jener Übereinstimmung von Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen“ haben.<sup>727</sup> In der Folge sei es zu fatalen Verirrungen gekommen, die Heinse wortwörtlich exzerpiert:

Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerey die Allegoristerey erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie mahlen könne und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden (FN/1/918).

Ausufernde Beschreibungen träumen „tendenziell von der Ausschöpfung des Paradigmas“<sup>728</sup> und sind ebenso Ergebnisse eines falsch verstandenen *ut pictura poesis* wie willkürliche Allegorien. Statt die jeweils spezifischen Methoden der Künste zu vermengen, sieht man jetzt das Heil darin, nicht mehr die Ähnlichkeiten unter den Künsten zu suchen, sondern die Unterschiede, was ein Anzeichen für die Verwissenschaftlichung der Kunst ist.

<sup>724</sup> Ebd. S. 96.

<sup>725</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* 16, S. 341.

<sup>726</sup> Horaz: *Ars poetica. Die Dichtkunst*, übers. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2008 (RUB; 9421), S. 27.

<sup>727</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 14.

<sup>728</sup> Drügh: *Ästhetik der Beschreibung*, S. 17.

Riedel, Heinses Ästhetik-Lehrer in seiner Studentenzeit, bezeichnet in seiner *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767) den Paradigmenwechsel in der Ästhetik als einen historischen Moment und rühmt Mendelssohn und Lessing als jene, die „uns viel Gründliches über den Unterschied und über die Gränzen der schönen Künste und Wissenschaften gesagt“ haben.<sup>729</sup> Er will endlich die „Abgeschmacktheit“ jener benennen, „die den ganzen Dichter in einen Mahler und den ganzen Mahler in einen Dichter metamorphosiren wollen“.<sup>730</sup> Gemeint sind damit Unitaristen wie Bodmer und Breitinger, aber auch Batteux, die von einem gemeinsamen Prinzip aller Künste ausgehen. Riedel setzt diesen historischen Moment jedoch nicht in das Jahr des Erscheinens von Lessings *Laokoon*, 1766, sondern schreibt das Verdienst dem „beste[n] deutsche[n] Kunstrichter“ zu, der im ersten Band in der „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ (1765) die Dissertation *De Vmbra poetica* (1764) eines gewissen Benjamin Gottlieb Lorenz Boden rezensiert.<sup>731</sup> Boden will, angeregt von Hagedorns *Betrachtungen über die Malerey*, den durch und durch malerischen Aspekt von Licht und Schatten in der Dichtkunst untersuchen. Das findet nicht die Zustimmung des kunstrichternden Rezensenten, der, verärgert über die Kunstkritik seiner Zeit, fordert, dass „ein Mann von Genie und Geschmacke es unternehmen wollte“,<sup>732</sup> endlich einmal deutlich aufzuzeigen, worin Poesie und Malerei sich unterscheiden, denn „die Aehnlichkeiten sind in diesen beyden Künsten leichter zu finden, als die Gränzen, wo sie von einander scheiden“.<sup>733</sup> Dieser Mann von Genie und Geschmack tritt dann ein Jahr später tatsächlich auf: Lessing. Wiederum ein Jahr später erklärt Riedel deutlich die Differenzen der sich damals bekämpfenden Lager der Kunsttheorie, wobei er diese in die Nähe der Erkenntnistheorie rückt:

Aehnlichkeiten sehen ist Witz; Verschiedenheiten bemerken ist Scharfsinn; auf der Oberfläche der Dinge stehen bleiben ist Uebereilung. Wenige sind scharfsinnig, mehrere witzig und die meisten übereilen sich. Wer will es nun unseren Kunstlehrern verdenken, wenn sie bisher immer in Entdeckung der Aehnlichkeiten fruchtbarer gewesen sind, als in Bestimmung der Gränzen, wo sich die Künste von einander scheiden!<sup>734</sup>

Er bezieht sich damit wiederum eindeutig auf Lessing, der in der Vorrede des *Laokoon* behauptet, dass auf einen „scharfsinnigen“ Kunstrichter „funfzig witzige“ kämen.<sup>735</sup>

Der Untertitel des *Laokoon* lautet: *Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Die Grenze (*horos*), mit der übrigens der Begriff des Beispiels (*paradeigma*) verwandt ist, bestimmt den Spielraum, in dem eine Gattungs- oder ethische Norm verbleiben kann, um als solche noch Geltung zu haben.<sup>736</sup> Will man auf die Wortbedeutung der Grenze noch näher eingehen, gelangt man zu Leibniz und seiner Bestimmung der Monade, die als durch sich selbst limitiert verstanden wird. Als Individuum bezeichnet Leibniz nicht nur das Individuum im „logischen Sinn des Einzeldings“, sondern auch im „metaphysischen Sinn von der individuellen Substanz, deren monadische Selbstexplikation die vollständige Bestimmtheit als Grenzwert einer fortlaufenden Differentialanalyse konzipiert“.<sup>737</sup> Diese Definition ist die Grundlage von Leibniz' Philosophie des idealistischen Rationalismus.<sup>738</sup> Wichtig ist es, den Begriff der Grenze nicht mit dem der Schranke zu verwechseln. Die Schranke ist spinozistischer Natur, hierbei wird die Monade passiv durch andere ihrer Art in ihrer Auswirkung

<sup>729</sup> Friedrich Justus Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller, Jena 1767, S. 24.

<sup>730</sup> Ebd.

<sup>731</sup> Anonym: [Rezension zu *De Vmbra poetica* von Benjamin Gottlieb Lorenz Boden], in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, I. Band, 1. Stück, Leipzig 1765, S. 171-173.

<sup>732</sup> Ebd. S. 172f.

<sup>733</sup> Ebd. S. 173.

<sup>734</sup> Riedel: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, S. 24.

<sup>735</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 13

<sup>736</sup> Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 110.

<sup>737</sup> Ralf Simon: *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, (Studien zum achtzehnten Jahrhundert; 23), Hamburg 1998, S. 241.

<sup>738</sup> Ebd. S. 238.

begrenzt.<sup>739</sup> Kant umschreibt in seinen *Prolegomena* §57 die Schranke in ähnlicher Weise als Einschränkung eines Größten, bloße Negation und Mangel, während eine Grenze das ist, „wo das Begrenzte in seinem inneren Aufbau oder Fortgang vollendet ist“.<sup>740</sup> Mendelssohn analysiert in *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757) jede einzelne Kunst hinsichtlich ihrer individuellen Vollkommenheit und argumentiert dabei vom Verständnis der Grenze her. Kants Definition ist grundlegend für die klassizistische Vorstellung vom Brennpunkt, der auch Heinse mit seinem Ideal anhängt. Und auch Richardson erkennt, dass die Begründung für die Unterschiede zwischen der Literatur und der bildenden Kunst in ihren Eigenarten liegt, eine Einsicht, der auch Herder folgt, wenn er „die Grenzen zweener Künste philosophisch [zu] sondern“<sup>741</sup> will, was Heinse übrigens mit dem Großteil seiner ästhetischen Aufzeichnungen ebenfalls beabsichtigt. Er will philosophisch die Grenzen der Künste festlegen, das „sichere[s] Eigenthum der Kunst“ oder das „eigenthümliche“ (IX/283), wie er es in den *Gemäldebrieffen* nennt. Grundsätzlich ist er der Meinung: „Und darauf kömmt doch an, die unterscheidenden wesentlichen Züge von jedem Ding bestimmt zu fassen, u dem Genießer u Denker gleich darzustellen“ (FN/I/787). In diesem Sinne stellt Lessing den Hauptunterschied zwischen den Künsten darin fest, dass die Kunst der Malerei sich in natürlichen Zeichen ausdrücke, während die Poesie dazu willkürliche Zeichen benutze. Diese Unterscheidung trifft als erster Jean Baptiste Du Bos in seinen *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), womit er für die gesamte Medienästhetik eine Perspektive schafft, „deren zukunftsweisende Bedeutung kaum zu überschätzen ist“.<sup>742</sup> James Harris greift in seinen *Three Treatises* von 1744 auf Du Bos' Unterscheidung zurück und versucht, in der zweiten Abhandlung mit dem Titel: *Discourse on Music, Painting and Poetry* das Leistungsprofil jeder Gattung zu erstellen und ihren ästhetischen Wert zu bestimmen. Diderot in *Lettre sur les sourds et muets* (1751) erörtert ebenfalls das Problem der unterschiedlichen Gattungen und zeigt dabei „Leidenschaft für das Konkrete, die Differenzierung und die Erkenntnis des Vielfältigen“.<sup>743</sup> Lessing plante übrigens, dem *Laokoon* weitere Werke folgen zu lassen, die sich den anderen Künsten widmen sollten.<sup>744</sup> Alle Theoretiker des 18. Jahrhunderts versuchten also, um es zusammenzufassen, sich den einzelnen Kunstgattungen auf wissenschaftliche Weise zu nähern.

Die Errungenschaft der modernen Kunsttheorie gegenüber der alten liegt darin, die Künste voneinander zu trennen. Die Antike kennt die Unterschiede zwischen den Künsten und damit auch den berühmten Wettstreit um den Vorrang der Künste nicht. Sowohl die *ut pictura poesis*-Weisheit des Horaz als auch die von Plutarch (*Moralia* 346 F) überlieferte Weisheit des Simonides, wonach die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, wollen nicht mehr besagen, als dass die verschiedenen Künste „Schwestern“ seien.<sup>745</sup> Da Vinci hatte für die alte Weisheit des Simonides nur Spott übrig. Er polemisiert: „Ist Malerei eine stumme Dichtung, dann ist die Dichtung eine blinde Malerei,“<sup>746</sup> und widmet in seinem Werk *Codex Urbinas* ein ganzes Buch dem Vergleich der Künste von Malerei und Bildhauerei, den *Il Paragone – oder der Wettstreit der Künste*.<sup>747</sup> Der Vergleich der Künste untereinander führt automatisch zur Frage, welche von den Disziplinen denn die beste sei. Der Versuch, eine Rangordnung der Künste geht von der Vorstellung aus, dass die Künste ein System bilden. Zwar stellt Heinse oberflächlich die Malerei über alle Künste, wenn er schreibt:

<sup>739</sup> „Was durch ein anderes nicht begriffen werden kann, muß durch sich selbst begriffen werden“. Spinoza: *Die Ethik*, übers. von Jakob Stern, Stuttgart 1980 (RUB 851), S. 7.

<sup>740</sup> F. Fulda: „Grenze“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1971-2007, Band 3: G-H, Darmstadt 1974, Sp. 875-877, hier Sp. 875.

<sup>741</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 23.

<sup>742</sup> Karlheinz Stierle: „Das bequeme Verhältnis. Lessings ‚Laokoon‘ und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, in: *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, hrsg. von Gunter Gebauer, Stuttgart 1984 (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 25), S. 23-58, hier S. 27.

<sup>743</sup> Stierle: „Das bequeme Verhältnis“, S. 30.

<sup>744</sup> Vgl. Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 722.

<sup>745</sup> Zur Geschichte des Paragone bis zur Renaissance vgl. Perpeet: *Das Kunstschöne*, S. 210ff.

<sup>746</sup> Zitiert nach ebd. S. 214.

<sup>747</sup> Da Vinci: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, S. 129-158.

Die Malerei ist die schwerste unter allen Künsten, weil keine so weiten Umfang hat, wie sie; weil keine so von der heißesten Sommersonne bis auf den letzten Flimmer des Lichts, und von der äußersten Kraft des Herkules, und dem Brüllen des Löwen, bis auf das erste Wimmern des Kindes, keine so die ganze unermessliche Natur in sich hat, und keine sich auf das augenblicklichste Daseyn so einschränken muß. Apelles war mehr, als Menander, und Raphael mehr als Ariost. Nur der unwissendste Phantast kann von der Malerei als einer bloß kurzweiligen Kunst reden. Sie ist für den gefühlvollen Menschen die erste unter allen; [...] (IX/289f.).

Doch darf dabei nicht vergessen werden, dass die *Gemäldebriefe* eine Schrift über und für die Malerei sind, aus welchem Grund der Tenor positiv gehalten ist. Niemals mehr danach setzt er Werke der bildenden Kunst über die der Poesie. Der paragonistische Vergleich der Künste will eine Hierarchie festlegen, eine Ordnung der Künste, ein System der Künste. Bei beiden Annäherungsweisen, der monadisch-entelechischen der Grenzbestimmung wie der spinozistischen der Einschränkung, geht es um eine philosophisch-theoretische Ergründung der Kunst.

Anlässlich von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* rezensiert Heinse: „Die Grenze zwischen Dichter u Schauspieler, die verschiedenen Gattungen hätten bestimmt aus einander gelegt werden sollen“ (FN/II/969). So ergibt sich für die einzelnen Künste: „Die Malerei stellt Farben dar; die Musik Töne und Bewegungen. Die Malerei soll keine Töne: die Musik keine Farben –unmittelbar – darstellen; es ist unmöglich. Oder Musiciren ist nicht mahlen; und Mahlen ist nicht musiciren. Die Grenzen sind scharf gezogen“ (FN/II/1142). Seine Hauptkriterien, nach denen er die Künste einteilt, sind folgende: „Die Bildhauerkunst hat die Form zum Erbtheil erhalten; die Malerei das Grundstück die Farbe; die Tanzkunst die Bewegung im Menschen; die Musik den Ton; die Poesie die Sprache [...]“ (FN/II/442). Immer und immer wieder will er Grenzen und Schranken der einzelnen Künste festlegen, mit der gleichen Insistenz, mit der er die antiken Statuen in Italien betrachtet. In den *Gemäldebrieffen* will er die Künste präzise voneinander geschieden wissen: „Die Malerei ist, obenhin betrachtet, Darstellung der Dinge mit Farben. Die Farben sind dem Maler folglich das, was die Worte dem Dichter, und die Töne dem Virtuosen sind: also Stoff – die Bedeutung, das Wesen“ (IX/288). Der Gedankenstrich fungiert hier als Zeichen der ergänzenden Erläuterung, sondern als Zeichen der Gegenüberstellung, denn die Farben stehen dem Wesen, der höheren Bedeutung entgegen und bilden lediglich den „mechanischen Theil“ der Kunst (ebd.). Die Poesie vermag es, große, abstrakte Begriffe und Handlungen darzustellen, die Malerei jedoch könne „das Innre, das wirkt, zu wenig darstellen“ und sei außerdem „von Dauer und Größe zu beschränkt“ (FN/II/445). Im N 5&9 fragt er sich: „Was stellt die Musik dar? Masse, und Bewegung derselben, beydes immer beysammen; das reine, von allem abgesonderte, Leben in der Natur und im Menschen“ (FN/II/445). Die Musik, so sagt er auch, drücke wie keine andere Kunst „so individuell [...] das innere Leben aus“, während die Poesie leider „nur allgemeine Zeichen“ zur Verfügung habe und die Malerei „die Bewegung zu einzeln nur durch den scheinbaren Stillstand des plötzlichsten Augenblicks“ ausbilde (FN/I/901). Jede Kunst, fasst er schließlich in den *Gemäldebrieffen* zusammen, hat „ihre Grenzen, über welche keine andere Eroberungen machen kann. Malerei, Bildhauerei und Musik spotten in ihren eigenthümlichen Schönheiten jeder Uebersetzung“ (IX/282f.).

Dennoch lässt er sich nicht davon abhalten, in den *Gemäldebrieffen* genau das zu tun. Der Leser wird mit größerer Aufmerksamkeit seine „Übersetzung“ der Gemälde in Literatur betrachten, als er es ohne den Hinweis auf die Unmöglichkeit des Unterfangens getan hätte. Und natürlich ist die Bewunderung über das Gelingen dann umso größer, ein Gelingen, das der Autor selbst als Misslingen bezeichnet. Dass er es überhaupt versucht, lässt darauf schließen, dass er an die Kunst als Gesamtsystem glaubt und dass er es – als Gedankenspiel – für möglich hält, ein Kunstwerk zu schaffen, welches alle Künste, im einzelnen zur Vollendung gebracht, in sich vereinigt: ein Gesamtkunstwerk. Heinse hat zu verschiedenen Lebzeiten eine andere Favoritkunst, in seinen jungen Jahren ist es die Malerei, wovon die *Gemäldebrieft*e zeugen, in seinen mittleren die Literatur bzw. Philosophie, deren Grenzen und Bestimmungen er im *Ardinghello* darlegt, während er später, in der *Hildegard von Hohenthal*, davon überzeugt ist, dass die Musik das Nonplusultra sei. Doch handelt es sich dabei nicht nur um einen Wechsel

von Vorlieben, sondern es geht ihm darum, enzyklopädisch das Wesen aller Kunstdisziplinen erschöpfend abzuhandeln – eine Kunst nach der anderen. Dass Besondere bei Heinse ist, dass die Definitionen der einzelnen Kunstdisziplinen nicht dazu dienen sollen, die eine gegen die andere auszuspielen, sondern es ermöglichen sollen – bereits im romantischen Sinne aller Grenzaufhebungen –, sich gegenseitig zu ergänzen.

## 2. Die Kategorisierung der Kunstbetrachter

Doch nicht nur die Künste sollten wissenschaftlich kategorisiert werden, sondern auch die Kunstbetrachtung. Eine traditionelle Einteilung trennt die Kunstbetrachter in Künstler, Liebhaber und Kenner. Wie ein Kunstkenner nicht sein soll, das zeigt Heinse in der Figur des lächerlichen Kenners, den er in der Düsseldorfer Galerie trifft – nicht von ungefähr ein Niederländer:

Als ich jüngst das kleine Stück von Michel Angelo herunter genommen, und daran Herz und Phantasie weidete; kam ein holländischer Kenner dazu, und betrachtete auch ein wenig. Nahm es, stellte es in dieses und jenes Licht, und stellte es endlich neben diese berühmte Madonna [des Dolce, i.w.], und – schüttelte den Kopf, und gab es, die Gedanken ganz davon weggewandt, mir als ein mittelmäßiges Ding wieder zurück – und gieng weiter, und stand aufmerksamer wieder wo stille (IX/310).

Der Kunstkenner Heinses ist hier ein „Nachschwätzer“, jemand, der sein Urteil nicht selbst fasst, sondern mehr auf die allgemeinen, überlieferten Werturteile gibt. Er erhebt den Anspruch, dass wahre Kunstkritik „in Unschuld eigner Herzen und Sinn“ (IX/344) zu folgen hat. Zu seinen Zeiten gilt das Laienurteil oft nur noch als pure Nachplapperei, dabei respektierten bereits de Piles, J.M. Lacombe oder Hagedorn den nichtprofessionellen Kunstbetrachter als Urteilsträger. Heinses in den *Gemäldebrieffen* dargestellte Vorstellung vom idealen Kunstbetrachter ist identisch mit dem *Connoisseur* von Rittershausen, der folgende Forderungen zu erfüllen hat:

Aus dem vertrauten Umgang (mit den großen Meistern) muß er [der ideale Kenner] die Grundsätze der Kunst gelernt haben. [...] Zur Kenntnis gehört am ersten das Studium der Grundsätze: oder, wie kann wohl jemand die Fehler einer Tafel anmerken? Wenn er das Gebot nicht weiß, gegen welches der Künstler gesündigt hat. Will man von der Zeichnung urtheilen; so muß man Geometrie inne haben, Perspektive und ihre Verhältnisse: muß das Knochen und Muskelsystem verstehen, muß aus den gemeinen Formen die schönen unterscheiden können [...] Der Kenner muß Optiker seyn und die Regeln der Beleuchtung, des Lichtauffalles, die Strahlenzertheilung genau wissen: er muß die Lehre vom Widerschein und des Zwischenschattens, das allgemeine und besondere Licht wohl unterscheiden können [...] muß Psycholog seyn; sich auf die Geisterlehre verwendet haben, oder der Ausdruck des Geistes wird ihm unbekannt seyn [...] Er soll sich auf Mythologie und Geschichtskunde gelegt haben; und nicht der Geburtshilfe Anderer benöthigt seyn, die Geschichte, oder eines Gemäldes Allegorie zu entziffern: er muss in sich Seelenbewegungen fühlen, welche beim Anblick wahrer Schönheit entsteht, sein Geist muß hinschmelzen, oder wie ätherisches Feuer im Donner fortrollen: je nachdem ein sanfter oder lebhafter Ausdruck auf die Tafel hingemalt ist [...] Aber er muß auch Herr des Pinsels seyn: er muß die Ausübung verstehen: muß Zeichner und Colorist seyn, und ausdrücken können.<sup>748</sup>

Der ideale Kunstbetrachter ist Kenner (Verstand), Liebhaber (Gefühl) und Künstler (Einbildungskraft) in einem, somit setzt eine erfolgreiche Kunstbetrachtung ein enzyklopädisches Wissen und vielfache Talente des Betrachters voraus. Lessings Kategorisierung der Kunstbetrachter weicht von dieser eher traditionellen ab, er nennt Liebhaber, Philosoph und Kunstrichter.<sup>749</sup> Seine Klassifizierung basiert nicht allein auf dem Einsatz der verschiedenen Erkenntnismittel Gefühl und Verstand, sondern zusätzlich auf der Absicht bzw. Motivation des Kunstbetrachters. So soll sich dieser die Frage stellen, ob er lieber die Unterschiede zwischen den Künsten betonen oder sich mehr auf die Gemeinsamkeiten konzentrieren möchte. Demnach ist der Liebhaber der

erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge

<sup>748</sup> Zitiert nach Penzel: *Der Betrachter ist im Bild*, S. 66f.

<sup>749</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 13.



wie gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Der Philosoph als

zweiter suchte in das Innere dieses Inneren dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen; auf Handlungen, auf Gedanken, sowohl als auf Formen.

Der Kunstrichter,

welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.<sup>750</sup>

Der Liebhaber ist gewissermaßen Anhänger einer Wirkungsästhetik, der Philosoph will die Kunst systematisieren und auf ein einziges Prinzip reduzieren, während sich der Kunstrichter der Kunst analytisch nähert und die Grenzen zwischen den Künsten zieht. Die Grenzen zwischen den Künsten festzulegen, ist deshalb so wichtig, weil man sich ohne diese nicht die Gemeinsamkeiten der Künste erdenken kann. Das Ziel ist es, mithilfe der Erkenntnisse aus dem wissenschaftlichen Vergleich, die die Disziplinen voneinander trennt, was man mit einem Begriff der Zeit auch Scheidekunst nennen könnte, philosophische Erkenntnisse zu sammeln. Diese Zielsetzung ist Lessing so wichtig, dass er den *Laokoon* damit beginnen lässt. Herder beschreibt, in welche Kalamitäten der Kunstbetrachter kommen kann, wenn er davon überfordert wird:

Als das Philosophieren über schöne Kunst einmal noch Mode war, suchte ich lange über den eigentlichen Begriff, der schöne Formen und Farben, Bildhauerei und Malerei trennte, und – fand ihn nicht. Immer Malerei und Bildhauerei in einander, unter Einem Sinne, also unter Einem Organ der Seele, das Schöne in beiden zu schaffen und zu empfinden: also auch dies Schöne völlig auf Eine Art, durch Einerlei natürliche Zeichen, in einem Raume neben einander wirkend, nur Eins in Formen, das andre auf der Fläche. Ich muß sagen, ich begriff dabei wenig.<sup>751</sup>

Heinse ist alles in Personalunion: Liebhaber, Künstler, Kenner, Philosoph und Kunstrichter, noch mehr aber ist er Philosoph, besonders dann, wenn er das Verbindende der Künste sucht, das entweder ontologisch in einem gemeinsamen Ursprung oder synthetisch in der Vereinigung aller Künste zu finden ist.

Der Begriff des Prinzips umfasst beide Ausfallrichtungen, zum einen die des zeitlichen Ursprungs und zum anderen die der regelhaften Ordnungskategorie. Man will damit der Unordnung auch im Bereich der Künste Herr werden. Batteux verfasst 1746 die Schrift *Les beaux-arts réduits à un même principe*, worin er auf der Suche nach einem System der Künste die Nachahmung der Natur als Grundsatz bestimmt, der allen Künsten gemeinsam ist. Heinse versteht den Begriff in beiden Bedeutungsvarianten und geht von „eine[r] Menge organisirender Principis“ (FN/II/701) oder den „principia der Welt“ (FN/II/1336) aus – wobei es bezeichnend für ihn ist, dass er das *principium* in den Plural setzt. Wer die gemeinsamen Wurzeln der Künste herausfinden will, handelt nach der Definition Lessings philosophisch, der Philosoph hat das große Ganze im Blick, anders als der bloße Kunsttheoretiker, der, wenn auch wie jener unter Einsatz des Verstandes, nur die einzelnen Kriterien berücksichtigt:

Man kann keinen Theil vollkommen verstehen lernen, ohne vorher einen deutlichen Begriff vom Ganzen zu haben. [...] Dadurch unterscheidet sich das Genie vom gewöhnlichen Menschen, daß es aus Instinkt gleich tiefer eindringt; und das Ganze wo nicht vollkommen übersieht, doch richtig ahndet. Und dadurch unterscheidet sich endlich selbst auch der gewöhnliche Mensch vom Vieh; Verstand ist Einsicht des Ganzen. Newton, Leibnitz standen nur auf einer höhern Stufe (FN/I/1048).

<sup>750</sup> Ebd.

<sup>751</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 23f.

„Das Kunstwerk als Ganzes zu verstehen, ist die Leistung des Klassizismus“,<sup>752</sup> die Theorie als Einsicht in das Ganze wird uns später im Landschaftskapitel unter dem Stichwort der *theoria* näher beschäftigen. Heinse zählt die, die das Ganze zu sehen vermögen, zu den Genies. In seiner ästhetischen Theorie sind Schönheit und Erkenntnis identisch. Will ein Schriftsteller dieses Wissen vermitteln, dann muss er, will er erfolgreich sein, mehr tun, als es in einen trocknen Traktat verfassen. Er schreibt verrätselt: „Die Phantasie kann nicht eher in's Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat“ (IX/334). Die Phantasie ist die dichtende Einbildungskraft, doch die Rolle des Verstandes, so viel ist klar, kann größer nicht sein. Er verwendet hier das gleiche Bild, das er später zur Bestimmung des Dichters einsetzt: „Die Dichter sollen seyn, wie die Wolken, die mit ihren goldnen Eymern aus dem Ozean der Wissenschaften schöpfen, und dem Volk Erquickung darreichen“ (FN/II/341). Damit ist der Auftrag der Dichter doppelt umschrieben, sie müssen einerseits mit der Einbildungskraft die von der Wissenschaft erfassten Realitäten sinnvoll zu einem Ganzen ergänzen und es andererseits vermögen, das Sinnhafte daran denjenigen, die zu dieser Erkenntnisbildung nicht fähig sind, zu vermitteln.

### 3. Das neue Beschreiben

Der Krise des Beschreibens begegnet Heinse sowohl in der *Laidion* als auch in den *Gemäldebriefen* mit Alternativkonzepten. In der *Laidion* will er die in Verruf geratene analytische Beschreibung, wie sie in den Lehrgedichten erfolgte, durch die Gefühlsevokation ersetzen. Doch dieses Verfahren hat seine Grenzen, denn dabei kann nur auf etwas Bekanntes zurückgegriffen werden, auf etwas, das bereits früher einmal das erforderliche Gefühl hervorgerufen hat. Deshalb erweitert Heinse in den *Gemäldebriefen* dieses Verfahren der Schönheitsbeschreibung mit emotionalen Reminiszenzen um die verstandesbasierte Analyse. Er will damit eine neue Art des Beschreibens schaffen, die beide Methoden organisch vereint. Die italienischen Gemälde beschreibt er in dieser Schrift verstärkt in der traditionellen theoretischen Manier der Wissenschaft, ergänzt durch Verweise auf die Wirkung, während er die Rubens-Gemälde in der neuen Art beschreibt, ohne jedoch auf die technische Analyse zu verzichten. Diese Art der Ekphrasis ist dem Gefühl und dem Verstand gleichermaßen verpflichtet.

Geht man davon aus, dass Heinse in den *Gemäldebriefen* eine Art Katalogersatz sieht, so ist die Wissensvermittlung zunächst vorrangig. Diese jedoch will er revolutionieren, indem er sie literarisiert. Zur Poetisierung der Wissensvermittlung wendet er eine Vielzahl mehr oder weniger neuer Mittel an: Blasonierung, Epische Allegorisierung, Temporalisierung durch Resukzession, Dramatisierung, Pindarischer Sturz und schließlich die Dehnung der Zeit. All diese Mittel dienen der Erzielung der *enargeia*: Schaffung von Evidenz mit sprachlichen Mitteln. Diese *enargeia*, wo viel sei schon vorweggenommen, ist das sprachliche Äquivalent zur noch zu behandelnden *theoria* der Landschaftsbetrachtung.

#### Blasonierung

Siegrid Weigel widmet sich in einem Vortrag bei der Tagung „Bilder-Denken, Bildlichkeit und Argumentation“ im Hamburger Warburg-Haus Heineses *Gemäldebriefen*, die sie an den heute üblichen Bildbeschreibungen misst. Ihrer Ansicht nach habe Heinse Probleme damit, dass Beschreibungen an die Stelle der Bilder treten müssen, wodurch „die Gleichzeitigkeit des visuellen Erlebnisses“ nicht nur mit Mühe „in die lineare Folge von Wörtern und Sätzen“ zerlegt wird, sondern sich Schwierigkeiten mit der „räumlichen Orientierung bei der Beschreibung dynamischer Bildinhalte“ ergeben. Den Leser verwirren dabei nicht nur die vielfältigen Rechts-Links-Angaben, sondern auch die spiegelbildliche Verkehrung der Betrachterperspektive. Weigel leitet diese

<sup>752</sup> Heinz Ladendorf: *Antikenstudium und Antikenskulptur. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Berlin <sup>2</sup>1958 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse; 46,2), S. 47.

Positionenverschiebung von der Tradition in der christlich-mittelalterlichen Ikonographie ab, „in der Rechts und Links vom Standpunkt Gottes aus gedacht wurden“.<sup>753</sup> Möglich ist aber auch, dass Heinse die bildimmanente Verkehrung im Sinne einer spezifischen Vereinigungshermeneutik durchführt, mit der er den Leser unmittelbar in das Bildsujet hineinziehen möchte, um diesen zum unmittelbaren Zeugen und vielleicht sogar Mitakteur des Geschehens zu machen. Erst Ende des 18. Jahrhundert beginnt sich die Draufsicht als Basis der Bildbeschreibung durchzusetzen. Dies, so Weigel, sei bei Heinse noch nicht geschehen. Das trifft nicht zu, denn Korrekturen in Heinses Bildbeschreibungen lassen erkennen, dass ihm die Draufsicht auf die Gemälde die primäre Perspektive ist, die er erst im Nachhinein umkehrt. Heinses Umkehrung der Draufsicht in die Innensicht dient zur emotionalen Involvierung des subjektiven Betrachters in das dargestellte Geschehen.

Mit der Verkehrung, er nennt diese Perspektive in einer Fußnote des *Ardinghello* erläuternd „nach dem Bilde genommen“ (IV/251), schafft er eine Betrachterperspektive, die unter dem Namen „heraldisch“ historisch definiert ist, und leiht sich damit das Verfahren von der Wappenbeschreibung, die für sich beansprucht, so präzise wie möglich vorzugehen. Die Heraldik, die ursprünglich die Wappen ausschließlich mit Worten beschreibt, wird im 17. Jahrhundert von Philipp Jacob Spener zur Wissenschaft erweitert. Die Methode, ein bildliches Wappen regelgemäß mit Worten zu beschreiben, ist die Blasonierung. Die Verbindung zur literarischen Gattung des Blasons ist nicht zufällig, mit dem Begriff wird die katalogartige Beschreibung einer weiblichen Schönheit bezeichnet. Heinse findet im *Ricciardetto* dafür ein Beispiel:

Und hier fängt er an, Stück vor Stück ihm die Schönheiten zu beschreiben, die ihr Schönes in sich vereinigt. Vermischungen von Purpur und Lilien, sagt er, sind ihre Wangen wie Rosen; fein die Lippe und noch viel röther als die Wangen; lieblich der Mund; die reinste Schwärze ziert ihre Augenbrane; die Nase ist gerade, und sitzt und ruhet wohl, auch reizend und fein im höchsten Grad, damit sie den Lippen nicht ungleich sey. Die Augen hat sie groß, lebhaft, und von reinem Lichte glänzend; und das, was schwarz in ihnen ist, kann nicht schwärzer seyn: ausgelöschte Kohlen sind eine nicht wahre entfernte Vergleichung. Wo sie darauf weiß sind, sagt fallender Schnee nicht, was ich im Gedanken habe: auch die Milch erklärt es mir nicht, und der Reif, und der lauterste Schaum des Meers; Und die schöne Schwärze empfängt von der schönen Weiße wechselseitige Anmuth und Unterstützung. Krauß steigt ihr das Haar auf die Seite, und scheint ganz von Hyacinthen zu seyn; die Grazien kämmt es, und auch Venus, mit so viel Ebenmaaß ist es getheilt. Ihr Hals ist weiß, zart, und rund, und ein schönes Band von Edelsteinen umgiebt ihn.

Sie ist groß von Natur, und ihre Kleider, womit sie sich schmückt, mit Gold besetzt, und da sind Rosen drinn von Rubinen gemacht, Lilien und Perlen; und an der Brust hat sie einen Stern von Orientalischen Topazen, der so viel Glanz von sich wirft, daß er gleichsam die Augen verblendet.

Wenn sie dann sich bewegt, so hat sie einen kurzen und kleinen Schritt, und scheint eine Palme zu seyn, oder vielmehr eine hohe Cypresse, wenn sie von einem Windchen Bewegung erhält: aber was sie bewegt ist nicht das nämliche; sie bewegt der leichte Geist der Grazien, die ihr immer verliebt zur Seite gehen. Dann hat sie einen schönen Busen, den die Binde, die ihn umgiebt, so sehr sie kann, in die Höhe treibt (FN/I/75f.).

Dieser Schönheitskatalog ist eine anatomische Vollständigkeitsliste. Der bekannteste Blason ist wohl das *Hohelied*, doch auch die im Lauf der Jahrhunderte zur Litanei verkommenen Beschreibung des weiblichen Körpers durch Petrarca ist berühmt. Für diesen hat Heinse im *Ardinghello* nur Spott übrig: Der italienische Dichter sei nur „ein armer Sünder, und hing nur am Schein, nie an der Wirklichkeit“ (IV/64), kurz, er sei ein „Schwärmer“ und habe mit „seinem Geächz und Jammer schier unsre ganze Poesie zu Grunde gerichtet“ (ebd.). Alle „Thoren“ unter den Dichtern

seufzten ihm Jahrhunderte lang nach, und mancher besang bey einer feilen Dirne die Grausamkeit der berühmten Provenzialin in unerträglichem Einerley, anstatt die verschiedenen Reize der Erdentöchter, in ihrer Mannigfaltigkeit, wie die heitern Griechen aufzuempfinden (ebd.).

Nach Heinses Meinung sollte man sich nicht an ein überliefertes allgemeines Ideal halten, sondern stattdessen

<sup>753</sup> Wolfgang Krischke: „Von Karambolagen lernen. Sehen und Denken: Ein Disput im Hamburger Warburg-Haus“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.12.1999.

die Unterschiede unter den schönen Frauen betonen. Er hasst das öde Aufzählen der weiblichen Schönheiten im Blason. Um die Schönheit seiner Almina in den Stanzen der *Laidion* zu zeigen, wählt er deshalb ein anderes Mittel: „Mir fuhr ein Pfeil in's Herz, als ich es sah./ Es war ein Blick, wie Blitz und Schlag und Flammen/ Auf einmal sind, und Alles stürzt zusammen (III/200). Der Analyse Wolfgang Dietrichs zufolge entzieht sich Heinse hier der Crux des Beschreibens auf dreifache Weise. Erstens löst er den Körper in eine „Folge von einzelnen Augenblicken auf [...], die ihn stets von einer anderen Seite zeigen müssen“, zweitens versucht er, den Eindruck der Schönheit heraufzubeschwören, indem er „das Wohlgefallen [...] schildert, das er verursacht“, und drittens vermeidet er eine statuarische Unbeweglichkeit, indem er die Bewegung zeigt, in der der Körper begriffen ist.<sup>754</sup> Heinse versucht hier also bewusst mit drei innovativen Mitteln, jener Krise des Beschreibens zu begegnen, in die die Literatur durch den wissenschaftlichen Anspruch des Lehrgedichts geraten ist. Offensichtlich war er sich der Grenzen dieser Mittel bewusst, denn in dieser Reinheit tauchen sie später nicht mehr auf.

#### Epische Allegorisierung

Eine weitere Vermischung von bildlichen und literarischen Vermittlungsformen stellt die epische Allegorisierung dar: „Malerey erhält ihre epische Größe durch die Allegorie“ (FN/I/943), behauptet Heinse und zitiert Mendelssohn, wenn er das rhetorische Mittel definiert als: „Man samlet die Eigenschaften und Merkmale eines abstracten Begriffs, und bildet sich daraus ein sinnliches Ganzes [...]“ (FN/I/1128). Das hat die Malerei der Dichtung voraus. Um mit Worten ein „sinnliches Ganzes“ zu schaffen, liegt es also nahe, sich der Mittel der Malerei zu bedienen und mit dem Vorteil der Dichtung zu verbinden, die das Unsichtbare, das Geistige, das Über-das-Körperlich-Hinausgehende darzustellen vermag. Das Ergebnis davon sind, wie Lessing sie nennt, die „poetischen Gemälde“:

Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Erot. T.II. Edit. Her. Steph. p. 1351) gesagt, die poetischen Phantasieen wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; [...].<sup>755</sup>

Er wünscht sich, dass die poetischen Lehrbücher in diesem Zusammenhang den Begriff des „Gemäldes“ vermieden hätten, man hätte sich dadurch „eine Menge halbwarer Regeln erspart“. Er plädiert also für die Bezeichnung als „poetische Phantasieen“, denn diese würde „kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben“, doch „sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.“<sup>756</sup> Malerisch ist also gleichbedeutend mit anschaulich.

Heinse exzerpiert diese Stelle bei Lessing wörtlich und fügt die griechischen Worte hinzu:

Jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt mahlerisch, heißt ein Gemählde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemählde am ersten u leichtesten abstrahieren lassen. φαντασται, εναργεια (FN/I/924f.).

Die Begriffe „Zug“ und „Züge“ als deutsche Begriffe für den Rhythmus“ weisen für den Zeitgenossen Heineses deutlich erkennbar auf die ästhetische Diskussion um das Klassische als Verhältnisschönheit hin (vgl. oben im Kapitel „Das Klassische“). Durch die adäquate literarische Kombination der Züge kann eine dunkle Sache sinnlich dargestellt werden, was mit der bloßen Beschreibung nicht zu leisten ist. Herder stellt fest: „Eine Bildsäule kalt beschrieben, gibt so wenig Ideen als eine gemahlte Musik; lieber laß sie stehen und gehe

<sup>754</sup> Wolfgang Dietrich: *Die erotische Novelle in Stanzen*. Ihre Entwicklung in Italien (1340-1789) und Deutschland (1773-1810), Frankfurt/Main u.a. 1985 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 812), S. 44.

<sup>755</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 113f.

<sup>756</sup> Ebd. S. 115.

vorüber.“<sup>757</sup> Moritz geht sogar noch weiter und behauptet, dass allein die Dichtung „die einzige wahre Beschreibung durch Worte von dem Schönen in den Werken der bildenden Kunst“ liefern könne „auf dem Grund unsers Wesens dasselbe Bild vollenden [...], das von außen auf einmal vor unserm Auge steht“.<sup>758</sup> Die *enargeia*, so umschreibt es Joachim Jacob, ist die Schönheit, wenn es der Sprache gelingt, „das zur Vollendung zu bringen, was ihre eigentliche Funktion ausmacht, das Abwesende so lebendig wie möglich, vor Augen zu vergegenwärtigen“.<sup>759</sup> Die Qualität liegt in der Übereinstimmung von Urbild und Bild und einer wirkungsmächtigen Komposition, die auch den Leser oder Betrachter berücksichtigt. Heinse glaubt anfangs, dass die Malerei diese Funktion erfüllen könne, wenn er sie definiert als das „große Ganze. Sie ist epische Poesie; ihr Umfang so unendlich, als weit die Erde, und weit der Himmel ist“ (FN/1/377). Mehr noch, die Malerei „bringt das Leben in Handlung, das dort in seiner stillen Größe und Einfalt da steht“ (ebd.), das heißt, sie überwindet ihre Grenzen, auch die, die Winckelmann ihr durch sein Syntagma setzt. In diesem Fall ist sie dann „kein Traum“ mehr, „sie ist so gut Wirklichkeit und Wahrheit, als ich weiß, daß ich mit meinen Sinnen wache“ (ebd.). Dahinter verbirgt sich eine idealistische Auffassung der Identität von Kunst und Wahrheit. Der Darstellungsmodus der Täuschung bedeutet in dieser Auffassung nicht, auf realistische Weise Urbild und Abbild zum Einklang zu bringen, sondern etwas Unsichtbares, eine Phantasie, eine Idee oder einen Begriff anschaulich darzustellen. Auf diese notwendige Wechselwirkung von Phantasie und Realität, Wachen und Träumen, zielt auch Kant, wenn er sagt, dass „Gedanken ohne Inhalt [...] leer“ seien, und Anschauungen ohne Begriffe [...] blind“.<sup>760</sup> Es sei deshalb notwendig, „seine Begriffe sinnlich zu machen (d.i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als, seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d.i. sie unter Begriffe zu bringen).“<sup>761</sup> Vertauschen könne man diese beiden Vermögen oder Fähigkeiten nicht, denn „[d]er Verstand vermag nichts anzuschauen, und die Sinne nichts zu denken“, woraus Kant schließt: „Nur daraus, daß sie sich vereinigen, kann Erkenntnis entspringen“.<sup>762</sup> Vereinigen ist aber etwas anderes als vermischen, er fordert, jede der beiden Erkenntnismethoden sorgfältig „von dem andern [...] abzusondern, und zu unterscheiden“.<sup>763</sup> Daraus entstehen dann „die Wissenschaft der Regeln der Sinnlichkeit überhaupt“, d.i. Ästhetik“ und die „Wissenschaft der Verstandesregeln überhaupt, d.i. der Logik“.<sup>764</sup> Auch für Herder bilden das lebhaft empfinden, das anschauende Erkennen und die sinnliche Unterscheidung ähnliche Gegensätze zum deutlichen Denken, zur Bildung von abstrakten Ideen und zur vernünftigen Wahrnehmung des Merkmals des Unterschieds.<sup>765</sup>

Die realistischen bildenden Künste und die idealistische Poesie sind also in ein spezifisches Verhältnis zu setzen. Lessing fordert theoretisch, die Grenzen zwischen den Kunst- und Denkdisziplinen streng einzuhalten, während Heinse es in den *Gemäldebrieffen* praktisch unternimmt, dichterische Mittel auf die Bilder anzuwenden, wodurch diese Wahrheiten entlockt werden sollen, die eigentlich der Dichtung vorbehalten sind.

Andererseits muss sich die Sprache als Medium des abstrakten Begriffs Sinnlichkeit und Anschaulichkeit von der Malerei entlehnen. Sie wird lebendiger, je mehr Bilder sie verwendet. Hamann erklärt: „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder“,<sup>766</sup> in seinen Augen sind die Bilder ältere Kommunikationsmittel als die Sprache. Das antike Muster für den idealen Einsatz von Gleichnissen stellt Homer dar. Für Heinse sind die zahlreichen Bilder beim Homer „blühende frisch lebendige Natur um die Fabel herum“

<sup>757</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 22.

<sup>758</sup> Moritz: *Beiträge zur Ästhetik*, S. 90.

<sup>759</sup> Joachim Jacob: *Die Schönheit der Literatur*. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense. Tübingen 2007 (Studien zur deutschen Literatur; 183), S. 43.

<sup>760</sup> Kant: *Kritik der reinen Vernunft I*, S. 98.

<sup>761</sup> Ebd.

<sup>762</sup> Ebd.

<sup>763</sup> Ebd.

<sup>764</sup> Ebd.

<sup>765</sup> Hans Dietrich Irmscher: „Zur Ästhetik des jungen Herder“, in: *Johann Gottfried Herder: 1744-1803*, hrsg. von Gerhard Sauder, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert; 9), S. 35-76, hier S. 51.

<sup>766</sup> Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, S. 83.

(FN/1/822). In ihrer Wirkung seien sie ihm „wie Blumen des Frühlings“ (FN/1/804), „schwellen mit ihrer trefflichen Schönheit das Herz an“ (FN/1/811), „erquicken, wie ein Sommerregen das Land“ (FN/1/812), kommen „wie Quellen hoher Gebürge über einen“ (ebd.). Gleichnisse, wie Homer sie häufig verwendet, haben nach Aussage Heinses die Aufgabe, den Leser „in die große Natur [zu] versetzen, u [zu] erquicken“, dadurch wird „die Sphäre [...] weiter, und man hat die lebendige Welt um sich“ (FN/1/806). Er nimmt sich alle Mühe, Homers Verwendung der Gleichnisse zu studieren und fasst zusammen: „Die Gleichniße sind hauptsächlich zu gebrauchen, wenn man etwas Trocknes erzählt, um Leben hineinzubringen“ (FN/1/828). Sie sind notwendig, wenn man „eine dunkle Empfindung erklären will“ (ebd.), bei welcher Formulierung man sofort an Hamann und Baumgarten denkt. Außerdem seien Gleichnisse unerlässlich „bey Vergrößerungen u Verkleinerungen, zb. vom Getöse, Lärm und Schwachheiten u Heldenthaten. Löwen, Eberte, Wasserfälle, Winde, Feuer in Wäldern u Städten“ (ebd.). Sie dienen dazu, den Menschen mit der Natur eins werden zu lassen, das habe Homer in Reinform bewiesen:

Homer besonders hat seine Iliade damit lebendig gemacht; wenn man die Gleichniße daraus wegnähme, so würde sie ihrer schönsten Zierde beraubt seyn, u schier wie ein Land ohne Quellen, Flüße u Seen da stehen; sie bringen gleichsam Luft u Wetter hinein in die Erzählung u geben Lebensathem. Sie machen bey ihm die Natur außer dem Menschen, u stellen die ganze weite Welt um seine Helden her; und er vermählt gewissermaßen damit den Menschen mit der Natur, und bringt sie mit ihm in Verhältniß (FN/1/828f.).

Bei folgender, wohl unmittelbar vor Ort getätigter Beschreibung eines Gletschers fällt auf, in welchem Maße Heinse homerische, bildhafte Vergleiche selber einsetzt:

Bogen über Bogen vorn, jeder blatternarbig, wie Grotten, bläulicht grünlicht, mit Kies und Steinen untermengt. Erst wie im Winter, von oben herein durchspalten, unten rinnen Bäche hervor, rund herum ist es kühl wie Winterluft. Oben ist er ein zackichtes durchbrochtes Werk, von fern wie eine Art grünlichtes schwammichtes Rohrgesträuch. Oben herab eine Muschel von Schneeberg zart u weiß gefroren. Wie grünlichte Schlacken hier u da mit Erde vermischt. Wie ein Muschelförmiges Karnapee oben, und unten wie eine fliegende Schürze.

Das Schreckhorn sieht aus mit seinem zurückgebogen Felsen oben drauf voll Eis wie ein besoffener Tamerlan unter den Geistern der auf einem Gebürg ritt (FN/1/477).

Diese Anhäufung von Vergleichen und die auffällige Abstinenz von Metaphern nimmt den Leser stärker in die Pflicht, fordert ihn mit dem ständigen „wie“ dazu auf, in seiner eigenen Erinnerung nach den dazugehörigen Bildern zu forschen. Metaphern dagegen zwingen dem Leser einfach die Phantasiewelt des Autors auf. Heinse will durch die sprachlichen Bilder etwas anschaulich und es gleichzeitig für die subjektive Rückerinnerung des Lesers fassbarer machen. Durch die bildhafte Sprache wird mehr transportiert und erreicht, als durch die sprachliche Wiedergabe der bloßen optischen Phänomene je hätte geschehen können. Angesichts des Rheinfalls von Schaffhausen ruft er aus: „Was dieser Anblick für eine Menge Bilder und Gefühle in mir erregt hat, ist unaussprechlich und unbeschreiblich“ (FN/1/458). Mit möglichst wenig Worten möglichst viel darzustellen, ist sein Ziel.

Sprache eignet sich grundsätzlich besser zur Darstellung von Natur als die Malerei. Heinse betont, dass eine Verwandtschaft zwischen dem Gesetz des Lebens bestehe, wonach alle „Bewegung Leben ist und alles lebendige mehr freut, als Stillestand u Tod“ (FN/1/919). Deshalb sei die Poesie zu dessen Darstellung besonders geeignet, denn „Poesie involviert ein Ganzes“ (ebd.), nicht nur Handlungen. Die Bewegung ist für Heinse das Gesetz des Kosmos und des Individuums. Nach der Überzeugung, dass die Seele „sich von selbst an jede Stelle [bewegt, i.w.], die ich nennen höre“ (ebd.), will er mit Sprache Bewegung schaffen.

Heinses Vorbild für sein Bestreben, mit der Sprache mehr zu erreichen als die Wiedergabe eines Sachverhalts, ist der tiefreligiöse Hamann. Dieser ruft in hermetischer Sprache die heidnischen Götter Ceres und

Bacchus, die alten „Pflegeeltern der schönen Natur“ an,<sup>767</sup> um mit ihrer Hilfe als Hypostasierungen von Sinnen und Leidenschaften den Künstler aufzufordern, im Buch der Natur Gottes Zeichen zu lesen. Hamann verweist weiter auf die Tradition der Dämonisierung der Natur durch Bacon: „Orgia nec Pentheum nec Orpheum tolerant“. Die Personifizierungen von neugieriger Untersuchung (= Pentheus) und besonnener Ratschläge (= Orpheus) werden von den Mänaden nicht nur nicht geduldet, sondern sogar zerrissen, erklärt Bacon die Mythen rund um den Dionysos.<sup>768</sup> Damit sind analytische Wissenschaft, Vernunft und tabuisierende Moral verpönt, aber auch eine zu trockene Sprache verbietet sich. Die Dichter sollen zu Priestern der Natur werden, fordert Heines Demetri, der Apologet der Poesie, später auf den ionischen Inseln, und in ähnlicher Weise stellt Hamann die Forderung: „Wagt euch also nicht in die Metaphysick der schönen Künste, ohne in den Orgien und Eleusinischen Geheimnissen vollendet zu seyn.“<sup>769</sup> Heines Rheinfallbeschreibung ist eine solche sprachliche Orgie der Form und dem Inhalt nach. Als Pendant zu den Rubensbeschreibungen, vor allem hinsichtlich des rhapsodischen, parataktischen Stils, mündet er hier wie dort in der Parabase des Heiligen (vgl. IX/344). Doch Hamann und einiger seiner Zeitgenossen Stil ist Modeton, und dieser provoziert die aufklärerischen Pentheusse und Orpheuse wie den giftigen Merck oder den nörgelnden Wieland, welcher mehrmals die „gelassene“, das heißt auch rationale, gefühlsferne „Untersuchung“ einfordert.<sup>770</sup>

Die Natur des 18. Jahrhunderts erweitert sich, sie ist nicht mehr nur Land, Wald, Meer, Fluss, See und sichtbare Elemente in der weisen Ordnung Gottes, sondern in ihr verbergen sich physikalische Geheimnisse und Gesetze, die nur durch die Wissenschaft zutage gefördert werden können. Die Natur wird zwar zur neuen Religion und der Dichter zu ihrem Priester, doch ihre Exegese übernehmen nun die Naturwissenschaften. Die Lehrdichtung hatte diese Allianz bereits versucht, mit dem Ergebnis, dass der poetische Furor dabei auf der Strecke blieb. Heine glaubt zunächst, mit einer außergewöhnlich dichterischen Sprache außer den emotionalen Gehalten auch naturwissenschaftliche und philosophische Erkenntnisse vermitteln zu können. Doch mit der Zeit scheint sein Glaube an die Macht der Sprache zu schwinden.

#### Temporalisierung

Die Beschreibung von Gemälden durch Worte erfordert die Auflösung der Stasis. Das Medium Zeit muss anders aufgefasst werden als ein bloßes chronologisches Nacheinander. Die Verlebendigung der Beschreibung durch Temporalisierung überantwortet die dargestellte Szene dem Fluss der Zeit, und der Beschreiber verwandelt, wie die *Rhetorica ad Herennium* es nennt, die (statische) *descriptio* in eine (dynamische) *demonstratio*.<sup>771</sup> Damit wird aus der Gleichzeitigkeit eines Gemäldes eine Ungleichzeitigkeit. Für Heine liegt im richtigen Verhältnis zwischen Gleichzeitigkeit und Nacheinander das Geheimnis der Schönheit:

Die Schönheit ist ein Momental Gefühl. Wo sie in *succession* ist, wie bey Tanz und Melodie und Gedicht, ist sie hauptsächlich für die Seele, eigentliche Seelenschönheit, geistige Schönheit; denn die Seele hat die Kraft, eine Folge sich wie ein Beysammen auf einmal vorzustellen und zu denken. Daraus die Regel: daß ein solches Ganzes so wenig verwickelt, wie nur immer möglich, seyn müsse, damit man in einem Athem alle dessen Theile und ihre Verbindung im Verstand übersehe. Dieß ist dann die *Begeisterung*. Ein schönes Gedicht, eine schöne Musik, ein schöner Tanz muß diese allzeit auf die Letzt hervorbringen: so wie der Dichter, Tonkünstler, Tänzer sie vorher in der Seele haben muß, ehe er sie in einem Strom dahin wallt. Eine volle Seele, die sich ausschüttet, und eine andre wieder schwängert (FN/1/1099f.).

Man beachte, dass bei der Aufzählung der Künstler weder ein Maler noch ein Bildhauer erwähnt werden. Die

<sup>767</sup> Ebd.

<sup>768</sup> Vgl. ebd. S. 96f.

<sup>769</sup> Ebd. S. 97.

<sup>770</sup> *Wielands Briefwechsel*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe, Band 4: *Briefe der Weimarer Zeit*, bearbeitet von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983, S. 322.

<sup>771</sup> Vgl. Greif: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben*, S. 89.

Schaffung von Einheit ist das klassizistische Ziel der Darstellung, das Vermögen, diese auch für die Zeitkünste zu schaffen, schreibt Heinse hier der Seele zu. Das Vermögen, Getrenntes, Geteiltes zu einer Einheit zu formen, besitzt aber auch der Verstand, wo beides offensichtlich zusammenkommt, herrscht „*Begeisterung*“ – Begeisterung im Sinne, dass der Geist hier eine Führungsfunktion übernimmt. Den üblichen Begriff des Wortes aber setzt er ein, wenn er zu Bedacht mahnt: „So einer wird kein Homer mehr werden, der in der Begeisterung allen Verstand vergißt, u die Sachen auf das sinnlichste darstellt: was einen Dichter bey Philosophen zum Narren macht, aber alle natürliche Menschen in Entzücken hinreißt“ (FN/I/1296). Für den Dichter ist das Sinnliche, die Begeisterung, das Gefühl ohne Einschränkung erlaubt, nicht aber, wer Philosoph sein will. Und das will Heinse. Bei den nicht-bildenden Künsten ist die Forderung nach der Einheit schwierig, denn sie ist nicht nur auf den ersten Blick evident, sondern muss durch den Verstand erst geschaffen werden. Der positive Nebeneffekt des Mangels an Anschaulichkeit liegt darin, dass dieses Medium der zwanghaften Stasis entgehen und Bewegung generieren kann, wie sie dem Tanz, der Melodie und dem Gedicht eigen ist. Doch wenn es dem Verstand möglich ist, das Sukzessive wieder in eine Gleichzeitigkeit umzuwandeln, dann ist das Ergebnis umso erwünschter. Das gelingt zum Beispiel Homer, wie Heinse mit der Hilfe Lessings erklärt: „Alle die Exempel, die Lessing aus dem Homer anführt, zeigen nur, daß Homer das Todte in Leben verwandelt, und nicht grad bloß *Succession*“ (FN/I/899). Die bildende Kunst kann keine Bewegung abbilden, dennoch versuchte so mancher Historienmaler, Ungleichzeitiges, eine Kette von Ereignissen in seinem Gemälde abzubilden, wie z.B. Poussin in seiner *Mannalese*. Nicht zufällig spricht man in diesem Fall von einer „Lektüre“ des Gemäldes, beginnend von links. Poussin ist dabei allerdings gezwungen, einzelne Figurengruppen zu bilden, wobei sich dem modernen Betrachter rasch die Assoziation mit einem Comicstrip aufdrängt. So wie die gleichzeitige Darstellung von Ungleichzeitigem verstört, birgt die ungleichzeitige Darstellung von etwas Gleichzeitigem, wie dies bei der Beschreibung eines Gemäldes geschieht, die Gefahr der pedantischen Aufzählung. Selbst bei einer ambitionierten Beschreibung wie Heinses Ekphrase der *Amazonenschlacht* wird dies noch deutlich. Er spricht hier vom „Anfang, linker Hand des Gemählde“ (IX/345), was in der Draufsicht rechts ist. Es folgt ein „Darauf“, ein „Dann“ (IX/346), ein „wornach“ (IX/347). Nicht viele Zeitpartikel angesichts der Länge der Beschreibung, doch Heinse hätte auch darauf verzichten können. Er verwendet diese Partikel bewusst, als wolle er nicht verhehlen, hier zu beschreiben, obwohl er im Gesamttext der *Gemäldebrieft* so viele sprachliche Mittel bemüht, um gerade das zu verschleiern. Wie zu sehen sein wird, unternimmt er dasselbe bei den Landschaftsbeschreibungen. Es ist, als wolle er den Verstand bei seinem sowohl analytischen wie synthetischen Bemühen bewusst unterstützen (vgl. Kapitel Landschaft, und dort Landschafts(gemälde)beschreibung).

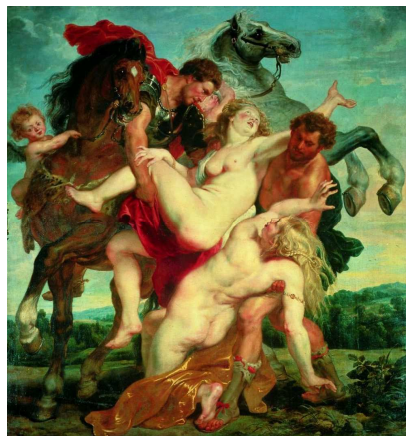


Abb. 31: Peter Paul Rubens: *Raub der Töchter des Leukippos* (um 1618)



### Dramatisierung

Ein weiterer Kunstgriff zur Verlebendigung besteht darin, die dargestellten Figuren aus ihrer Stummheit zu befreien. Heinse hält „[g]efühlvolle Gestalten, die nicht sprechen“ für den wichtigsten Gegenstand der Malerei (FN/1/1054). Der Kunstbeschreiber aber, der den Leser bei der Stange halten will, muss die Gestalten wieder zum Sprechen bringen. Bei dem Rubens-Gemälde *Raub der Töchter des Leukippos* (Abb. 31) führt Heinse das in exemplarischer Weise vor. Wie ein Regisseur gibt er Handlungsanweisungen, verwandelt die Ekphrasis in ein Theaterstück:

„Ach, daß ich dir Leid thun muß! (flüstert er) aber es war nicht möglich, daß du die Meine nicht seyn solltest!“ [...] Sie wendet das Gesicht vom Räuber, und schielt doch zurück. „Ha, nun bist du weg! (scheint sie zu seufzen) er hat dich!“ und doch furchtsame Hofnung künftiger Freuden (IX/357).

Er kommentiert die Szene: „Der eine Amor denkt: ‚Wird euch nichts Böses widerfahren‘“ (IX/358f.) und psychologisiert. Dabei greift er zu Stereotypen der Ausdruckslehre, wie LeBrun sie für die Malerei verfasst hat. Heinse liest von den Mienen der gemalten Hauptfiguren folgende Gefühle ab: „erstaunt“ (IX/356), „Inbrunst“, „Begierde Wollust“, „Gluth“, „Schaam“, „Kühnheit“ (IX/357). Er hält den „Ausdruck im Gesicht“ einer der beiden Töchter für „unbeschreiblich fürtreflich“, er zeige ihm: „Ergebung, in der Ohnmacht zu widerstehen; Schaam und das süßstechende Gefühl derselben, und Aussenbleiben der Ueberlegung“ (ebd.), aber auch „Furcht und Liebe; Zweykampf zwischen Moral und Natur; um die Augen das Bange und Süße, um die Lippen das Weinen und Lächeln“ (ebd.). In der gleichzeitigen Anwesenheit sich widersprechender Gefühle liegt für ihn die reizende Schönheit der Figuren. In diesem Sinne fasst er dann auch zusammen, wobei auch diese emotional gesteigerte Periode wie so viele offen und mit einem Ausgang ins metaphysisch Unbegrenzte endet: „In beyden ist Uebergang von einem Glück zu einem größern; Furcht und Hofnung; noch Mond und Stern im Herzen, und Aufgang und Sonne vor den Augen“ (IX/358). Der Leser geht durch ein Wechselbad von Gefühlen, ihn erwartet aber am Ende einen hoffnungsvollen Ausblick.

Die Dramatisierung bei einer Bildbeschreibung fordert bereits die *Rhetorica ad Herennium*. Nicht nur die üblichen Vergleiche oder Metaphern sollte der Ekphrasist einsetzen, sondern auch die direkte und indirekte Rede, zudem müsse man die Bildhandlung in einen umfassenden Erzählkontext einfügen. Man soll hören können, was dort im Gemälde gesprochen werde. Der Rhetor benutzt die *exornatio*, um dem Publikum ein Gespräch „nahe vor die Augen“ zu stellen, so dass das „visuelle Geschehen in eine spannende und unterhaltsame Mischung von Ekphrase und Erzählung“ überführt werde.<sup>772</sup> Der Verdacht regt sich, dass viele Dinge, die bei Heinse neu zu sein scheinen, nur eine Reaktivierung der Errungenschaften antiker Rhetoriken ist. Heinse schöpft dabei aus seinem unerschöpflichen Wissen über die Antike.

### Pindarischer Sturz und Dehnung der Zeit

Die Antike kennt zahlreiche Beschreibungen von Kunstwerken. Homers Ekphrase vom Schild des Achill ist die berühmteste Beschreibung. Sie stellt übrigens eine Sonderform der Ekphrastik dar, da sie ein Bildwerk beschreibt, das nicht existiert. Diese Untergattung der Ekphrastik nennt sich „narrative Allegorie“.<sup>773</sup> Auch in Petrons *Satyricon* findet sich eine solche, hier in der Übersetzung Heineses:

Doch sieh, indem's geschieht, ein neues Wunder!/ Dort wo das hohe Tenedos die Wogen/ Mit seinem Felsenrücken von sich schüttelt,/ Daß von der Tiefe sie zurücke prallen,/ Die Fluth aufschwillt und sich in Schaum verwandelt,/ Und wie bey stiller Nacht der Schlag der Ruder/ Vom weiten einer ganzen Flotte rauschet –/ Hier sehen wir zwo Schlangen Fluthen werfen/ Hoch mit verschlungenen Kreisen an die Felsen –/

<sup>772</sup> Ebd.

<sup>773</sup> Felix Thürlemann: „Die narrative Allegorie in der Neuzeit – Über Ursprung und Ende einer textgenerierten Bildgattung“, in: *Behext von Bildern?*, S. 21-36, hier S. 22.

Sie gleichen aufgeschwollen hohen Schiffen!/ Aufstrudelt hier der Schaum an ihren Leibern!/ Die Schwänze klatschen! ihre Mähnen ragen/ Mit rothen Feuerstrahlen aus dem Meere!/ Von ihren Blitzen brennen alle Wogen,/ Von ihrem Zischen zittern alle Wogen/ Und aller Augen stehen starr und staunen./ In ihre heil'gen phrygischen Gewänder/ Gekleidet standen da Laokoons Söhne,/ Zwey Pfänder von der allerreinsten Liebe,/ Und plötzlich haben sie die glühnden Schlangen/ Umwunden! – o wie strecken sie die Händchen/ Nach Hülf' empor! Ach keiner kann sich helfen! / Ach ieder jammert über seinen Bruder!/ Und ieder stirbt aus Furcht für seinen Bruder!/ Der schwache Vater eilet sie zu retten –/ Sie dehnen hoch sich über seine Kinder,/ Ergreifen ihn und ziehen ihn darnieder,/ Und winden ihren Giff in jede Nerve!/ Da liegt der Priester am Altar ein Opfer/ Mit seinen Söhnen durch und durch umwunden/ Und sträubet sich, und wälzt sich auf der Erde (II/165f.).<sup>774</sup>

Es ist bezeichnend, was nach dieser Beschreibung eines Bildes, welches man „Tod des Laokoon“ nennen könnte, geschieht: „Diejenigen, welche in der Gallerie herum spazierten, fiengen ietzt an, mit Steinen nach dem declamirenden Eumolp zu werfen“ (II/167). Eumolp wird aus dem (Kunst-)Tempel vertrieben, weil man ihn für einen Poeten hält. Die Mischung der Künste wird als Blasphemie erfahren.

Heinse unternimmt in seinen frühen Ekphrasen ebenfalls die poetische Darstellung von Bildern mit Worten und benutzt dazu den rhapsodischen Ton, der zu seiner Zeit als literarische Mode imitiert wird: „Der Ausdruck, die Sprache der Poesie ist also die Sprache eines Begeisterten, die Sprache eines, der trunken ist an allen Sinnen“ (FN/I/385), schwärmt er und fährt fort: „Die Poesie erweitert unser Leben über die Spanne Wirklichkeit“ (ebd.). Er strebt eine möglichst intensive emotionale Wirkung an.

Dies will auch Lessing, wenn er fordert: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt.“<sup>775</sup> Doch eine schöne Gestalt kann nur von dem als schön erfahren werden, so erklärt er weiter, wenn man „mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann“.<sup>776</sup> Ovid, so Lessing, sei dies bei der Darstellung der schönen Lesbia gelungen, jedoch nicht, weil er sie so genau beschrieben habe, „sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit“ tat.<sup>777</sup> Die Mittel zur Erreichung der höchsten poetischen Wirkung werden somit eingesetzt, um die Wirkung bildender Kunst zu erhöhen. Auch Heinse hält jene Poesie für „die schönste“, „die einer heiligen Trunkenheit gleicht; wo die Wogen des Gefühls stürmen“ (FN/I/369), was zwar „unordentlich“ geschehe, „doch nach einem gewissen Zuge (ebd.) – wobei noch einmal darauf hinzuweisen ist, dass der Begriff „Zug“ bei Heinse ein Ordnungs- und Strukturbegriff ist. Auch Pseudo-Longin zielt auf eine Sprache, die mehr ist als bloße Schilderung. In seiner Schrift *Vom Erhabenen* stellt er die Frage: „Was hatten nun jene göttergleichen Männer im Auge, die nach den Höhen schriftstellerischer Kunst strebten, jedoch das pedantische Ausmalen aller Einzelheiten verschmähten?“<sup>778</sup> Und gibt sich gleich die Antwort: Das geschehe aus dem Bewusstsein heraus, dass die Natur dem Menschen eine „unbezähmbare Liebe zu allem einpflanzte, was immer groß ist und göttlicher“ als der Mensch.<sup>779</sup> Daraus ergibt sich dann gewissermaßen die Verpflichtung zu metaphysischer Transzendenz: „Deshalb genügt dem Schauen und Sinnen der menschlichen Kühnheit nicht einmal die ganze Welt, sondern oft überschreitet unser Denken sogar die Grenzen, die uns einschließen.“<sup>780</sup> Wer diesen Blick nicht hat, ist für Heinse einer der in den *Gemäldebrieffen* negativ apostrophierten „Wintermänner“, für die „die Wuth und Ungestümm, vollen Zug nach Schönheit überhaupt schon, was Plato und jeder gute Grieche für das höchste und heiligste im Menschen, für den unmittelbaren Pindarischen Sturz und Stromgang der Gottheit hielt“ nichts

<sup>774</sup> Heinse kommentiert diese Beschreibung ausführlich, er hält Einiges nicht für besonders gelungen und führt dies auf folgenden Umstand zurück: „Man sieht sehr deutlich, daß hier Petron oder Eumolp oder Nero die Beschreibung Virgils und nicht die Drachen selbst sich vorgestellt hat“ (II/165).

<sup>775</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 156.

<sup>776</sup> Ebd.

<sup>777</sup> Ebd.

<sup>778</sup> Longinus: *Vom Erhabenen*, übers. und hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988 (RUB; 8469), S. 97.

<sup>779</sup> Ebd.

<sup>780</sup> Ebd.

anderes sei als „lächerliche Ausschweifung [...] oder etwas verderbliches, und nichts reelles“ (IX/334). Heinse will die Sprache Pindars, den Rhapsodent, für seine Beschreibungen bemühen. Wieland hasst diesen Ton, den er den „Herderischen Ton“ nennt und der so Mode war. Gegenüber Jacobi klagt er:

Nennen Sie mir um des Himmels willen einen einzigen guten Autor, der so geschrieben hat. Die Affectation, allenthalben, wo es nur möglich seyn will, dem Stande der Wildheit und Barbarei Würde, Größe, Schönheit und sogar Grazie zu geben, auch diese – wiewohl nun Modeton – ist gar zu ungereimt, als daß ich sie ohne Jammer auch in ein Buch einschleichen sähe, daß unsere Weiber und Töchter bilden soll. Was hilft unser ewiges Pochen auf Natur, Natur, wenn wir die Natur nicht kennen? Mit dieser Mode, immer, wie Heinse, über die gesunde Vernunft und die gelassene Untersuchung, als ein paar gefrorne alte Weiber, zu spötteln, nichts für wahr gelten lassen wollen, als was den Sinnen und einer erhitzten Imagination so vorkommt, wird man in kurzer Zeit allen Menschenverstand aus Deutschland wegdichten und wegschwärmen.<sup>781</sup>

Allerdings tut Wieland Heinse insofern unrecht, als dieser ja den gesunden Menschenverstand und die „gelassene Untersuchung“ für notwendig hält. In den *Gemäldebrieffen* will Heinse den Modeton ausreizen und der Lebensfeindlichkeit der wissenschaftlich-akademischen Darstellung begegnen, indem er deren *stasis* in *dynamis* umwandelt. Er will die Sprache gewissermaßen tanzen lassen. Dionysos, Tanz und Bewegung bilden eine motivische Einheit. Er definiert den englischen Tanz, den auch Hogarth in der *Analysis of beauty* als Pendant zur akademischen Unbeweglichkeit des Antikenhofs darstellt (vgl. Abb. 32) als „ein bacchanalisch Getümmel“ (FN/1/894).



Abb. 32: William Hogarth: *Analysis Of Beauty* (Der Tanz)

Einen dionysischen Tanz versucht Heinse auch im Künstlerbacchanal des *Ardinghello* sprachlich darzustellen (vgl. IV/206ff.), allerdings in einer geläuterten Version (man spricht sich per „feyerlichen Vertrag“ ab, „nichts Schändliches zu beginnen“ (ebd.)). Hier setzt er die gleiche ekstatische Sprache ein, denselben rhapsodischen Beschreibungsstil, den er im Rubens-Teil der *Gemäldebrieffe* bereits erprobt hat.

Dionysische Elemente ruft er auch auf, wenn er in den *Gemäldebrieffen* die eigentümliche Wirkung der Malerei umschreibt als „Dauer völligen Genußes ohne Zeitfolge“ (IX/290). Diese zeitaufhebende Ekstase ist ein zentrales Motiv in Heinses Ästhetik. Im *Ardinghello* fragt er sich, „Wer denkt an Zeit, wenn ich einem mit Worten etwas beschreibe und dieser getäuscht dasselbe dabei sich vorstellt?“ (IV/180), dadurch erklärt sich der Kunstgenuss: „Bei jedem Genuße sind wir ewig, und scheinen die Zeit nicht mehr zu fühlen“ (ebd.). Wie bereits gezeigt, versucht er in der Eingangsidylle zu den *Gemäldebrieffen* den Eindruck der

<sup>781</sup> Wielands *Briefwechsel*, Band 5, S. 321f.

Zeitlosigkeit zu erwirken, indem er die Zeit als elastisches Kontinuum darstellt.

Diderot offenbart in seinen Bildbeschreibungen ebenfalls ein spezifisches Verhältnis zur Zeit, wenn er, „das nebeneinander des Dargestellten im Beschreibungsvorgang verzeitlicht“, narrative Momente in seine Deskriptionen aufnimmt und die Begleitideen (*idées accessoires*) herausstreicht, wodurch er die Bilder belebt.<sup>782</sup> Heinse setzt in seinen *Gemäldebriefen* dieses Verfahren ein und schafft damit die „innovativsten Kunstbeschreibungen deutscher Sprache im späten 18. Jahrhundert“.<sup>783</sup> Eine Verzeitlichung anderer Art erreicht er dadurch, dass er die Zeit durch sprachliche Mittel wie Substantivierungen und Partizipien manipuliert. In der Beschreibung des Rubens-Gemäldes der *Flucht der Amazonen* ist dies besonders auffällig:

Im Strom und denselben hinauf ist lauter Herabstürzen, Schwimmen, Retten, Durchschwimmen, Kämpfen und Ersaufen, ist Freund und Feind unter einander: [...] Feuerblick und Gluth des Verfolgens, Wuth und verzweifelte Rache des Entrinnenmüssens in höchstem Weibermuthe: Hauen und Stechen und Herunterreißen, Sturz in mancherley Fall und Lage samt den Rossen in den Strom, Blut und Wunden, Schwimmen und Sterben, Blöße und zerhauenes Gewand und herrliche Rüstung; wahrstes Kolorit von Stärke, Wuth, und Angst, und Tod in Mann und Weib: höchstes Leben in vollem Schlachtgetümmel unter furchtbarer Leuchte zerrissenen Morgenhimmels – (IX/348f.).

Substantivierung folgt auf Substantivierung: „Herabstürzen, Schwimmen, Retten, Durchschwimmen, Kämpfen und Ersaufen [...] Verfolgen[s] [...] und Entrinnenmüssens[s] [...] Hauen und Stechen und Herunterreißen [...] Schwimmen und Sterben“ (ebd.). Die Aktion wird sprachlich verlangsamt, manchmal angehalten, ein Zeitzittern entsteht wie beim angehaltenen Bild eines alten Filmprojektors. Auch in der Beschreibung des *Sanherib* wendet er dieses Mittel an. „Das Dasein eines jeden der andern bey der Scene, das Vergehen der Menschen, und das Bäumen und Stürzen und gräßlich Scheuwerden der Pferde [...]“(IX/353). Mit der Dehnung oder Aufhebung der Zeit erlangt Heinse eine erhöhte Konzentration sowohl auf den Moment als auch auf den Gesamtzeitraum, der sich im Augenblick konzentriert.

#### Enzyklopädisches Beschreiben

Der Augenblick besitzt epiphanischen Charakter, denn „die Vollkommenheit erscheint hienieden nur in Augenblicken, und diese allein sind unser Genuß“, der, so fährt er fort, den Menschen „unter die Götter“ versetzt (IV/141; 178). Ohne diese hat der Mensch nur „Traum ohne Wirklichkeit“ (IV/141). Der gegenwärtige Augenblick ist für Heinse identisch mit dem „Leben“, das er definiert als „die Regung in vollstimmiger Einheit durch den ganzen Körper“, was er übrigens für „das schwerste in der Kunst“ hält (FN/1/901). Dadurch erweist sich der Begriff des Lebens, der die Realität, das Sinnliche und die Bewegung repräsentieren soll, als struktureller Begriff der Einheit und ist identisch mit dem *kairos*, dem Rhythmus, dem Klassischen, dem allgemein Individuellen. In diesem magischen Augenblick kommen „allein die bedeutenden Theile und lebendigen Formen und Gestalten heraus, die das Herz ergreifen und die Sinnen entzücken“ (IV/203). Das Leben ist somit nicht der Gegenbegriff zur Kunst, sondern das Höchste der Kunst.

Der Genuss, den Heinse bei der Betrachtung der Kunst empfindet, besteht aus einem ekstatischen Glücksgefühl und dem bis zur Besinnungslosigkeit gesteigerten Erkenntnisakt. Nach Lessing sollen Poeten so dichten, „daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören“.<sup>784</sup> Wenn man die Ästhetik der Zeit beschreiben will, gerät man automatisch ins Paradoxe: Das

<sup>782</sup> Dirk Niefanger: „Narrative Verwandlungen. Ein intermediales Verfahren in Bildbeschreibungen Wilhelm Heineses, Heinrich von Kleists und Johann Wolfgang von Goethes“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 45. Jahrgang, 2001, S. 224-249, hier S. 228.

<sup>783</sup> Ebd.

<sup>784</sup> Lessing: *Werke 1766-1769*, S. 124.

Höchste der Kunst ist dann erreicht, wenn alle Kunst überwunden ist: „Unser Leben ist kurz: wer uns ein Ganzes täuschend am geschwindesten in die Seele bringt, erhält den Vorzug“ (IV/180). Dieses In-die-Seele-bringen beinhaltet auch die Wissensvermittlung mit den Mitteln der Poesie, der zentrale Begriff dabei ist der der *enargeia*. Im Augenblick des unmittelbaren, unvermittelten, ekstatischen Erlebens, wenn dem Kunstgenießenden die Sinne vergehen, ist Erkenntnis, Evidenz möglich, und zwar ohne Sinn und Verstand, die allerdings im Vorfeld des ästhetischen Erlebens unerlässlich sind. Der poetische Modeton, der herderische, der rhapsodische Stil, den Heinse in den *Gemäldebrieffen* experimentell zur Wissensvermittlung einsetzt, ist jedoch nur in kurzen Passagen wie den Ekphrasen oder den Naturbeschreibungen einsetzbar, auf die Dauer ermüdet er den wohlwollendsten Leser und wird zum Paroxysmus.

Wolfgang Kemp ist der Ansicht, dass die *paragone*-Debatte, als der Streit, welcher Kunst den Vorrang vor der anderen gebührt, ihren Ursprung in der Gesprächskunst habe, womit er allerdings nicht die Rhetorik meint, sondern die Tradition der gelehrten Unterhaltung.<sup>785</sup> Er führt vor, wie sich im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Betrachterverhalten vor den Kunstwerken von der angeregten Konversation zum „reine[n], stille[n], verinnerlichte[n] Betrachten, die Kontemplation“ wandelt. Um 1780 herrschen zwei Paradigmen der Kunstbetrachtung, wobei die Entwicklung der „kollektiven Aufwertung der Kunst“ dazu tendiert, „dem geselligen Austausch der Kenner, Enthusiasten oder Verächter von Kunst“ ein Ende zu setzen.<sup>786</sup> Dies sei das Zeichen einer „bürgerlichen Kulturrevolution“, die in der kunstliebenden Romantik ihren Höhepunkt findet.<sup>787</sup> Für die in diesem Paradigmenwechsel der Kunstbetrachtung greifbar werdende „Sakralisierung des Kunstgenusses“ bedient er sich des Beispiels Heinses, des „wortgewaltigen, ja wörtertrunkenen Kunstjünger[s]“.<sup>788</sup> Kemp unterschlägt jedoch, dass Heinse auch immer das andere tut, das, was Wieland von ihm verlangt und was Moritz schon wieder verabscheut: die „gelassene Untersuchung“, das Analysieren, die nüchterne Betrachtung, die Wissensvermittlung. Heinse will immer beides: Und so hat er vermutlich bei seiner Galerieführung in Düsseldorf Matthisson zuerst die technischen Vorzüge des Johannes erläutert, bevor er ihn aufforderte, in Anbetung zu verharren.

Heinse lebt in einem Wissenschaftsjahrhundert: Selbst bei der Erregung von Gefühlen, selbst beim sexuellen Akt, kommt es noch darauf an, Wissen, Kenntnisse zu sammeln und zu vermitteln. Bei seinen Kunstbeschreibungen ist er also genauso dem *catalogue raisonné* und Diderots *plaisir réfléchi* verpflichtet als der romantischen Kunstanbetung. Er exemplifiziert die Rubensbeschreibungen selbstverständlich als emotionalisierte Beschreibungen, aber er kommt mithilfe der technischen Kriterien zu seinem Urteil und stellt angesichts des schlimmsten Getümmels der *Amazonenschlacht* plötzlich nüchtern philologische Überlegungen dazu an, wie die Amazonen denn zu ihrem Namen gekommen sein mögen. Aus dem beständigen Versuch heraus, die Gegensätze von Wissenschaft und Literatur, von Theorie und Praxis, von Verstand und Herz, vom Raisonieren und Empfinden zu vereinen, entwickelt er für sich ein gemischtes Beschreibungsverfahren. Es ist insofern „enzyklopädisch“, als er alle Großbereiche des Wissens, wie Diderot sie einteilt, abdeckt: Gedächtnis, Vernunft, Einbildungskraft. Das bedeutet, er vereint Wissenschaft, Philosophie, und Kunst, unter Einsatz der verschiedenen dazugehörigen Erkenntnisweisen des Menschen, die aus Wahrnehmung, Deutung und Wirkung bestehen. Winckelmann fordert eine ähnliche Vermischung verschiedener Darstellungs- und Erkenntnismethoden 1756 in einem Brief an Bianconi. Darin erklärt er, dass er bei jeder seiner Statuenbeschreibungen drei Dinge abhandeln möchte: „I. Une Idée ideale et poetique dans un stil élevé. II. Une description selon tout ce que l’art

<sup>785</sup> Wolfgang Kemp: „Die Kunst des Schweigens“, in: *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, hrsg. von Thomas Koebner, München 1989 (Literatur und andere Künste; 3), S. 96-119, hier S. 97.

<sup>786</sup> Ebd. S. 100.

<sup>787</sup> Ebd. S. 111.

<sup>788</sup> Ebd. S. 114.

peut preter de lumieres. III. Une Dissertation d'erudition“.<sup>789</sup>

Heinse mischt seine Darstellungs- und Erkenntnismethoden in beiden Briefen, jedoch mit veränderten Schwerpunkten. Bei den italienischen Gemälden geht er in großen Blöcken vor, Beschreibung, Deutung und Wirkungsanalyse sind deutlich voneinander zu unterscheiden. Der akademisch-technische Anteil, der den Verstand als Erkenntnisorgan zu reizen hat, ist prominent. Bei den Rubens-Ekphrasen variiert Heinse sein Verfahren, er vermischt die rationale und die emotionale Darstellungsweisen so, dass dem Leser das in Verruf gekommene pedantische und gelehrte, aber unverzichtbare Wissen unbemerkt mitgeteilt wird. Die rhapsodische Evokation des Darzustellenden gelingt ihm in den Stanzen noch uneingeschränkt, wo er sich dem Beschreiben noch total verweigert. Doch er scheint sich in den *Gemäldebrieffen* inzwischen der Tatsache bewusst geworden zu sein, dass er um die Beschreibung nicht herumkommt, wenn er mehr will, als nur das Gefühl anzusprechen und für das Vergnügen zu sorgen. Er möchte den Beweis liefern, dass ein elevierter poetischer Stil sich mit der Wissensvermittlung vereinbaren lässt, und zwar paradoxerweise, wie in den Rubens-Ekphrasen meisterhaft demonstriert, mit den Mitteln des paroxystischen Beschreibens.

Doch nach den *Gemäldebrieffen* greift er um seines geliebten Verstandes und um der Wissenschaft willen immer öfter auf das nüchterne Beschreiben zurück, das enzyklopädische Wissen wird ihm wichtiger. Das soll hier am Beispiel der Beschreibung der Mediceischen Venus demonstriert werden. Wie bei vielen der italienischen Antiken Kunstwerke findet sich mehrere Beschreibungen, einmal die direkt vor Ort getätigte epistemologische Erfassung der Statue als Reisebeschreibung und die literarische Darstellung in den Romanen. Der Erfassung der Statue vor Ort steht die literarische Beschreibung im *Ardinghello* gegenüber. Notizen dazu fertigt er in den Nachlassheften N 32 (FN/I/431f.) und N 26 ½ (FN/I/1215), verfasst in Florenz. Gemäß der archäologisch-wissenschaftlichen Verpflichtung zur verstandesbedingten Analyse zergliedert er den ganzen Statuenkörper. Doch bei der literarischen Beschreibung der leiblichen Schönheit der Statue im Roman unterschlägt er die technischen Details nicht und greift auch nicht, wie noch in den *Laidion*-Stanzen, auf ein Empfindungskürzel zurück, sondern übernimmt große Teile der ursprünglich apodemischen Analyse.



Abb. 33: Venus von Medici

Damit agiert er passagenweise nicht anders als der nüchterne Mediziner Haller vor der grandiosen Eindruckskulisse der Alpen. Es folgt nun die vollständige Beschreibung der Venus aus dem *Ardinghello*, anhand derer Heineses ekphrastisches Verfahren nach den *Gemäldebrieffen* illustriert werden soll. Ardinghello will ein Museum errichten, voller Zimelien, so wertvoll fast wie der Belvedere. Unter seinen Neuerwerbungen ist auch eine Venus-Statue, deren Schönheit und Vollkommenheit Ardinghello seinem Briefpartner mitteilen möchte. Statt in blinde Begeisterung zu verfallen, referiert er zunächst ausführlich die rein technischen Details:

Von der Griechischen Venus will ich den neuen untern linken Arm vom Ellenbogen an wieder abnehmen

<sup>789</sup> Zitiert nach Johann Joachim Winckelmann: *Briefe*, hrsg. von Walter Rehm, Berlin 1952-1957, hier Band 1, S. 247.

lassen, weil er allzuschlecht ergänzt ist; der rechte von der Schulter an ist zwar auch nicht zum besten, doch will ich noch damit warten. Es ist ein Wunder, daß dieß hohe Meisterstück so glücklich brach, daß die Theile nichts gelitten haben, und alle so gut in einander passen. Die Figur der Göttin selbst ging in dreyzehn Bruchstücke, und das Ganze in die dreyßig Trümmern (IV/347).

Nichts eignet sich im Grunde weniger dazu, die Schönheit einer antiken Statue zu beschreiben, als sie in der Phantasie erst einmal zu dem Schutthaufen zurückzubefördern, der sie einmal war. Und doch ist dieser Schachzug von Heinse raffiniert gewählt, denn jetzt muss der Leser sich anhand der Beschreibung die Statue wieder zusammensetzen, ganz gemäß jener Aufforderung, die er in den *Gemäldebrieffen* an Gleim so oft stellt: Denken Sie sich das alles zusammen... Er gibt den Modus der Zusammensetzung vor: Es sind die klassizistischen Kriterien von Proportion und Harmonie:

Der Kopf ist am Halse angesetzt, und etwas klein in Proporzion, wie aber bey andern Griechischen weiblichen Bildsäulen; jedoch ganz von demselben Marmor, derselben Arbeit, der Zug des Halses paßt so treflich, und alles harmoniert so bis auf die allerschönsten Füßchen, daß an seiner Aechtheit zur Figur keinen Augenblick zu zweifeln ist. Ein Gesicht voll hohem Geist und Ionischer Grazie! Die Nase schießt nur ein klein wenig von der Stirn ab, nicht den dritten Theil wie ein Strahl im Wasser (ebd.).

Aus diesem Grund ist die Wirkung auf den Betrachter auch ideal. Erotisch und trotzdem angemessen aufgrund des dargestellten Themas der Liebesgöttin, das *decorum* ist also gewahrt:

Der Leib ist die frischeste, kernigste, ausgebildete Wollust; Brust und Schenkel schwellen markicht vorn und hinten. Sie hat durchaus den süßesten überschwenglichen Reiz eines so eben reif gewordenen himmlischen Geschöpfes vor der ersten Liebesnacht; welches Vater Homer mit dem Wundergürtel hat ausdrücken wollen (ebd.).

Bis ins Detail gehorcht die Darstellung den Bedingtheiten einer Gottheit. Der Brennpunkt ist ebenfalls erreicht: Fülle, Kraft und Reifheit sind die Signalworte dafür:

Sie hat ein Grübchen im Kinn: Zeichen von Fülle und Kraft zugleich, und Reifheit der göttlichen Frucht; und nur halberöffnete, oder zugehaltne Augen, die das Innre nicht erkennen lassen wollen, sprödiglich (ebd.).

Und so ist es nicht verwunderlich, dass Eindruck und Wirkung auch ganz denen eines Ideals entsprechen, worauf der Autor durch die transzendierende Wendung „das Innere nicht erkennen lassen wollen“ (ebd.) hinweist. Er suggeriert eine innere (das heißt, höhere) und eine äußere (das heißt, bloß körperliche) Vollkommenheit:

Kurz, es ist Erscheinung eines überirdischen Wesens, von dem man nicht begreift, wo es her kömmt; denn es hat hienieden keine Leiden ausgestanden, alles ist zur Vollkommenheit ungestört an ihm geworden. Selbst der schönste und edelste Jüngling unter den Sterblichen muß sich vor ihm niederwerfen: und das höchste, was er verlangen kann, ist ein Moment, nicht Huldigung auf ein ganzes Leben (IV/347f.).

Langsam sinkt er vom Transzendenten wieder herunter, lässt sich ins Sinnlich-Erotische gleiten:

Schönheit, zur Reife gediehen und gedeihend, noch ungenossen. Das sich regendste Leben wölbt sich sanft hervor in unendlichen Formen, und macht eine entzückende ganze. Adel, für sich bestehend, blickt aus den süßesten lustseeligen Augen, ein sonnenheißer Blick von Liebesfülle; flammt die Stirn herab, schwebt auf dem Munde, wo Stolz und Zärtlichkeit zusammenschmelzen (IV/347f.).

Dann durchstößt er gewissermaßen die Aura und wird wieder nüchtern anatomisch:

Die Mitte des Oberleibs ist kräftig, und gar nicht dünn; die Schultern sind völlig so breit wie die Hüften, und gehen noch darüber hinaus, sanft vom Halse herab gesenkt. Der Unterleib hat zwey zarte Einwölbungen bis wo die Höhen der Freuden sich heben. Die Schenkel steigen wie Säulen hernieder, und verbergen den Eingang der Lust mit einem gelinden Druck.

Die Waden sind straff und voll bis an die Kniekehlen ohne auszuschweifen.

Sie erscheint von den Seiten her schmal, und von dem Rücken breit; alles Fleisch lebt, und nichts ist leer und

müßig (IV/348).

Der Arm, der Ellenbogen, die Schulter, der Kopf, Hals, Fuß, Gesicht, Nase, Stirn, Leib, Brust, Schenkel, Kinn, Augen, dann Augen, Stirn, Mund, Mitte des Oberleib, Schultern, Hüften, Hals, Unterleib, (Geschlecht), Schenkel, (Geschlecht), Waden, Kniekehlen, Rücken, Gesicht. Er klappert den Körper blasonhaft ab, was er in der *Laidion* noch verweigert. Man hat den Eindruck, als müsse ein Bildhauer in späteren Zeiten anhand dieser Beschreibung in der Lage sein, die Statue wiederzuerschaffen. Hiernach entfernt er sich wieder vom Detailhaften, zoomt den Blick gewissermaßen zurück und nimmt erneut die Statue als Ganzes in Augenschein, um sie hinsichtlich des Inbegriffs, des Idealen zu deuten: „Aus dem Ganzen spricht jungfräulicher Ernst und Stolz, nichts lockendes; es ist Inbegriff höchster weiblicher Liebesstärke. Sie blickt auf, wie eine Jugendgöttin, von den edelsten angebetet“ (IV/348). Nun stehen Wirkung und Deutung noch aus:

Sie erhält den ersten Preis unter den weiblichen antiken Schönheiten. Ihr Gesicht schon für sich, das glücklich ganz unversehrt blieb, ergreift unaussprechlich reizend, mehr, als irgend ein andres; ist gewiß ursprünglich in der Natur selbst voll Geist und hohem eigenthümlichen Wesen aufgeblüht, und stammt wahrscheinlich von einer Lais oder Phryne (ebd.).

Er endet mit einem archäologisch-wissenschaftlichen Akt und vergleicht die Statue, um ihren Wert zu ermitteln:

Bey der Niobe und ihrer schönsten Tochter, bey der Juno, und einer kolossalischen Muse in Rom mag man mehr Erhabenheit finden: aber sie haben den lautern Quell von Leben nicht, der den Durst nach aller Art von Glückseligkeit im Menschen erquickend stillt (IV/348f.).

Der Vergleich mündet nach dieser Passage in einen *paragone*, denn Heinse fährt im Roman mit der Beschreibung einer Venus von Tizian fort, die, da sie irdischer und menschlicher erscheint, trotz aller Vollkommenheit als Malerei hinter die griechische gebildhauerte Venus zurückfällt: die Venus von Tizian. Die Quintessenz der Venusbeschreibung lautet schließlich: „Hier ist alles beysammen, Körperreiz und Seelenreiz, Feuer und Schnelligkeit der Empfindung, und heller ausgebildeter Verstand bey jedem Vorfall in der Welt“ (IV/349). Und damit wiederholt er, was er von einem Kunstwerk erwartet, die Vereinigung der Gegensätze Körper und Geist, Gefühl und Verstand. Abwechselnd spricht er bei seinen Kunstbeschreibungen einmal das Herz an und dann wieder den Verstand und schließt dann mit einem Satz, den man als Pygmalionismus bezeichnen könnte: „Doch, was verschwend ich Worte darüber; komm und sieh! und fühle! und traure herzinniglich, daß sie nicht den Mantel von Dir sich umwirft, dich zu begleiten“ (ebd.). Es ist die gleiche Art des Sich-in-die-Szenarie-Begebens wie bei der Pseudo-Carracci-Susanna, wo der Betrachter voller Mitleid, der Ahnungslosen zu Hilfe eilen möchte (s.u.). Er nennt es dort „beispringen“, was so klingt, als könnte man die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen diesseitigem Raum des Betrachters und dem jenseitigen der dargestellten Szene durch einen beherzten Sprung überwinden. Genau das scheint er jedoch vom idealen Kunstbetrachter zu erwarten. Dieser soll den Chorismus zwischen der irdischen Welt des Menschen und der himmlischen der Kunst überwinden – aber erst nachdem er sich durch die Beschreibung des Gezeigten und durch philologische, archäologische oder andere Studien der Sache so kundig wie möglich gemacht hat.

Die Doppelheit von Wissen und Gefühl prägt Heinses Ekphrasen. Auf der einen Seite steht die wissenschaftliche Analyse, die aufklärerisch davon ausgeht, dass, wer die technischen Voraussetzungen eines Gemäldes kennt, weiß, mit welchen Mitteln Kunst wirkt, wodurch er sich nicht tumb täuschen lässt. Auf der anderen Seite ist genau diese Täuschung erwünscht, da sie durch das Gefühl etwas im Menschen bewirkt, was der Vernunft allein niemals gelingt. Für die *Gemäldebrieffe* bedeutet das, dass sich nicht eindeutig beantworten lässt, ob sie nun ein theoretisches oder ein literarisches Werk sind. Die technischen Analysen, der Einsatz von antiliterarischen Mitteln wie nüchterne Beschreibung, Listen und abstrakte Begrifflichkeit sprechen für die erste Option, die rhapsodisch-poetische Sprache und der gleichzeitige Einsatz einer Reihe von literarischen



Kleinformen für die zweite Option. Doch die Wahrheit liegt in der Mitte: Die *Gemäldebriefe* sind beides, Abhandlung und Dichtung zugleich. Sie sind ein Hybrid, verbinden klassizistische Regel- und Produktionsästhetik und anticlassizistische Gefühls- und Wirkungsästhetik miteinander, formulieren eine Hypertheorie bestehend aus Rationalismus und Sensualismus, verteidigen gegen das originäre Genie die gesellschaftsbildende, mühsam zu erringende Geschmacksausbildung, stellen den Abriss einer Kunstgeschichte dar und liefern nichts Geringeres als eine ästhetische Kosmologie. Und das alles wird verbunden mit dem Experiment, das Wissen mit einer neuen, nicht mehr nur der *ratio* verpflichteten Sprache zu vermitteln. Auf diese Weise behält Waetzoldt einerseits Recht, wenn er behauptet, die Schrift sei „eines Dichters Werk“ und „weit mehr Prosadichtung als gelehrte Abhandlung“. Er sieht sie als Teil der „neuen Dichtung“, deren „Wesen ein elementares und ungehemmt verströmendes Daseinsgefühl bestimmt, deren aufgelockerte Form das Gefäß für Frische und Fülle des Erlebens ist“.<sup>790</sup> Andererseits aber führten solche Aussagen dazu, dass der traktathaften, rationale Anteil der Schrift vollkommen ignoriert wurde, wodurch sie als Manifest des gefühlsbetonten Anticlassizismus in die Literaturgeschichte eingehen konnte.

#### 4. Erneute Krise des Beschreibens

Die Kunstbeschreibung ändert sich von der Mitte des 18. Jahrhunderts an, man beginnt sich zu fragen, wie man über Kunst reden solle, „zumal in einer selbst nicht ästhetischen, prosaischen Sprache“.<sup>791</sup> Jetzt versucht man in einer künstlerischen Sprache über Kunst zu reden, die „Kunstbeschreibung gerät zur Beschreibungskunst“.<sup>792</sup> Pfothenhauer beobachtet schon bei Winckelmann Ansätze zu erzählendem und psychologisierendem Beschreiben, wonach er sich aber von dieser „sprachlichen Verlebendigung von Kunstwerken“ ab- und der „wissenschaftlichen Versachlichung“ zuwendet.<sup>793</sup> In dieser neuen wissenschaftlichen Beschreibung sieht er die „Geburt der wissenschaftlichen Kunstgeschichte“ und Archäologie.<sup>794</sup> Heinse ist darin aber keineswegs Winckelmanns anticlassizistischer Antipode,<sup>795</sup> sondern nimmt dieselbe Entwicklung. Er kehrt sich von der verlebendigenden Kunstbeschreibung verstärkt ab und nimmt mehr und mehr wissenschaftliche Elemente in seine Beschreibungen auf. Er fühlt sich der Wissensvermittlung stärker verpflichtet als der Heraufbeschwörung des ästhetischen Gefühls. Nicht, dass er das eine ganz für das andere aufgibt. Er will die trockene Vermittlung der pedantischen Abhandlungen mit der Poesie und ihrer Wirkungsmächtigkeit vereinen. Ekstase und Erkenntnis sollen vereint werden, es entsteht das Paradox, nüchtern besoffen sein zu wollen.

Im späten N 5&9 fasst Heinse seine wichtigsten Gedanken in Einzelparagraphen zu einer unsystematischen Ästhetik zusammen. Auch die Beschreibung erhält ein Lemma, in dem er betont, was bisher als Nachteil der gefühlsmäßigen Beschreibung noch nicht angesprochen wurde. Wenn man, wie in den *Laidion*-Stansen, ein Gefühl als Beschreibungersatz heraufbeschwören möchte, so kann dies nur durch die Erinnerung an bereits gemachte Erfahrungen geschehen:

##### 11. *Beschreibung.*

Auch körperliche Gegenstände kann man mit Worten darstellen, und täuschen, wenn sie schon bekannt sind. Ein vortrefflicher Dichter oder Geschichtschreiber, der nur Gefühle entwickelt über einen bekannten außerordentlichen Mann, über ein bekanntes schönes Weib, über Gegend, Berg und Strom, Meer und Vulkan, entzückt und bezaubert. Einen unbekanntem körperlichen Gegenstand kann man mit Worten nur in sofern darstellen, als man das bekannte zu Hilfe nimmt; und da behält der mittelmäßige Maler auch vor dem vortrefflichsten Dichter den Vorzug.

<sup>790</sup> Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, Bd 1, S. 117.

<sup>791</sup> Helmut Pfothenhauer: „Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 8. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 313-331, hier S. 313.

<sup>792</sup> Ebd.

<sup>793</sup> Ebd. S. 314.

<sup>794</sup> Ebd. S. 327f.

<sup>795</sup> Ebd. S. 314.

Falsch bleibt aber also immer der Satz: man kann körperliche Gegenstände nicht mit Worten darstellen. Pindar beschrieb den Aetna besser, als ihn vielleicht je ein Maler darstellte (FN/II/436f.).

Aus dieser Notiz geht hervor, dass Heinse am Alter die Poesie über alles stellt und ihr ein Vermögen zuschreibt, das Lessing ihr längst abgesprochen hatte, nämlich die Darstellung des Körpers. Er widerspricht Lessing entschieden und fällt damit hinter die von diesem errungene Aufhebung des *ut pictura poesis* zurück. In seinen eigenen Beschreibungen ist zu beobachten, dass dieses Vertrauen in die Sprache und die Möglichkeiten der poetischen Beschreibung mit der Zeit immer mehr abnimmt. Es gibt in den Notizen keine klassischen Beschreibungen mehr, weder die, die versuchen, ein ästhetisches Gefühl rein sprachlich zu evozieren, noch jene, die Verstand und Gefühl vereinigen wollen. Die Grenzen der Rhapsodik sind ihm schnell aufgegangen, denn nach dem Rheinfall-Dithyrambus verfasst er nie wieder einen derartigen emotionsgeladenen Hymnus in solcher Reinheit. Die nützlichen Informationen technischer, wissenschaftlicher oder philologischer Art nehmen zu, die Gefühlsansprache ab, die Leser beklagen die Langeweile der theoretischen Darstellungen in seinen Romanen. Auch Corina Caduff fällt diese Veränderung in Heines Ekphrasen auf: „Dynamisiert, dramatisiert und psychologisiert werden die Bilder gar nicht mehr; es scheint als hätte Heinse in dem Roman die Lust an der Versprachlichung von Bildern verloren [...]“.<sup>796</sup>

In den letzten Jahren beurteilt er zwar noch Kunstwerke, literarische meist, spricht aber nur noch pauschal vom Zauberischen, vom Pittoresken, hält Kunstwerke eindimensional für „göttlich“, „herrlich“, etc. oder negativ für „häßlich“, „gotisch“. Die Skepsis gegenüber der Sprache drückt sich im Widerwillen gegen sie aus, oft ist jetzt vom „Geschwätz“ die Rede. Werke, die früher seine Bewunderung erregten, werden bedeutungslos für ihn. Bei der Wiederlektüre von Wielands *Agathon* sieht er in dem einst geliebten Werk nur noch „Geschwätz“ (FN/II/264, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 281, 282, 283) oder „Gewäsch(e)“ (ebd., S. 269, 272, 274, 275, 281, 282). Fast alle seine späten Rezensionen bestehen statt aus ausführlicher begründeter Kritik nur noch aus Auflistungen von ästhetisch prekären Stellen. Lesbar sind sie kaum, sind eher ein ungeordneter Ausstoß von undifferenzierten Grunzlauten, ähnlich dem Raunen der Rhapsoden des 18. Jahrhunderts, das allerdings noch das Ziel hatte, der Sprache auch jenseits der Semantik zu Erkenntnis zu verhelfen. Doch dieses Stammeln ist zum inhaltsleeren Genörgel verkommen, mit dem er sich im einsamen Alter der grimmigen Zustimmung eines einzigen versichert, der der gleichen Meinung ist wie er: er selbst. Kein Austausch mehr von Freunden, kein Streit, kein Pro und Contra der Abwägung. Die Sprache ist hoffnungslos und entleert. Der, der sie benutzt, scheint um keine Feinheiten mehr bemüht, gibt lediglich noch *statements* ab, äußert nur noch Meinungen. Damit entfernt sich Heinse am Ende weit von Epitekts Motto im *Tristram Shandy*, das das Zeitalter so entscheidend prägte.

---

<sup>796</sup> Corina Caduff: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003, S. 176.

ZWISCHENKAPITEL  
BEZIEHUNGEN

Nicht nur für Heinse hängt Alles mit Allem zusammen: „[D]ie Gegenwart, die Einheit des Ganzen ist solchergestalt, daß man dabey an nichts einzelnes denken, und auch nichts einzelnes in Beschreibung herausheben kann“<sup>(IX/353)</sup>. Diderot vertritt diesen Systemgedanken mit seiner Theorie der *rappports*, den Beziehungen, die innerhalb der Dinge selbst, unter den Dingen und bezüglich des Subjekts bestehen. Ganz in diesem Sinne konzipiert Heinse seine *Gemäldebrieife* als Text mit zahllosen Beziehungen. Dadurch erscheinen sie als eine Komposition aus vielen Einzelementen, die sich nicht als Kausalkette von Ursache zu Wirkung aneinander fügen, sondern gewissermaßen dreidimensional durch den erweiterten topographischen und zeitlichen Raum aufeinander einwirken. Die Beziehungen des Textes knüpfen sich aber auch zu anderen Texten der Gegenwart und der Vergangenheit und zuletzt zum Leser, für den der Text geschrieben ist. Heinse thematisiert die Beziehung zwischen Kunst und Rezipient in den *Gemäldebriefen* zum einen in den häufigen Leseanweisungen an Gleim, zum anderen durch das Zwischenschiebsel der *Susanna im Bade*-Gemälde, die das Verhältnis zwischen Gemälde und Betrachter widerspiegeln.

Einen Überblick über sämtliche Beziehungen, Verhältnisse und Verknüpfungen eines Textes besitzt nur der Autor, der Leser kann – zumal der heutige – nur mutmaßen.

1. Die *Gemäldebrieife* als Fußnote zu „Aus Goethes Brieftasche“

Heinse *Gemäldebrieife* sind ein dicht gewebter Text, zum Bersten voll mit Anspielungen, Andeutungen, Hin- und Querverweisen und zu Chiffren gewordenen Begriffen. Einige lassen sich herausarbeiten, einige sind nur für die Spezialisten – Altphilologen oder Kunsttheoretiker zum Beispiel – erkennbar, wieder andere sieht nur der aufmerksame und geschulte Leser und ganz andere der phantasiebegabte. Manche Querverbindungen drängen sich auf, ohne dass sich deren Sinn und Zweck in vollem Umfang erschließen. So ist zum Beispiel nicht eindeutig klar, welche Rolle die Blätter *Aus Goethes Brieftasche* für die *Gemäldebrieife* spielen. Heinse erwähnt Goethes *Brieftasche* in den *Gemäldebriefen* nicht. Es drängt sich die Vermutung auf, dass er diesen Bezug mit Absicht verdunkelt, und es ihm – ähnlich wie bei der Wahl der rhapsodischen Sprache – eher darum geht, die Kundigen, die Eingeweihten, die Gleichgesinnten durch die versteckten Anspielungen für einander erkennbar zu machen und sie so zu einer verschworenen „Gelehrtengemeinschaft“ zusammen zu schmieden. Die Anspielungen mögen aber auch angebracht worden sein, einzig, weil Heinse vor allem dem einen, dem Bewunderten, schmeicheln will: Goethe.

In Jacobis Sommerfrische Elberfeld nahe Düsseldorf trifft sich am 22. Juli 1774 eine illustre Gesellschaft. Neben dem Pietisten Lavater, dem Pädagogen Basedow, Friedrich Jacobi, Heinse, dem Maler Georg Friedrich Schroll und ein paar Pietisten ist der junge Goethe mit von der Landpartie. Goethe publiziert seine Aufzeichnungen über die Rheinreise 1776 im Anhang zu Heinrich Leopold Wagners Übersetzung von Louis Sebastien Merciers *Du théâtre ou nouvel essay sur l'art dramatique* (1773) in der Form eines Sammelsuriums von unvereinbar Verschiedenem, Fragmentarischem, Unabgeschlossenem und Gedichten.<sup>797</sup> Heinse ist begeistert von Goethe und verarbeitet dessen Ansichten und Meinungen in den *Gemäldebriefen*. Er begibt sich in einen Dialog mit dem Bewunderten.

Eine der Anspielungen besteht aus der Wahl des Hauptthemas der italienischen Gemälde: Madonnen. In Goethes in die *Brieftasche* aufgenommenem Gedicht *Künstlers Morgenlied* lautet eine Strophe: „Und sollt mir,

<sup>797</sup> Mercier, Louis Sébastien/Wagner, Heinrich Leopold: Mercier's *Neuer Versuch über die Schauspielkunst mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche*, Leipzig 1776, Goethes Aufzeichnungen befinden sich auf S. 483-508.

meine Liebe, sein/ Alldeutend Ideal./ Madonna sein ein Erstlingskind./ Ein heiliges, an der Brust.“<sup>798</sup> Wie bereits gezeigt, versucht Heinse in den *Gemäldebrieffen* dieses „Alldeutend Ideal“ zu ergründen und setzt sich mit seiner Deutung von der Goethes ab. Dass er mit Goethe im Gespräch sich befindet, macht er nicht in der Schrift selbst deutlich, sondern erwähnt es nur in einem Brief an Gleim. „Madonna“ so erläutert er „ist nicht bloß liebende Mutter, wie in seiner Briefftasche (an den den Teutschen nicht werthen Declamationen, Affectationen, und Raisonierereyen übers Theater) Göthe sagt: sondern sie ist Mehr und Weniger“ (IX/327). Wer die Verweise auf *Goethes Briefftasche* und auf die Schrift Merciers zu identifizieren vermag, der weiß, dass der Franzose in seiner Schrift das klassizistische französische Drama eines Corneilles, Racines und Molières scharf angreift<sup>799</sup> und dass Goethe sich dessen anticlassizistischer Haltung bedient, wodurch seine Schrift es eher verdient als „Manifest des Anticlassizismus“<sup>800</sup> bezeichnet zu werden als Heinses *Gemäldebrieffe*. Heinses benutzt die intertextuellen Verweise auf Goethes Schrift, um Konzepte der Geniediskussion für seine eigenen Gedankengänge zu bemühen, ohne sie darstellen zu müssen. Heinse zitiert Goethe bruchstückhaft, in Worten, die nur dem Eingeweihten bekannt sind. Goethe schlägt sich in den Gedichten der Sammlung: *Der Kenner*<sup>801</sup> und *Kenner und Künstler*<sup>802</sup> eindeutig auf die Seite des Künstlers, der Rat beim Kenner sucht:

O ratet! Helft mir,/ Daß ich mich vollende!/ Wo ist der Urquell der Natur,/ Daraus ich schöpfend/ Himmel fühl' und Leben/ In die Fingerspitzen hervor!/ Daß ich, mit Göttersinn/ Und Menschenhand,/ Vermög' zu bilden,/ Was bei meinen Weibe,/ Ich animalisch kann und muß!<sup>803</sup>

Die Hilfe des Kenners erschöpft sich in einem lakonischen: „Da sehn Sie zu“.<sup>804</sup> Und dieses „Da sehn sie zu“ taucht nun beinahe wörtlich in den *Gemäldebrieffen* auf. Die Szenerie ist eine ähnliche. Der hilfeschuchende Künstler ist noch kein Künstler, sondern Schüler der Zeichenakademie, und die Frage stellt nicht er selbst, sondern Heinse, der sich über die Zukunft der Akademien seine Gedanken macht: „Was sollen aber die jungen Leute treiben?“ (IX/337). Und weiter: „Womit den Anfang machen, Fortgang, Mittel und Ende?“ (IX/337f.). Und er gibt die hartherzig erscheinende, von Goethe gelehnte Antwort selbst: „Da mögen sie zusehn!“ (IX/338), bevor er erklärend fort fährt: „Das lernt sich nicht, wie das Rechnen: ist freye Kunst, keinem Lehrer unterworfen. Zur Nachtigall läßt sich kein Spatz abrichten, und kein Esel zu der Stute, die in Warschau den Preis davon getragen“ (ebd.).<sup>805</sup> Das ist ein eindeutiges Plädoyer für das Genie, für die Künstlerschaft.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den *Gemäldebrieffen* und Goethes *Briefftasche* bildet die apologetische Haltung Rubens gegenüber. Goethe schreibt: „Ihr findet Rubens Weiber zu fleischig! Ich sage euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehemann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden.“<sup>806</sup> Es ist denkbar, dass sich die beiden Dichter Goethe und Heinse während der gemeinsamen Tage 1774 in Elberfeld und der Besuche in der Düsseldorfer Gemäldegalerie im direkten Gespräch über Rubens ausgelassen haben. Während Goethe aber sagt: „weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den Akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern!“<sup>807</sup> womit er eindeutig dafür plädiert Genie und Akademie strikt voneinander getrennt zu halten, ist Heinse pragmatischer und verfasst mit seiner angeblichen

<sup>798</sup> Goethe: *Sämtliche Werke 1.1.: Der junge Goethe 1757-1775*, hrsg. von Gerhard Sauder, S. 229.

<sup>799</sup> Vgl. Kommentar in *Sämtliche Werke 1.2.*, S. 869.

<sup>800</sup> *Frühklassizismus*, S. 685.

<sup>801</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 1.1., S. 256f.

<sup>802</sup> Ebd. S. 258.

<sup>803</sup> Ebd.

<sup>804</sup> Ebd.

<sup>805</sup> Die Worte stammen aus dem Neuen Testament (vgl. *Mätthaus 27,5* und *27,24*). Dort sind es einmal die Hohepriester und einmal Pilatus, die mit einem „Da siehe du zu“ an Judas und einem „sehst ihr zu“ an das Volk die Verantwortung am Tod Jesu zurückgeben.

<sup>806</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 1.2., S. 498.

<sup>807</sup> Ebd. S. 496.

Verteidigungs-Schrift ein literarisch verbrämtes Reformprogramm für die Düsseldorfer Akademie. Wie sehr er, was Rubens betrifft, von Goethe entfernt ist, zeigt sich, als die beiden achtzehn Jahre später wieder aufeinander treffen: Heinse war vor den Wirren der französischen Revolution, die Mainz erfassten, vom Hof zu Jacobi in Pempelfort geflüchtet, und trifft doch Goethe wieder, der auf der Rückreise von seiner unglückseligen *Campagne in Frankreich 1792* die Jacobis besuchte. Allerdings fühlt er sich jetzt fremd im Kreise seiner doch „Freunde“ genannten Kollegen in Pempelfort – er erzählt von der peinlichen Lesung eines eigenen Romanentwurfs, den niemand hören wollte geschweige denn goutieren konnte, und berichtet, dass er bei so ziemlich allen Gesprächsthemen, bis hin zum Physikalischen, anderer Meinung war, als der Kreis um ihn. Das Unbehagen versucht er dadurch aufzubrechen, dass er seine Gesprächspartner vor den Kopf stieß, indem er „den unter Menschen gewöhnlich entspringenden bornierten Streit durch gewaltsame Paradoxe aufzuregen und ans äußerste zu führen“ pflegte, was die „Gesellschaft meist verletzt“<sup>808</sup> Trotzdem scheint der Aufenthalt in Pempelfort angenehm gewesen zu sein. Goethe beschreibt das Pempelforter Haus von Friedrich Jacobi und die Familie und erinnert sich „an die früheren Tage [...], die man vor zwanzig Jahren in Frankfurt mit ihr zugebracht hatte“.<sup>809</sup> Er erinnert sich auch an „Heinze, mit zur Familie gehörig“, der damals offensichtlich ein prächtiger Unterhalter war, denn er „verstand Scherze jeder Art zu erwidern; es gab Abende wo man nicht aus dem Lachen kam.“ Auch diesmal, wie bei Goethes erster Reise nach Düsseldorf, besucht man mehrmals die Galerie, und es war, wie bei der Reise der Herzogin Anna Amalia und Merck, „auf der Galerie [...] die gewöhnliche Zusammenkunft“.<sup>810</sup> Man trifft sich dort also zum Plausch, und vermutlich ist auch Heinse auf der Galerie mit von der Partie. Goethe berichtet: „Dort ließ sich eine entschiedene Neigung für die Italienische Schule spüren, man zeigte sich höchst ungerecht gegen die Niederländische; freilich war der hohe Sinn der ersten anziehend, edle Gemüter hinreißend.“<sup>811</sup> Doch es ist nicht Heinse, sondern Goethe, der es für die niederländische Kunst aufnimmt, „deren Tugenden und Vorzüge im höchsten Grade sich hier den Augen darstellten, ich fand mir Gewinn fürs ganze Leben“.<sup>812</sup> Und in diesem Zusammenhang erinnert er sich an ein Ereignis fast zwanzig Jahre zuvor: „Einst hatten wir uns lange in dem Saale des Rubens und der vorzüglichsten Niederländer aufgehalten, als wir herausstraten hing die Himmelfahrt von Guido gerade gegenüber, da rief einer begeistert aus: ‚ist es einem nicht zu Mute, als wenn man aus einer Schenke in gute Gesellschaft käme!‘“<sup>813</sup> Nach alledem, was die bisherige Lektüre der *Gemäldebrieife* über Heinses eigentliche Einstellung zur niederländischen Kunst hervorbrachte, und auch im Wissen über seine große Wertschätzung Guidos, wäre es nicht unwahrscheinlich, dass dieser eine, der sich 1774 erleichtert zeigt, die Rubens-Gemälde hinter sich gelassen zu haben, Heinse gewesen war.

## II. Der Einfluss Polyklets auf die *Gemäldebrieife*

Hier soll eine weitere Auffälligkeit zur Sprache kommen, die während der Arbeit mehr Rätsel blieb, als Aufklärung erfuhr: Mehrere Bilder, die Heinse für seine Schrift auswählt, weisen Elemente aus berühmten Werken des Polyklet auf – aus dem *Letto di Policlecto*, dem *Diomedes-Calzedon*, das ist die Gemme des Steinschneiders Dioskurides, und dem *Kanon* des Polyklet, dem *Doryphoros*.

### 1. *Letto di Policlecto*

Das Relief des sogenannten *Letto di Policlecto* (Abb. 34) befand sich einst im Besitz von Ghiberti und gilt heute als verschollen. Trotzdem haben sich in der Kunstdiskussion und der Kunstproduktion unzählige Anspielungen

<sup>808</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 14: *Autobiographische Schriften der frühen Zwanziger Jahre*, hrsg. von Reiner Wild, S. 469.

<sup>809</sup> Ebd. S. 470.

<sup>810</sup> Ebd. S. 471.

<sup>811</sup> Ebd.

<sup>812</sup> Ebd.

<sup>813</sup> Ebd.

auf das Relief erhalten.

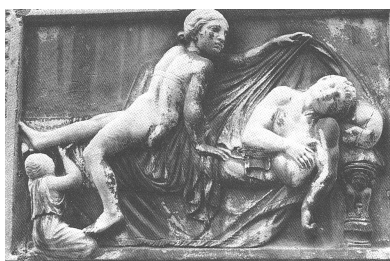


Abb. 34: *Letto di Policleto*

Die Kontorsion der weiblichen Figur gilt als Beweis dafür, dass die Vielansichtigkeit des Körpers bereits in der Antike praktiziert wird und nicht eine Erfindung der barocken *figura serpentinata* ist. Die berühmteste und vermutlich auch vollständigste Zitation des Werkes erfolgt in Tizians *Venus und Adonis* (Abb. 35). Tizian übernimmt unübersehbar gleich beide Hauptmotive des *Letto*: die verdrehte Körperhaltung der Venus und den schlaff herabhängenden Arm des Adonis.



Abb. 35: Tizian. *Venus und Adonis* (1553/54), Prado Museum, Madrid

Ist es nur purer Zufall, dass mindestens drei Gemälde aus Heinses imaginärem Museum in den *Gemäldebriefen* eines dieser beiden Motive zur Darstellung bringen? In der *Madonna* des Pseudo-Michelangelo und in Rubens' *Amazonenschlacht* (Abb. 36) ist es der hängende Arm, in Rubens' *Leukippidenraub* der verdrehte Frauenkörper.



Abb. 36: Peter Paul Rubens: *Die Amazonenschlacht* (1619)

Beim Madonna-Gemälde geht er ausführlich auf die Körperhaltung des schlafenden Kindes ein, nennt die

Konstellation zwischen Vater, Mutter und Kind „aufs reizende dargestellt“ und zwar durch eine zunächst „kleinscheinende Erfindung“, nämlich die einer nachlässigen und gefährlichen Lage im Schläfe“, wodurch das ganze Gemälde ein „Meisterstück an reizender Lage“ sei. Sie ist der Grund für die „Einheit, die Seele des Ganzen, worauf sich alles andere bezieht und harmoniert, wie Herrscher und Monarch“ (IX/307). Ein einziges Detail verursacht die grandiose Wirkung des Ganzen, es verhält sich zum Ganzen in einem bestimmten Verhältnis und repräsentiert ein harmonisches Sinngefüge, das Heinse hier bemerkenswerterweise mit der Sinnfälligkeit der Feudalgesellschaft vergleicht. Es kann allenfalls vermutet werden, warum der herabhängende Arm in der Kunst von so bedeutungstragendem Gewicht ist: Der schlaffe Arm, den Michelangelo übrigens auch in seiner *Pietà* zitiert, zeugt davon, dass der dazugehörige Körper der Kontrolle des Geistes entledigt ist, entweder im Schlaf oder im Tod. Für Heinse ermöglicht dieser Schlaf der Vernunft die Darstellung des Geheimnisses der christlichen Religion, denn er rühmt im Gemälde: „wie die gewöhnliche Stille der Menschen um ein schlafendes Kind so leise (und unbemerkt) mit Demuth und Liebe vor Gott verpaart (und dahinein verwandelt) worden; und das große Geheimniß, wie hervorbrechende Knosp’ im Thau des ersten Morgenroths, erscheint (IX/307). Erkenntnis, so scheint er hier im rationalen ersten Teil der *Gemäldebrieft* betonen zu wollen, ist nicht durch Vernünftelkeit erkennbar, sondern nur dadurch, dass man ihr durch das Schweigen der Sprache die Gelegenheit zur wunderbaren Offenbarung gibt.

Obwohl Heinse bei der Beschreibung von Rubens’ *Amazonenschlacht* den Arm oder eine damit verbundene Körperhaltung nicht erwähnt, ist kaum denkbar, dass er das Detail in der Mitte des Bildes, im neuralgischen Punkt nicht erkennt: Über die Brüstung der Brücke hängt der gespenstisch isolierte Arm eines toten Kriegers. In Rubens’ *Raub der Töchter des Leukippos* dagegen geht er ganz direkt auf die gewundene Körperhaltung der rechten Tochter ein: „Die Drehung, und das Ringen in den Muskeln des Rückens, wie überhaupt das Fleisch des ganzen Rückens gehört unter die fürtrefflichste Mahlerey“ (IX/358). Sie korrespondiert mit Hogarths Schönheitslinie und Heineses Schlangen- und Wellenlinie, deren einst normbrechender Gehalt, der sich gegen Stasis, Regelhörigkeit und Einheitsoktroi des Akademismus richtet, von den Neoklassizisten wie Winckelmann und Heinse längst akzeptiert ist. Auch die starke erotische Ladung der oft mehrere Leibe ineinander verschlingenden Haltung richtet sich gegen das Schicklichkeit fordernde Reglement von Kunstrichter und Zensoren. Schon im Späthellenismus tauchen die Körperdrehungen in erotischen Statuengruppen auf, die Plinius d. Ä. *Symplegmata* (Verschlingungen) nennt.<sup>814</sup> Die antiken Bildhauer beabsichtigen, „die Blicke vielfältig zu beschäftigen und sie trotz der bildhaften Anlage der Kompositionen ständig in Bewegung zu halten“.<sup>815</sup> Auch Rubens’ Gemälde stellt eine solche erotische Körperverschlingung dar, die Heinse so beschreibt:

Kastor hebt auf freyem Feld eine ganze entblöbte junge Dame – an einem rothseidenen Tuche (das ihr vom Rücken am Hintern durchgeht, der davon einen schönen Widerschein wirft) mit der rechten um den in die Höhe gezogenen linken Schenkel am Knie herum, mit der Linken um den rechten Arm – nach seinem Rosse. Pollux hat dieselbe unterm linken Arm mit seiner rechten Schulter gefaßt, und hält mit der linken Hand ihre Schwester unter der rechten Achsel.

Die Schönheit der Gruppe ist schwerlich mit Worten nur einigermaßen sinnlich zu machen (IX/356).

Der Reiz des *Letto*-Motivs liegt in der Erregung „unmittelbare[r] physisch-psychische[r] Reaktionen oder auf Kennerschaft und Genuß“.<sup>816</sup> zwischen Künstler bzw. Kunstwerk und Betrachter entsteht ein Dialog über „Sinnenlust, gleichzeitig aber auch über die Kunstfertigkeit der Darbietung“, bei dem der Betrachter, „befriedigt“ sein solle, wenn er das ‚Zitat‘ und die Raffinesse der Darbietung erkennt“.<sup>817</sup> Dieses doppelte Ansinnen der antiken Bildwerke muss Heinse bekannt gewesen sein, er betrachtet Kunst in diesem Sinne ebenfalls als

<sup>814</sup> vgl. Zanker: *Eine Kunst für die Sinne*, S. 73.

<sup>815</sup> Ebd. S. 48.

<sup>816</sup> Ebd. S. 73.

<sup>817</sup> Ebd.

gleichzeitige Herausforderung an Gefühl und Intellekt.

Auch in der *Laidion* könnte Heinse dort an den *Letto di Policleto* anspielen, wo er ein fiktives griechisches Gemälde beschreibt:

In einem davon fanden wir ein unverdorbenes griechisches Gemälde (die größte Seltenheit, die ich noch gesehen habe) welches der strengste Cato nicht ohne süßes Erstaunen betrachten kann. Ein Held von göttlicher Schönheit ruht unter einem Lorbeerbaum' an einer Quelle von einem seiner Siege aus. Um seine Lippen lächelt der entzückende Schlummer der Ruhmbegierde. Er ist in Lebensgröße, und einem jugendlichen Alter; nur sein Unterleib ist von einem weißen Gewande bedeckt. Neben ihm schwebt eine Grazie von achtzehn Jahren, von deren linken Schulter herab um ihre Hüften ein schwarzer Schleyer fließt. Ihr Gesicht ist mit keiner Schönheit zu vergleichen; wer die süßeste Wollust mit erhabner Gottheit in den schönsten Schlangen- und Wellenlinie sich denken kann, der mag ein Ideal von Schönheit in seiner Phantasie haben, das mit diesem Gesicht eine Aehnlichkeit hat. Ihr Busen, gleich einer unaufgebrochenen Rosenknospe, schwillt über dem rosenfarbigen Gürtel empor, und scheint sich zu schämen, von sterblichen Augen betrachtet zu werden. Sie ist im Begriff, einen Lorbeerzweig in die Locken des Jünglings zu flechten, der eine Ahndung davon träumt, und erwachen mögte, aber vor zu schwerer Wonne nicht kann. Auf der andern Seite des Lorbeerbaums liegt sein kriegerisches Gewand, und ein Liebesgott von schalkhafter Laune übergossen, sitzt dabey, zeigt auf einen Flecken Blut, und macht eine weinerliche Gebährde dazu (III/9).

Christian G. Geysler fertigt nach dieser Beschreibung für die Erstausgabe der *Laidion* 1774 eine Titelvignette an (Abb. 37). Die Kontorsion des weiblichen Körpers findet hier auch statt, wenn auch nicht sehr ausgeprägt.



Abb. 37: Christian G. Geysler: Titelvignette zur Erstausgabe der *Laidion* (1774)

Obwohl deutliche Unterschiede vorhanden sind, ruft der Stich sofort die bekannten Elemente des *Letto di Policleto* mit auf. Heinse beschreibt ein nichtexistierendes Gemälde, das in der Folge von einem Künstler des 18. Jahrhunderts antikisierend wiedererschaffen wird. Die auffälligsten Gemeinsamkeiten zum *Letto* liegen im herabhängenden Arm der schlafenden männlichen Figur, in der Haltung der jungen Frau und in ihrer Rolle als handlungsbestimmende Figur und in der Anwesenheit eines Liebesgottes. Die Bezugnahme auf ein antikes Motiv dient Heinse zur Authentifizierung seiner erfundenen Geschichte.

## 2. Diomedes-Calzedon

Noch auffälliger ist die motivische Verbindung zwischen dem *Johannes* des Pseudo-Raffael und einem weiteren Werk des Polyklet. Heinse spielt in seiner Bildbeschreibung auf einige Zeichnungstheoretiker an, die am Gemälde eine falsche Perspektive monierten, und gibt durchaus zu, dass die raffinierte Stellung der Figur zu diesem Vorwurf verleiten könne: „Die Stellung ist schwer zu beschreiben, da es sogar Mahler giebt, die sie im wirklichen Gemählde nicht fassen; ob sie gleich deutlich in die Augen fällt, und beym ersten Blick schon den



größten Meister in der Kunst verräth“ (IX/315). Er nennt die Stellung folglich trotzig „herrlich“ (IX/316). Ähnliche Zweifel an der Korrektheit von Position und Perspektive werden in der Renaissance bezüglich eines antiken Kunstwerks geäußert, auf das sich der *Johannes* mit seiner Lage bezieht: des *Diomedes-Calzedon* (vgl. Abb. 39). Da Vinci setzt sich vielfältig mit der Position der Figur auseinander, wovon mehrere Studien zeugen (vgl. Abb. 38), in denen er die als wankelhaft empfundene Statik der Figur zu verbessern versucht.



Abb. 38: Leonardo: *Zeichnung des Diomedes*

Die Frage nach der korrekten Perspektive und Körperhaltung im antiken Kunstwerk lässt es zu, dass man dem Fragestellenden den Zweifel unterstellt, die Antike könne überhaupt etwas falsch gemacht haben. Dieser Zweifel ist Anlass einiger *Querelles* des 17. und 18. Jahrhunderts. Bei der ersten handelt es sich um die zwischen der französischen Akademie und Abraham Bosse Mitte des 17. Jahrhunderts ausgetragene, sogenannte *Querelle du Traité de Léonard de Vinci*.<sup>818</sup> Bosse, der seine Gedanken über die Perspektive in diversen Schriften veröffentlicht (u.a. *La Perspective spéculative et pratique*; 1643), fordert die Aufnahme der Perspektive in den akademischen Kanon, seine Gegner allerdings berufen sich auf Leonardos Malereitragat, worin dieser die Perspektive in der Rangordnung erst weit hinter den *disegno* stellt. Die Streitigkeiten gehen so weit, dass Bosse aufgrund seiner Ansichten aus der Akademie relegiert wird. Klotz schildert in seiner Abhandlung *Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen* (1767) den Verlauf dieses Streits mit noch anderen Gesprächsteilnehmern:

Es ist bekannt, daß man den Künstlern des Alterthums vorgeworfen hat, sie hätten die Geschicklichkeit, die Gegenstände auf einer Oberfläche so vorzustellen, wie sie sich unsrem Auge in einem gewissen Abstände zeigen, nicht gekannt, und seitdem Perrault gleichsam den Ton angegeben, ist dieser Vorwurf sehr oft wiederholt worden. Ich bin nicht gesonnen, mit Popen zu behaupten, daß zu Homers Zeiten schon die Kunst nach dem Perspectiv die Gegenstände vorzustellen, bekannt gewesen sey, und daß der Dichter selbst seine Einsichten in diesen Theil der Kunst bey der Beschreibung des Schildes des Achills gezeigt habe. Allein ich kann auch eben so wenig dem Ausspruche eines sonst gelehrten Kunstrichters, welcher die Perspectiv gänzlich den Alten abspricht, Beyfall geben.<sup>819</sup>

Klotz mischt sich in ein reges Kunstgespräch, an dem Perrault, Pope, Homer und Lessing teilnehmen, denn um diesen handelt es sich beim hier erwähnten „gelehrten Kunstrichter“. Einzig Winckelmann taucht hier nicht auf, obwohl er sich mit seinen *Gedancken* und dem *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1756)<sup>820</sup> am Gespräch über dieses kunsttheoretische Thema beteiligt. Winckelmanns Ansicht soll hier zitiert werden, wobei klar werden soll, wie sehr man sich in die Diskussionen sprachlich immer mehr „hineinsteigerte“ und dabei immer präziser, immer klarer zu werden hoffte:

<sup>818</sup> Vgl. Bernhard Stumpfhaus: *Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2007, S. 55.

<sup>819</sup> Zitiert nach Kapitza: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt*, S. 264f.

<sup>820</sup> *Frühklassizismus*, S. 51-86.



Abb. 39: Dioskurides: *Diomedes*

Der Diomedes des Dioskurides ist eine Figur, die entweder sitzt, oder die sich von dem Sitze heben will; denn die Action desselben ist zweydeutig. Er sitzt aber nicht; welches offenbar ist: er kann sich aber auch nicht heben; welches in der Action, die er macht, nicht geschehen kann.

Die Bemühung die unser Körper anwendet, von einem Sitze aufzustehen, geschieht den Regeln der Mechanik zu folge, nach den Mittelpunct der Schwere zu, welchen der Körper sucht. Diesen suchet der sich hebende Körper zu erhalten, wenn er die im Sitzen vorwärts gelegten Beine nach sich zieht; und auf unserm Steine ist hingegen das rechte Bein gestreckt. Die Bemühung sich zu erheben fängt sich an mit aufgehobenen Fersen, und die Schwere ruhet in diesem Augenblicke nur auf den Zehen; welches Felix in seinem geschnittenen Diomedes beobachtet hat: hier hingegen ruhet die ganze Fußsohle.

In einer sitzenden Stellung, in welcher Diomedes ist, mit dem untergeschlagenen linken Beine, kann der Körper, wenn er sich erheben will, den Mittelpunct seiner Schwere nicht blos durch das Zurückziehen der Beine finden; folglich sich unmöglich durch diese Bewegung, die er sich giebt, allein heben. Diomedes hat in der linken Hand, welche auf dem untergeschlagenen Beine ruhet, das geraubte Palladium, und in der rechten Hand ein kurzes Schwert, dessen Spitze nachlässig auf dem Postamente liegt. Des Diomedes Körper äussert also weder die erste und natürliche Bewegung der Füße, die zu einer jeden ungezwungenen Aufrichtung eines sitzenden nothwendig ist, noch auch die Kraft der stützenden Arme, die in einer ungewöhnlichen Lage des Sitzens zum heben erfordert wird; folglich kann sich Diomedes nicht heben.

Zu gleicher Zeit ist die Figur in dieser Action betrachtet, ein Fehler wider die Perspectiv begangen.

Der Fuß des linken untergeschlagenen Beins berührt das Gesims des Postaments, welches über die Grundfläche, worauf es selbst und der vordere ausgestreckte Fuß ruhet, hervorragt; folglich ist die Linie, die der hintere Fuß beschreiben würde, auf dem Steine die vordere, und diejenige, welche der vordere Fuß macht, die hintere.

Wäre auch diese Stellung möglich, so ist sie wider den Character in den meisten Werken der griechischen Künstler, als welche allezeit das Natürliche, das Ungezwungene gesucht haben, welches niemand in einer so gewaltsamen Verdrehung des Diomedes finden kann.

Ein jeder der sich bemühen wird, diese Stellung im Sitzen möglich zu machen, wird dieselbe beynahe unmöglich finden. Könnte man aber dieselbe durch Mühe endlich erhalten, ohne sich aus vorhergegangenen Sitzen in dieselbe zu setzen, so wäre sie dennoch wider alle Wahrscheinlichkeit: denn welcher Mensch wird sich mit Fleiß in einem so peinlichen Stande die äusserste Gewalt anthun?<sup>821</sup>

Winckelmann übernimmt in diesem reichlich pedantisch und spitzfindig erscheinenden Kunstgespräch alle Gesprächspositionen selbst. Er ist in Personalunion der Befürworter der klassizistischen Regeln in den *Gedancken*, der Gegner im *Sendschreiben* und dann erneut der Befürworter in den *Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken* (1756). Als Erläuterer entgegnet er dem Querellanten des *Sendschreibens* achselzuckend: „die Critic über den Diomedes scheint mir gründlich; aber deswegen nicht wider mich: Die Action desselben an und vor sich betrachtet, der edle Umriß und der Ausdruck werden allezeit unsern Künstlern ein grosses Beyspiel zur Nachahmung bleiben können [...]“.<sup>822</sup>

In seiner Bildbeschreibung des *Johannes* (Abb. 40) greift Heinse den ästhetischen Streit auf, ja, er scheint ihn mehr zu interessieren als das, was abgebildet ist:

<sup>821</sup> Ebd. S. 59-61.

<sup>822</sup> Ebd. S. 89.

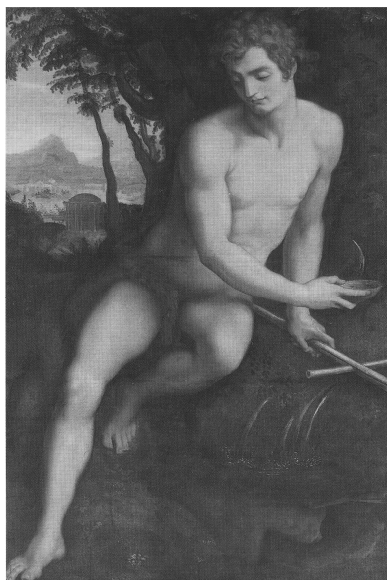


Abb. 40: Daniele da Volterra [Pseudo-Raffael]: *Johannes der Täufer* (um 1544)

Da sagen nun einige, die das Zeichnen besser verstehen wollen, als Raphael in seiner besten Zeit und in einem seiner besten Stücke, wo er sich das richtigste Maaß von schöner Natur und den Antiken schon zu augenblicklichfertigem Fingergefühl gemacht hatte; „man müsse sich wahrhaftig in Verzückerung befinden, wenn man diesen St. Johannes wie eine superbe akademische Figur betrachtete; aber doch wäre zu wünschen, daß er eine andre rechte Schulter, und einen andern linken Schenkel hätte.“ Als ob man über die bloße Figur eines Hinkenden und Verwachsenen sich in Verzückerung befinden, und das eine prächtige akademische Figur nennen könne! Die Leute wollen reden, und gern als Meister und Kenner kritisieren, und wissen nicht was; und glauben, verständiger als Gott gewesen seyn zu wollen, wann sie den Mond nicht voll sehen, ohne die Schönheit seiner Hörner zu empfinden. Wenn sie sich selbst nur in die Stellung an irgend einen Berg versetzen wollten, wie Johannes da ist, so würden sie finden, daß der Schein ihres linken Schenkels eben nicht länger, und ihre rechte Schulter eben so gesunken seyn würde; die im Original so reizend zur Ruhe der ganzen Stellung harmonirt. Man muß nichts von der Perspektif wissen, wenn man hier tadeln will, wo schon ein Billardsauge das rechte Maaß erblickt; dessen völlige Richtigkeit aus dem Sehpunkt, der hier leicht zu finden ist, erwiesen werden könnte, wenn die Anklage wegen eines Schülerschnitzers gegen den größten Zeichner zu seiner besten Zeit nicht schon im Vortrage zu ungereimt wäre: und nicht zu augenscheinlich wäre für Jeden, der nur so viel Herz hat, um getäuscht zu werden, und weiß, was es ist; daß es ein hohes Meisterstück perspektifischer Zeichnung sey (IX/316f.).

Heinse will den „Fehler“ des Künstlers der Renaissance (und somit der Antike, wofür sie steht) als solchen nicht akzeptieren, während Winckelmann sich die Kritik an der Antike weniger zu Herzen nimmt, sondern findet, dass noch genug Bewundernswürdiges an dem Kunststück übrigbleibt.

An dieser Stelle soll gezeigt werden, wie eng Heinse das kulturelle Beziehungsgeflecht zwischen den Kunstdisziplinen und den Zeiten auch innerhalb der *Gemäldebrieft* knüpft. Dadurch beispielsweise, dass er seinem geliebten *Johannes* ein „Ähnlichkeitsbild“ gegenüberstellt. Es ist das *Jesuskind* des Pseudo-Leonardo (Abb. 41). Heinse führt das Gemälde – wie auch Tizians *Madonna* – als *à propos* ein, er erwähnt es „[bei Gelegenheit“ (IX/312), wobei nicht ganz klar ist, was ihn angesichts von Rubens *Madonna* zu dieser Assoziation reizt. Wie der Besucher der Gemäldegalerie nach Heinses Aussage „nicht recht weiß, warum er dergestalt da ist“ (IX/312),

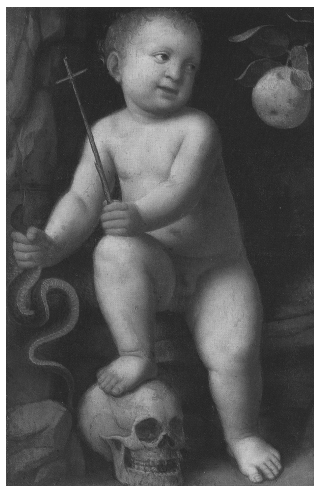


Abb. 41: Bernardino Luini [Pseudo-Leonardo]: *Das Jesuskind* (um 1520)

rätselt auch der Leser der *Gemäldebrieife*, warum er das kleine Gemälde überhaupt aufnimmt, bis ihm die Ähnlichkeit zwischen den Bildern auffällt. *Das Jesuskind* ähnelt dem *Johannes* ist in Haltung, Technik und Farbtonung in geradezu verblüffender Weise. So sehr, dass man es als „Kinderbildnis“ des *Johannes* betrachten könnte. Es ist durchaus möglich, dass Heinse durch die Ähnlichkeit eine Verknüpfung zwischen der aktuellen Perspektivendiskussion und der *Querelle du Traité de Léonard de Vinci* schaffen wollte. Möglich sind aber auch inhaltliche Gründe. Mit der Zusammenführung der zwei Bilder könnte er eine Verirdischung des rein Geistigen und umgekehrt eine Vergeistigung des Irdischen bezwecken. Soll vielleicht eine Interferenz zwischen dem menschlichen Täufer und dem beinahgöttlichen Christus hergestellt werden? Will Heinse den Johannes zur irdischen Erlöserfigur machen, da ihm Christus zu transzendent ist, und dadurch den Immanenzaspekt seiner Kosmotheologie betonen? Oder beabsichtigt er, den Johannes zu transzendieren, um die Grenze zwischen dem Irdischen und dem Geistigen in die andere Richtung zu öffnen? Am Ende der Kurzbeschreibung fasst er zusammen: Das Kind „verspricht an Muth einen künftigen Herkules: der schon wirklich daraus hervorsieht, wie ein frohlockender Tygerzerreißender Löwe aus einer Lammshaut“ (IX/313). Worauf die bereits mehrmals erwähnte Aufforderung an den Leser (Gleim) ergeht: „Denken Sie, großer Dichter, sich das einmahl zusammen!“ (ebd.). Der Leser der *Gemäldebrieife* soll dabei nicht die optischen Gegebenheiten zusammenführen, sondern die sprachlichen Disparitäten, beispielhaft in Worten vorgeführt durch das Oxymoron des Löwen im Lammsfell. Dieses Synthetisieren erfolgt auf verschiedenen Ebenen, zum einen soll das Irdische (das Kind, aber auch das antike Ideal des Herkules) mit dem Göttlichen (Jesus) zusammengebracht werden, zum anderen die verschiedenen Zeitebenen in der Gleichzeitigkeit von Gegenwart (Jesuskind), Zukunft (Erlöser) und der Vergangenheit (Antike). Durch die künstliche Zusammenfügung mithilfe von Kohärenzen, Bezüge, Verknüpfungen, Parallelismen und Koinzidenzen schafft Heinse ein neues Ganzes, er hebt – ganz ähnlich wie im Arkadien-Exordium der *Gemäldebrieife* – Grenzen auf, kreierte Paradoxa, fließende Zeiten und Universalräume.

Ein weiteres Beispiel dafür soll eine allerletzte Madonnenbeschreibung sein, die beweist, dass das Problem der idealen Madonnendarstellung Heinse auch noch über die *Gemäldebrieife* hinaus beschäftigt. Sie lässt sich als Ergänzung der Liste von Madonnenbeschreibungen in den *Gemäldebrieifen* lesen:

Guido. Madonna mit dem Kinde 1221. Der kleine hat wirklich etwas majestätisches im Gesicht, u sie etwas erhabnes. Die Kleidung ist griechisch. Ihr Kopf verzeichnet, die Nase viel zu lang u das Kinn zu klein. Die Hände sind erbärmlich. In ihrem Kopf ist etwas hehres und dabey etwas stolzjungfräulichesmütterliches. Sie sitzt auf einem Sopha wie einem Thron. [...] Sie hat ein rothes Untergewand, und himmelblaues Obergewand; u etwas colossalisch (FN/II/1180).

Es liegt Heinse offensichtlich fern, das Gemälde als gut zu beurteilen, trotzdem scheint er ausgerechnet hier sein

Ideal der Madonna vorzufinden. Und zwar nicht mehr in einzelne Gemälde auseinander dividiert wie in den *Gemäldebrieffen*, sondern alles in einem, das er in einem einzigen paradoxalen Bandwurmwort zu fassen versucht: In seinen Augen hat die Madonna etwas „stolzjungfräulichmütterliches“. Sie ist somit beides: Jungfrau und Mutter – eine Unmöglichkeit, doch gerade daraus besteht für ihn das Wesentliche einer Madonna. Solche paradoxalen Bandwurmworter repräsentieren mehr als alle anderen Heinses höchstgegene Denkweise. Diese manifestiert sich übrigens noch in einem anderen, dreißig Buchstaben umfassenden Kompositum, das seine gesamte Kosmologie auf den Begriff bringt: „verzehrendwiederneuerschaffend“ (III/476). Es stammt aus den *Ricciardetto-Brieffen* und umschreibt sein zyklisches Geschichtsverständnis, das an die zyklische Geschichtstheorie von Giambattista Vico angelehnt ist. Doch zeigt er mit seiner Neuschöpfung, dass er die Abfolge nicht in einem zeitlichen Nacheinander wirken sieht, sondern in einer Gleichzeitigkeit. Und in diesem Sinne sind weder die Antike noch ihre Kunstwerke vergangen und für die Gegenwart verloren.

### 3. Der *Kanon* des Polyklet: Der *Doryphoros*

Kanonische Kunstwerke erhalten ihren Status, weil sie die perfekten Lösungen eines Sachverhaltes darstellen. Der *Letto di Policletto* und der *Diomedes-Calzedon* waren „für Sammler, besonders aber für Künstler von besonderem Reiz“, weil sie „ein ungewöhnliches und oft verzwicktes Bewegungsmotiv“ besaßen.<sup>823</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die Statue des *Doryphoros* zu erwähnen. Sie wird, obwohl sie in vielen Museen als Abguss bereits vorhanden ist, erst 1862 als von Polyklet stammend identifiziert.<sup>824</sup> Winckelmann zählt Polyklet mit Phidias, Skopas, Alkamenes und Myron zur Epoche des „hohen Stils“ (bei Winckelmann von Mitte des 5. bis zum frühen 4. Jahrhundert vor Chr.), deren Kennzeichen das Bestreben gewesen sei, „flüssige Umrisse“ zu gestalten.<sup>825</sup> Der *Doryphoros* bringt Bewegung in die steinerne Masse durch die Erfindung des Kontraposts, des gesetzmäßigen Zusammenbildens sich widersprechender Massentendenzen. Dabei gilt:

nicht nur, dass Stand- und Spielbein unterschieden, sondern daß alle Elemente und Kräfte des Körpers kontrapostisch aufeinander bezogen, zugleich in gegenseitiger Abhängigkeit befangen sind: Kein Motiv exponiert sich, ohne in der anderen Richtung zurückgenommen zu sein, kein Nachgeben auf der einen Seite ohne ein Zulegen auf der anderen. Tragen und Lasten, Hebung und Senkung, Anspannung und Entspannung sind sichtbar unterschieden, bilden ebenso sichtbar einen korrespondierenden Chiasmus und halten sich vollkommen die Waage. So wird der Körper in seiner Gänze zum Hort des Gleichgewichtes der Gegensätze.<sup>826</sup>

Sokrates erklärt in seinen *Memorabilia* dieses Verfahren des Kontraposts und der Proportion genauer. Darin will er vom Bildhauer Kleiton wissen, wie er „den Anschein der Lebendigkeit“ in seine Statuen bringt, und beantwortet die Frage gleich selbst: „Du bildest auch die Teile nach, welche an den Körpern, je nach ihrer Stellung hinab- oder hinaufgezogen, zusammengepreßt oder auseinandergezogen, angespannt oder gelockert werden. So kommen deine Statuen der Wirklichkeit näher, und sie wirken überzeugender.“<sup>827</sup> Dieses ponderable Verhältnis bestimmt die gesamte griechische Hochklassik, wird hier aber auch für die wahre Natur des antiken Menschen gehalten, wobei allerdings nicht vergessen werden sollte, dass der Kontrapost eine Abstraktion darstellt.<sup>828</sup> Winckelmann verachtet den Kontrapost als Bewegungsmotiv, weshalb sein Ideal eigentlich am ehesten in den archaischen Statuen der *kuroi* hätte verwirklicht sein müssen, deren steife Haltung und statisch-

<sup>823</sup> Frank Zöllner: „Policretior manu – zum Polykletbild der frühen Neuzeit“, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, hrsg. von Herbert Beck u.a., Mainz 1990, S. 450-472, hier S. 463.

<sup>824</sup> Vgl. German Hafner: *Polyklet: Doryphoros. Revision eines Kunsturteils*, Frankfurt/Main 1997 (Fischer-Taschenbücher; 11350: Kunststück), S. 19.

<sup>825</sup> Vgl. Rolf Michael Schneider: „Polyklet: Forschungsbericht und Antikenkonzeption“, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, S. 473-505, hier S. 473.

<sup>826</sup> Berthold Hinz: *Aphrodite*, München 1998, S. 29.

<sup>827</sup> Xenophon: *Erinnerungen an Sokrates*, übers. von Rudolf Preiswerk, Stuttgart 1992 (RUB; 1855), S. 100.

<sup>828</sup> Vgl. Steuben: „Winckelmann und Polyklet“, S. 76.

unbewegte Masse heute zu dem einfältigen Lächeln Anlass gibt, das ihren einfachen Gesichtszügen so auffällig ist und das weniger der Ausdruck des beständig heiteren Wesens des griechischen Volkes ist als vielmehr – nach Angabe Jacob Burckhardts – die erste „Andeutung des Lebens.“<sup>829</sup>

Gemeinsam sind dem Kontrapost, dem Problem der Perspektive und dem Kanon des Polyklet, dass es sich dabei um Harmoniegesetze handeln, die exemplarisch vorgeben sollen, wie in eine Mannigfaltigkeit eine ästhetische und sinnfällige Einheit zu bringen ist. Und es ist tatsächlich ein Paradoxon, dass sich für Heinsse in der Umsetzung dieses Gesetzes das Genie eines Künstlers offenbart:

Der verschiedene Geist im Ganzen aber ist dabey noch so Eins geworden, wie die verschiedenen Farben im Sonnenstrahl; und die schöne Erscheinung der himmlischen Idee entzückend. Und bloß aus der Idee, der Einheit im Mannigfaltigen, dem Zuge der Natur nach wahren Leben, kann man bey einem jungen Künstler sehen, ob er groß werden wird (IX/304).

Kunst, Natur und Leben gehorchen für ihn denselben Gesetzen. Auch wenn er Polyklet nicht ausführlich nennt, so sind offensichtlich dessen Gesetze und Kunstwerke als Vorbilder zeitübergreifend anwesend. Dabei ist zu berücksichtigen, dass der Polyklet, den wir Neuere kennen, nicht der Polyklet ist, den die Früheren sich bei diesem Namen vorstellten. Für uns ist er der Gewährsmann für den regelsetzenden Klassizismus, während die italienischen Humanisten und Kunsttheoretiker des 15 und 16. Jahrhunderts mit dem antiken Bildhauer Vorstellungen assoziieren, „die dem heutigen Polykletverständnis diametral gegenüberstehen.“<sup>830</sup> Der *Letto di Policletto* und der *Diomedes-Calzedon*, aber auch der Kontrapost des *Doryphoros* unterhöhlen die statische Norm der griechischen Klassik mit dynamischen „Gleichgewichtsstörungen“ einer schrägen Perspektive oder den barocken Windungen eines weiblichen Schlangenkörpers statt sie zu bestätigen. Polyklet steht also gleichzeitig für die Normativität und Stasis des Kanons wie für das Ideal der „Darstellung von Bewegung“.<sup>831</sup> Dieses Zusammenspiel aus Stasis (Kanon, *Doryphoros*) und Bewegung (u.a. *figura serpentinata*) ruft aber nur bei jenen Irritationen auf, die sich das Widersprüchliche nicht als Einheit denken können. Zöllner zieht aus den Forschungsergebnissen, die das tradierte Bild des Polyklet in Frage stellen, die Einsicht, dass sich dadurch das „unerschöpfliche Potential des Altertums“<sup>832</sup> offenbare, welches es verdiene, über die Kunstgeschichte hinaus Verbreitung zu finden. Es ist anzunehmen, dass Heinsse bewusst mit diesem Potential spielt, denn er kennt wie kaum ein anderer die gesamte kunsttheoretische Tradition: Die Schriften der Alten, die der Renaissance und die seiner Zeitgenossen. Dass die Werke Polyklets vermutlich alle nicht von Polyklet stammen, ist dabei vollkommen unerheblich.

### III. Die Bilderreihe der *Susanna im Bade* in den *Gemäldebriefen*

Kein Werk Heinses ohne ein Bad. Das Bad gibt es in der *Laidion*, dem *Ardinghello*, der *Hildegard* – und sogar in den *Gemäldebriefen*. Es bildet in Heinses Werk eine zentrale Vereinigungsmetapher, die nicht nur für die Einheit von Mensch und Natur oder Mensch und Kosmos steht, sondern, ganz auf den Stoff der Gemälde zugeschnitten, auch für die Vereinigung von Betrachter und Kunstwerk. Heinsse versucht in den *Gemäldebriefen* und im *Ardinghello*, die Malerei wissenschaftlich und ästhetisch erschöpfend zu behandeln. Später wird er sich enttäuscht von den bildenden Künste abwenden und zwar mit dem Vorwurf, sie seien ihm nur noch „Augenhuren, Augenphrynen“ (FN/I/878). Diese Verführung durch die Kunst sieht er in den *Gemäldebriefen* noch als Vorteil und thematisiert sie in den nackten Körpern der *Susanna im Bade*, jener Bilderreihe, deren Beschreibung er zwischen die italienischen Gemälde und die niederländischen setzt.

<sup>829</sup> Burckhardt: *Kulturgeschichte Griechenlands*, S. 339.

<sup>830</sup> Ebd.

<sup>831</sup> Zöllner: „Policretior manu ...“, S. 466.

<sup>832</sup> Ebd.

Die *Susanna im Bade* von Antoni van Dyck (Abb. 42) gibt einen guten Eindruck des farblich Sinnlichen, des Drängenden und Zwingenden in der Malerei wieder. Sie ist zwar nicht Heinses Lieblings-Susanna, dennoch ist sie ein „Meisterstück“ und des Malers „höchstes in Kolorit [...], und noch so frisch und saftig, wie eben vom Pinsel“ (IX/321).

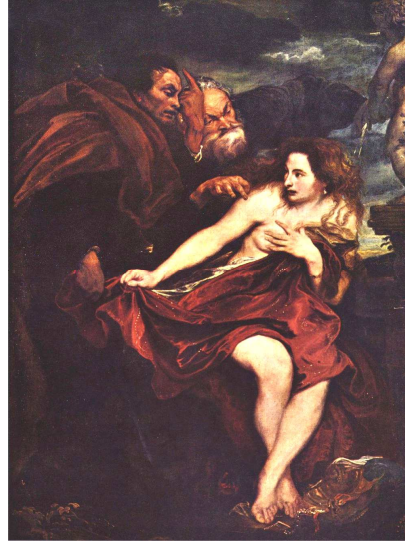


Abb. 42 Anthoni van Dyck: *Susanna im Bade* (um 1621)

Sein und Gleims „Liebling“ (IX/323) und „Himmelskind“ (IX/322) stammt vermeintlicherweise von dem als Klassizisten bekannten Annibale Carracci (Abb. 43). Heinses Beschreibung ist reine Hingabe:



Abb. 43: Kopie nach Guercino [Pseudo-Carracci]: *Susanna im Bade* (1617)

Das Mädchen sitzt von der rechten Seite nackend, im schönsten Gewächs jugendlicher weiblicher Natur, in der Größe der Mediceischen Venus, in einem Gartenbade da, das mit Gesträuch umschattet ist; und hält den kleinen, ründlichen rechten Fuß mit der blanken Wade an eine römische Röhre rechter Hand nach der Wand hin, woraus Brunnen läuft; und bückt sich ein wenig, und wäscht ihn mit der Hand. Ueber der Hüfte, in der Wellenlinie Hogarths, die hier den höchsten Reiz hat, liegt zwischen den Beinen ein schmal gefaltetes dünnes Leinen zum trocknen; und der schwanenweiße Rücken, (denn seine junge feine Form gestattet, wie bey der Wade, keine andre Farbe) und die muthwillige Hebenbrust, die sich vom geschlanken zarten Arm, der für einen Gott zur Umarmung geründet ist, nicht verstecken lassen will: und das unvergleichliche ovale Gesicht, dergleichen ich keine Blüthe der Jugend, und Unschuld, und jungfräulicher Unbefangenheit in irgend einem andern gesehen habe, werfen einen zur Anbetung nieder [...] (IX/322).

Das geht über eine bloße Beschreibung weit hinaus. Dem Thema der Verführung entsprechend, werden technische Details wie Farbe, Licht und Schatten, Kontur etc. hier nicht besprochen, es geht rein um die

Wirkung. Und zwar nicht nur um die sinnliche, sondern auch um die intellektuelle, denn auch dieser Passus ist gesättigt mit Querverweisen und Anspielungen. So taucht der kleine „ründliche“ Fuß des Schönheitskatalogs (IX/295) hier wieder auf, bei dem diesmal nur die Trockenheit fehlt. Und auch der parsprototische Einzelfuß der *Madonna* Tizians kommt mit dieser Assoziation wieder ins Spiel. Dadurch macht Heinse die *Madonna* ein wenig zu einer nacktverführerischen Susanna, worauf bereits hingewiesen wurde, und die *Susanna* mit diesem kleinen Detail zur Madonna, die einen Gott zur Umarmung erwartet. Doch während die Madonnen-Beschreibungen geradezu erotisierend sind – obwohl die Sujets bekleideter nicht sein können –, scheint Heinse bei den Susannen am nackten Leib kaum interessiert zu sein. Es geht ihm nicht darum, den Betrachter bzw. Leser seiner Schrift zu erregen, sondern ihn interessiert hier einzig die Beziehung zwischen den dargestellten Personen. Das Thema jedes Susanna-Bildes ist das der Kunstbetrachtung. „Im Verhältnis der nackten Susanna zu den beiden Alten wird das Verhältnis des Gemäldebetrachters zum Sujet thematisiert: die Rolle des Betrachters als Voyeur. Voyeurismus möchte Volker Roloff lieber durch die deutsche Bezeichnung „Schaulust“ ersetzt wissen. Er definiert diese als „Grundelement der Sinnlichkeit“ und sieht in ihr den Beweis „für den unauflösbaren Zusammenhang von Ästhetik, Erotik und Kreativität“.<sup>833</sup> Für Mieke Bal geht es in der bildenden Kunst immer „[u]ms Betrachten und Betrachtetwerden“. Jedes Susanna-Gemälde sei aus diesem Grund „selbstreflexiv“, und zwar auf dreierlei Art: „[...] als Gemälde verweist es auf das Medium selbst, als traditionelles Bild verweist es auf die reiche Tradition, in der es steht, und als erzählendes Bild verweist es auf eben jene Geschichten, in denen das Betrachten und Betrachtetwerden im Mittelpunkt stehen“.<sup>834</sup>

Bei einem Bild mit diesem Thema soll der Betrachter sich mit den Alten identifizieren, „also dürfen die beiden nicht allzu abstoßend und ihre Zurückweisung nicht zu entschieden dargestellt werden.“<sup>835</sup> Ganz in diesem Sinne werden die Alten in Heinses Lieblingsbild von ihm nicht negativ beschrieben, er spricht von „zween alten Sündenböcke[n], mit ihren langen rauhen Bärten, herangeschlichen, in Gestaltungen, die dem großen Raphael in seinem besten Alter Ehre machen würden“ (IX/322). Auffälligerweise sind die „zween alten Faunen“ (IX/323) im Pseudo-Carracci weiter vom Objekt ihrer Begierde entfernt als bei Van Dyck oder Domenichino. In diesen Werken berühren die Alten das Mädchen, und an der Tatsache der Entweihung ist angesichts ihres angstvollen Blicks nicht mehr zu zweifeln. Der Pseudo-Carracci stellt einen zeitlich etwas davor liegenden Moment dar, Susanna ist noch ahnungslos: „der Eine thut leise sachtchen das Laub bey Seite mit dem linken Fang, und der Andre tritt auf den Zehen nebenher nach, und winkt mit der Rechten, den Hals und das Kinn schadenfroh vorrückend, als ob er das erste Loos gezogen, St!“ (IX/322f.) Für den Betrachter bleibt auf diese Weise mehr zu imaginieren. Heinse rühmt die Wahl des Augenblicks in diesem Gemälde als gelungen: „Wer ist der, der sich die Geschichte, wie sie ist, in eine schönere Idee denken will?“ (IX/323). Mit den Alten wird aber auch die Haltung jedes Betrachters eines Gemäldes dargestellt, der nie in der Lage sein wird, sein Objekt der Begierde zu berühren. Ein Umstand, den Heinse beim Betrachten einer Plastik (*Hermaphrodit*, Abb. 44) in Florenz offensichtlich besonders bedauert:

Hermaphrodit; das höchste Bild der Wollust. Man wird dabey zum Tantalus, u ärgert sich, daß die göttlich schönen Formen von Stein sind. Der Arsch u die Taille in ihrer reizenden Kontur, u die Lage der Verzweiflung mit Kopf u Beinen u Schenkeln aufgebuht von hinten entzückend; zarter Fleisch in Stein giebts nicht. Die linke Hand nur allein. Es ist ein solches Leben drin, daß man glaubt, er springt vor Geilheit auf u davon. Er liegt so recht da, wie eine süße reife Frucht für den Schwanz, der wie ein schäumender wilder Tieger darüber hermöchte (FN/I/1012).

<sup>833</sup> Volker Roloff: „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust“, in: *Die Ästhetik des Voyeur/L'Esthétique du voyeur*, hrsg von Lydia Hartl, Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk und Volker Roloff, Heidelberg 2003 (Reihe Siegen; 147: Romanistische Abteilung), S. 26-31, hier S. 28.

<sup>834</sup> Mieke Bal: *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam 1990, S. 24.

<sup>835</sup> Ebd. S. 25.





Abb. 44: Polykles: *Hermaphrodit* (ca. 150 vor Chr.)

Die hier gebotene rein erotische Manier der Beschreibung ist nun die profanste Art der Kunstbeschreibung und -betrachtung, die gewissermaßen irdischste, die niedrigste Stufe in Platons Stufenleiter des Schönen, die den Weg der geistigen Erkenntnis durch den Genuss der niedrigsten Schönheit bis zur höchsten umschreibt. Heinse erklärt diesen erkenntnisfördernden Stufenweg vom Banalsten zum Höchsten andernorts mit wunderbar simplen Worten:

Das Platonische System von der Schönheit ist ganz einfach. Man muß anfangs nur einen Körper lieben, und die Schönheit davon in seiner Seele fühlen. Die Schönheit eines andern Körpers ist damit verbrüderet. Alle körperliche Schönheit. So geht die Staffel fort. Dann kömmt die Seelenschönheit, dann Pflichten, Gesetze, Wissenschaften; und so taucht sich der Geist endlich unter ins ganze Meer der Schönheit, u erlangt endlich die Wissenschaft des Schönen selbst, u geht über zur Betrachtung des ewigen unveränderlichen Schönen, dem Quell alles andern. Die Liebe ist dazu der beste Wegweiser (FN/II/1301f.).

Dieser Passage erscheint wie ein Programm für Heines *Gemäldebrieft*, denn auch in der Schrift will er zeigen, dass Schönheit universell ist und dass das Betrachten von Kunstwerken dazu führen kann, zu erkennen, dass deren Gesetz nicht nur die Kunst, sondern auch den Kosmos bestimmt. Der „Motor“ dieses Erkenntniswegs ist der Eros bzw. die Liebe.

Das *Susanna*-Interludium liefert durch ein einziges Wort aber auch einen Beitrag zur *Querelle*-Diskussion. Heinse gesteht, dass ihm das vollkommen verschwärzte Bild des Pseudo-Carracci lieber sei als das bunte des van Dyck mit den in seinen Augen „schlüpfrigen Farben“ (IX/322):

Ich betrachte dergleichen alternde Gemählde mit Andacht, in dem schauerlichen Gefühl des Alterthums; wie Sicilianische griechische Tempel, wie heilige Reste von der Urgüte und Schönheit der Edlen, die vor uns waren, und in Dunkelheit zurückgewichen sind, in das Reich der Schatten, wie auch wir einst seyn werden; und sie würden vielleicht nicht so starken Eindruck auf mich machen, wenn sie noch die frische, junge Farbe hätten (IX/321).

Es scheint bloß eine nette Formulierung zu sein, ein Hinweis auf die Wirkung, die das Bild auf ihn macht. Doch mit dieser unscheinbaren Bemerkung kategorisiert, kartografiert und klassifiziert er die beiden erwähnten Bilder vollkommen neu. Das durch die Zeit schwarz gewordene Bild des Pseudo-Carracci wird durch die Assoziation mit den schwarzen Ruinenzeugnissen der Antike selbst zu einem Bild der Antike. Er nennt das geschätzte Altertum übrigens auch selbst einmal das „schwärzliche“ (X/169). Paradoxe Weise verwandelt er das, von der Entstehungszeit her betrachtet, ältere Bild des van Dyck zu einem der Moderne und das jüngere Gemälde zu einem alten, das an die Stelle der verlorenen Gemälde der Antike tritt. Indem er die Farben gesondert betont, macht er den niederländischen Maler, den er im ersten *Gemäldebrieft* noch unter die Italiener zählt, wieder zum Holländer, als wäre aller Ruhm und alles Können vergeblich und Volkszugehörigkeit unabänderlich. Je nach Bedarf negiert Heinse Faktisches, erklärt Bildern willkürlich zu Zeugnissen der Antike oder der Moderne. Seine Wertschätzung genießt eindeutig das der Antike zugeordnete Bild, das bedeutet, dass er das Alte dem Modernen vorzieht.



Abb. 45: William Hogarth: *Time, smoking a picture* (1761)

Es kann nicht anders sein, als dass er, womöglich über den Umweg Hogarth, den betrügerischen Habitus der Kunsthändler Mitte des 18. Jahrhunderts kennt, die mit Rauch Kunstwerke künstlich altern lassen, da alte Bilder sich besser verkaufen als neue. Hogarth spottet am Ende seines Lebens in seinem *Tail-piece* (Abb. 45) bitter über solche Machenschaften, die er für den Untergang der Kunst verantwortlich machte. Im Grunde verhält sich Heinse in den *Gemäldebrieffen* als solcher Verschwärzer, als ein solcher Gott der Zeit, *kairos*, wie ihn Hogarth mit nacktem Hinterkopf und vorauseilender Haarlocke dargestellt hat. Er kümmert sich nicht um den angeblich unaufhaltsamen Lauf der Zeit, er verschwärzt die Bilder der Renaissance-Italiener künstlich zu Kunstwerken der Antike und hebt die Grenzen zwischen den drei Zeitmodi Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft einfach auf. In diesem Zusammenhang ist an sein Idyllen-Exordium in den *Gemäldebrieffen* zu erinnern, wo die drei Zeitmodi ebenfalls ineinander fließen und ein ununterscheidbares Kontinuum bilden.

Wenn Zeit als eine variable Größe aufgefasst wird, dann kann ein sich ein kunsttheoretisches Gespräch problemlos über Jahrhunderte erstrecken. Heinse schafft eine Präsenz der tradierten Diskussionen über die in den *Gemäldebrieffen* angesprochenen ästhetischen Probleme, ohne die Antike, Winckelmann, Wieland, Klotz, Homer, Perrault, Pope, Mariette, Lessing, Dioskurides oder Polyklet auch nur zu erwähnen. Auch Winckelmanns Beschreibungspraxis bedient sich „Kaskaden von Mythologemen und Auslegungsaspekten“ und schafft ein „hermeneutisches Delir“, das jedoch in seiner Assoziationsvielfalt die „Einheit der Anschauung“ zerstört.<sup>836</sup> Heinse hofft jedoch auf den gegenteiligen Effekt. Je mehr Informationen er liefert, je mehr Bezüge er knüpft, desto klarer das Bild, das sich der Erkenntnis bieten soll. Für ihn fügt sich jedes Bedeutungssteinchen mit den anderen zu einer höheren Ordnung zusammen. Außerdem dient es der Sprachökonomie, denn mithilfe des engen Geflechts aus Namen, Motiven, Topoi, Anspielungen, Zitaten und aus mit Bedeutung geschwängerten Begriffen schafft er eine spezifische Sprache, einen gedrängten, effektiven Stil, bei dem der Informationswert weit höher liegt als die Zahl der verwendeten Worte.

Er geht sogar noch weiter. Durch die Struktur der Gemäldebrieffe, durch das bisher dargelegte enge Beziehungsgeflecht gibt er einer gewissen Sprachskepsis Ausdruck. Mit der Neuhängung der Bilder, das heißt die Art, wie er sie nacheinander folgen lässt und mithilfe der Motivik und inhaltlichen und technischen Parallelismen, mit der Vergesellschaftung der Bilder also, hofft er auf eine Kommunikation ohne Worte und die Bildung von aussagegeladenen Interferenzen, die unterhalb der Ebene des Benennens verlaufen.

<sup>836</sup> Pfothner: „Winckelmann und Heinse“, S. 326.

Kapitel 6  
 ANTIKLASSIZISMEN – ODER:  
 DIE NIEDERLÄNDER ALS ZERRBILD DES KLASSIZISMUS

Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen, und er die Jugend verlebt;  
 suche dessen Herzen zu erschüttern, und mit Wollust und Entzücken zu schwellen;  
 suche dessen Lust und Wohl zu unterhalten,  
 zu verstärken, und zu veredeln,  
 und helf ihm weinen, wenn es weint (IX/300).

Während Ordnung, Einheit, Norm, Regel und das Intelligible dem Klassizismus vorbehalten sind, wird das Disparate, das Durcheinander, das Nicht-Identische, das Nicht-Zusammengehörige, aber auch das Leben und das Irdische mit dem Antiklassizismus in Verbindung gebracht. Als diesem verhaftet, gelten vor allem die niederländische Kunst mit ihren Farben, gelten aber auch der Realismus in der Malerei, das Komisch-Lächerliche oder die englisch-chinesischen Gärten. Diese ästhetischen Optionen liegen Heinse vollkommen fern. Wie sehr soll dieses Kapitel zeigen.

1. Die Ordnung der Völker:  
 Völkertypologie, besonders der Niederländer

Die niederländische Kunst gilt als die antiklassizistische Kunst schlechthin. Das Volk der Niederländer und ihre Kunst ist für Heinse negativ besetzt, daran können auch die positiven Worte über Rubens nicht ändern. Wie kommt dieses Volk aber zu einer solch schlechten *imago* im 18. Jahrhundert? Dieser Frage soll hier kurz nachgegangen werden. Die Völkercharakteristik ist ein unmittelbares Ergebnis der wissenschaftlichen Ordnungswut der Aufklärung. Sie will die Völker nach Typologien ordnen und mittels unveränderlicher Merkmale von einander unterscheiden, um zu Kriterien oder Kategorien gelangen, wodurch sich die Gemeinsamkeiten aller Völker erklären lassen. Schon Agrippa von Nettesheim formuliert in seiner *Ungewißheit und Eitelkeit aller Künste und Wissenschaften* (1527) ein Programm für den Völkervergleich.<sup>837</sup> Die Völkertafeln des 18. Jahrhundert (vgl. Abb. 46) kategorisieren die europäischen Völker nach Sitten, Verstand, Wissenschaft, Krankheiten, Zeitvertreib, Religion, politischer Ordnung u.a.m. und wenden eine Systematik an, die auf den antiken Temperaments- und Humoralpathologien, auf den christlichen Sündertypologien und auf den Stände- und Berufstafeln beruht. Der Völkervergleich ist verführerisch, Helvétius, Voltaire, David Hume mit seinem *Essay Of National Characters* (1748) oder Kant führen ihn ebenso durch wie Georg Philipp Telemann, wenn er eine *Völker-Ouvertüre* (Ouvertüren-Suite B-dur, TWV 55:B5) komponiert, in der jedes Volk durch musikalische Motive wiedererkennbar charakterisiert wird. Das Merkwürdige am Völkervergleich ist, dass er zwar der wissenschaftlichen Neugierde entspringt, die wissenschaftliche Neutralität allerdings keineswegs wahrt. Er ist unverhohlen wertend: In der von Stanzel ausführlich erforschten Völkertafel, die ca. 1730/40 in der Steiermark anonym herausgegeben wird, sind die Nationen folgendermaßen von links nach rechts geordnet: Spanier, Franzose, Italiener („Wälisch“), Deutscher, Engländer, Schwede („Schwöth“), Pole („Boläk“), Ungar („Unger“), Russe („Muskawith“), Türke („Tirk“) oder Grieche (Abb. 46). Vordergründig eine bloß topographische Reihung von West nach Ost, ist eine Wertung unübersehbar, die, von links nach rechts verlaufend, stets abfälliger wird und deren Ideal in der Mitte bei den Engländern liegt. Eine ähnlich positive Wertschätzung dieses mittleren Volkes hegt Heinse in der *Anastasia*. Eine Variante der Völkertafel, das *Laconicum Europae Speculum*, hält sich an diese Unterteilung, führt aber in den Ausgaben nach 1740 eine zusätzliche Tafel ein, die des „Batavus“, des Niederländers also. Dieser ersetzt bezeichnenderweise den rechts

<sup>837</sup> Franz K. Stanzel: „Zur literarischen Imagologie. Eine Einführung“, in: *Europäischer Völkerspiegel: Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Franz K. Stanzel, Heidelberg 1999, S. 9-41, hier S. 18.

außen liegenden Türken,<sup>838</sup> obwohl er, wenn man von einer West-Ost-Orientierung der Völker ausgeht, eigentlich zwischen dem Engländer und dem Deutschen hätte eingeordnet werden müssen. Dirk Rupnow führt den Austausch auf eine veränderte politische Lage zurück. Die Niederländer haben in diesen Jahren im Österreichischen Erbfolgekrieg Partei für die Österreicher ergriffen, nachdem sie in den vorigen Auseinandersetzungen zwischen dem Kaiser und Frankreich neutral geblieben seien. Dadurch rücken sie um die Mitte des Jahrhunderts stärker ins Zentrum des allgemeinen politischen Interesses und der Kritik. Eine andere Erklärung für die Neubesetzung der Negativsparte des Türken bzw. des Griechenaber könnte die erstarkende Popularität des Klassizismus um die Mitte des Jahrhunderts sein. Die Griechen als Negativvolk muss entlastet werden und kein anderes Volk eignet sich im dogmatischen, vereinheitlichenden und simplifizierenden Klassifikationssystem der Völkertypologie besser zum Ersatz als die Holländer, sie werden im Laufe der Entwicklung der Völkercharakteristiken zum antigrichischen Volk schlechthin.

Namen.	Spanier.	Frankosch.	Italiän.	Teutcher.	Engländer.	Schwed.	Polen.	Russen.	Türk.	Griech.
Sitten	Hochmüthig.	Leichsinnig.	Hinderhaltig.	Offenherzig.	Wohlgefallig.	Stark und Grob.	Bäurlich.	Unruhig.	Unschuldig.	Unschuldig.
Handwerk	Wunderbarlich.	Und geistlich.	Strohlich.	Ganz Gut.	Lieblich.	Grausam.	Hochwilder.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
Verstand	Klug und Weis.	Kirchlich.	Scharfsinnig.	Witzig.	Unmüthig.	Hartnäckig.	Yeringlicht.	Nachwärtig.	Gar Nichts.	Oberflüchtig.
den Handwerken	Müthig.	Händlich.	Diebsmüthig.	Über Alles.	Weiblich.	Unruhig.	Müthig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
Wissenschaft	Geistlich.	In Wissenschaften.	Geistlich.	Weltlich.	Weltlich.	Frau Kunst.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
der Kleidung	Erhaben.	Unschuldig.	Erhaben.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
Beitragen	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.	Geistlich.
Lieben	Erhaben und Müthig.	In Krieg.	Das Gold.	Den Trunk.	Die Wohlthät.	Höllisch.	Den Adel.	Die Aufrucht.	Den Müthig.	Selbstliche Liebe.
Krankheiten	Verstopfung.	In Fieber.	In besser Leich.	In bodogra.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
Ihr Land	Ist fruchtbar.	Müthig.	Unschuldig.	Gut.	Fruchtbar.	Bergig.	Waldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
Kriegszug	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
Gottesdienst	Der aller beste.	Gut.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.	Unschuldig.
für ihren Herrn	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.	In Diensten.
Dabeyberühm	In Fruchten.	In Waren.	In Wein.	In Getraid.	In sich Weid.	In sich Weid.	In sich Weid.	In sich Weid.	In sich Weid.	In sich Weid.
Zertreuen	Mit Spillen.	Mit betrogen.	Mit schrecken.	Mit Trinken.	Mit Arbeiten.	Mit Essen.	Mit schlafen.	Mit schlafen.	Mit schlafen.	Mit schlafen.
Mit dem Leben	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.
Ihr Leben Ende	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.	In dem Leben.

Abb. 46: Völkertafel (Kurze Beschreibung der in Europa befindlichen Völkern und Ihren Eigenschaften) (1725)

Die Berechtigung solch wertender Völkertafeln wird kaum hinterfragt. Mit dem Volk der Niederländer als das perfekte Schattenbild aller Ideale der machtsaffirmativen Ideologie des Klassizismus und des sich formenden pseudoarokratischen bürgerlichen Selbstanspruchs fallen auch die niederländischen Künstler in Ungnade. Sie stehen für alles, was der ästhetische Klassizismus nicht ist. Dieser engagiert sich für alles was „groß“ ist, die Niederländer stehen dagegen für das Kleine. Die Vorliebe der niederländischen Künstler für „die Kleinlichkeiten“, wie de Brosse es nennt,<sup>839</sup> und das motivisch Minderwertige führt Zbigniew Herbert auf die politische Verfassung des Landes zurück: Die Freiheit „war für die Holländer ebenso einfach wie das Atmen, Sehen und Berühren von Gegenständen. Man brauchte sie weder zu definieren noch zu verschönern“.<sup>840</sup> Deshalb sahen sie in ihrer Kunst keine Notwendigkeit für eine „Einteilung in Großes und Kleines, Wichtiges und

<sup>838</sup> Dirk Rupnow: „Laconicum Europae Speculum“, in: *Europäischer Völkerspiegel*, S. 75-95, hier S. 81.

<sup>839</sup> [Charles de Brosse]: *Des Präsidenten de Brosse vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739-1740*, übers. von Werner Schwartzkopff, München 1918, Band 1, S. 142f.

<sup>840</sup> Herbert: *Stilleben mit Kandare*, S. 162.

Unwesentliches, Erhabenes und Gewöhnliches“ (ebd.), wodurch sie sich auf die Darstellung von Stilleben, Porträts, Blumen konzentrieren, die sie in solcher Vollkommenheit beherrschen, dass daneben „die Bilder des Jenseits und die Geschichten von den irdischen Triumphen verblassen“ (ebd.). Herbert interpretiert die Sucht nach kleinteiliger, vielfältiger Darstellung als eine Folge des erhöhten Realitätssinns der Niederländer. Die Anekdote, dass ein Holländer bei seinem Lieblingsmaler ein Gemälde bestellt habe, auf dem möglichst viele Fleischseiten, Fische und Gemüsesorten abgebildet sein sollten, reizt Herbert zum Ausruf: „Oh, der unersättliche, nicht zu befriedigende Hunger nach Wirklichkeit!“<sup>841</sup> Kleinteiligkeit wird somit dem Realismus gleichgesetzt. Zwei Jahrhunderte vorher spricht der Reisebeschreiber Volkmann den Niederländern in der Malerei zwar ein gewisses „Glück“ zu, nimmt es ihnen aber wieder ab, weil sie sich nicht in „großen Anordnungen, in kühnen Manieren, in einer nach den Antiken gebildeten Zeichnung, wodurch sich die italienische Schule charakterisiert“, auszeichnen, sondern voll „Fleiß, in der genauesten Nachahmung der Natur“ lieber „Tabaks- und Saufgelage“ darstellen und „Blumen von der größten Schönheit [...] oder so genannte Stilleben von todtm Viehe, Fischen u.d.gl. bis zum Erstaunen fleißig ausarbeiten, und die Natur in ihren kleinsten Theilen sorgfältig kopieren“.<sup>842</sup> Einige von ihnen liefern „bloß Vieh, noch andre Nachtstücke, Feuersbrünste, Stürme, Schiffbrüche, Seestücke, das Inwendige gothischer Kirchen, Landschaften p.“.<sup>843</sup> Auch tadelt er den Mangel an passender Anordnung bei den Niederländern, und bezichtigt sie damit, um es mit den Worten der Zeit zu sagen, der Unfähigkeit, in die Mannigfaltigkeit eine geziemende Einheit zu bringen. Am augenscheinlichsten wird diese Problematik durch die Zahl der in einem Bild dargestellten Personen. Die Vielfigurigkeit als Kriterium des Kunsturteils ist auch dem breiten Galerienpublikum geläufig. Heinse bringt dies zur Sprache in der paradox erscheinenden Figur der Gräfin von Wartensleben, die hier zwar in der Gestalt einer modernen Griechin erscheint, dennoch aber eine Lanze für die niederländische Malerei bricht:

Bey den großen Gemälden von Rubens stand sie lange betrachtend stille, sammelte ihren Geist, und fing in dessen Mittelpunkt ganz und einzeln und wieder ganz Poesie und Schönheit und Stärke auf, und sprach dann davon wie ein Engel, der vom Himmel hernieder gestiegen ist, und im Vorbeygehen die Schönheiten bemerkt, die er auf der Erde findet. Was ihr für glückliche Leute sey! sagte sie zu den Mahlern, die alle um sie her voll Verwunderung standen. Gern wollte ich meine Tochter auf ein Jahr lang hieher schicken, wenn man es für mich und sie nicht für entehrend hielte. O der Vorurtheile! O wie glücklich der, der groß in seiner Kunst ist und alles, was er will, so groß und schön wie Rubens lebendig schaffen kann! – Als sie beym Weggehen noch ein Gemälde betrachtete, und eine hiesige Gräfin, die sie begleitete, trocken bewunderte, daß der Personen so viel darin seyen, daß man sie nicht alle zählen könne, sagte sie zu ihr: Wenn Sie wüßten, was ich für Freude dabey habe, Sie würden mich beneiden. – (X/354).

Mit einer spitzen Bemerkung distanziert sich die Gräfin als Liebhaberin und Kennerin von der allgemeinen Meinung vieler klassizistischer Kenner, wonach ein Werk umso besser sei, je weniger Personen zur Darstellung gebracht werden. Menschenmassen sind diesen ein Grauen. Die Überfülle an Personen kritisiert auch Heinse an dem von ihm sonst durchaus bewunderten „Friedensschmaus von van der Helst“,<sup>844</sup> das Gemälde sei „von Figuren überladen, man weiß nicht recht, was sie sollen“ (FN/II/35). Forster benutzt diesen Topos ebenfalls, wenn er das „Genie“ Rubens rühmt, der im *Jüngsten Gericht* „die unzähligen Myriaden des wiedererstandnen Menschengeschlechts [...] in ein ungeheures Bild zu fassen [...] wagt!“<sup>845</sup> Er nennt es allerdings „groß“, dass Rubens „diesem Chaos von Gestalten, wie sie mannichfaltig verschlungen in der Phantasie des Künstlers ruhten,

<sup>841</sup> Ebd. S. 39.

<sup>842</sup> J.J. Volkmann: *Neueste Reisen durch die Vereinigten Niederlande, vorzüglich in Absicht auf die Kunstsammlungen, Naturgeschichte, Oekonomie und Manufacturen, aus den besten Nachrichten und neuern Schriften zusammengetragen*, Leipzig 1783, S. 120.

<sup>843</sup> Ebd.

<sup>844</sup> Schüddekopf liest durchgehends van der Aelst und irrt sich. Möglich ist aber auch eine Verschreibung von Heinses Seite.

<sup>845</sup> Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein* von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790, hrsg. von Gerhard Steiner, Frankfurt/Main 1989, S. 69.

Daseyn auf der Leinwand zu geben“<sup>846</sup> (ebd.) vermag und „umfassend in die heterogensten Gegenstände die bindende Einheit“ bringen kann, wobei es ihm gelinge, „das Weltall mit wenigen Zügen zu erschöpfen“.<sup>847</sup> So etwas können aber nur die wahren Meister. Poussins *Mannalese* fällt ebenfalls durch eine hohe Figurendichte auf und bleibt doch ein klassizistisches Werk, denn der französische Maler, habe, so sagt Sulzer, bei dem, was er darzustellen wünsche, „sich mit wenigen Figuren nicht behelfen“ können.<sup>848</sup> Geht man davon aus, dass Heinse ein ähnliches Vorurteil hegt, so fällt bei den in den *Gemäldebrieffen* ausgewählten italienischen Gemälden auf, dass sie eine geringe Anzahl von Personen abbilden, ja, sein Lieblingsbild, der *Johannes*, gar lediglich aus einer einzigen Person besteht. Dagegen lässt er mit Rubens' *Sanherib* die Reihe der niederländischen Gemälde mit einem Gewühle aus Menschen- und Tierleibern beginnen, reduziert die Anzahl der dargestellten Personen in der Abfolge der Rubensgemälde und endet im simplen Doppelporträt. Es ist nicht sicher, ob dies beabsichtigt ist, denn dann muss man sich fragen, wie er mit diesem Sachverhalt umgegangen wäre, wenn er die Fragment gebliebenen *Gemäldebrieffe* zu Ende geführt hätte. Die niederländische Kunst vereinigt so ziemlich alles, was einem Anhänger der *doctrine classique* verhasst ist.

### 1. Von Wirten, blauen Röcken und schwarzen Westen

„Holland ist nur...“, so fangen Heinses Notizen zu seiner Reise in die Niederlande an. Und dieses Wörtchen „nur“ bildet gewissermaßen die Essenz seiner Einstellung zu den Niederlanden: Verachtung. Dabei genießt das Land bis ins 18. Jahrhundert hinein in Europa ein hohes Ansehen: „Wohlwollen und gegenseitige Anerkennung“ kennzeichnen das Verhältnis zwischen den Niederlanden und Deutschland, erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wird „mit Hochmut“ auf die Niederlande herabgesehen.<sup>849</sup> Anja Chales de Beaulieu datiert diesen Umschwung aufs Jahr genau ins Jahr 1755. Heinrich von der Hude sei der erste gewesen, der in seinem Werk *Reise durch Holland*<sup>850</sup> eine vorwiegend negative Einstellung zum Nachbarn eingenommen habe.<sup>851</sup> Er skizziert ein Bild, das bei allen Reisebeschreibern in Folge verblüffend einhellig ausfällt und stets, um einige negative Eigenschaften erweitert, von einer unnachgiebigen Drastik ist. Die Holländer seien reinlich bis zur Lächerlichkeit, von hässlicher Physiognomie, wenn auch bemerkenswert freiheitlich gesinnt, phlegmatisch, doch arbeitsam, betrügerisch, tolerant und voller Handelsgeist, zu keinem erhabenen Gedanken fähig, hingegen fleißige Philologen etc. Es erstaunt, wie unkritisch die Urteile der Reisenden im 18. Jahrhunderts sind – immerhin des Jahrhunderts der empirischen Wissenschaften und aufklärerischen Befreiung von Vorurteilen. Die Aussagen der Reisenden jedoch beruhen auf Stereotypen, die im Vorfeld der Beobachtung ungeprüft von meist literarischen Quellen übernommen werden. Trotz der regen Reisetätigkeit in diesem Jahrhundert hält die negative Voreinstellung den kulturellen Leistungen der Niederländer gegenüber fast jeder Überprüfung an der Wirklichkeit stand, kaum einer der Reisenden gibt im Verlauf der Reise die klischeebeladenen Urteile auf, denn das negative Bild der Niederlande ist eine „literarische Konvention“<sup>852</sup> bzw. eine literarische Mode.<sup>853</sup> Diese Usancen der Reiseschriftstellerei betrachtend, könnte man zu dem Schluss kommen, dass die empirische Aufklärung – allen wissens- und erkenntnisgenerierenden Apodemiken zum Trotz – am Ende bei den Reisenden

<sup>846</sup> Ebd.

<sup>847</sup> Ebd.

<sup>848</sup> Sulzer: „Einfalt“, Band 1, S. 297.

<sup>849</sup> Margarete van Ackeren: *Das Niederlandebild im Strudel der deutschen romantischen Literatur. Das Eigene und die Eigenheiten der Fremde*, Amsterdam u.a. 1992 (Studia imagologica; 3), S. 37.

<sup>850</sup> Heinrich von der Hude: „Reise durch Holland, 1755“, in: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender Nachrichten*, Berlin 1784, Band 13, S. 193-252; Band 14, S. 99-154.

<sup>851</sup> Anja Chales de Beaulieu: *Deutsche Reisende in den Niederlanden. Das Bild eines Nachbarn zwischen 1648 und 1795*, Frankfurt/Main u.a. 2000 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften; 866).

<sup>852</sup> van Ackeren: *Das Niederlandebild im Strudel der deutschen romantischen Literatur*, S. 61.

<sup>853</sup> Steffi Schmidt: *Die Niederlande und die Niederländer im Urteil deutscher Reisender. Eine Untersuchung deutscher Reisebeschreibungen von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Siegburg 1963 (Quellen u. Studien zur Volkskunde; 5), S. 45.

zuallerletzt Fuß fasst.

Auch die Klimatheorie hat einen gehörigen Anteil an der üblen *imago* der Niederländer. Charles Dubos behauptet demnach diskriminierend: „Die Mählerey und die Poesie sind niemals weiter gegen Norden gekommen, als bis unter die Polhöhe von Holland.“<sup>854</sup> Dubos gilt mit solchen Aussagen als Begründer der Klimatheorie, die sich für viele Denker wie Huarte, Dubos, Montesquieu, Winckelmann, Helvétius, Bodmer, Herder, um nur einige zu nennen, als ein zu dankbares, handhabbares und praktisches Muster der Welterklärung erweist. Bereits Herodot hatte erklärt, dass das „glückliche Klima“ für Kunst und Kultur in jenen Breitengraden zu finden ist, in denen Griechenland liege, Aristoteles entwickelt in seiner *Politik* das Axiom der drei Klimata,<sup>855</sup> und Heinse nennt diese Gegend im *Ardinghello* das „Klima der Schönheit“ (IV/300). In erster Linie bietet die Klimatheorie eine in ihrer Deutlichkeit unwiderlegbare Erklärung für die Großleistungen der Griechen. Leider ist die logische Folge der Abhängigkeit künstlerischer Glückseligkeit von klimatischen Idealbedingungen wenig erfreulich, da sie alle nördlich davon liegenden Völker automatisch von hoher Kunst ausschließt. Der Einzelne ist von seiner Umwelt bestimmt, es scheint kein Entrinnen zu geben. Abgesehen von dieser groben Nord-Süd-Einteilung glaubt man, die Völker auch nach ihren Eigenschaften kategorisieren zu können. Eine Kategorisierung bedient sich einer Art Elementenlehre. Während Heinse seinen *Ardinghello* der eigenen Wesensart gemäß dem Feuer zuordnet,<sup>856</sup> ist für den typischen Niederländer bis ins Physiognomische hinein das Wasser bestimmend. Kaum hat Heinse am 4. Oktober 1784 bei Hochstraßen niederländischen Boden betreten, da erblickt er schon „die ersten ächten Flamändischen Figuren speckicht, und alles aufgeschwellt, wie vom Wasser“ (FN/II/27). In den *Gemäldebrieffen* hatte er bereits eine Erklärung dafür, weshalb Rubens niemals ein Mädchen gemalt habe, das sich mit einer „hübschen römischen Dirne“ würde messen können, eine Erklärung, für die er sich die Worte bei Luther entlehnt: „Lieben Leute, Wasser thut’s freylich nicht!“ (IX/299), womit er auf den Hauptbestandteil der niederländischen Körper anspielt. Da sich in Heinses Ästhetik die Kunst eben nicht nur nach der *idea*, sondern auch nach der Natur richten soll, das heißt hier ganz konkret, nach dem, was dem Künstler als real existierendes Modell dient, können die Niederländer es in der Kunst nie weit bringen, weil ihre Natur und Gestalt anders als die südlichen Völker weder Form noch Schönheit besitzen, sondern „bloß Wasserfülle“ (FN/II/41). Die enge Koppelung des niederländischen Wesens ans Wasser findet sich auch in Goethes *Egmont* (1788), wo die Welschen von den Holländern, wenn überhaupt, nur im Wasser besiegt werden können: „Alles totgeschlagen, alles ins Wasser gesprengt. Und die Kerle ersoffen, wie sie das Wasser schmeckten; und was wir Holländer waren, gerad hinten drein, uns die wir beidlebig sind ward erst wohl im Wasser, wie den Fröschen [...]“.<sup>857</sup> In Goethes Schlachtengemälde sind die Niederländer wasserliebende Amphibien, Lichtenberg bezeichnet sie als „Frösche Europas“,<sup>858</sup> während Forster feststellt, dass die „bedächtige Gleichmüthigkeit“ der Niederländer leicht in „Amphibienzähigkeit“ ausarte.<sup>859</sup> Für Heinse sind die Niederlande ein „Winkel, wo die Frösche quaken“ (*Zur Erfindung der Buchdruckerkunst...*, S. 174),<sup>860</sup> und es ist noch nicht so lange her, dass für Ernest Zahn „Handel, Wasser und der Calvinismus“ die niederländischen Gesellschaft

<sup>854</sup> Zitiert nach Thomas Pago: *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*, Frankfurt/Main u.a. 1989 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1142), S. 47.

<sup>855</sup> Vgl. Gonthier-Louis Fink: „Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive“, in: *Johann Gottfried Herder: 1744-1803*, S. 156-176, hier S. 160f.

<sup>856</sup> „Meine Nerven sind von Stahl und Eisen; wenn nur mein Blut und meine Lebensgeister minder feurig wären! ich kanns Ihnen nicht sagen, was ich oft unterwegs gebrannt habe“ (x/55).

<sup>857</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 3.1.: *Italien und Weimar*, hrsg. von Norbert Miller und Hartmut Reinhardt, S. 250.

<sup>858</sup> Zitiert nach Hans Ludwig Gumbert: *Lichtenberg und Holland*, Utrecht 1973.

<sup>859</sup> Forster: *Ansichten vom Niederrhein*, S. 402.

<sup>860</sup> Zitiert nach Max L. Baeumer: *Heinse-Studien. Mit einer bisher unveröffentlichten Schrift Heinses zur Erfindung der Buchdruckerkunst in Mainz*, Stuttgart 1966, (im Folgenden als „*Zur Erfindung der Buchdruckerkunst...*“, gefolgt von der Seitenzahl).

determinieren.<sup>861</sup>

Die Klimatheorie besagt, dass die beste Luft die trockene sei, und die Menschen, die wie die Griechen das Glück haben, darin leben zu dürfen, sind auch die lebendigsten. „Die Holländer“ aber, erklärt Heinse, „leben in einer Art von Pest, deren sie von Kindheit an gewohnt werden“ (FN/I/123). Pech gehabt, haben die Niederländer auch, als die Natur ihre Gaben verteilte, wobei sie spielerisch und launisch vorgegangen sei und

manchmal so tölpisch, wie ein Bauer, wie ein Laurenz, der Küster, im blauen Rock mit schwarzer Weste und Hosen und einem Federmesser in der Hand, der auf einem Spaziergang des Sonntags Nachmittags durch ein anmuthiges Wäldchen aus einem Buchenast das ABC für seinen Jungen ausschneidet, und so ins Gras gelagert aus honettem Zeitvertreib die Buchdruckerkunst erfindet (*Zur Erfindung der Buchdruckerkunst...*, S. 174).

Das Klischee vom Holländer im „blauen Rock mit schwarzer Weste“ hatte Heinse übrigens schon fünfzehn Jahre vorher bemüht (vgl. FN/II/572) und hält daran fest, als könnte man Kleidung nicht einfach ablegen. Er widmet in seinen Reiseaufzeichnungen den Trachten als Unterscheidungsmerkmal und Klassifizierungshilfe übrigens große Aufmerksamkeit. Ein weiteres Klischee, das auf seine rigide Pauschalität des Vorurteilens hinweist, von dem ihn keine Erfahrung abbringen kann, ist die Verknüpfung der Niederländer mit dem Wirtsberuf. Als Essenz seiner holländischen Reise(n) schreibt er: „Es ist da keine wahre Freude an Schönheit der Natur, sondern nur ein gefällig oder groteskes Wesen von Wirthsmoral“ (FN/II/1310). Im deutschen Ort Hochstraßen wundert er sich über seine Wirtsleute, die „so nahe an Holland“ merkwürdig ungelenkig seien, was nur heißen kann, dass sie nicht so verschlagen sind, wie es allgemein von ihnen erwartet wird. Ein Schankwirt aber ist nicht nur für ihn der typische Niederländer in Gestalt und Mentalität, er ist Teil der ethnographischen Tradition und taucht auch bei Volkmann auf, dessen Reiseführer ein Jahr vor Heinses Reise erscheint. Er stellt enttäuscht fest: „Es giebt keine eigennützigern Geschöpfe, als die holländischen Wirthe.“<sup>862</sup> In einem Dorf in der Nähe von Hardingsfeld, in dem er die Nacht vom 7. bis zum 8. Oktober verbringt, entdeckt Heinse einen Mann, der mit „seinem abgeschlagenen Hut auf dem Kopfe [ein] Muster von einem Holländer“ darstellt (FN/II/28). Auch dies ist ein Wirt. Was jeder Niederländer angeblich im Überfluss besitzt, ist außerdem Trägheit, Phlegma, wodurch er sich von der Charakteristik anderer Völker unterscheidet: „Er“, so kategorisiert Kant den Niederländer, „macht den Kontrast so wohl gegen den Franzosen als den Engländer, und ist gewissermaßen ein sehr phlegmatisierter Deutscher“.<sup>863</sup> Forster weiß sogar den Volksgeist zu beschreiben: „Es ist wahr, man vermißt hier ziemlich allgemein jene leichte, spielende Flamme des Geistes [...] jenen Blitz, der in einem Augenblick zehn entfernte Ideen zündet und in die Feuerkette des Gedankens knüpft! Hier ist der Geist in der Masse gebunden und mit ihr verkörpert; roh, schwerfällig und einseitig ist der Volkssinn, aber nicht ohne Originalität und Energie.“<sup>864</sup> Immerhin lässt er hier das Phlegma weg, greift aber auf der Suche nach der Erklärung für die niederländische Geistes eigenheiten dann doch wieder zum Klischee, wenn er glaubt, dass die Kanalschiffer „die langsamsten, phlegmatischsten unter allen Einwohnern von Holland seyn“ dürften und dass „von ihnen der so allgemein bekannte Nationalcharakter abstrahirt“ sei.<sup>865</sup> Auch Heinse hebt das Phlegma der Niederländer in einem Brief vom Oktober 1774 an Gleim als besonders auffällig hervor:

Die Holländer sind aus lauter Hefen und Pflagma zusammengesetzt, da ist kein Funke in keinem Busen, den der Strahl eines Wettergeists in Flamme zünden könne. Sie sitzen auf ihren Ballen mit ihren kleinen Pfeifchen und rechnen. Ich könnte mit dem Ueberfluß meines Feuers ihrer hundert so beleben, daß sie Wundermänner in ihrem Lande seyn würden. Wenn sie nur ihre Stuben mit Rollen von Ducaten pflastern können, dann sind sie glücklich; von den andern Freuden des Lebens haben sie keinen Begriff; selbst ihre Weiber nicht, die alle

<sup>861</sup> Ernest Zahn: *Das unbekanntes Holland. Ratsherren, Rebellen und Reformatoren*, Berlin 1984, S. 37.

<sup>862</sup> Volkmann: *Neueste Reisen durch die Vereinigten Niederlande*, S. 131.

<sup>863</sup> Immanuel Kant: *Vorkritische Schriften bis 1768/2*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main <sup>7</sup>1999 (stw 187), S. 875.

<sup>864</sup> Forster: *Ansichten vom Niederrhein*, S. 401.

<sup>865</sup> Ebd. S. 436.



nur in der Absicht Beyschlaf halten, um Erben für ihre Ducaten zu haben. Sie sollen das Hemde aufheben ohne Kuß und ohne Empfindung. Was kann daraus gutes entstehn? (IX/231f.).

Das glaubt er zu wissen, bevor er überhaupt holländischen Boden betritt. Seine erste Reise in die Niederlande könnte er Ende August oder Anfang September 1775 unternommen haben, also während oder kurz vor der Abfassung der *Gemäldebrieft*. Noch negativer aber zeigt sich das Bild der Holländer, wenn jene Instanz ins Spiel gebracht wird, die sowohl einen Mann von Welt oder das gemäßigte Genie auszeichnet: der Geschmack. Kant stellt in dieser Hinsicht in den *Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* fest: „Holland kann vor dasjenige Land gehalten werden, wo dieser feinere Geschmack ziemlich unmerklich wird.“<sup>866</sup> Geschmack und das intuitive Empfinden dessen, was schön ist, teilen sich Italiener und Franzosen, das Gefühl des Erhabenen besonders die Deutschen, Engländer und Spanier. Die Niederländer sind von allem ausgeschlossen, und Kant führt das Bild mit den bekannten Ingredienzien aus: „Der Holländer ist von einer ordentlichen und emsigen Gemütsart, und, indem er lediglich auf das Nützliche sieht, so hat er wenig Gefühl vor dasjenige, was im feineren Verstande schön oder erhaben ist.“<sup>867</sup> Dass den Niederländern im Gegensatz zu den Italienern der Geschmack fehlt, konstatiert auch Heinse: „Hier [die Niederlande, I.W.] ist bloß Kunst, und meistens ohne Geschmack, bloß zum Nutzen; dort [Italien, I.W.] ist die schönste Natur und Kunst mit viel Geschmack“ (FN/II/39). Und findet weiter über Holland; dass „alles [...] reinlich, nett“ sei, und „in gewißer Art immer vollkommen, obgleich oft und meistens von schlechtem Geschmacke“ (FN/II/40). Man täusche sich nicht, „vollkommen“ sind die Niederlande nicht im Sinne der absoluten idealistischen Schönheitslehre, sondern deshalb, weil sie den Bedingungen ihres ganz spezifischen Ideals, weil sie dem Begriff, dem Vor-Urteil „Niederlande“ vollkommen entsprechen. Ein Volk mit einem Mangel an Geschmack wie die Niederländer solle sich, wie Heinse meint, nicht an „hoher“ Kunst versuchen. Am 12. Oktober 1784 besucht er in Den Haag die französische Komödie und ist reichlich ungehalten über das Ergebnis. Es tue ihm „weh in der Seele, wenn eine so göttliche Kunst wie die Musik so profaniert wird“. Sie sei nicht für „den untersten Pöbel“, womit er offensichtlich die Niederländer im Allgemeinen meint. Denn, und dabei bedient er sich eines Beispiels aus der Bildhauerei, dieselbe „Kunst, die einen Apollo vorbringt, soll keinen Bartscherer in derselben Art menschlicher Form bilden; dieselben Akkorde, die ein requiem aeternam von Jomelli begleiten, kein Tremulanten Gequäk von einem Faßbinder u seinem Hausweibe“ (FN/II/31). Für sein Empfinden scheint sich „die holländische Sprache weder fürs tragische noch hohe komische zu schicken“ (FN/II/38). Dass dieses Urteil nicht allein auf Vorurteilen beruht, sondern möglicherweise berechtigt sein könnte, beweisen Aussagen über die damalige Tradition des Theaterspiels in Amsterdam. Diese ist ausgesprochen statisch, und für Diktion und Motorik gelten feste Regeln, ebenso für die Art, von der Bühne auf und ab zu treten. Selbst die Platzierung und die Gruppierung der Schauspieler folgen einem festgelegten Modell, die Darbietungsform auch: „[e]loquent deklamierten die Spieler ihre Rollen in hohem, lauten Ton, im sogenannten ‚holländischen Heldenton‘, der zu heftigen emotionalen Konflikten paßte.“<sup>868</sup> Jan Punt, der berühmteste niederländische Schauspieler des 18. Jahrhunderts, „kombinierte emphatisch-rhythmische Deklamation mit stark übertriebenen rhetorischen Gesten.“<sup>869</sup> Etwas Ähnliches mag Heinse in Holland auf der Bühne gesehen haben. Und auch Volkmann sieht es dort um die Kunst schlecht bestellt, denn ein Architekt könne in einem „Lande, wo man mehr auf das Bequeme, und allenfalls Artige sieht, wo man die Sparsamkeit nie aus den Augen läßt“, <sup>870</sup> kaum sein Glück finden, und die Musik „bestehe vornehmlich in den vielen Glockenspielen auf den Thürmen der großen Städte.“<sup>871</sup> Kurz: Niederländische Kunst

<sup>866</sup> Kant: *Vorkritische Schriften bis 1768/2*, S. 869.

<sup>867</sup> Ebd. S. 875.

<sup>868</sup> Arie Jan Gelderblom: „Ein verjüngendes Korsett – Der literarische Klassizismus in der Republik, in: *Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main und Rotterdam 2000, S. 54-63, hier S. 57f.

<sup>869</sup> Ebd.

<sup>870</sup> Volkmann: *Neueste Reisen durch die vereinigten Niederlande*, S. 119.

<sup>871</sup> Ebd. S. 122.

kann niemals gute Kunst sein, und Geschmack, „feine Welt und Menschenkenntniß [...], und Gefühl der Wahrheit“ (FN/II/30) spricht er den Niederländern vollkommen ab. Um „Geschmack“ zu bekommen, genügt es eben nicht, wie Heinse angesichts der so berühmten wie pomphaften Grabmale des Prinzen Wilhelm von Oranien, des Hugo Grotius und des Seehelden Tromp am 11. Oktober in Den Haag feststellt, „die Alten zu lesen“ (ebd.), man muss, so wäre zu ergänzen, so sein wie diese.

Ausgenommen von diesen extrem negativen Urteilen sind scheinbar nur die Gelehrten. Es gibt zahlreiche Wissenschaftler, deren Verdienste keiner ernsthaft anzuzweifeln wagt: Leeuwenhoek, Huygens, Swammerdam, Boerhaave, Albinus etc. – alles Naturwissenschaftler. Aber auch die Philologen genießen hohes Ansehen. Frans Hemsterhuis, neben Erasmus und Spinoza, der einzige Philosoph, der über die Landesgrenzen hinaus bekannt ist, wird von Heinse an den Griechen gemessen: „[...] daß der Holländische Philosoph zuweilen in zu antikem Ceremoniel zu Werke schreitet, ohne gerade die griechische hinreißende und immer neu bezaubernde Suade zu haben“ (X/121). Zudem solle man bedenken, dass ihm der als Philologe berühmte Vater nur „griechischen Text und Noten und keine griechische Natur um Haag und Athenienser darin zu seinem Griechengeist mit auf die Welt geben konnte“, weshalb man, um gerecht urteilen zu können, „nicht das unmögliche verlangen“ sollte (ebd.). Wie anders dagegen Forsters Hemsterhuis-Charakteristik. Er schreibt dem Philosophen, „Feinheit der Empfindung, Reichthum und Wahl der Ideen, Politur des Geschmacks, verbunden mit der Fertigkeit und den subtilen Stacheln des ächten Witzes, mit der lichtvollen Ordnung einer herzlichen Philosophie und dem Dichterschmuck einer Alles verjüngenden Einbildungskraft“ zu.<sup>872</sup> Betont aber auch, dass er „nicht an irgend eine Erdscholle gebunden“ sei.<sup>873</sup> Kurz, Hemsterhuis sei ein Beweis dafür, „Holland nicht aus der Zahl der Länder ausgeschlossen ist, wo die edelsten Kräfte und die zartesten Empfänglichkeiten der menschlichen Natur den höchsten Punkt ihrer Entwicklung erlangen und die reifsten Früchte bringen können“. Doch bei aller Sympathie für die Niederlande sagt auch Forster, man müsse Hemsterhuis auf Französisch lesen, „wenn man von ihrer Attischen Eleganz, die oft nur ein unnachahmlicher Lebenshauch ist, nichts verlieren will“.<sup>874</sup> Heinse lobt die Verdienste des niederländischen Philosophen für die Antike durchaus, aber für ihn bleiben er und seine Schule dennoch „Pedanten“, „der eine mehr, der andere weniger“. Denn sie können nicht aus ihrer Haut: „der Holländer im blauen Rock und der schwarzen Weste kömmt oft zum Vorschein: dabei ungemein fleißige und brauchbare Kompilatoren“ (FN/II/572). Womit er wieder bei den Klischees endet. Er lässt sich auf seiner Reise nur das bestätigen, was er bereits weiß, somit seine Vorurteile. Die Ordnungssysteme der Klimatheorie und der Völkertypologie sind zu kommod, zu einfach, und für sein Griechenbild zu schmeichelhaft, und das Niederländische ist als Kürzel für verschiedene ästhetische Phänomene zu wirksam, um der Gerechtigkeit halber darauf verzichten zu wollen.

## 2. Ein noch rohes Volk: Ein Wald von Menschen

Herman Meyer sieht in der Adaption der negativen Sicht auf die Niederlande ein Zeichen mangelnden geistigen Talents, denn seiner Meinung nach seien die Niederlande durchaus den „Begabtesten unter diesen Reisenden, einem Forster oder Niebuhr, nach wie vor ein gesegnetes Land“ gewesen.<sup>875</sup> Und er fügt eine Textstelle zum Beweis an, in der Forster die freiheitliche Tradition der Republik rühmt. Diese allerdings rühmt auch Heinse (vgl. (FN/II/19)). Unterscheidet man jedoch streng zwischen politischem und ästhetischem Urteil, wird klar, dass kaum ein Reisender vom republikanischen Geist der Niederlande nicht beeindruckt ist und dennoch dem Rest, genauer der Kultur des Landes, keine besondere Wertschätzung entgegenbringt. Dies widerspricht den Theorien von Winckelmann und Montesquieu, die von einer engen Verbindung zwischen politischer Freiheit und hoher

<sup>872</sup> Forster: *Ansichten vom Niederrhein*, S. 385.

<sup>873</sup> Ebd.

<sup>874</sup> Ebd. S. 385f.

<sup>875</sup> Herman Meyer: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart 1963, S. 207f.

Kunst ausgehen, wodurch sich die Frage erhebt: Wenn die Niederlande über das von Winckelmann geforderte freiheitliche System der Republik verfügen, warum bringen sie dann nicht Kunst in der Höhe der Griechen hervor?

Heinse glaubte wohl, das Vorurteil von den Niederländern als Republikaner an der Volksphysiognomie der Niederländer erkennen zu können, denn ganz am Anfang der Reise ruft er noch aus: „Es ist eine Lust zu sehen wie jeder Mensch hier einen eignen Stamm ausmacht; man kömt aus Buschwerk u Gesträuch in einen Wald von Menschen“ (FN/II/28). Forster spricht ebenfalls anerkennend von „rauer, unzierlicher, republikanischer Einfalt“, dem „besonnenen Gemüthscharakter“ der Niederländer, und rühmt „die äußerste Simplicität“, ihre „Eleganz und Größe“, die sich dem „Einfachen“ beizugesellen vermögen.<sup>876</sup> Misst man die Niederländer nicht am antik-idealistischen Perfektibilitätsmodell Winckelmans, sondern am rousseauistisch-anthropologischen Naturideal, dann rücken die Niederländer mitsamt ihrem angeblich unterentwickelten Reifestadium in die Nähe des idealen Naturzustands der Menschheit. Mit seiner Aussage vom „Wald von Menschen“ sind die Niederländer für Heinse ihrem zeitlichen Entwicklungsstand nach also ein noch „rohes“ Volk. Er notiert sich zum grundlegenden gesellschaftlichen Habitus des Menschen Folgendes:

Antagonism, ungesellige Geselligkeit, treibt die Kräfte empor. In der Gesellschaft fühlt sich der Mensch größer. Er hat aber auch wieder den Hang sich zu vereinzeln (isolieren) alles bloß nach seinem Sinn zu richten. Widerstand von allen Seiten. Ohne Widerstand Arkadische Schaafte. Der Mensch will Eintracht: die Natur Zwietracht. Wie Bäume im Walde müssen sie in die Höhe (FN/II/97).

Dabei waren die Niederlande einmal groß gewesen. Das leugnet auch Heinse nicht, seine persönliche Staatskunde lautet: „Dieser beste Staat kann nie anders entstehen, als wo ein Volk voll großer und fürtrefflicher Menschen wieder zum Chaos geworden, in den Stand der Natur zurückgetreten ist“ (FN/I/113), wofür er als Beispiele neben den „griechischen Monarchieen“ (ebd.) auch die römischen, venezianischen, schweizerischen und holländischen Republiken nennt. Der Topos vom Wald als Symbol für republikanische Verhältnisse hält sich mindestens bis Hölderlin. Nicht nur Heinse muss angesichts von vereinzelt gesellschaftlichen Existenzen an die lockere Wachstumsstruktur eines Eichenwaldes denken. In Hölderlins Gedicht „Die Eichbäume“ bilden riesige Bäume die „Verkörperung der republikanischen Vision“, bei der jeder Baum bzw. Bürger nicht nur König ist, sondern auch „jeder ein Gott“.<sup>877</sup> Mit dem Anspruch, die Gesellschaft rebellisch zu verändern, begann Heinse einst sein erstes Nachlassheft:

Die verschiedenen Gesellschaften der Menschen, und alles was darinnen ist, Religion, Staatsverfaßung, Moral, Künste, Wißenschaften, werden wie ein Wald angepflanzt, und wachsen auf; die Eichen, so lange sie auch leben können, werden doch endlich alt, die Aeste sterben ab, sie geben zuletzt keinen Schatten mehr, sie nützen nicht allein nichts mehr, sondern nehmen den jungen Stauden auch ihre Nahrung; der Wald muß abgehauen, wenigstens alle diese verdorrenden Bäume abgehauen und ein neuer gepflanzt werden (FN/I/101).

Er geht von der Prämisse aus: „Das menschliche Geschlecht muß immer der Veränderung unterworfen seyn, wenn es glücklich seyn soll; eben so, wie der einzelne Mensch. Ein immerwährender Zustand von Glückseligkeit und Unglückseligkeit ist nicht möglich“ (ebd.). Wodurch sich übrigens das abrupte Ende des *Ardinghello* erklärt, denn Heinse will mit dem Ende seiner Utopie diese Theorie, die Theorie vom organischen Zyklus des Wachsens-Gedeihens und Verderbens, Wachsens, Gedeihens und Untergehens von Völkern, illustrieren. Diesen Verlauf erklärt Heinse in seiner Theorie vom Genie, dessen Funktion darin liegt, diesen Zyklus im Gange zu halten:

Dieses thun in den menschlichen Gesellschaften die großen Genieen, die Eroberer, die Alexander, die

<sup>876</sup> Ebd. S. 407.

<sup>877</sup> Peter von Matt: „Selbstversuch: Leben mit Hölderlin-Gedichten“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.4.2009.

Caesarn, die Mahomede, die Sokrateße, Platone, die Shakespeare, Arioste, Helvetiuße, Voltairen, Robertsonen – jeder in seiner Sphäre – die Menschheit wird wieder zu ihrem Ursprunge, zu dem glücklichen Stande der Natur zurück gebracht, von dem sie so ausgeartet ist, daß man keine Spur mehr davon finden kann – da muß nieder gehauen, nieder gerißten werden das alte Werk ohne Barmherzigkeit, da gehören Lykurgische Genieen dazu, deren Stärke eine gewiße Art von Grausamkeit ertragen kann – (FN/I/101f.).

Und als hätte man es noch immer nicht begriffen oder als sollte der Vorgang des endlosen Verzehrendwiederneuerschaffenden demonstriert werden, beginnt Heinse seine Argumentation von neuem: Die Genien „[...] fangen eine neue Ordnung der Dinge an, gleich der wiederkehrenden Frühlingssonne – die unnützen Mitglieder der Gesellschaften werden aus gerißten, abgeschnitten, das Land wird umgepflügt, Saamen hinein gestreut [...]“ (FN/I/102). Das findet nicht unbedingt Zustimmung beim Rest der Gesellschaft, er warnt selbst: „Es ist ein gefährliches Werk; die Bären, Wölfe, Eulen und Schlangen empören sich dagegen“ (ebd.). Dennoch werden langfristig auch sie davon profitieren:

Gelingt's; so sind sie [die Genien, i.w.] Wohlthäter der Menschheit; glückt's nicht, so haben sie die Pflichten der ersten der Menschen gethan, und sie genießen bey diesem Gedanken einen Grad von Glückseligkeit, an welchen der Blick der Pigmäenseelen nicht reicht. Rousseau, Voltaire, Macchiavell haben in diese Knorpel von verdorrtten Eichen bis jezt nur einige Streiche thun können; die großen herkulischen Genieen müßen noch kommen, die sie ganz darnieder reißten, und was neues pflanzen (ebd.).

Als hätte er eine Mission zu erfüllen, beendet er diesen Passus mit den Worten: „In Laidion sind die Aexte und Hebebäume dazu nur versucht worden; laßt mich nur noch einige Jahre gesund seyn, frey seyn, und meinen Plan überdacht haben!“ (ebd.) Das alles tönt er in recht jungen Jahren, *recht* jung, weil er, als er das sagt, auch schon über dreißig ist, aber er tut es, nimmt den Mund voll, was Jacobi aufstößt, dem Heinses ständige Rodomontaden auf den Nerv gehen. Denn Heinse bezweifelt nicht, dass er einer der Genien sein wird, die dieses gefährliche Werk verrichten werden, und er setzt sich dabei nicht vom Volk ab, sondern von den Literaturkritikern: „Die Tröpfe von Kunstrichtern derselben haben sich freylich hiervon nichts träumen laßen können“ (ebd.). Noch ahnt er nicht, dass er einmal im Staub der Bibliotheken und in den Köpfen der Menschen vergessen enden wird.

Die Bemerkung über die *Laidion* knüpft übrigens eine Verbindung zu einem Werk, das er in den 90er Jahren durcharbeitet und das sein soziohistorisches Interesse bekundet. An Jean de Herrenschwands, *De l'économie politique moderne* (1786) mag ihn die Theorie zur Völkerentwicklung interessiert haben, die die Völker „in drey Klassen“ einteilt. Er exzerpiert: „peuples chasseurs (die Wilden in Amerika, 2. peuples pasteurs, (die Tartaren und Araber. 3. peuples cultivateurs“ (FN/II/944). Hier muss man an seine Theorie der Völkerentwicklung denken, wie er sie in den *Gemäldebrieffen* darlegt. Er fasst zusammen: „Herrenschwand ist gewiß ein eigner tiefer Denker. Er hat über Volksmenge das ausgeführt, was ich in der Laidion in kurzen Sätzen überhaupt nur hinwarf [...]“ (FN/II/948). Das zentrale Bemühen Herrenschwands ist es, aufzuzeigen, was Regierungen unternehmen können, um der Bevölkerung zu einem blühenden wirtschaftlichen Aufschwung zu verhelfen.<sup>878</sup> Heinse will offensichtlich die *Laidion* auch als ein Werk aufgefasst wissen, das auf die Entwicklung seines Volks Einfluss nehmen könnte. Doch nur mittelbar, denn theoretische Maximen zur Schaffung einer Idealgesellschaft finden sich darin nicht, jedoch Aussagen über die Rolle einzelner Genies. Er entwirft ein Kloster, das aus intellektuellen „Einsiedlern“ (III/13) besteht. Jeder einzelne „ist ein Mann, der mit dem Feuer und den Kräften seiner Jugend viele Menschen glücklich gemacht, und seinem Vaterlande genützt hat“ (ebd.). Immer wieder betont er die Verpflichtung des Einzelnen für die Gesellschaft, selbst im Alter, wenn man „am Abend des Lebens, wie einen schönen Sommerabend, in Ruhe genießen will, ohne dabey die Pflichten eines edlen Geistes gegen die menschliche Gesellschaft zu verabsäumen. Keiner unter uns hat den Geist nur zum Salz in seinem Leibe“ (ebd.). Dieser Geistesorden ist höchst exklusiv, der Stifter „konnte nicht mehr, als zwanzig Personen finden, die ihrer

<sup>878</sup> Vgl. dazu Kommentar in FN/IV/1035ff.

werth waren“ (ebd.). Weder „Heuchler noch Dummköpfe“ (ebd.) können je Mitglied werden. Auch die beiden jungen Reisenden in der *Laidion* versprechen einst zu diesem Orden zurückzukehren, dessen Hauptgebäude aus einer Venuskapelle, einer Kunstgalerie und einer Bibliothek bestehen. Heinse entwirft also bereits in seinem ersten Roman das Konzept einer geistesaristokratischen Utopie.

Auch wenn die Völkergeschichte für jedes Volk den Durchgang von Erwachen, Reifen und Verfall vorsieht, bleibt am Ende stets wieder die Klimatheorie, die eine solche Hoffnung in die Schranken verweist. „Die Niederlande bleiben immer ein unreifes Erdreich für Menschen“ (FN/II/41). Verschiedene Völker können zwar Großes erreichen, aber sie werden niemals mehr so groß sein wie Griechenland:

Ein Volk, das erst aus der Erde herauswächst, wie kann das griechische Natur fassen? so wenig als einen Pindar und Plato; Wouwermanne und Schalken will u soll es haben, keinen Praxiteles und Apelles, diese sind für höhere Wesen; hingegen sollen die rohen Leute diesen auch ihre Rembrandte u Gerhardt Dows nicht aufdringen (FN/II/1300).

Die Völkertypologie ist das synchrone Pendant zur diachron sich strukturierenden Völkerhistorie, die Heinse meint, wenn er in den *Gemäldebrieffen* von einer Rangordnung der Nationen spricht. Die Überschrift des betreffenden Absatzes lautet: „Nationen, wie sie nach dem Range der Natur einander von Klima zu Klima folgen“ (IX/296). An die Spitze dieser Rangordnung setzt er die Griechen. Sie waren

die schönsten Menschen, weil sie die vollkommensten waren, weil Klima, Verhältniß unter einander und gegen ihre Götter, Sitte zwischen Mann und Weib und Jung und Alt, Art zu leben [...] weil bey ihnen alles zur höchsten, zur reinen Vollkommenheit, und folglich auch Schönheit des Menschen blühte und reifte. Nach ihnen sind keine so vollkommne und schöne Menschen [...] wieder gewesen, und folglich auch kein Phidias mehr, und kein Apelles; da die Kunst sich nicht anders als nach dem Volke richten kann, unter welchem sie lebt (IX/296).

In der dazugehörigen Parallelstelle im zweiten *Gemäldebrieff* wiederholt er diese absolute Aussage und setzt abermals die Griechen an den unübertrefflichen Anfang einer supranationalen Völkergeschichte. Ihnen wird niemals gleich zu kommen sein, „weil nach dem griechischen Volke kein andres in der Blüthe und Reiffe seiner Weisheit so jung, so eins, und unter beständigem Kampf so frey war, und so in guter Natur lebte und webte, von keiner fremden Kunst übermeistert“ (IX/337). Danach und in direkter Abhängigkeit zu den Griechen kommen die „Römer, die nicht so jung waren, und nicht so ein ursprüngliches Ganzes ausmachten in Klima, Religion und Regierungsform, und sich von den Griechen in aller Kunst meistern lassen mußten“ (ebd.). Und am Ende befindet sich die Gegenwart, die Deutschen: „Und wir sind Barbaren aus allen Ecken der Welt zusammengestäubt“ (ebd.). Trotzdem weigert sich Heinse aus dem blamablen Vergleich der Jetztvölker mit den Völkern der Antike die Konsequenz der Kulturpessimisten zu ziehen, sich gleich aller Kunst zu enthalten. Er hegt seine eigene Theorie darüber, wie mit dieser Enttäuschung umzugehen sei, und fasst sie in dem Stichwort von der „Volkschönheit“ (IX/296) zusammen, das er der bereits genannten Überschrift von der Rangordnung der Nationen voranstellt: Sie besagt, dass „jedes Volk, jedes Klima [...] seine eigenthümliche Schönheit“ habe (IX/300). Schönheit wird in dieser Sicht klimabedingt, endemisch oder „lokal“ aufgefasst, wie Heinse es selber nennt. Er hält diese Schönheit aber nicht für relativ, weil sie in ihren Grenzen vollkommen ist. Rubens müsse man „in Flandern kennen lernen, wenn man ihm Gerechtigkeit wiederfahren lassen will“ (X/255). In diesen Grenzen kann er den Gemälden der niederländischen Künstler Wohlwollen entgegenbringen. Er wird sie immer im Rahmen ihrer klimatisch und geographisch beschränkten Größe betrachten. So sagt er zwar, dass in den Niederlanden alles „in gewißer Art immer vollkommen“ sei (FN/II/40), aber im Grunde steht er den nichtgriechischen Völkern dieses Schönheitskriterium nicht zu. Vollkommenheit ist nur etwas für die Griechen, auch für jene Griechen im übertragenen Sinne. Was der Rest der Völker hervorbringt, kann nicht mehr als ein „Verdienst“ genannt werden. Ein „mittelmäßiger Mensch“ habe „in jeder Kunst bey einem rohen Volk mehr

Verdienst“. Das Volk könne Weißes Theaterstücke besser verstehen als „Schauspiele von Lessing oder Göthe“, und ein Niederländer eben seinen Rembrandt besser als Raffael (FN/II/437). Demnach könne auch ein Rubens griechische Schönheit ebenso wenig aus „nichts“ erschaffen wie irgendein anderer sonst, schreibt Heinse in den *Gemäldebrieffen*, römische ging auch nicht, da diese Schönheit bereits von Raffael, Polydor und Giulio Romano besetzt sei, warum also, fragt er: „warum nicht besser Flämändische für Flämänder?“ (IX/341). Diese scheinbar positive und tolerante Theorie bedeutet nicht, dass er von den „klassizistischen“, technischen Schönheitskriterien, die ein Kunstwerk zu erfüllen habe, absieht. Allerdings kann ein Künstler bei seinem Volk nur dann etwas bewirken, wenn er für sein eigenes Volk arbeitet. Keiner, so sagt er, könne ernsthaft von Rubens verlangen, „daß er an die Generalstaaten holländisch mit griechischen Lettern hätte schreiben sollen“ (IX/300). Aus seiner Abneigung gegen die Kunst und die Kultur der Niederlande macht Heinse keinen Hehl, ganz deutlich sagt er, er würde „lieber im Julius auf den Kessel des Aetna die Sonne aus dem Meere steigen und die Tiefe in einen Brand von Entzücken stecken sehn, als auf einem Holländischen Damm mich setzen und Pfeffer und Kaffee heranseegeln sehn“ (IX/341). Lieber will er sich im Vatikanischen Belvedere einsperren lassen als in jedem anderen Kunstort der Welt, und lieber würde er „eine schöne reizende junge Georgianerin zum liebenden Engel haben, [...] als alle Farben samt und sonders, die je die Niederländer mit ihren fünf Fingern auf Holz und Leinwand getragen“ (ebd.). Diese sich deutlich von der niederländischen Kunst distanzierende Formulierung scheint das späte Echo einer *Querelle*-Bemerkung von Nicolas Boileau Despreaux zu sein, der in seiner *Ode sur la prise de Namur* (1693) ursprünglich schrieb: „Ich als ein neuer Icarus will lieber in den Lüften den Pindarus suchen, und von dem höchsten Himmel herunter fallen, als von Fontenelle gelobt, wie eine furchtsame Schwalbe und wie Perrau[!]t auf der Erde wegstreichen.“<sup>879</sup> Heineses *Gemäldebrieffe* ist eindeutig eine *Querelle*-Schrift, denn er gibt dem Alten den Vorzug vor dem Neuen. Um aber sein vorgebliches Ansinnen, der nordischen Kunst ein Loblied zu singen, aufrecht erhalten zu können, macht er Zugeständnisse: „ich lasse nichts destoweniger jedes in seinen Würden“ (IX/341). Wer oberflächlich liest, liest daraus eine Wertschätzung der nordischen Kunst, aber die von Heinse gewählte Formulierung beinhaltet die klassizistische Forderung nach dem *decorum*. Höchstwahrscheinlich spielt Heinse hier auf Ciceros *De inventione* (1,29) an, der sich die Frage stellt, wie denn ein Sachverhalt künstlerisch am besten darzustellen sei. Die Antwort lautet, dass eine künstlerische Darstellung nur dann überzeugend sei,

wenn sie zu enthalten scheint, was gewöhnlich in der Wirklichkeit anzutreffen ist: wenn die Eigenarten der Personen gewahrt werden, Motive für die Handlungen vorhanden sind, es den Anschein hat, daß es Möglichkeiten für die Durchführung der Tat gab, wenn gezeigt werden kann, daß der Zeitpunkt geeignet, der Zeitraum ausreichend, der Ort tauglich war für den Handlungshergang, der erzählt wird; wenn die Sache selbst, um die es geht, dem Naturell der handelnden Personen, den allgemeinen Moralvorstellungen und den üblichen Ansichten der Hörer angepasst wird. Aus der Berücksichtigung dieser Erwägungen also wird die Darstellung das Flair des Wahrscheinlichen gewinnen können.<sup>880</sup>

Die zentrale Wendung dieser Passage lautet: „si personarum dignitates servabuntur“, die in anderen Übersetzungen wiedergegeben wird als: „wenn die Würde der Personen gewahrt wird“.<sup>881</sup> Gemeint ist nicht die menschliche Würde der Personen, sondern die Schaffung der *vraisemblance* wie sie die *doctrine classique* mithilfe der Wahrung von *la fable, les moeurs, bienséance, représantation*<sup>882</sup> später zu sichern glaubte, die Forderung nach der Angemessenheit der Kunst, nach dem *decorum*. Diese Beschränkung meint Heinse, wenn er eine flämische Kunst für die Flamen fordert, womit er sowohl die Grundsätze der Klimatheorie bestätigt als auch

<sup>879</sup> Zitiert nach Kapitza: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt*, S. 251.

<sup>880</sup> Zitiert nach Otto Zwierlein: „Kunsturteile des älteren Plinius: Laokoon und Euphranors dignitates heroum“, in: *Laokoon in Literatur und Kunst*. Schriften des Symposions „Laokoon in Literatur und Kunst“ vom 30.11.2006, Universität Bonn, hrsg. von Dorothee Gall und Anja Wolkenhauer, Berlin u.a. 2009 (Beiträge zur Altertumskunde; 254), S. 67-98, hier S. 77.

<sup>881</sup> Ebd. S. 77f.

<sup>882</sup> Straub: „Die Problematik poetologischer Normen in der französischen ‚doctrine classique‘“, S. 27.

gleichzeitig die Hegemonie der Antike.

## II. Die Un-Ordnung in der Kunst

### 1. Realismus oder die Kunst fürs Volk

Heinse Meinung nach haben die Niederländer nur „Bauren die sich lustig machen, oder Bürgermeister u Philister, die ihre Bravour zeigen“ gemalt (FN/II/1310). Sulzer denkt an Gemälde von Teniers und Ostade, wenn er behauptet, es gebe „Szenen, die bei ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben“, doch will er sie nur unter der Voraussetzung dulden, dass das, „was dem Pöbel selbst ekelhaft ist, vermieden wird“. Schließlich seien sie „als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm“.<sup>883</sup> Doch noch hundert Jahre später stellt Fromentin angesichts der stets gleichbleibenden und langweiligen Sujets der niederländischen Maler fest, dass es überall „alle Gaben des Herzens und des Geistes, Feinfühligkeit, Zartheit, edle Sympathie für die Ereignisse der Geschichte, außerordentliche Erfahrung in den Ereignissen des Lebens“ gebe und dass man „überall sonst pathetisch, rührend, interessant, überraschend, belehrend“ sei, nur nicht „in der holländischen Schule“.<sup>884</sup> Heinse verachtet deren Realismus wie er Caravaggio verachtet, den er mit Rubens in Verbindung bringt, wenn er sagt, dass dieser die „Volkslieder von Caravaggio“ singe (IX/339). Die Klassifizierung Caravaggios als Künstler für das (gemeine) Volk entnimmt Heinse wie nahezu alle seiner Urteile der Tradition der klassizistischen Kunsttheorie. Vincencio Carducho spricht Caravaggio bereits 1633 Regeln (*preceptos*), Lehre (*doctrina*) und Studium ab und behauptet, dieser habe ausschließlich nach der Natur, die er in Form eines natürlichen Modells vor Augen gehabt habe, gearbeitet.<sup>885</sup> Von Bellori ist eine Anekdote überliefert, wonach Caravaggio trotzig gesagt haben soll, eine Menschenmenge lehre ihn mehr als antike Statuen,<sup>886</sup> auch das passt in das Bild des lombardischen Malers als *pictor vulgaris*. Bellori hält ihn für einen Verächter der Theorie zugunsten der Praxis, der *exercitatio*,<sup>887</sup> Francesco Scanelli sieht alles in Caravaggios Werk gewahrt, nur nicht das *decorum* und er vermisst Grazie und eine schöne Idee.<sup>888</sup> Zwar nennt Heinse dessen *Grablegung* eines der „allerfrappantesten Stücke in der Malerey“ (FN/I/1050), lobt die Plastizität der Formen, das Inkarnat, den Kontur, den Kontrast, lobt auch, dass es „ganz Natur“ sei, „völlig mit allen Höhen u Tiefen der Muskeln und Adern dargestellt“ (ebd.), hegt aber dennoch große Vorbehalte gegen den als naturalistisch geltenden Künstler: „Was das dramatische betrifft so ist es bloß fürs Volk. [...] Für den gemeinen Mann ist es das höchste Werk der Kunst“ (ebd.). Womit er sagen will, für ihn nicht.

Gelegentlich kann Heinse den Niederländern aber auch etwas abgewinnen. In seiner Bewunderung für van der Helst ist er des Lobes voll: „Von Kunstsachen bleibt das Meisterstück darin der Friedenschmaus von *van der Aelst*; ein herrliches Werk voll Natur und Wahrheit, das sich neben Raphaelen und Tizianen hält“ (FN/II/35). Rubens vermag er sogar über einen Italiener stellen –

Rubens hat den Paul Veronese fleißig studiert, und ihre Manier hat gemeinschaftliches; doch übertrifft er diesen weit an Kraft und Reichthum der Phantasie für Gestalt. So darf er sich in Italien mit seinen flamändischen Formen noch sehen lassen; ein fremder verständiger Tyrann, mächtig und gewaltig auf seinem Grund und Boden (x/256).

– doch wirklich etwas bewirken kann Rubens nur in seinem eigenen Land viel. Auch den „Einsiedler“ von Mieris lobt Heinse: „Es ist wirklich ein Meisterstück; der Gang, wo das Licht herein fällt, mit der Luft,

<sup>883</sup> Sulzer: „Niedrig“, in: *Theorie*, Band 2, S. 769.

<sup>884</sup> Fromentin: *Die Alten Meister*, übers. von Ernst Ludwig Schellenberg, Köln 1998, S. 121.

<sup>885</sup> J.A. Emmens: *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979, S. 53f.

<sup>886</sup> Ebd. S. 56.

<sup>887</sup> Ebd. S. 57.

<sup>888</sup> Ebd. S. 55.

unvergleichlich“ (FN/I/1015) und korrigiert in den Notizen „Fleiß und Lumpen“ zu „ein Wunder von Natürlichkeit“ (FN/I/1390). Der verachtete Fleiß ist ein feststehendes Attribut besonders der sogenannten Feinmaler, deren stilistische Eigenheiten Heinse sogar am Äußeren der Maler erkennen will: Zu einem Selbstporträt von Mieris sagt er: „Franz Mieris, ein fast pedantisch ernsthaftes Gesicht, paßt auf die Sache recht nach zu machen“ (FN/I/530). Im Allgemeinen teilt er Winckelmanns Ansichten über die niederländische Kunst und er zitiert ihn mit den Worten: „Die holländischen feinen Maler scheinen für den Geruch gearbeitet zu haben; man muß ihre Werke dem Auge so nahe bringen als Blumen“, und kommentiert: „Schief ausgedrückt, aber der Gedanke gut“ (FN/I/943). In gleichem Atemzug zitiert er eine Anekdote, die ebenfalls Winckelmann kolportiert. Danach soll der Maler Balthasar von einem Engländer gefragt worden sein: „Meint ihr, daß unsre Nation [das heißt die englische, i.W.] Werke der Kunst schätzt, an welchen der Fleiß allen, der Verstand aber nicht den geringsten Antheil hat?“ (ebd.). Die Antwort erübrigt sich. An Rubens schätzt er, dass er so ganz anders ist als die Feinmaler. Die Kunstliebhaber, die deren Werke mögen, nennt er die „EingeVanderWerftierten“ (IX/361). Von diesem gab es in Düsseldorf mehrere Gemälde, denn Adriaen van der Werff war Lieblings- und Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz gewesen. Fleiß ist aber nicht nur den Niederländern vorbehalten, Heinse charakterisiert mit dessen Hilfe auch Dürer als einen „Mann von ungemein viel Kraft und Leben und Verstand, der aber den Nürnberger Goldschmiedsjungen nie völlig hat aus sich bringen können.“ In Dürers Arbeiten herrsche „ein Fleiß bis zur Angst, der ihn nie einen weiten Gesichtskreis und Erhabenheit gewinnen ließ“ (FN/I/986). Der Fleiß widerspricht dem Ideal der italienischen *sprezzatura*: „Jedes Bild muß leicht weg gemacht scheinen“, fordert er. „Aller Fleiß stört in der Täuschung, man darf gar keinen merken, es muß wie hingezaubert seyn“ (FN/I/1023). Hier wird deutlich, dass Täuschung nicht die penible realistische Wiedergabe meinen kann. Die niederländischen Künstler sind in Mode. Die Kunstkäufer reißen sich um sie. Heinse gibt den Rat, wer als Maler gut verkaufen möchte, brauche sich nur an das Abschildern der Natur zu halten: Dazu genüge „ein gutes Auge“, „eine fertige Hand“ und „Achtung“ zu geben auf das, „was denen gefällt, die reich sind und kaufen“. Bei diesen wird er umso mehr auf Gefallen stoßen, „[j]e mehr er Kopist der Natur ist“ (FN/I/1198). Zusätzlich muss der Maler, der erfolgreich verkaufen möchte, behaupten, „dieß sey das wahre, u alles Genie als leeres Zeug verachten. Von Raphael und Michel Angelo darf er freylich selten sprechen, oder sagen, diese seyen gestorben“ (ebd.). Somit handelt Heinse ganz strategisch, wenn er mit seinen *Gemäldebrieffen* sich diesem Hype anschließt und gewissermaßen mit der Apologie Rubens' offene Türen einrennt. Besteht dann der eigentliche „moderne“ Akt in den *Gemäldebrieffen* gar nicht in eine Apologie von Rubens, sondern in der Raffaels?

Allgemein gilt: Die Niederländer idealisieren nicht. Die Nachahmung der Natur, die das Individuelle hervorbringt, das einzelne, führt nach Winckelmann nur zu einer „ähnliche[n] Copie“, zu einem Porträt: „es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren“,<sup>889</sup> somit zur Hässlichkeit. Sulzer glaubt in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, dass die holländischen Maler „bei ihrer Arbeit kein anderes Gesetz gehabt [...] haben, als durch Zeichnung und Farben die gemeine Natur so vollkommen als möglich zu erreichen“.<sup>890</sup> Horace Walpole in England bezeichnet die Werke der niederländischen Künstler als „those drudging Mimicks of Nature's most uncomely coarsenesses“.<sup>891</sup> Oft wird behauptet, Heinse fordere, die Natur photographisch abzubilden,<sup>892</sup> oder sein Credo bestehe aus der „Naturnachahmung als Illusion“<sup>893</sup> oder der naturalistischen

<sup>889</sup> *Frühklassizismus*, S. 23.

<sup>890</sup> Sulzer: „Niederländische Malerei“, in: *Theorie*, Band 2, S. 722

<sup>891</sup> Zitiert nach Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/ New York 1977 (Studien zur Kunstgeschichte; 7), S. 147.

<sup>892</sup> Vgl. Rita Terras, *Wilhelm Heinses Ästhetik*, München 1972, worin diese Heinse als Naturalisten bezeichnet, der in der nahe photographisch genauen Reproduktion das Ideal der Kunst sieht und deshalb „einer prinzipiell idealistischen Ästhetik in jeder Form fremd gegenübersteht“ (ebd. S. 52).

<sup>893</sup> Pfothhauer in *Frühklassizismus*, S. 685.



Nachahmung.<sup>894</sup> Doch das ist falsch, denn sein Naturbegriff ist ein spezifischer.<sup>895</sup> Was er unter Natur versteht, erklärt er mithilfe einer „Regel“, „die zu allen Zeiten wahr ist“ (FN/II/623). Er sagt: „Vollkommene Kunst besteht in Darstellung, nicht der Natur überhaupt, oder dieser und jener Art von Natur, sondern der gebildeten Natur in ihrer Stärke und Fülle, der hohen und schönen, der edelsten und schönsten Natur“ (FN/II/623f.). Diese Auffassung von Natur, wie Heinse und seine klassizistischen Zeitgenossen sie hegen, unterscheidet sich beträchtlich von der heutigen Auffassung einer unberührten, ursprünglichen, vollkommen regelbefreiten, wilden und mitunter auch grausamen Natur. Wolf Lepenies erklärt: „Mit wenigen Ausnahmen versteht sich das Dixhuitième [...] als eine Epoche der zivilisierten Natur“<sup>896</sup> und nennt als eine der Ausnahmen Rousseau. Heinse aber ist keine Ausnahme. In seinen Augen ist Natur nicht gleich Natur, und die Natur der Niederländer ist eine andere als die der Griechen: „Es ist äußerst schwer, wenigstens findet man so selten, daß einer die Natur dreist in der ächten Wahrheit faßt, und sie frisch darstellt in ihrer vollkommenen Schönheit, ohne daß das Mittel Manier, Gelbsucht in seiner Art, wird [...]“ (FN/I/877). Diese Klage taucht bei Heinse öfter auf. Die Natur, die er für die schön, wahr und vollkommen hält, ist immanent, dennoch für den Menschen mit normalen Sinnen nicht zu fassen. Wir müssen diese „wahre“ Natur in der Kunst erst nachbilden – und in dieser Forderung unterscheidet er sich nicht von Winckelmann. Dieser setzt den Porträts der Holländer, die sich nur „auf einen einzelnen Vorwurf“ richten, jenes künstlerische Verfahren entgegen, das nicht das Individuelle abkonterfeit, sondern sich concettierend ein Ideal zusammensetzt: Der Maler, erklärt Winckelmann, „samlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringt sie in eins“.<sup>897</sup> Das ist das Verfahren der *idea*, des Idealisierens, des *apomimeisthai* oder des Eklektizismus, je nachdem, ob Kunst oder die Natur das Material dazu stellen. Porträts, um kein Missverständnis entstehen zu lassen, lehnt Heinse nicht ab, sie besitzen sogar eine überaus wichtige Funktion als Darstellung von Charakteren, Genien, Vorbildern gemäß der *historia magistra vitae*. Er verteidigt die Porträtmalerei sogar: „Ein Porträt ist un abregé de la vie, Lob oder Schande. Portraite haben einen großen Einfluß zur Tugend. Geben Beispiele zur Nachahmung (FN/I/993). Der Grundsatz aber lautet: „Kein Drama, kein historisches Gemälde, nicht eine Bildsäule, wenn sie nicht bloßes Porträt ist, kann in die erste Klasse gesetzt werden, wo nicht vortrefflicher Ausdruck und vortreffliche Darstellung auch der ersten Klasse von Menschen ist“ (FN/II/624). Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an Heinses Beurteilungskriterium, welches im Suffix „-natur“ liegt und an seine Definition des Klassischen. Es geht dabei stets um die superlative Ausbildung eines Phänomens als Ultimum seiner Klasse, das allgemein Individuelle der Art ausreizend bis zur Grenze, bis zum Brennpunkt. Das Porträt aber als das bloß Individuelle hängt vom Allgemeinen genauso ab, wie das Allgemeine vom Individuellen. Wer „kein Porträt machen kann, wird auch das allgemeine Schöne nicht darstellen können“, und kritisiert damit Winckelmanns einseitiges Schönheitsgesetz. Dies sei so, weil ihn die „erhabnen Formen“ auf die Dauer daran hindern werden, die Natur „richtig [zu] treffen“ (FN/I/939). Aber, wendet er ein: „Jedes Porträt, auch das vortrefflichste, bleibt ein unvollkommenes Ding, dems an eigenem Leben fehlt“ (FN/II/300). Und auch: „Alles, was bloße Natur ist, macht in der Kunst keinen Effekt, wenn es nicht bloß Porträt seyn soll (FN/II/79). Die Lösung liegt mal wieder in der Mitte. Raffael, als sein Lieblingsmaler, schuf „viel Porträte; das vortreffliche darin ist die Einheit u ein sanftes Ideal im Ausdruck“ (FN/I/1033), und deshalb solle der ideale Porträtist „die

<sup>894</sup> Eun-Ju Lee: *Die Naturbeschreibungen in Wilhelm Heinses „Ardinghello und die glückseligen Inseln“*, Frankfurt/Main 2001 (Europäische Hochschulschriften; 1781): „In der künstlerischen Darstellung verlangt Heinse für nationale und zeitbedingte Unterschiede keine Verallgemeinerung und Idealisierung, sondern eine mehr individuelle naturalistische Nachahmung der Natur“ (ebd. S. 159). Oder: „Die Kunst ist für Heinse sinnliche Darstellung der wirklichen Natur bzw. Reproduktion der Realität, die sich in der Natur durch individuelle Züge ausdrückt, ohne Verschönerung und Anpassung an ein absolutes Schönheitsideal“ (ebd. S. 175).

<sup>895</sup> Einen differenzierten Naturbegriff für Heinse arbeitet auch Gerold Schipper aus (vgl. Gerold Schipper-Hönicke: *Im klaren Rausch der Sinne. Wahrnehmung und Lebensphilosophie in den Schriften und Aufzeichnungen Wilhelm Heinses*, Würzburg 2003 (Epistemata, 379), S. 104-124).

<sup>896</sup> Wolf Lepenies: *Gefährliche Wahlverwandtschaften. Essays zur Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart 1989 (RUB; 8550), S.17.

<sup>897</sup> *Frühklassizismus*, S. 23. Heinse pflichtet Winckelmann darin bei: „Das allgemeine Schöne aus verschiedenen Einzelnen ist der Vorwurf der Kunst; u nicht Porträt. Dieß ist gewiß“ (FN/I/939)

Menschen kennen, ihren Charakter ausdrücken, ihren Verstand, so gut wie ihr Gesicht“ (FN/I/993f.). Es kommt am wenigsten auf die „fade u insipide Aehnlichkeit an; dieß kann der schlechteste“ (ebd.). Der Maler solle selber „Weltmann“ sein, will er einem „Vornehmen“, in dessen Auftrag die Porträts meist hergestellt werden, „die rechte Miene [...] geben“ (ebd.). Er muss aber dem Modell „Leben, Größe, Grazie Figuren geben, wo er sie oft nicht findet“ (ebd.). Es gibt also auch idealisierte Porträts, ja, Heinse fordert sie geradezu. Das ist auch den niederländischen Künstlern nicht fremd. Es existiert sogar die Stilrichtung des „Niederländischen Klassizismus“.<sup>898</sup> Zwar gehört eines der berühmtesten Gemälde der niederländischen Kunstgeschichte (vgl. Abb. 47) nicht dieser Stilrichtung an, aber neuere Forschungen zeigen, dass es überraschenderweise nach dem idealistischen *apomimeisthai*-Prinzip geschaffen wurde:

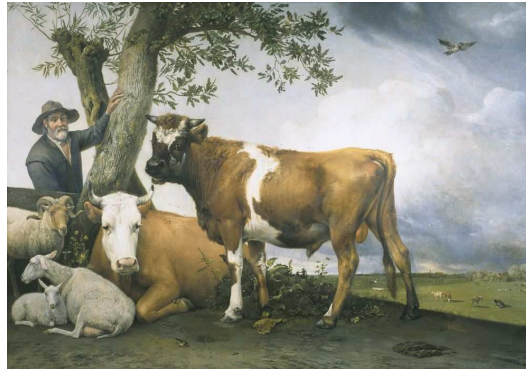


Abb. 47: Paulus Potter: *Der Stier* (1647)

Mariët Westermann berichtet, Anatomen hätten entdeckt, dass der Stier aus verschiedenen Stierteilen zusammengesetzt sei – und zwar stammen die Einzelteile aus dem Idealen der unterschiedlichen Lebensalter eines Stiers.<sup>899</sup> Potter hat also genau das getan, was die idealistischen Klassizisten von so einem zusammengesetzten Einheitsideal erwarten: Er schuf den Stier „an sich“ als ein Kompositum aus als für vollkommen erachteten Einzelteilen. Hätte Heinse den Niederländern so etwas zugetraut, dann hätte er vor diesem Gemälde wie vor dem farnesischen Stier ausrufen müssen: Vollkommene Stiernatur! Aber er notiert nur, wenn auch nicht ohne Sympathie: „Herrlichen Paul Potter; einen Stier und eine Kuh mit ein paar Schaafen u einem Ziegenbock an einem Baum hinter dem ein Hirt steht“ (FN/II/32).

## 2. Die Farbe, die Sinnlichkeit und das Bunte

Im Zusammenhang mit Aktdarstellungen und ungehindertem Farbeinsatz spricht man gerne von sinnlicher Malerei. Bei Heinse taucht der Begriff der Sinnlichkeit in diesem Verständnis nur selten auf, und wenn dann öfter mit dem Zusatz „zarte“ als ohne (u.a. FN/II/307). Mit Sinnlichkeit bezeichnet er die Empfänglichkeit für äußere Eindrücke, an Kants idealistischer Philosophie moniert er das Fehlen der Sinnlichkeit.<sup>900</sup> Die Sinnlichkeit als solche taucht in den Notizen nur ein einziges Mal in der Bedeutung auf, die man ihm vorwerfen könnte (IX/350), aber die Szenerie ist keine der Erregung, sondern eine des Grauens. Das sahen seine Zeitgenossen, von Goethe über Reichardt bis zu Weismann, ganz anders. Reichardt hält die *Hildegard* für ein Beispiel für „das tausendfache Gezüchte grober Sinnlichkeit und roher Leidenschaft“ (FN/II/900). Sinnlich zu sein, bedeutet für Heinse dagegen, geeignet zu sein, um mit den Sinnen erfasst zu werden. Diesen Zweck erfüllen die Farben in den Gemälden, wie die Linie, der Umriss, der *disegno* dem Zweck dienen, die Arbeit des Verstandes beim Betrachten zu erleichtern. Ausgehend von der groben Zweiteilung der Schrift, liegt die Vermutung nahe, dass

<sup>898</sup> Vgl. Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, S. 347ff.

<sup>899</sup> Mariët Westermann: *The Art of the Dutch republic (1585-1717)*, London 1996, S. 107.

<sup>900</sup> „Kanten fehlt es an Sinnlichkeit in aller Rücksicht; Kraft zu denken hat er genug“ (FN/II/560).

Heinse bei den Rubens-Bildern eine Kunst der Sinnlichkeit aufzeigen werde, eine der Farbenpracht, der Moderne, und dass er bei der Beurteilung dieser Bilder von den tradierten Kriterien absehen wird. Letzteres geschieht jedoch nicht, jedenfalls nicht in dem zu erwartenden Maße. Denn er beurteilt auch die Gemälde von Rubens mittels technischer Kategorien. Sein Augenmerk richtet sich zwar verstärkt auf die Farbe, das Kolorit, die er eng mit dem Begriff des Lebens verknüpft, doch verliert er die Kategorie der Zeichnung so wenig aus den Augen wie er bei der Beurteilung der italienischen ganz auf den Aspekt der Farbe verzichtet. Auch tritt die Farbe nicht einfach an die Stelle der Zeichnung, und nimmt genau so wenig das Primat ein, wie die Rubens-Ekphrasen bloße subjektiven Wirkungsprotokolle sind, die den objektiven, produktionsästhetischen Aspekt des ersten *Gemäldebriefts* außer Acht verlieren. Die *Querelle* zwischen den Rubenisten und Poussinisten wird in den *Gemäldebrieffen* zwar gestritten, aber nicht zugunsten einer Partei entschieden. Jede Malerei ist Heinse zufolge oberflächlich betrachtet, „Darstellung der Dinge mit Farben“, und die Farben sind dem Maler das, „was die Worte dem Dichter, und die Töne dem Virtuosen sind“, also: „also Stoff – die Bedeutung, das Wesen“. Und er schließt: „Die Farben mit allem dem, was dazu gehört, machen den mechanischen Theil derselben aus: Bedeutungen den höhern [...]“ (IX/288). Wer diese Definition der Malerei nur flüchtig liest – und Heinse rechnet damit –, deutet sie zwangsläufig falsch. Er definiert hier keineswegs die Farben als das Eigentliche (das heißt, als Wesen), sondern Farben („Stoff“) bilden einen Gegensatz zu Wesen bzw. Bedeutung der Dinge – denn in diesem Sinne ist der Gedankenstrich zu deuten. Farben sind im Grunde nur ein – wenn auch nicht zu verachtendes – technisches Element der Malerei: „Farbe ist bloß Theile neben einander“, doch darin liegt das Verdienst, denn „das macht die Mahlerey zur Kunst, daß sie mit Theilen neben einander Theile in einander vorstellt (FN/1/377). Farben als „Theile nebeneinander“ sind eine Voraussetzung der Malerei als „Theile in einander“, womit das Gesetz der Proportion gemeint ist. Alles, was er „lediglich von der Mahlerey verlange“, so schreibt er in den *Gemäldebrieffen* und wiederholt es mehrere Male, sei „Genuß und Täuschung“ (IX/361). Die Forderung, diese beiden Wirkungsphänomene beim Betrachter zu erreichen, ergeht an jeden Maler. Von der „Dauer völligen Genusses ohne Zeitfolge“ (IX/290) spricht er in der dazugehörigen Parallelstelle im ersten *Gemäldebrief*. Jedoch ist nicht ganz klar, ob er mit dieser Wendung auf das Gesetz der Malerei anspielt, wonach diese keine Zeit abbilden kann, oder ob er hier eine Umschreibung des exzeptionellen emotionalen Zustandes der Ekstase bei der Kunstbetrachtung unternimmt. Für Letzteres spricht, dass sich eine ähnliche Formulierung auch in den Notizen findet: „Bey jedem Genuß scheinen wir ewig zu seyn, u die Zeit nicht mehr zu fühlen“ (FN/1/897). Heinses Ideal des Kunstgenusses kommt einer erotischen Annäherung zwischen Gemälde und Betrachter tatsächlich sehr nahe, jene „bloße individuelle Empfindung, die ein Ding von allen Seiten berührt u greift, u sich gewissermaßen in Unschuld mit ihm begattet“ (FN/1/1296). Die Erregung von Leidenschaften ist bei der Malerei anhand des dargestellten „Fleisches“ einfach zu erreichen: „Wir sehen [...] zuweilen schöne Fleischfarbe für trefflich nackend an“ (IX/297). Doch so wenig der bloße Begriff der Sinnlichkeit bei Heinse auftaucht, so selten kommt auch die bloße Erotik als erotische Anziehungskraft des „Fleisches“ zur Darstellung. Nun mag das teilweise auch der Zensur zuzuschreiben sein, denn in den Notizen finden sich deftige Worte, Begriffe und Umschreibungen. Doch für die *Gemäldebrieffe* bleibt es erstaunlich zu beobachten, dass die idealen und bekleideten Madonnen erotischer beschrieben werden als die nackten Heldinnen von Rubens. Man lese seine Beschreibung der Carlo Dolce-Madonna:

Die Mahlerey ist, bis auf die Blumen, die dem andern nicht gleich kommen, außerordentlich schön, und die Farbe des Fleisches im äußersten Grade zart und fein und blühend und leibhaftig; vielleicht ein wenig zu zart. Und dieß ist es hauptsächlich, nebst der stillen süßen Huld, deren Fülle den ersten Augenblick wirken muß, was jeden Liebhaber, und Gutheit liebende, oder bewundern wollende Menschenkinder in Lust und Entzücken hinreißt; [...] (IX/309).

Sehr zurückhaltend beschwört Heinse hier den erotischen Aspekt. Den Adjektiven „schön“, „zart“, „fein“,

„blühend“, „still“, „süß“ und den Substantiven „Huld“ und „Gutheit“ als Krönung, stehen Worte gegenüber, die etwas ganz anderes evozieren: „Fülle“, „Liebhaber“, „Lust“ und „Entzücken“. Im Grunde zwei nicht zu vereinbarende Wortfelder.

Als der Sinnlichkeit besonders zugetan galt der Augensinn. Nicht nur Aristoteles zog den Gesichtssinn anderen Sinnen vor, sondern auch die Theoretiker der Renaissance. Schon Augustinus sah in der Malerei eine *concupiscentia oculorum*, bloße Augenlust,<sup>901</sup> und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gerät der Gesichtssinn schließlich zugunsten des Tastsinns in Misskredit. „Es giebt“, so klagt Heinse, „kein Sinn mehr und weniger als das Auge, mehr Außenseite und weniger Wesen“ (FN/I/418). Auch definiert er: „Die bildenden Künste sind eine Augenweide und der Verstand hat wenig damit zu schaffen, folglich ist ihr Hauptzweck Schönheit, Schönheit in Formen, Conturen, Ausdruck, Colorit, Licht u Schatten, anmuthigen Gegenden“ (FN/I/885). Als kennzeichnend für die Malerei zählt er hier nur äußere Kriterien auf, es sind die mehrfach erwähnten „mechanischen Theile“ der Malerei, die kunstkritischen und technischen bzw. produktionsästhetischen Aspekte der Malerei. Die Farbe ist davon wiederum nur ein Teil. Aber als *pars pro toto* ist sie im Rubenistenstreit Argument für die Verteidigung einer Malerei, die sich für die Augenlust und andere Lüste verwendet statt sich gelehrten (christlich-mythologischen) Deutungen hinzugeben. Als Meister der Farbe wird fast stets Tizian genannt „Tizian ergriff alle, die keine Mahler waren, und diese selbst, im Haupttheil der Mahlerey, welcher platterdings die Wahrheit der Farbe ist“ (FN/I/862). Auch in den *Gemäldebrieffen* ordnet Heinse die „Wahrheit der Farbe“ ganz stereotyp Tizian zu (IX/434). Doch selbst, was die Farbe betrifft, gilt seine wahre Sympathie Raffael. Für Heinse war dieser ein Mensch „von tiefem süßen Gefühl, u gieng nach Seele“, weshalb die „bloße Farbe selbst [...] nicht genug Reiz für ihn“ hatte (FN/I/1030), sie „war ihm zu sehr Oberfläche“ (FN/I/1045). Heinse rühmt zwar das Bild *Familie des Darius beim Alexander* von Paolo Veronese über die Maßen: „Man kann dieß wohl das prächtigste und zauberischste Gemählde nennen, was Farben betrifft, in der Welt; mit jedem Blick quillt neuer Genuß daraus fürs Auge“ (FN/I/1247), doch der Genuss auf die Dauer „bloß ein seichter Augengenuß“, „der nicht in den ganzen Menschen so eindringt, wie die Form“ (IV/184). Die Malerei wird ihm suspekt, sie „haftet am unwesentlichern, an der Farbe, u giebt sich wie eine Hure mit allem ab, wo sie nur ein wenig Reiz findet“ (FN/I/894). Den Vorwurf der sinnlichen, verstandlosen Oberflächlichkeit weitet er auch auf die Bildhauerei aus: „Die Mahlerey und Bildhauerkunst dient hauptsächlich zur Wollust; man sieht nur, ob sie schön und reizend ist, und fragt nicht oder doch selten: ist auch Verstand darin? Sie sind Augenhuren, Augenphrynen. Das körperliche macht fast alles aus, das geistige äußerst wenig“ (FN/I/878). Wer behaupten wolle, die bildende Kunst gehe „über Poesie, Beredtsamkeit und Philosophie“, müsse behaupten, „daß eine Statue, oder Brustbild zb. von Homer, Pindar, Sophokles, Demosthenes, Plato, oder nehmen wir neuers, daß ein vollkommen wie möglich auch getroffenes Bild in Farbe oder Stein von Göthe, Moses u s. über ihre Schriften gienge“ (FN/I/904). Das hält er für unmöglich und erklärt auch gleich warum:

Allerley Gestalten träumen mag man sich wohl; aber Wahrheit, Physiognomische mit Leib u Leben wie Wirklichkeit, ohne Miene und Gebärde Punkt für Punkt von der Natur selbst zu abconterfeyen, geht über des Menschen Kräfte; dazu haben wir noch keine Wissenschaft, keine Gründe und Regeln, weder Ja noch Nein (ebd.).

Wenn es den Realismus in der Malerei tatsächlich gäbe, dann wäre er erwünscht, aber er ist für die beschränkten Möglichkeiten des Menschen schlichtweg unmöglich, denn die „Malerey ist eine beständige Lüge“ (FN/I/911). Die Wirklichkeit, die die bildende Kunst liefern kann, ist ihm widerwärtig:

Was sind die Wirkungen der Mahlerey und Bildhauerkunst gegen die der Musik u Poesie durch alle Zeiten! Höchstens ein nackend Mädchen gevögelt, u einen Priap in die Fotze gesteckt von einer brünstigen, das ist

<sup>901</sup> Augustinus: *Bekenntnisse*, S. 281.

alles. Dieß thut eine manntolle oft an der Bettfoste, u ein wüthender Kerl mit einem Stück Speck (FN/I/879).

Man erinnert sich daran, dass er den Niederländern als Volk die Fähigkeit zur höheren Kunst in Abrede stellt: „Sie sind [...] so los wie die Thiere ihrer Geilheit. Die Künste und höhern Seelenvergnügen aber bleiben ihnen dafür fremd“ (FN/II/39). Als Produktionshaltung taugt die „Geilheit“ nicht, Heinse will mehr als das bloße sinnliche Vergnügen. Sein Ziel liegt in der Schönheit der Vollkommenheit, die die Malerei kaum erringen kann: „Vollkommenheit u Schönheit und sinnliche Lust mit Farben erregen zu wollen, ist gewiß sehr schwer“ (FN/I/1106). Soll Schönheit etwa, so fragt er rhetorisch „bloß Ohren u Augenvollkommenheit seyn, ohne daß die Seele etwas dabey zu thun hat?“ (ebd.). Nein, denn „Schlangenlinien u flammichte werden bald durch ihr Einerley ermüden, und lächerlich werden“ (ebd.). Im Zuge seiner „Abrechnung“ mit der Malerei ist von der Farbe kaum noch die Rede, dann zum Beispiel, wenn er das „Abece der Mahlerey“ erklärt und dieses sieht in der „Erhabenheit Rundung, und Ferne“, in der Fähigkeit „Abweichung herauszubringen“, durch Licht und Schatten, worin sich Rembrandt und Rubens auszeichneten, doch ohne darin die Vollkommenheit eines Tizian und van Dyck zu erreichen. Und nach diesen Kriterien von Erhabenheit, Rundung und Ferne „kommen erst Formen und Zeichnung“ (FN/I/879). Die Farbe spielt in dieser Kriterienliste keine Rolle mehr.

Das Farbige, das Bunte, das Harlekingsgewand, das alles und vieles mehr steht für das Regelbrecherische, Antiklassizistische, das Sichnichtziemende, die Insurrektion. Möglicherweise nimmt die Assoziationskette auch einen Verlauf über Polen, denn „bunt“ bedeutet auf Polnisch Revolution, Aufruhr, Meuterei. Auch wenn Heinse der Farbe nicht den Vorrang in der Rangordnung der technischen Mittel einräumt und die Einheit der Vielheit eindeutig vorzieht, so sind doch seine Notizhefte wie auch seine Romane ihrer Form nach bunt. Dabei ahmt er mit seinen oft als formlos bezeichneten Romanen, in denen er so viele seiner Exzerpte und Notizen unterbringt, durchaus antike Vorbilder nach. Athenaios von Naukratis' *Deipnosophistai* (2. Jahrhundert) versammelt Zitate und Aussprüche von rund 1500 antiken Quellen, die er verschiedenen prominenten Gelehrten während eines gemeinsamen Tischmahls in den Mund legt. Dreißig Bücher sollen es ursprünglich gewesen sein, wovon im 6. Jahrhundert ein Auszug von fünfzehn Büchern erstellt wurde. Drei davon sind noch erhalten, lückenhaft und in einer abermaligen Zusammenfassung aus dem 11. Jahrhundert. Heinse zieht das Werk in den Nachlassheften 18 und 32 aus, vorwiegend aus dem 13. Buch, in dem es um Hetären und die sexuellen Vorlieben der Großen, Mächtigen und Berühmten geht. Für *Kindlers Literatur Lexikon* ist es noch 1996 „das schlimmste Werk, das wir von der Antike haben“. Doch ist es „schlimm“ nicht nur, weil es so unanständig ist, sondern weil es auch unsere hehre Auffassung, wonach die Antike nicht nur schön, sondern auch moralisch makellos schön sein müsse, ins Reich der Wunschträume verdammt. „Musivarbeit“ nennt *Meyers-Konversationslexikon* von 1903 das Werk und entzieht sich übrigens anders als der modernere *Kindler* jeglicher moralischer Wertung. Es sei ein Beispiel der „Buntschriftstellerei“, erklären Wilhelm Nestle und Werner Liebich in ihrer *Geschichte der griechischen Literatur*<sup>902</sup> und tadeln, dass die schon von Platon und Xenophon erfolgreiche praktizierte Form des Gelehrtengesprächs „über die Mannigfaltigkeit des zusammengehäuften Notizenkrams oft ganz in Vergessenheit gerät“.<sup>903</sup> Die Klassizisten predigten zwar die Nachahmung der Alten, aber solche Vorbilder hatten sie dabei weniger im Sinn. Heinse war, wie bereits öfter erwähnt, ein ausgemachter Kenner der Antike. Das *Deipnosophistai* könnte ein frühes Vorbild für sein Schreibmethode bilden, zum einen für die akkumulative und doch ordnende Methode seiner Notizheften als „Sammelwerk“ oder „formloses Exzerptenwerk“,<sup>904</sup> zum anderen für seine Romane als Muster der „Buntschriftstellerei“.

<sup>902</sup> Wilhelm Nestle: *Geschichte der griechischen Literatur*, Band 2, Berlin 1963 (Sammlung Göschen; 557), S. 134f.

<sup>903</sup> Ebd. S. 135.

<sup>904</sup> Ebd. S. 134 und 135.

### 3. Das Lächerliche, die Vielheit und das Orientalische

Neben dem Realismus und der Farbe gibt es noch eine weitere anticlassizistische Kategorie, der sich Heine versagt: Das Komische bzw. Lächerliche. Jean Paul hält das Lächerliche für den „Erbfeind des Erhabenen“, woraus er folgert, dass das „Lächerliche das unendliche Kleine“ sein muss.<sup>905</sup> Daran schließt er die Frage an: „[W]orin besteht diese ideale Kleinheit?“, die er damit beantwortet, dass das Lächerliche aus „einen unerschöpflichen Stoff, die Anzahl der krummen Linien“ sich ergebe.<sup>906</sup> Es ist daran zu erinnern, dass die klassizistische Ästhetik eine möglichst gerade Linie bevorzugt. Horaz definiert das Lächerliche eben an jener Stelle, wo von der fischschwänzigen Jungfrau die Rede ist: „Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde?“<sup>907</sup> Es ist der Kontrast von nichtzueinandergehörigen Dingen, aus dem das Lächerliche entsteht. Auch Mendelssohn, so exzerpiert Heine, versteht das Lachen als eine vermischte Empfindung, als „Erkenntniß des Kontrasts zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit“ (FN/I/1118). Heine argumentiert ähnlich: „Das lächerliche liegt in der Abweichung vom allgemeinen Menschenverstand, und wird vergrößert durch die Kontraste“ (FN/I/909). Und ähnlich: „Das Lächerliche sowohl in der Poesie als Musik entsteht gewöhnlich durch Kontrast“ (V/147). Folgende Dinge bringen uns zum Lachen, und er zählt Mendelssohn folgend auf: „Eine Ungereimtheit. Mangel der Uebereinstimmung zwischen Mittel u Absicht, Ursache u Wirkung, zwischen dem Charakter eines Menschen u seinem Betragen, zwischen den Gedanken u der Art, wie sie ausgedrückt werden“. Letzten Endes reizt „jeder Gegensatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen u Vielbedeutenden neben dem Geringschätzigen, Verächtlichen u Kleinen“, wenn diese nicht unser Gefühl ergreifen, zum Lachen (FN/I/1118). Kehrt man diese Kriterien um, hat man eine hübsche Liste klassizistischer Schönheitskriterien. Auch Sulzer beharrt auf dem Eindruck des Uneinheitlichen, der für das Lächerliche bestimmend ist, es kann zwei Ursachen haben. Zum einen die „Vereinigung solcher Dinge, die nach unseren Begriffen unmöglich zugleich seyn können; weil eines das andere aufhebt“, und zum anderen die „Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zusammenhang unbegreiflich und abenteuerlich ist“. Das erste ist das „ungereimse[n]“ Lächerliche, das zweite das „abentheuerliche[n]“.<sup>908</sup> Die Griechen geben die Norm vor, was von ihnen abweicht, ist lächerlich. Winkelmann fordert zur Imagination des Idealkörpers „Man muß sich Körper vorstellen, die das wahre Gleichgewicht zwischen dem Mageren und Fleischigten gehalten haben. Die Abweichung auf beyden Seiten war den Griechen lächerlich [...]“.<sup>909</sup> Das lächerlichste Volk in Europa sind die Holländer. Van Ackeren stellt fest, dass das niederländische Charakterbild vielfach zur „Exemplifizierung des Lächerlichen“ diene.<sup>910</sup> Lichtenberg spottet: „Der Esel kommt mir vor wie ein Pferd ins Holländische übersetzt“.<sup>911</sup>

Woran sich die Ästhetiker bei den Niederländern stören ist ihre Vorliebe für krumme Linien und das Grinsen in den Gemälden. Rubens enthält sich Letzterem, Frans Hals' mit seinem Porträt von *Isaac Massa und Beatrix van der Laen* nicht. Deshalb sieht sein Werk auch aus wie eine Parodie von Rubens' Selbstporträt in der Geißblattlaube.

<sup>905</sup> Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 105.

<sup>906</sup> Ebd. S. 102.

<sup>907</sup> Horaz: *Ars poetica*. S. 5.

<sup>908</sup> Sulzer: „Lächerlich“, in: *Theorie*, Band 2, S. 644-651, hier S. 645.

<sup>909</sup> *Frühklassizismus*, S. 94.

<sup>910</sup> van Ackeren: *Das Niederlandebild im Strudel der deutschen romantischen Literatur*, S. 22.

<sup>911</sup> Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, Band 2, S. 202.



Abb. 49: Frans Hals: *Isaac Massa und Beatrix van der Laen* (1622)

Was bei Rubens (Abb. 49) Haltung, Ausgewogenheit, Gesetztheit und griechisches Koren-Lächeln ist, gerät hier (Abb. 48) aus dem komischen Lot und ist haltlose Lümmelei und bloßes Grinsen.



Abb. 49: Peter Paul Rubens: *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* (um 1609)

Das breiteste Grinsen der Kulturgeschichte gehört jedoch Julien Offray de La Mettrie und wurde zum Symbol der Lächerlichkeit (vgl. Abb. 50). Lessing erwähnt ihn in seinem *Laokoon*, und Justus Möser berichtet in seiner Apologie des Komischen, seinem „Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen“ (1761), wie sich als La Mettries Porträt in einer „sehr ernsthaften Gesellschaft“ die Runde machte, sich dort „die heiligsten Gesichtsrunzeln“ entfalten.<sup>912</sup> Lichtenberg zitiert Kästner über La Mettrie in seinem Sudelheft F 741: „Ein gutes Herz, verwirrte Phantasie, Das heißt auf deutsch ein Narr war Lamettrie.“<sup>913</sup> Und wiederum nach Lichtenbergs Angabe machte Friedrich II. dem französischen Materialisten folgende Grabschrift: „Petit philosophe, mediocre Medecin et grand fou.“<sup>914</sup>

Ganz in diesem Sinn definiert Heinse: „Wer immer und über alles witzig seyn will, der ist die Stunde lang wenigstens 30 Minuten ein Geck“ (FN/II/1308). Für ihn sind das Lachen, Humor, das Komische keine Dinge, die einem ernsthaften Gelehrten als Gegenstand und Mittel seines Tuns ziemen. Er schreibt keine Apologie des Harlekins, er schreibt auch keine der niederländischen Kunst, er schreibt eine des Rubens, das ist etwas ganz anderes.

<sup>912</sup> Möser: *Patriotische Phantasien*, S. 276.

<sup>913</sup> Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, Band 1, S. 565.

<sup>914</sup> Ebd. S. 750.



Abb. 50: Julien Offray de La Mettrie

Wer lächelt spottet der klassizistischen Ästhetik, verhöhnt das *decorum* und die Regeln und wird verdächtigt, Gottes Ordnung und die Macht von Fürst und Kirche in Frage zu stellen. In seinen früheren Jahren tritt Heine der Einheitsforderung scheinbar trotzig entgegen wie in den *Ricciardetto-Briefen*, wo sich der Dichter dem regelhörigen Litterator gegenüber rühmt: „ich hab’ es gemacht, und hab’ es gemacht Stück- und Fetzenweise, nachdem es mir gut gedünkt und gefallen hat, und ich bin immer weiter vor mir her die Kreuz und die Queere gegangen, und habe nicht sowohl an die Regeln und Vorschriften gedacht“ (III/461). Doch auch schon zu dieser Zeit prahlt er für die, die sich daran ergötzen, und nimmt es zurück, für jene, die elitär wirklich wissen, worum es bei der Kunst geht. Für diese sagt er, er distanzieren sich von der Ordnung so weit, „als dahin meine Absicht gerichtet, kein Ungeheuer hervorzubringen; das ist: keinen Leib mit fünf oder sechs Köpfen, sondern nur einem Kopfe; und eben so bey den andern Theilen, damit alles werde, wie es bey einem wohlgemachten Körper seyn muß“ (ebd.) – man denke dabei an Horazens Definition des Lächerlichen als Weib mit dem Fischeschwanz. Friedrich Jacobi sieht diese Absicht in Heines *Laidion*, tatsächlich ein humoristischer Roman, nicht verwirklicht. Wer in der Kunst lächelt, zweifelt, und wer zweifelt, zweifelt an der Ordnung und damit an Gott. Unordnung und Materialismus aber sind gleichermaßen des Teufels. Der humorlose und religiöse Großbürger Jacobi kann nicht lachen über das, was sich im Roman vor seinen Augen unordentlich darbietet, sondern vergleicht das Durcheinander von Heines Roman in einer Allegorie mit einem schlechten Gemälde:

Sie haben doch wohl mehrmals Altar Blätter, entweder im Gemälde selbst oder doch im Kupferstiche gesehen, welche eine Versammlung von Heiligen vorstellten. Man sieht da keine besondere Ursache warum just diese u keine andre Heilige beysammen sind; auch keinen gemeinschaftlichen Zweck der sie versammelte; bloß zum mahlen sind sie vorhanden; haben sonst nichts miteinander auszurichten als eine Gruppe zu bilden. Da steht der *heilige* Augustinus in vollständigem Bischoffs Ornat, wovon ein Engelchen die Schleppe trägt; Petrus mit zween Schüßeln und dem dritten Hahnen-Schrey; Sanct Nikolas mit einem Pfefferkuchen in der Hand; Barnabas, noch geschunden, seine Haut auf dem Arm u.s.w.; in der Höhe eine schöne Jungfrau Maria, das Kindlein Jesus auf dem Schoos; Gott der Vater, Gott der *heilige* Geist mit ihrem ganzem Himmel. Wir besitzen in der hiesigen Galerie ein prächtiges Gemälde dieser Art, wovon der Grund selbst einen Altar vorstellt, und ganz vorne an kniet der Mahler mit seiner Familie. Ein solches Stück kan, mit allen seinen Ungereimtheiten eine herrliche Schilderey, u in einzelnen Theilen untadelhaft seyn: es kan Philosophen, im Dichter, im Künstler die erhabendsten Betrachtungen erwecken; den Deisten erbauen, den Materialisten bekehren. Immer mag dieser oder jener Heilige kein Mann Gottes, mag ein canonisierter Bösewicht seyn; nur das Auge weg gewendet von jenem Zeichen welches seinen Nahmen sagt, und ihn dem Philosophen in der Hölle zeigt – dies Zeichen und den Nahmen vergeßen, so steht vor uns das Bild einer großen Seele, unser Innerstes wird von den edelsten Trieben der Menschheit bewegt. Aber Schade wenn der Mahler ein abergläubischer, Thörigter Schwindelkopf war, und dann immer in seine beste Figuren am mehrsten von seinem Irrgeiste legte; allemahl seinen ungereimten Glauben zur Haupt Idee, zum Vereinigungs Punkt des ganzen Stücks machte – dann Schade, Schade!<sup>915</sup>

<sup>915</sup> Jacobi: *Briefwechsel*, Reihe 1, Band 1: 1762-1775, S. 240f.



Zum Glück für Heinse ist Jacobi gutgelaunt, als er dies schreibt, denn „[b]ey schlimmer Laune“ würde er, nach eigenen Worten, „dies Buch ein übertünchtes Grab voll Moder und Todtengerüche“ gescholten haben (ebd.). Was er sich dann doch nicht verbeißen kann: „Was drinnen poltert ist nicht Leben; ist ein häßliches Gespenst; heißt Zerstörung, Chaos!“ (ebd.). Die *Laidion* also ein ungereimtes Zusammengehäuftes, das Jacobi deshalb so aufstößt, weil der Roman mit seiner pantheistischen Grundhaltung seiner eigenen Religion vom persönlichen Gott so zuwider ist. Heinses Ordnung ist eine ganz andere als die Jacobis, das macht sie aber noch längst nicht zur Unordnung, zum Chaos. Unordnung und Vielfalt bilden den Kontrast zu Ordnung und Einheit. Dieser Zwiespalt bestimmt die Geschichte der Rhetorik, bei der der klassizistische Attizismus der Antike durch die Stilbewegung des Asianismus abgelöst wird. Diese freiere Rhetorikrichtung entwickelt sich im dritten Jahrhundert vor Christus, der Blütezeit des Hellenismus, in der kleinasiatischen Provinz Asia, wohin sich mit der wirtschaftlichen Macht auch das kulturelle Schwergewicht verlagert hatte. Der Stil dieser Bewegung ist gekennzeichnet von einer gewissen Manieriertheit, der Vorliebe für zerhackten Satzbau, übertriebene Rhythmisierung, ungewöhnliche Metaphern und Schwulst. Franciscus Junius, von Heinse der „Busemsfreund unsrer neuern Antiquaren“ (II/27) genannt, erklärt und verurteilt diese stilistische Mode:

Eine erhabene, und so zu sagen verschämte Rede, ist nicht bunt, nicht schwülstig, sondern schwingt sich durch ihre natürliche Schönheit empor. Vor kurzem hat dergleichen windige und ungeheure Geschwätzigkeit aus Asien eine Wanderung nach Athen unternommen; sie hat die Seele der Jünglinge, die nach dem Großen streben, als mit einem giftigen Aushauche angesteckt, und nun verstummet die schon einmal geschändete Beredsamkeit ganz.<sup>916</sup>

Im antiken Rom führt die Weiterentwicklung des Asianismus zur Entwicklung des modernen Stils eines Seneca, bevor im 3. Jahrhundert dann wiederum das entgegengesetzte Prinzip der attizistischen *imitatio veterum* im Attizismus die Oberhand gewinnt.<sup>917</sup> Jetzt will man sich am Stil klassischer Redner des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts orientieren, deren Vertreter, Isokrates oder Lysias, einen schlichten, sachlichen Redestil handhaben. Das Schwülstige gegen die erhabene Einfachheit der Klassik, die Buntschriftstellerei gegen Einheit und Maß, wilde Geschwätzigkeit gegen reglementierte Rhetorik, das Denken in diesen Stil-Schablonen ist also mehr als nur eine Denkmode, es zieht sich durch die Jahrhunderte. Der Asianismus sei, so definiert Zedler, „in der Rede-Kunst ein Fehler, wenn wir lauter Worte, aber keine Sachen vorbringen“.<sup>918</sup> Das klingt sehr nach Heinses Bemerkung, wonach wir heute die Sachen zu den Wörtern statt wie früher die Wörter zu den Sachen suchen. Cicero erklärt anlässlich der Erörterung, was guter Stil sei, dass man „bei den Asianern, jenen Sklaven des Rhythmus [...] sinnleere Wörter eingefügt“ finde, mit dem alleinigen Zweck, „den Rhythmus aufzufüllen“. Es gebe aber auch welche, die „durch das Zerteilen und Zerstückeln der Rhythmen in einen niederen Stil verfallen, der geradezu wie eine Folge kleiner Verse erscheint.“<sup>919</sup>

Der Asianismus hält Ende des 17. Jahrhunderts auf andere Weise wieder Einzug. Im Barock sind die sogenannten asiatischen Romane wie Heinrich Anselm von Ziegler und Klipphausens *Die Asiatische Banise* (1689) sehr beliebt. Solche Romane sind der Form und dem Inhalt nach den Opern sehr verwandt, Identitäten- und Geschlechterwechsel die Regel. In *Dietrich Herrmann Kemmerichs neu-eröffneter Academie der Wissenschaften* (1711) ist das „Asiatische“ ein Stil, der sich durch besondere „Weitläufigkeit“ statt des „Laconischen“ auszeichnet.<sup>920</sup> Antoine Gallands Übersetzung der *Geschichten aus Tausendundeiner Nacht*

<sup>916</sup> Zitiert nach Hübner: *Die Petronübersetzung Wilhelm Heinses*, Band 2, S. 73.

<sup>917</sup> *Der Kleine Pauly*. Lexikon der Antike in fünf Bänden, hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, München 1979, Band 4, S. 1398f.

<sup>918</sup> *Zedlers Universallexikon*, Band 2, Sp. 1846.

<sup>919</sup> Marcus Tullius Cicero: *Orator*, hrsg. und übers. von Bernhard Kytzler, München 1975, S. 209.

<sup>920</sup> Olaf Simons: *Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er zur Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720*, Amsterdam 2001 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 52), S. 426ff.

(1704-1708) ins Französische öffnet den asiatischen Kulturkreis für das europäische Kulturpublikum. Doch im Jahrhundert gilt das Stilideal des Attizismus, wie es viele und nicht nur Heinse, Zedler, Winckelmann und der klassizistischen Goethe bevorzugten. Dabei könnte man Heinse mit dem rhapsodischen Stil in den *Gemäldebrieffen* durchaus den Vorwurf des Schwulstes machen, wenn dieser dort Selbstzweck wäre und nicht das Ziel verfolgte, durch Einsatz einer neuen und anderen Sprache zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Heinse hält dies für notwendig, da er an den Fähigkeiten der Sprache überhaupt und der rhetorisch reglementierten im Besonderen zweifelt. Mit der Zeit erkennt er jedoch, dass auch dieser Versuch zum Scheitern verurteilt ist, denn er setzt diese Sprache stets seltener ein. Auch bei einem einzigen Künstler wechseln die Stilgeschmäcker. So würdigt Goethe Anfang des 19. Jahrhunderts das Morgenländische in seinem *West-östlichen Diwan* (1819-1827) wieder. Seiner Ansicht nach ist es die Manier der orientalischen Metaphernbildung, bei der „der Orientale, seltsame Wirkung hervorzubringen, das Ungereimte zusammenreimt“,<sup>921</sup> und es ihn nichts kostet, „uns von der Erde in den Himmel zu erheben und von da wieder herunterzustürzen [zu lassen] oder umgekehrt“. Außerdem werden dabei bedenkenlos „die edelsten und niedrigsten Bilder“ zusammengebracht,<sup>922</sup> stets bewegen sich die persische Dichtkunst zunächst ins „Grenzenlose“ und dann sofort „wieder ins Bestimmte zurück“, folgen dem Gesetz „ewiger Diastole und Systole“. <sup>923</sup> Der Leser ist mit der gleichen „Verwirrung“ konfrontiert, die ihn erfasst, wenn er „durch einen orientalischen Bazar“ geht.<sup>924</sup> Das Bild der Chinesen stimmt ebenso wenig mit der Wirklichkeit überein wie das Bild der Niederländer, es besitzt lediglich eine kontrastiv-illustrative Funktion: „Die literarischen Ansprüche und die ästhetische Adaption der Orientbilder waren von europäischem Geschmack und kulturellen Auffassungen abhängiger als von tatsächlichen Kulturkontakten.“<sup>925</sup> Und so war am Ende so ziemlich alles „asiatisch“, was nicht zum Bekannten des Abendlandes gehörte. Zedler definiert als „Asiatische Waaren“:

Asiatische Waaren bestehen meistens in vielerley Arten von Gewürze, herrlichen Früchten und Materialien, welche die Ost-Indianische Compagnie in Holland von dannen aus Japan, China, Ceylon, Pegu und anderen Orten und Inseln mehr herausbringt. Item, es bestehen auch diese Waaren ferner, in Türkischen Garn, Seide, Elephanten-Zähnen, seidenen Atlas und Stoffen, Caton, Cameel-Haaren, Bisam, und andern Waaren, welche in Constantinopel, Alexandria, Smyrna, Tripolis in Syrien, geladen, und durch die Engländer, Holländer, Frantzosen, Genueser und Venetianer, öftters auch durch die Türcken selbst über die Mittelländische See nach Europa geführt werden.<sup>926</sup>

Dieses vielgestaltige Durcheinander macht einen Kolonialwarenhandel bei Multatuli zum Sinnbild der Natur<sup>927</sup> (und die Rechtfertigung zum Schreiben eines unklassizistischen Romans, des *Max Havelaar*) und jeden Kolonialwarenhändler zum Besitzer eines Raritätenkabinetts. Die orientalische Ästhetik erscheint modern: „Der Orient‘ und die ‚Moderne‘ seien es“, so erkennt Hegel, „die sich, im Gegensatz zur griechisch-römischen Antike, des ‚uneigentlichen Ausdrucks‘ bedienen.“<sup>928</sup> Buntheit, Kontrastreihheit, Unordnung, Überschwang und Sinnlichkeit ... – das sind alles anticlassizistische Kriterien. Diderot wundert sich in seinem *Brief über die Taubstummen* (1751), als er über den Geschmack und sein Verhältnis zum Klima nachdenkt, „woher die

<sup>921</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 11.1.2.: *West-östlicher Diwan*, hrsg. von Karl Richter, S. 168.

<sup>922</sup> Ebd.

<sup>923</sup> Ebd. S. 273.

<sup>924</sup> Ebd. S. 168.

<sup>925</sup> Karl Ulrich Syndram: „Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: *Europa und der Orient 800-1900*, hrsg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde im Auftrag der Berliner Festspiele, Gütersloh/München 1989, S. 324-341, hier S. 341.

<sup>926</sup> *Zedlers Universal-Lexikon*, Band 2, Spalte 1846.

<sup>927</sup> Vgl. Multatuli: *Max Havelaar*. S. 175. Bei Multatuli heißt der Laden unübersetzbar nach seinem indonesischen Original: „toko“.

<sup>928</sup> Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbeck bei Hamburg 1991, S. 364.

sonderbare Unregelmäßigkeit rührt, die die Chinesen bei allen Dingen bevorzugen“,<sup>929</sup> Julius Schlosser berichtet, dass die albertinischen Kunsttheoretiker gegenüber „den flandrischen Zeitgenossen oder dem vielbesprochenen Dürer“ eine Abneigung hegen und in deren Kunst „ein Kuriosum technischer Art, eine Art Chinoiserie, zu deren Gefühlsleben man keine Brücke findet“, sehen.<sup>930</sup> Dennoch werden als Feinde der Einheitlichkeit, der Gedrängtheit, der Sparsam- und Schmucklosigkeit des klassischen Stils nicht die Chinesen verteufelt, sondern die Niederländer. Johann Carl Friedrich Grimm erkennt in seinen *Bemerkungen eines Reisenden durch Deutschland, Frankreich, England und Holland in den Briefen an seine Freunde* (1775), dass zwischen den Niederländern und den Chinesen zahlreiche Ähnlichkeiten bestehen, so viele, dass die Niederländer auch als die „Chinesen von Europa“ bezeichnet wurden.<sup>931</sup> Es ist möglich, dass die Niederländer ihre Ästhetik aus den intensiven Handelskontakten zu der asiatischen Welt entwickelten, indem sie Gefallen fanden an den vielfigurigen, vielformigen, bunten, farbenreichen Gemälden, die in ihrer Häufung von Gegenständen durchaus wie eine Ecke eines Naturalienkabinetts oder Kolonialwarenladens aussehen. Ihre Ästhetik wird zum ästhetischen Negativtopos, dient allenthalben zur Bezeichnung des Unschönen und Unordentlichen. Charles Burney nennt 1770 eine von zahlreichen, in einem einzigen Saal übenden Schülern produzierte Kakophonie, die „aus sieben oder acht Flügeln, noch mehr Violinen, und verschiedenen Stimmen bestand, die alle verschiedene Stücke aus verschiedenen Tönen spielten“, ein „holländisches Konzert“.<sup>932</sup> Wie aber schon bei den Niederländern, trübt die Abkehr von der orientalischen Ästhetik nicht die Bewunderung für die politische Verfassung der Chinesen. China und die Niederlande gleichen sich in der Vorstellung von religiöser Toleranz und der Vorbildlichkeit des Regierungssystems. Voltaire und Bayle vertraten ein hyperpositives Bild Chinas, für sie war es ein Land nicht-christlicher, areligiöser und trotzdem moralisch hochstehender Welthaltung.<sup>933</sup>

Im 19. Jahrhundert schreitet die Engführung zwischen dem niederländischem Genre, der Innovation der anglo-chinesischen Gärten und dem chinesischem Porzellan schließlich sehr weit fort. Heinrich Heine lässt in seinem Schelmenroman *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, der die Niederlande zum Schauplatz hat, kein Klischee aus, um mit wenigen Worten die ästhetischen Diskussionen der Vorjahrhunderte mit aufleben zu lassen. Eine der Hauptfiguren ist natürlich eine niederländische Wirtin. Ihr Äußeres ist wenig schmeichelhaft: „Es war eine untersetzte Frau mit einem sehr großen runden Bauche und einem sehr kleinen runden Kopfe. Rote Wängelein, blaue Äuglein; Rosen und Veilchen.“<sup>934</sup> Nicht gerade eine griechische Venus. Auch einen Garten gibt es, wo Schnabelewopski mit der Wirtin aus „echt-chinesischen Porzellantassen“ Tee trinkt.

Es war ein schöner Garten, viereckige und dreieckige Beete, symmetrisch bestreut mit Goldsand, Zinnober und kleinen blanken Muscheln. Die Stämme der Bäume hübsch rot und blau angestrichen. Kupferne Käfige voll Kanarienvögel. Die kostbarsten Zwiebelgewächse in buntbemalten, glasierten Töpfen. Der Taxus allerliebste künstlich geschnitten, mancherlei Obelisk, Pyramiden, Vasen, auch Tiergestalt bildend.<sup>935</sup>

Und auch die Kleidung der Wirtin ist von einer abenteuerlichen Zusammensetzung, sie hat „den Oberteil des Kopfes mit den friesischen Goldplatten umschildet, den Bauch mit ihrem buntgeblühten Damastrock eingepanzert und die Arme mit der weißen Fülle ihrer Brabanter Spitze gar kostbar belastet“.<sup>936</sup> Auf diese Weise

<sup>929</sup> Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 75.

<sup>930</sup> Schlosser: *Die Kunstliteratur*, S. 457.

<sup>931</sup> Vgl. Chales de Beaulieu: *Deutsche Reisende in den Niederlanden*, S. 213.

<sup>932</sup> Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, übers. von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772, S. 244.

<sup>933</sup> Vgl. Willy Richard Berger: *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*, Köln u.a. 1990 (Literatur und Leben, N.F.; 41), S. 60f.

<sup>934</sup> Heinrich Heine: *Aus den Memoiren des Herren Schnabelewopski*, Stuttgart 1981 (RUB; 2388), S. 42.

<sup>935</sup> Ebd.

<sup>936</sup> Ebd. S. 42f.

sah sie aus „wie eine fabelhafte chinesische Puppe, wie etwa die Göttin des Porzellans.“<sup>937</sup> Zu viel und zu bunt alles. Doch nicht genug der Klischees, Schnabelewopski wohnt in keinem geringeren Haus als dem einstigen des Jan Steen, den er für „ebenso groß“ hält wie Raffael<sup>938</sup> und von dem er sagt, keiner wie er habe, „so tief [...] begriffen, dass auf dieser Erde ewig Kirmes sein sollte; er begriff, daß unser Leben nur ein farbiger Kuß Gottes sei, und er wußte, daß der Heilige Geist sich am herrlichsten offenbart im Licht und Lachen“.<sup>939</sup> Was für ein Gegensatz zur Bemerkung Heinses: „Alles Lachen ist Unnatur“ (FN/1/526).

Heinse gibt sich nicht die geringste Mühe, seine Vorurteile über die Niederländer zu revidieren. Zu bequem ist es, das Kürzel „Niederländer“ hinzusetzen und genau zu wissen, dass man von seinem Gegenüber verstanden wird, der dasselbe streng umrissene Vorurteil hegt. Und um diese bequemen Bilder – *images* oder *mirages*, das heißt „ein typisch europäisches Gedankenkonstrukt“,<sup>940</sup> man kann sie auch Vorurteile, Klischees, Stereotypen, Topoi nennen – geht es hier letztendlich. Sie dienen zur Ordnung, zur Einteilung einer ungeordnet sich gebenden Wirklichkeit. Die Reduktion und die Simplifizierung liefern zwar ein unwahrhaftes Bild des Gegebenen, wie es ja Winckelmann für seine *Geschichte der Kunst* zugibt, aber ohne eine solche wären Idealismus, Traum und Gespräch nicht möglich. Das ausgesprochen abfällige Bild der Niederländer deutet darauf hin, dass sie eine reine pragmatische Projektionsfläche darstellen, sie dienen der klassizistischen Ästhetik zum lächerlichen Pendant des edlen Griechentums. Ein ganzes Volk wird zum Schreckbild des ästhetischen Ideals des 18. Jahrhunderts herabgewürdigt. Wie aber beim verzerrten Bild der Antike überrascht dann doch der Umfang der Geschichtsverfälschung. So muss man anhand dieses Phänomens schließen, dass die Verwissenschaftlichung, die Klassifizierung, das Ordnungmachen nicht zur Aufklärung, das heißt zur Darstellung von Faktizität und der Befreiung von Vorurteilen führten, sondern umgekehrt zu deren Bestätigung und Verfestigung.

Wie beliebt die eskamotierende Kategorisierung noch immer ist und zu welchen (falschen) Ergebnissen sie auch heutzutage noch führt, demonstriert Gary Schwartz in einem Zeitungsbericht über einen Kongress der Gesellschaft zur Erforschung des 17. Jahrhunderts in Nijmegen und Kleve. Dabei habe der Kunsthistoriker Thomas da Costa Kaufmann die Lügenhaftigkeit der Diskreditierung niederländischer Kunst aufgedeckt. Sämtliche Eigenschaften, die man typisch für die niederländischen Malerei hält, wie realistische Landschaften, detailgenaue Wiedergabe von Natur, Szenen aus dem Alltagsleben treten erstmals als Neuerungen in Gemälden auf, die überhaupt nicht für ein holländisches Publikum bestimmt sind. Im Gegenzug demonstriert er, dass die italienische Kunst so italienisch gar nicht ist. Die berühmte neapolitanische Kunst des frühen 17. Jahrhunderts stammt in ihrer Mehrzahl nicht aus den Händen italienischer Künstler, sondern sind Produkte niederländischer Künstler, den sogenannten *fiamminghi*. Ebenso seien in der Architektur und der Skulptur die Protagonisten des damaligen internationalen italianisierenden Idioms, das inzwischen Vitruvianischer Klassizismus genannt wird, niederländische Künstler gewesen. Kaufman hat dafür einen Beweis: Der Künstler der Denkmäler der Helden auf dem Pariser Place des Victoires stammen von dem damals renommiertesten Bildhauer in Europa: Martin Desjardins. Dieser heißt aber in Wirklichkeit Martin van den Bogaert und wurde in Breda geboren. Durch solche Tricks, schließt Gary Schwartz, „haben wir jenes bequeme Bild von der holländischen Kunst geschaffen, das es uns so leicht – viel zu leicht – macht, Holländisches von Nichtholländischem zu unterscheiden“.<sup>941</sup> Diese Art der Geschichtsklitterung betrifft alle Bereiche, sogar den Klassizismus selbst. Jener Philologe, dessen Einfluss auf die abendländische Kulturentwicklung, auf die Archäologie, und auf den Klassizismus aller Nationen und Jahrhunderte nach ihm nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, war Niederländer: Franciscus Junius.

<sup>937</sup> Ebd. S. 43.

<sup>938</sup> Ebd. S. 51.

<sup>939</sup> Ebd.

<sup>940</sup> Berger: *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*, S. 60.

<sup>941</sup> Gary Schwartz: „Vor der Erfindung von Nationalstilen. Das Holländische an der Kunst Neapels“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.10.1996.

## Kapitel 7 DAS GENIE

„Alles, was man thun kann, ist,  
sich unter das griechische Volk hinstellen,  
und mit helfen bewundern“ (IX/282).

### I. Der Kernmensch oder das monadische Genie

Zentrales Schlagwort des Antiklassizismus ist das Genie. Wie aber bisher bei allen Zentralbegriffen des 18. Jahrhunderts ist auch diesem nicht mit einer eindimensionalen Definition beizukommen. Heines Auffassung vom Genie ist die des Kernmenschen, des Menschen, der eine vollkommene Ausbildung der vielen idealen Ausprägungen der Idee vom Menschen ist.

Ruhm und Ehre ist nur ein schwacher Nachhall der Lust, die der starke Kernmensch bey großen Thaten fühlt; und wer sich viel daraus macht, kömmt endlich um alle eigne Existenz, und wird so gar ein schlechter Kerl, denn er scheut sich vor Tugenden, die der Tropf, der Pöbel für schimpflich achtet. Diese Moral ist freylich nur für vollkommne Menschen, die ihre Glückseeligkeit gerad nur in ihrer eignen Vollkommenheit, und der Vollkommenheit aller Wesen suchen (FN/I/1266).

Dieser Vollkommenheitsbegriff ist nur aus dem Verständnis der entelechischen Monade her zu begreifen. Ardinghello verteidigt die Individualität des Genies mit den Worten: „Jedes Individuum ist von der Ewigkeit der Form nach da in der Natur und von allem andern unterschieden; und keine Urform lässt sich weder schaffen noch zerstören“ (IV/311). Doch hat Heine bei dieser Definition, wie gezeigt, das Konzept des allgemeinen Individuellen im Sinn. Goethe prägt den Begriff der „entelechischen Monade“.<sup>942</sup> Das ist jene Monade, die neben einem hohen Selbstständigkeitsstatus ein inhärentes Gesetz zur Ausbildung des ihm Eigensten besitzt. In den *Gemäldebrieffen* erklärt Heine den entelechischen Gedanken mittels der Pflanzenmetaphorik: „Keim ist schön, Blüthe ist schön, und Frucht ist schön, wenn Keim vollkommne Blüthe, und Blüthe vollkommne Frucht werden kann. Mit der Frucht hat die Schönheit ein Ende“ (IX/290f.). Und er fährt fort: „Schönheit ist unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art seyn soll“ (IX/291). Dabei ist es egal, ob es sich um ein Tier, eine Pflanze, einen Menschen oder das Weltall handelt.

Jede Proportion von Theilen, die ein ganzes am sichersten zusammenhält, ist im allgemeinsten und natürlichsten Verstande Schönheit. So ist der Löwe schön, und das Pferd, u das Krokodil, und der Affe, obgleich die Proportion ihrer Theile ganz anders ist, als die menschliche. Setzt einem Affen einen Apollokopf auf seines Körpers Rumpf, u er wird ein Ungeheuer seyn, das Herzbrechen erregt. Jeder Theil muß ferner seine gehörige Fülle haben, nicht zu klein, so wie nicht zu groß seyn, damit alles seine hinreichende Ursache, wie in der Natur hat, u kein Mangel oder Auswuchs ist (FN/I/859f.).

Heines Auffassung vom Genie deckt sich mit dem entelechischen Gedanken, den er aus seiner Aristoteles-Lektüre kennt. Er wundert sich: „Ich weiß nicht, warum man des Aristoteles Entelechie nicht begriffen hat; er sagt ganz deutlich, das Ziel der Natur ist die Vollkommenheit“ (FN/I/229.) Seiner Ansicht nach ist der „*Saamen von Mann und Weib*“, das „selbstständige[n] Ganze[n] [...] etwas unergründliches“, das „als Fülle und Ueberfluß von Kraft“ erscheint, „als schnelle Bewegung oder Feuer“ (FN/II/426). Dabei handelt es sich um „*etwas, was gleich um sich greift, wo es Materie findet, und dieses nach seiner Art in Ordnung bringt*“, somit „fast dasselbe, was wir im Menschen *Genie* nennen“ (ebd.). Die solitären Helden, Genies und Götter sind zwar willkürlich verteilt und von einander getrennt wie Fixsterne, doch sie bilden ein Einheitliches: „Es sind so viele Götter, als selbstständige kreisförmige Bewegungen; der Fixsternhimmel faßt sie; und alle insgesamt machen nur Einen“

<sup>942</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 20.1.: *Briefwechsel mit Zelter 1799-1827*, S. 982.

(IV/314), so lauten die nahezu letzten Worte des großen Metaphysikgesprächs auf dem Pantheon. Die Genies müssen unter sich eine Ordnung, ein System formen, das ihrer Existenz Sinn verleiht. Genies wie Raffael, Rubens oder Poussin erfüllen dadurch einen soziohistorischen oder im Verständnis Heineses gesagt, einen soziokosmologischen Zweck.

## II. Das Genie als Trippelherme

Die Gesamtheit aller Ausprägungen eines Genies würde die Potenz der Idee vom Genie erschöpfend wiedergeben. Doch das ist ein Wunschkonstrukt so sehr wie ein Traum. Der Gegensatz des monadischen Genies ist eine Art synthetisches Genie, das die Qualitäten mehrerer Genies zumindest imaginativ in einem vereinigt. Heinse tut dies, wenn er fordert, „wer ein Genie seyn wollte, müßte einem Raffael, Wieland, Milton, Klopstock, Lessing, Gleim, Ramler, Moses, Kästner, Winkelmann, Swift und Händel gleich seyn“ (I/230f.). Eine eklektische Auffassung, wobei das Genie „vor allzuvielen neuen, wider sich selbst kriegenden Gedanken toll [zu] werden“ (I/231) droht:

Es ist nichts leichter, als ein Schock große Namen hinzusetzen, und zu verlangen, man solle sie sich in einem Kopfe denken, und dann werde man ein Genie haben. Es ist eben so, als wenn man sich ein Ideal zu einer Venus von allen schönen Mädchen machen, und deren Schönheiten alle ihr geben wollte. Dann müßte sie ein blaues und ein schwarzes, schwarze und blonde Haare u.s.f. zugleich haben; ein schönes Ideal von einer Venus! Kann man denn aus zwanzig Originalen eins machen? Kann ein satyrischer Kopf wie Swift ein zärtliches petrarchisches Sonnet verfertigen, oder Oden wie Klopstock? Die Leute wissen manchmal selbst nicht, was sie wollen, und verlangen von einem Genie, Strohmann zu seyn. Kann eine Eiche die Früchte aller Bäume tragen? und ein Rosenbusch alle Blumen? Eine wahre Unmöglichkeit! Man kann ein Ideal von der Schönheit der Rose und des Eichbaums machen; aber dann hat die Rose nicht den Geruch aller Blumen, und die Eiche sieht nicht aus wie Harlequin unter den Bäumen (I/231).

Harlekinsgewand, hier ist es wieder: das Stereotyp aller antiklassizistischen Ästhetik, das Heinse öfter als einmal verdammt und dadurch klar macht, dass er dem Einheitlichen, dem Nicht-Zusammengestückelten, dem Nichtzubunten mehr Sympathien entgegenbringt. Auch Sulzer gibt zu bedenken, dass ein Genie sehr selten über „jedes Vermögen des Geistes“ verfügt. Meistens sei es ausgezeichnet in einer einzigen ausgewählten Sache, selten aber in allen. Trotzdem hat die Vorstellung vom Originalgenie seine Berechtigung: „Das Genie sucht freylich immer neue Wege“, doch „das individuelle lebendige gefällt für den Moment, wenn es nicht gar zu sehr von der wahren Natur abweicht“ (FN/II/538). „Jeder“, so setzt Heinse diese Diskussion fort, sehe mit „Vergnügen und Bewunderung einen Waghals unersteigliche Pfade erklettern“, doch bieten solche Kletterkünstler nur das „Vergnügen des Anschauens“ (ebd.), das heißt, ein oberflächliches Vergnügen. Er selbst hält es mit der „reine[n] Darstellung“ der wahren Natur, denn diese „bleibt auf die Dauer, bleibt das Klassische“ (ebd.). Und wenn er behauptet, dass das Klassische „allein innig den guten Köpfen“ gefalle, dann gibt er damit wieder seinem Elite-Denken Ausdruck. Der normale Mensch dagegen, das Publikum, der „Janhagel (FN/II/437) oder, wie hier, „jedermann“ oder „das gemeine Wesen“, müsse sich an die „sichersten und bequemsten Wege[n]“ halten, wenn für ihn daraus ein „Vorthail“ erwachsen solle (ebd.).

Das alles schreibt Heinse Anfang der 1790er Jahre. Etwas wie Altersmüdigkeit schimmert hier durch, und vielleicht sollte man Sulzers Vorschlag folgend doch lieber „großer Geist, großer Kopf“ statt Genie sagen, um Missverständnisse zu vermeiden, oder Heineses eigene Synonyme wie „Edler“ oder *megalopsychos* verwenden. Der *megalopsychos* ist der Traum des vollkommenen Menschen. Heinse findet ihn beim Aristoteles und bleibt der Benennung treu, denn wir „haben im Deutschen keinen Namen dafür, eben weil der Charakter so selten ist“ (FN/II/1350). Er zählt die Passage bei Aristoteles zur schönsten griechischen Literatur überhaupt „und erklärt, dass der antike Philosoph dieses Ideal zusammengesetzt habe, indem er die Züge dazu von den größten Männern

seiner Zeit genommen [hat]. Perikles, Miltiades, Themistokles, Epaminondas, sein Alexander wären solche Charakter; und unter den Philosophen Plato und Aristoteles selbst“ (ebd.). Der *megalopsychos* ist also in gleicher Weise ein Kompositum wie Raffaels *idea delle bella femmina*, doch nicht nach dem eklektischen-idealistischen Verfahren, sondern dem griechischen des *apomimeisthai*, direkt aus der Natur. Es ist den Menschen aus seiner Umgebung abgesehen, und da dies Griechen waren, ergibt sich daraus das „Ideal des vollkommensten Menschen“ (FN/II/856), „das höchste menschlicher Größe“ (FN/II/1351). Ihm sei, so erklärt Heinse, wenn er Aristoteles' Schilderung des *megalopsychos* lese, als sähe er den vatikanischen Apollo vor sich (FN/II/1350), das bedeutet, er ist für ihn „eine Norm in der Moral, wie die Bildsäule Polyklets in der Bildhauerkunst“ (FN/II/856). Der große Charakter ist in seiner Zusammensetzung organisch synthetisiert, wie ein Kunstwerk – ein Universal mensch, ein *uomo virtuoso*.<sup>943</sup> Heinses literarische Figur des *Ardinghello* entspricht diesem Modell eines Universalgeists – und tatsächlich hat die Kritik bemängelt, dass in dessen Figur zu viel des Guten sei. Übelnehmen kann man dem Autor die übertrieben ideale Charakterbildung seines Helden nicht, er hat wohl vieles von sich selbst in seinen Entwurf des Genies einfließen lassen, ist er selbst doch Zeichner, Musiker, Archäologe, Kunstkritiker, Kunstkenner, Bibliothekar, Philologe, Wissenschaftler, Philosoph und Dichter und betätigt sich zudem als Mediziner („ich habe hier schon einige herrliche Kuren gethan, und die Apotheker grüßen mich schon von weiten mit tiefem Respect *Signor Dottore*;X/209). Das synthetische Genie ist eine Utopie. Heinse träumt von dem Maler, den man zu einem „Wunderwesen“ (IV/192) aus mehreren Malern zusammenschmelzen könne: „Wenn man Tizians Wahrheit der Farbe, Correggios Licht u Schatten, Raffaels hohen Geist, u Michel Angelos Kenntniß des Menschlichen Körpers zusammen in ein Wesen bannen könnte: so hätten wir freylich das Ideal von Mahler, wie vielleicht selbst die Alten nie gehabt haben“ (FN/I/862). Und er sagt in diesem Zusammenhang auch gleich, was er sich noch erträumt: „Als Mensch möchte ich am liebsten Raphael seyn, als Mahler Tizian“ (ebd.). In den *Gemäldebrieffen* fordert Heinse den Leser indirekt dazu auf, sich das ideale Malergenie aus Poussin, Raffael und Rubens selbst zusammensetzen. Es sind drei *uomini virtuosi*, die durch ihre Vollkommenheit Vorbilder kunstgeschichtlicher Strömungen sind, die aber über die Grenzen ihrer Idealisierung hinaus die Potenz zur Umwertung des tradierten Bildes besitzen. Poussin ist dann mehr als ein Klassizist und ein Bildner perfekt antikisierender Szenerien, Raffael mehr als ein Schöpfer aus der *idea* heraus und Rubens mehr als ein naturimitierender, flämisch-niederländischer Maler. Heinse will zeigen, dass sie stets Bild und Gegenbild fruchtbar in sich vereinigen.

### 1. Poussin

Heinses Bevorzugung des klassisch-elitären Geschmacks auf Kosten des volksnahen Realismus lässt sich auch anhand seiner Einstellung zu Poussin demonstrieren, dessen Feind er als angeblicher Antiklassizist ja eigentlich hätte sein müssen. Als Antiakademiker kritisiert er in den *Gemäldebrieffen* den wahllosen Einsatz der Antiken im Ausbildungsprogramm der Zeichenakademien. „Was thut er denn?“ (IX/335) fragt er rhetorisch und meint den nach dem üblichen Ausbildungsprogramm eifrig statuenkopierenden Akademieschüler und könnte damit auch Poussin meinen, bevor er sich die Antwort gibt: „[E]r verzerrt ein griechisches Bildsäulengesicht in hundert andre zu seinen Figuren“ (ebd.). Der „wahre Kenner der Natur und Kunst“ hat daran „seinen Greuel [...]: denn da kann nichts lebendiges, nichts gefühltes seyn, sondern lauter *aegri somnia*.“ Er ist sich sicher: „Auf solchem Wege werden die Neuern nie wieder die hohe Staffel der Alten erlangen (ebd.). Man muss schon ein Meister wie

<sup>943</sup> Zum Ergebnis eines „synthetischen Genies“ kommt auch Charis Goer. Allerdings kommt sie nicht angesichts der Malergenien in den *Gemäldebrieffen* zu diesem Schluss, sondern über die Protagonisten in Heinses Romanen. Sie versteht Hildegard und Ardinghello als solche „Universal mensch“, die „nicht die Eigenschaften [...] zu kraftgenialen Titanen“ macht, sondern „die Synthese aller Eigenschaften“ (Goer: *Ungleiche Geschwister*, S. 72). Es ist zu unterstreichen, womit sie fortfährt: „Entsprechend ist für das Genie nicht die reine Menge und Unterschiedlichkeit seiner Qualitäten entscheidend, sondern die schlüssige Organisation“ (ebd.). Während Goer dies als Ausweis ihrer Realität und Individualität betrachtet, soll in dieser Arbeit demonstriert werden, dass Heinse mit dem synthetisierenden Verfahren utopische Charaktere schafft.

Poussin sein, um der Gefahr zu entgehen. Zwar kritisiert Heinse Poussin wegen seiner Antikenseligkeit, aber er ist insofern von dem verwerflichen Vorwurf der Nachäfferei auszunehmen, weil er „erfindrisch[e]“ ist (ebd.). Was so viel bedeutet, dass er nicht sklavisch kopiert, sondern dem Kunstwerk Eigenes hinzufügt. Dennoch bleibt Poussin für Heinse dem klassizistischen Verstandes-Lager verhaftet: „*Poussin* war ein heitrer Kopf und hatte wirklich viel Gefühl für Schönheit und stilles Leben. Seine Werke sind aber alle mehr mit Verstand entworfen als selbstständig bildender Phantasie [...]“ (FN/1/934f.). Der französische Maler gilt als *peintre philosophe*, weil er sich nicht nur wie ein typischer *pictor doctus* „ausgiebig mit bildlichen und schriftlichen Überlieferungen der Antike beschäftigt und diese umfangreich in seinem Werk verarbeitet“,<sup>944</sup> sondern auch weil die Inhalte seiner Gemälde, als Allegorien aufgefasst, zur Reflexion über moralisch-ethische Gegenstände anregen sollen. Poussin betont die Rolle der Vernunft in der Kunst, sowohl auf Seiten des Malers als auch auf Seiten des Betrachters: „Nicht allein unsere Lust soll urteilen, sondern die Vernunft“, schreibt er 1647.<sup>945</sup> Aus diesem Grund verwundert es, dass die *Académie Royale* Poussin vorwirft, was eigentlich einem Künstler, der angeblich dem vereinheitlichenden und ordnenden Verstand verpflichtet ist, schwerlich anzukreiden ist: die mangelnde Einhaltung der Einheitsforderung. Die *Mannalese* löst eine der berühmtesten Debatten der Kunstgeschichte aus.<sup>946</sup> Zum einen warf man Poussin vor, mehrere Handlungsabläufe gleichzeitig abzubilden und somit der Forderung nach der Einheit der Handlung zuwiderzuhandeln, zum anderen folgt die Figurengruppe der *Caritas romana* nicht dem Gebot, stets dem Bibeltext treu zu sein. Heinse erwähnt Poussins Werk, das nicht in der Düsseldorfer Galerie hängt, wohl deshalb, weil er den Streit vergegenwärtigen und die allgemein bekannten Argumente einbringen möchte, ohne sich mit vielen Worten zu plagen. Poussin dient, wie auch Raffael und Rubens, zur Beglaubigung einer bestimmten Ideologie. Zu diesem Zweck missbraucht auch Félibien den französischen Maler, der in ihm den idealen Künstler sieht.<sup>947</sup> Er stützt sich dabei auf Belloris biographische Ausführungen, weicht allerdings insofern von diesen ab, als er die adlige Abkunft Poussins unterschlägt, um an ihm desto besser die Verdienste des geistigen Adels hervorzuheben. Er koppelt ihn dadurch vom *je ne sais quoi* des Realadels ab und betont das Autodidaktentum, durch das sich Poussin zum Maler ausgebildet habe, ohne Akademiestudium oder Meisterlehre, nur durch die Erfahrung, die er bei der Betrachtung der Meister Raffael (für den *disegno*) und Tizian (für die Farbe) gesammelt habe. Poussin ist somit ein „*maître de soi-même*“,<sup>948</sup> der die antiken Autoritäten zurückweist:

Ich weiß genau, daß er sich niemals verpflichtet hat, irgendwelche Gemälde zu kopieren und selbst, wenn er unter seinen Antiken etwas sah, das beachtet zu werden verdiente, beschränkte er sich darauf, davon andeutende Skizzen zu machen, aber er betrachtete aufmerksam das, was er an besonders Schönerem sah, und prägte seinem Geist davon starke Bilder ein, wobei er sich oft sagte, daß es man eher durch die Beobachtung als dadurch, daß man sich im Nachahmen erschöpfe, zu einem fähigen Maler werde.<sup>949</sup>

Für Félibien ist Poussin der „Prototyp des modernen Künstlerindividuums, das eigene Souveränität besaß“.<sup>950</sup> In der selbstbewussten Haltung liegt ein indirekter Widerstand gegen den absoluten Monarchen, wodurch Poussin Vorbedingungen schafft, die „später erlauben würden, eine rasonierende Öffentlichkeit zu konstituieren, welche die absolute Macht auflösen würde“.<sup>951</sup> Le Brun annektiert Poussin für seine Theorie, wonach die französische Kunst der italienischen und damit der antiken überlegen sei, weil die italienische Kunst durch ihre einzelnen

<sup>944</sup> Stumpfhaus: *Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin*, S. 9.

<sup>945</sup> Ebd.

<sup>946</sup> Ebd. S. 10.

<sup>947</sup> Vgl. dazu und zu folgendem: Stefan Germer: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997, S. 497ff.

<sup>948</sup> Vgl. ebd. S. 501.

<sup>949</sup> Ebd. S. 500.

<sup>950</sup> Ebd. S. 502.

<sup>951</sup> Ebd. S. 503.



Künstler bzw. Schulen nur jeweils die „Partikularitäten der Malerei“ perfektioniert habe,<sup>952</sup> wogegen Poussin in allen Teilen der Malerei gleichermaßen brilliert habe. Er besitze „*la facilité et la maîtrise du pinceau*“ des Veronese, „*la belle entente des couleurs*“ des Tizian und „*le grandeur des contours [...] et la manière correcte de les dessiner, l'expression naturelle des passions, [...] la façon noble de vêtir ses figures*“ des Raffael.<sup>953</sup> Sein Werk sei somit eine „Synthese aus den vereinzelt Kompetenzen und Erkenntnissen der bisherigen künstlerischen Bemühungen“.<sup>954</sup> Heinse verwandelt den Franzosen, weil es besser in sein (antifranzösisches) „System“ passt, in einen „Römer“ (IX/336) und kann ihn auf diese Weise in den *Gemäldebrieffen* ohne Widerspruch der Partei der italienischen Maler mit ihrer Vernunftgerichtetheit und Regelaffirmativität zuordnen. Über zweihundert Jahre nach Heinse will Bernhard Stumpfhaus die traditionelle stereotype Charakterisierung Poussins nicht länger hinnehmen. Er möchte Poussins „poetische[n] und kompositorische[n] Qualitäten“ herausstellen und weniger seine intellektuellen, die zur Bezeichnung Poussins als *peintre philosophe* führten.<sup>955</sup> Er möchte Poussin vollkommen neu bewerten. Seiner Ansicht nach liegt das Ziel von Poussins Arbeiten nicht in der Idealausübung der vereinheitlichenden Vernunft, sondern zum einen darin, „durch Gegensätzlichkeit die Ganzheit der Welt als Vielheit zu repräsentieren“;<sup>956</sup> was an sich sehr unklassizistisch ist, und zum anderen darin, weniger die Affekte allegorisch darzustellen als den Ausdruck der Figuren durch kontrastive Gegenüberstellungen zu intensivieren. Der kalte Philosophenmaler, der nur der Vernunft und der Theorie gehorcht, wird in Stumpfhaus' Darstellung zum Maler des Sentiments. Und so beschließt dieser seine Ausführungen mit dem programmatischen wie rätselhaften Satz: „Gefühlsintensitäten anschaulich zu machen, ist die Poesie Poussins.“<sup>957</sup> Heinse kommt dadurch, dass er Poussin „erfindrisch“ nannte, einer derart veränderten Auffassung vom Künstler beträchtlich nah. Denn erfindrisch ist gleichbedeutend mit poetisch, durch die Erfindung wird der Maler zum Dichter. Auch Le Brun meint, dass Poussin sich in der *Mannalese* als „wahrer Poet“ gezeigt habe.<sup>958</sup>

## 2. Raffael

Die Neubewertung eines zur Legitimierung von Ideologien sehr strapazierten Malers strebt auch Ernst Osterkamp an. Er will Heines Einstellung zu Raffael in ein anderes Licht setzen.<sup>959</sup> Die stereotype Deutung vom anticlassizistischen Heinse, der eine „ironische Distanz [...] zu dem kanonischen und kanonbildenden Maler“ Raffael hegt,<sup>960</sup> muss folglich als veraltet betrachtet werden. Zwar vertritt diese Arbeit dieselbe Ansicht wie Osterkamp, nämlich dass das „Zentrum des Heines'schen Kunstkosmos“<sup>961</sup> nicht Rubens, sondern Raffael bildet, dennoch gelangt sie zu diesem Ergebnis durch eine vollkommen andersgeartete Argumentation.

Doch zunächst zum Beweis von Heines Sympathie für Raffael entgegen der Behauptung, er sei Rubenist gewesen. Zwar bewertet Heinse in den *Gemäldebrieffen* ein Gemälde des jungen Raffaels im Detail negativ, aber nur weil er den Maler an dieser Stelle als genialen, jungen Anfänger stilisieren möchte, um dessen gereifte Meisterschaft im später besprochenen Gemälde des *Johannes desto* eindringlicher darstellen zu können. Heines kritisiert Raffael strategisch, nicht absolut. Doch schon die zeitgenössischen Leser waren schlechte und schlampige Leser. Wieland unter anderem. Für die Publikation im *Teutschen Merkur* ändert der Herausgeber

<sup>952</sup> Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat: Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Texte übers. von Hilde Schreiner, Berlin 2001, S. 93.

<sup>953</sup> Imdahl: *Farbe*, S. 53.

<sup>954</sup> Ebd.

<sup>955</sup> Stumpfhaus: *Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin*, S. 11.

<sup>956</sup> Ebd. S. 13.

<sup>957</sup> Ebd.

<sup>958</sup> Vgl. Valerius: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*, S. 34.

<sup>959</sup> Ernst Osterkamp: „Der Maler der Gestalt. Heinse und Raffael“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, S. 165-188.

<sup>960</sup> Goer: *Ungleiche Geschwister*, S. 141.

<sup>961</sup> Osterkamp: „Der Maler der Gestalt“, S. 166.

selbstgefällig, was er für falsch oder missverständlich hält. Als Heinse schreibt, Raffaels *Die heilige Familie* sei eines der „ersten Stücke von Raphael“ (IX/301), missversteht der Merkur-Herausgeber diese Stelle im Sinne von „eins seiner vollkommensten“, streicht „ersten aus, und setzte darüber eins seiner schönsten“, in der vermuteten Absicht „das schwärmerische Feuer des Jünglings [Heinse, i.w.] ein wenig mit seinem [Wielands, i.w.] Sokratischen Wasser zu mildern“ (IX/326). Dabei will Heinse lediglich zum Ausdruck bringen, dass das Werk eines der frühesten Bilder des jungen Raffaels sei. Wielands „Verbesserungen“ machen ihn, befürchtet er, als Autor lächerlich, und er hält den Eingriff für fatal, „weil diese Briefe Aufmerksamkeit am Pfälzer Hof erregen, und bey unsern Mahlers Aufsehens machen werden, und diesen das Wort eins der schönsten Gemähde, als abgeschmackt und albern vorkommen muß“ (ebd.). Abgeschmackt ist eines von Heinses Lieblingsworten, mit ihm verurteilt er, was seiner Meinung nach dem guten Geschmack zuwider ist. Abgeschmackt aber kann eine Sache nur finden, wer bereits Geschmack und Vor-Urteil oder eine andere Norm besitzt, anhand derer er urteilt. Indem er also fürchtet, man könne ihn eines schlechten Geschmacks bezichtigen, ordnet er sich als Kunstkritiker dem Diktat des allgemeinen Geschmacks, des *consensus communis*, unter. Wie wenig sein Urteil auf eigener Urteilskraft beruht, beweist seine Einschätzung des zweiten Raffael-Gemäldes, des *Johannes*. Das Bild war im 17. und 18. Jahrhundert sehr hoch geschätzt, Charles de Brosses berichtet, dass de Piles, einer „der feinsten Bilderkenner aller Zeiten“, das Bild „für eins der besten Bilder überhaupt“ hält und es „unter die allerersten Kunstleistungen“ rechnet.<sup>962</sup> Es existieren mindestens drei Kopien des Originalgemäldes, was für die Popularität des Werkes spricht. Heinse hält übrigens die *Johannes*-Ekphrase in den *Gemäldebrieffen* „für das beste vielleicht, was ich je geschrieben“ (IX/327). Er kreiert darin eine kleine Künstlergeschichte als Widerspiegelung der großen Geschichte der Kunst zum Beispiel eines Vasari mit seinen *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister* (1550), eine *historia magistra vitae* der Künstler. Vasaris Kunstgeschichte charakterisiert die Kunst von Malern wie Masaccio, Donatello, Ghiberti und Brunellesci, mit den Worten des Kunsthistorikers Julius Schlosser gesagt, folgendermaßen: „Die volle Natürlichkeit wird durch mühevollen Studien in Anatomie und Perspektive erreicht, auch die stilistische Vollendung durch die Regelmäßigkeit (*regola, ordine, misura*) angestrebt, aber beides noch nicht zur inneren Einheit verbunden.“ Daher, so schließt er, „sind diese Werke hart und trocken (*maniera secca*) [...]“.<sup>963</sup> Wenn Heinse von Raffaels *Heiliger Familie* sagt, sie sei „härtlich“ und „trocken“ (IX/304) gemalt, dann spielt er auf Vasari an und will damit nur betonen, dass es sich um ein frühes Bild handelt. Denn herabsetzende Bemerkungen über Raffael finden sich bei Heinse kaum. Wie gesagt, kommt Osterkamp zum selben Ergebnis, doch er unternimmt eine Umwertung Raffaels durch Heinse, dadurch, dass dieser den italienischen gewissermaßen zum Niederländer macht,<sup>964</sup> trifft allerdings in dieser Simplizität nicht zu. Zwar behauptet Heinse: „Die Niederländer gehen von der Natur zur Phantasie über; die Welschen schweben vom Himmel dazu hernieder, als Guido, Correggio. Doch war Raphael in diesem Punkt vielleicht mehr Niederländer“ (FN/1/877). Aber er bezieht sich dabei ausschließlich auf

<sup>962</sup> *Des Präsidenten de Brosses vertrauliche Briefe aus Italien*, S. 240. De Brosses berichtet über das Bild, das er in Florenz betrachtet: „Johannes der Täufer in der Wüste, von Raffael. Eigentümlich, dieses selbe Bild sah ich schon in Bologna, man versichert mich, es sei in Rom, und wir alle kennen ein Exemplar in der Sammlung des Herzogs von Orleans, der es vom Sohne des ersten Präsidenten von Harlay kaufte“. Das Bild in Düsseldorf erwähnt de Brosses nicht einmal. Mit diesem gibt es folglich vier Raffael-Gemälde mit diesem Titel. Er fährt fort: „Roger de Piles, einer der feinsten Bilderkenner aller Zeiten, hält das Bild des Herrn Regenten für eins der besten Bilder überhaupt. Fast ebenso spricht Vasari von dem des Großherzogs [...]. [...] Unser Bild, wie das im Palais Royal, ist unbestreitbar von hoher Schönheit, obwohl ich es nicht wie de Piles unter die allerersten Kunstleistungen rechnen möchte. Es enthält nur eine einzige Figur, ist durch und durch herb ohne eine Spur von Anmut. Freilich, der Bildgedanke ist ausgezeichnet, und das an sich sehr spröde Thema ‚die Stimme des Rufers in der Wüste‘ ( ‚Vox clamantis in deserto‘ ) wohl kaum besser zu behandeln. Die Zeichnung ist von völliger Korrektheit, die Landschaft hat mit dem zu Behandelnden gleiche Stimmung, und die Gestalt ist voll innerer Empfindung. Und das ist wohl sicher: nur Raffael vermochte, so viel Leben und sprechende Gebärde in eine einzige Gestalt zu bannen.“

<sup>963</sup> Schlosser: *Die Kunstliteratur*, S. 278. Schlosser fährt fort: „[...] (*maniera secca*), am Modell klebend; die Künstler geben nur, was sie sehen, und nicht mehr“ (ebd.) Diese Charakterisierung, die Schlosser offensichtlich älteren Quellen entnimmt, scheint Heinse im Gedächtnis gehabt zu haben, als er Raffael seiner Art der Invention nach für einen „Niederländer“ hält.

<sup>964</sup> Osterkamp: „Der Maler der Gestalt“, S. 171.

das Problem der *inventio*. Darin gleiche Raffael „Guido, Domenichino, Correggio u Rubens“, die ihre Werke mehr „mit selbstständig bildender Phantasie“ entworfen haben (FN/I/935) – ihnen stellt Heinse an anderer Stelle traditionell Poussin mit seiner Manier, mehr mit dem Verstand zu arbeiten, gegenüber.<sup>965</sup> Wenn Heinse Raffael als Niederländer bezeichnet, so will er programmatisch verlauten lassen, dass er diesen in der Vorgehensweise seiner Arbeit eher naturalistisch als idealistisch sieht – eine Vorgehensweise, die er allerdings auch bei den griechischen Künstlern der Antike erkennt. Daraus ergibt sich das Paradox, dass er Raffael einen Niederländer nennt, um ihn den Griechen gleichsetzen zu können, mit dem Unterschied, dass sich der Renaissancemaler in seinem Schaffensprozess auf die schöne Natur Italiens, die Griechen aber auf die schöne Natur Griechenlands beziehen, während den Niederländern nur die niederländische bleibt. Heinse widerspricht dem kunsthistorischen Topos von Raffaels *idea delle bella femmina*. Das tut er aber auch, wenn er behauptet, der Maler konnte für seine Madonna „kein besser Urbild, besser Modell finden, als seine liebste Maitresse“ (IX/327). Wenn er zugibt, er verstehe einiges in der Überlieferung der Kunstgeschichte nicht, beispielsweise, dass man „beym Raphael allezeit die Griechen anführt, u daß er die erhabne Seele aus den Griechen habe bilden lernen“ (FN/I/944), dann meint er damit, dass Raffael keine Antiken kopierte, was ihm als künstlerisches Verfahren ohnehin verhasst war, sondern die Natur. Es ist aber immer noch, und das sollte man dabei nie vergessen, die italienische Natur, die Raffael zur Nachahmung diente.

Heinse entzieht mit seinem differenzierten Raffaelbild dem Klassizismus also keineswegs die theoretischen Grundlagen.<sup>966</sup> Schon gar nicht, weil die gesamte Konzeption der *Gemäldebrieft* so angelegt ist, dass die Theorie, das Primat der Zeichnung, die theoretische Umsetzung in der italienischen Malerei und die Vollendung durch Raffael den Inhalt des ersten *Gemäldebrieft* bilden. Osterkamp beharrt weiter auf Heineses Sensualismus, auf das einzig geltende Kriterium des Urteilens in der „Wahrheit in der Naturdarstellung“.<sup>967</sup> Heinse will Raffael nicht dem Klassizismus entreißen, oder ihn zum Geistverwandten des Sturm und Drangs zu machen,<sup>968</sup> er will auch den Klassizismus nicht „für alle Zukunft“ aushebeln,<sup>969</sup> sondern er verteidigt im Gegenteil dessen Grundsätze. Die Natur, die Raffael nachahmt und die Heinse als Wahrheit rühmt, ist stets die idealische – und wenn nicht diese dann die idealisierte, denn in Italien kommt die reale dieser gleich.

### 3. Rubens

Nach Osterkamp schaffe Heinse in seinen *Gemäldebrieften* eine „Doppelherme aus Raffael und Rubens“.<sup>970</sup> Raffael bekomme zusätzlich das Janus-Antlitz eines Niederländers. Doch, wenn dem so ist, warum widmet Heinse den Löwenanteil der *Gemäldebrieft* nicht Raffael, sondern Rubens? Wollte er vielleicht nicht nur Raffael umwerten, indem er ihn zum Niederländer macht, sondern auch Rubens dadurch, dass er dessen klassizistischen Züge hervorkehrt?

Winckelmann nennt Rubens den „grosse[n] Rubens“, er sei „der vorzüglichste unter grossen Mahlern“ und ein „erhabener Dichter“.<sup>971</sup> Mehr noch, Rubens habe „nach der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Geistes wie Homer gedichtet“, sei „reich bis zur Verschwendung“ und habe wie Homer nach dem Wunderbaren gesucht, „sowohl überhaupt, wie ein dichterischer und allgemeiner Maler, als auch ins besondere, was Composition, und Licht und Schatten betrifft“.<sup>972</sup> Heinse exerziert diese Worte in seiner typischen, paraphrasierenden und Eigenes

<sup>965</sup> Die Stelle lautete im Gesamtzusammenhang: „Poussin war ein heitrer Kopf und hatte wirklich viel Gefühl für Schönheit und stilles Leben. Seine Werke sind aber alle mehr mit Verstand entworfen als selbstständig bildender Phantasie, wie Raphael, Guido, Domenichino, Correggio u Rubens thaten“ (FN/I/934f.).

<sup>966</sup> Osterkamp: „Der Maler der Gestalt“, S. 171.

<sup>967</sup> Ebd. S. 169.

<sup>968</sup> Ebd. S. 177.

<sup>969</sup> Ebd.

<sup>970</sup> Ebd.

<sup>971</sup> *Frühklassizismus*, S. 47.

<sup>972</sup> Ebd. S. 106f.

hinzufügenden *adversaria*-Manier: In seiner Formulierung habe Rubens „unerschöpflich gedichtet wie Homer; und seine Lichter, welche auf die Hauptmaße vereinigt sind, sind stärker als in der Natur selbst zusammengehalten. Er der erste in dieser Manier“ (FN/1/943). Der Maler als Dichter bedeutet, dass dieser über die Natur hinausgeht, sowohl inhaltlich als auch im Gebrauch der technischen Mittel. Rubens ist somit nicht weniger ein dichterischer Maler als Poussin und Ruisdael. Goethe steht mit seinem Aufsatz *Ruysdael als Dichter* 1816 schon am Ende dieser Entwicklung. Er will zwar Ruisdael ebenfalls vom Vorurteil und Stereotyp der verstandlosen Naturimitation befreien, aber er versteht das Poetische nicht mehr als das Wunderbare, das Erfundene, sondern Ruisdael ist deshalb ein Dichter, weil er ein denkender Künstler ist, denkend in dem Sinne, dass in Ruisdael „Produktionskraft mit reinem Verstande zusammentrifft“<sup>973</sup> und seine Landschaft einerseits „[g]lücklich aus der Natur gegriffen ist“, andererseits „glücklich durch den Gedanken erhöht“,<sup>974</sup> mit anderen Worten idealisiert wird. Ruisdael ist Dichter, weil er so ist wie Goethe selbst: – idealisierend, klar und klassisch. So lässt sich über das Dichterische der Malerei auf niedrigster Ebene nur sagen, dass ein Maler dann als ein Dichter gilt, wenn er einerseits die Grenzen der Malerei überschreitet und andererseits die Potenz in sich birgt, genau das Gegenteil von dem verkörpern zu können, was die landläufige Meinung von ihm behauptet. So leicht man Ruisdael zum klassizistischen Künstler, Raffael zum Niederländer oder Poussin zum affektbeladenen Genie machen kann, so leicht fällt es offensichtlich sogar einem Winckelmann, bei Poussins Gegenpart Rubens Charakter- und Wesenszüge zu finden, die zwar nicht der Vorstellung vom Genie widersprechen, dafür aber dem Stereotyp vom niederländischen Künstler als unbedingtem Naturnachahmer. In diesem Sinne schreibt Heinse zwar eine Apologie des Rubens, aber nicht, um die niederländische Kunst über die der Italiener oder Griechen zu setzen und somit einer anticlassizistischen Kunstideologie das Wort zu reden. Er macht mit Rubens, was Sulzer bereits mit dem Begriff der Natur getan hat, er tut so als wäre das Wort eine *cannelloni*, die mit beliebigem Inhalt gefüllt werden kann: Heinse gibt dem Begriff „Rubens“ eine neue Bedeutung.

Sein Mittel, das Heinse wählt, ist Rubens Lebenslauf, denn er in den *Gemäldebrieffen* ausführlich ausbreitet. Er nimmt zunächst tatsächlich einen vom akademischen Curriculum abweichenden Verlauf: Nach der Geburt aus dem „Chaos“ (IX/338) wächst Rubens in natürlicher Umgebung auf, genießt die Pflege „der Mutter Natur“ und macht sich dann in Kindheit und Jugend mittels seiner Sinne alles „sein eigen“, sammelt Erfahrung ohne das Gängelband regressiver Erziehung, und wird dabei „an Natur immer reicher“. Die Worte sind ihm „leere Hülsen“ (ebd.) und er findet sein eigentliches Ausdrucksgebiet in der Malerei. In diesem kleinen *paragone* wird der Malerei den Vorzug gegeben, sie schlägt die Poesie und ist dadurch die „erste[n] und edelste[n] unter allen Künsten“ (IX/339). Doch mit Erfahrung allein wird auch aus einem Rubens kein Meister, er erlernt die theoretischen „Theile der Malerei“ und zwar, wie Heinse aufzählt: Kolorit, Licht und Schatten, Zeichnung, Perspektiv und Ideal. Und er lernt dies alles – ganz ungenialisch – durch „Schulmeister“, das heißt, auf der Akademie. Doch habe er gleichzeitig das Naturstudium „an Hunden und Katzen und Mädchen und Buben und Vögeln und Bäumen zu allerley Stunde“ (ebd.) nicht vernachlässigt. Und erst jetzt, nachdem die Basis durch das Naturstudium und eine schulmäßige Grundlage geschaffen worden ist, soll Rubens sich jenem Teil der Ausbildung zugewendet haben, der auch noch zu Heinses Zeit den (seiner Ansicht nach viel zu früh erfolgenden) Hauptanteil der akademischen Ausbildung ausmacht: Erst jetzt geht er auf die „hohe Schul Italien“, wo er die antiken Theorien studiert (die der Griechen wohlgermerkt) und sich den Antiken zuwendet. Erst jetzt ahmt er nach, kopiert die Statuen der Alten, doch nicht nur diese, sondern auch die früheren Meister, die Werke der italienischen Renaissance (Michelangelo, Caravaggio, Tizian). Der ideale Ausbildungsweg, der aus Rubens einen Meister machte, hält in Heinses Darstellung die Balance zwischen Theorie und Praxis, zwischen Vorgegebenem

<sup>973</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 9: *Epoche der Wahlverwandschaften 1807-1814*, hrsg. von Christoph Siegrist, Hans J. Becker, Dorothea Hölscher-Lohmeyer, Norbert Miller, Gerhard H. Müller und John Neubauer, S. 644.

<sup>974</sup> Ebd. S. 646.

und Originärem, zwischen Natur als Vorbild und Kunst als Methode. Doch dann tritt noch ein Drittes hinzu, das weder die Natur noch die Akademien lehren können, für Heinse aber zur Ausbildung eines guten Malers unbedingt dazugehört. Jeder Maler solle anstreben, ein *honnête homme* zu werden, ein Weltmann, ein *uomo virtuoso*, wie Rubens einer war. Er soll sich auch den anderen Künsten zuwenden, den Tragödien, Komödien, Schäferspiele, Opern und Heldengedichten, wichtige Leute kennenlernen, sich selbst in der Dichtung üben, unterrichten, „Wirtschaft“ (IX/339) treiben, was immer das heißen mag, und dann vielleicht wie Rubens nach siebenjährigen Kavaliertour als reicher Mann nach Hause zurückkehren. Das Ideal von Heinses Menschausbildung liegt eben nicht im grobschlächtigen, ungeschliffenen Rüpelgenie.

Für die Darstellung von Rubens' vorbildlichen Lebenslauf wählt Heinse ein auffälliges Genre, das in einer kunsttheoretischen Abhandlung eigentlich nichts zu suchen hat: Er kleidet den Lebensweg des berühmten Malers in ein Märchen. Es beginnt mit „Es war einmal ein Mann...“ (IX/338). Heinse erhebt Rubens zur Kunstfigur, steigert den individuellen Lebensweg durch die literarische Form zum *exemplum*. Der Rubens der *Gemäldebriefe* ist ein idealisierter Held, ein zum ethischen Kanon stilisierter *megalopsychos*. In der Beschreibung des Selbstporträts macht er ihn sogar noch zum Heiligen, wobei er einen Ton verwendet, der diese Beschreibung mit den idealisierenden, schwärmerischen und rhapsodischen Ekphrasen des *Apollo* und des *Johannes* verbindet:

Es ist einer der wahrhaftig schönsten Männer, die man sehen kann. Sitzt, wie gelehnt, im Jugendstolze der ersten Mannheit, an einem schattenreichen Geländer von blühendem Geißblatt auf einer Bank; hat die linke Hand mit dem Daumen am Bügel seines gestützten, mit Brillanten besetzten Degens, und die rechte auf dem linken, übergeschlagenen dicken Beine liegen, auf welche sein durch Ihn durch und durch frohes und freundliches und sittsames neben und unter ihm sitzendes schönes Weibchen die ihrige zarte mit der Fläche sanft auflegt.

Seine übervermögende Seele blickt unter dem freyen Hut und unter der muthvollen, sich an den kühnen Branen wölbenden Stirn, aus den lichtbraunen Feueraugen die Eigenliebe jedes Sterblichen darnieder, und fängt ihm seine Art und Eigenheit. Die Nase steigt, wie reine Stärke, gerade durch's Gesicht; seine Wangen sind von gesunder Röthe durchzogen; und in den Lippen sitzt, zwischen dem jungen Eichstamm von Bart, Adlerliebe zum Aufflug, wann's ihr gelüftet; so wie auf denen seines Weibchens die süsse Huld und Traulichkeit. Sein Herz in der Brust scheint früh auf von einem Chiron mit Löwenmark genährt zu seyn. Aus seinem ganzen Wesen strahlt sichfühlende Stärke, und man sieht an ihm augenscheinlich, daß er mehr ist als alles, was er gemacht hat, mehr als sein Gott der Vater, und Gott der Sohn, und Gott der heilige Geist, und seine Heiligen, Engel und Helden (IX/361f.).

In dieser, selbst die trinitarische Vollkommenheit Gottes übersteigenden Apotheose schildert er den Maler als einen Gottähnlichen. Er verweist auf die Bibel, wo es heißt, „daß die Verklärten dereinst werden Gott schauen“ (IX/362). Dieses Verfahren der Erhöhung und Idealisierung des Gesagten am Ende einer Paraphrase ins Transzendente und Allgemeinste hinein ist bei Heinse oft zu beobachten. Hier idealisiert er Rubens zwar, zieht aber sofort Grenzen, in denen dies zu geschehen hat, denn er betont gleichermaßen das Irdische am flämischen Maler: „Rubens erscheint hier als ein großer Mensch, voll Leben und Verstand, voll Saft und Kraft, und frey von schwacher, vielleicht auch zarter Empfindung. Alles an ihm ungewöhnlicher Geist in seltner Mannheit und Wohlbehagen seines Zustandes und doch geheimer Gedanke der Vergänglichkeit aller Lust der Jugend“ (ebd.). Durch die äußere Gestaltung von Rubens' Lebenslauf als Märchen und der Apotheose während der Beschreibung des Selbstporträts übertreibt er die Exzeptionalität des Malers derart, dass an der Faktizität zwangsläufig Zweifel aufkommen müssen. Durch die stilistischen Gemeinsamkeiten bildet er eine Trias aus dem *Apollo* in der Darstellung Winckelmanns, dem *Johannes* des Pseudo-Raffael und aus seiner Hagiographie des Rubens. Wie bei Winckelmanns Traum von Elis, wie bei dessen Phantasmagorie der Antike, ist auch hier Realität gar nicht gewollt. Heinse scheint einen Fideismus des Ideals zu propagieren. Wenn er im Namen der Klassizisten, das sind die „Meister, die sich an italienische Gestalt gewöhnt haben“, nicht begreifen kann, „wie Rubens den tiefen Eindruck in alles Herz zu seiner Zeit gemacht habe, und noch bey Menschen mache, denen sie warmes inniges Gefühl der Schönheiten der Kunst nicht absprechen können“ (IX/299), weil Rubens niemals ein Mädchen gemalt

habe, das einem römischen das Wasser reichen könne, dann fügt er als Erklärung launisch hinzu: „Lieben Leute, Wasser thut's freilich nicht!“ (ebd.). Diese Worte entstammen Luthers *kleinem Katechismus* (1529) und erklären das Phänomen der Taufe: „Wie kann Wasser solch grosse Dinge tun? Wasser tuts freilich nicht,/ sondern das Wort Gottes, so mit und bei dem Wasser ist,/ und der Glaube, so solchem Worte Gottes im Wasser trauet./ Denn ohne Gottes Wort/ ist das Wasser schlicht Wasser und keine Taufe [...]“.<sup>975</sup> Wer Rubens in solche Höhen erhebt, muss an dessen Exzeptionalität auch glauben wollen: Was Heinse tut – und auch wieder nicht. Er idealisiert Rubens auf pragmatische Weise, zum einen ist er der größte flämische Künstler für die Flamen, andererseits macht er aus dem Menschen Rubens erst einen Gott und dann wieder einen Menschen, wenn auch zum „großen“, wodurch dieser Mitglied wird in der Gemeinschaft der Genien, die von Klima, Sitte und Moral unabhängig sind. Für das Volk, die Vielen, das „Publikum“ bleibt Rubens bloßer Flame bzw. Niederländer, für die Elite ist er mehr. Damit trifft für die Kunstfigur Rubens und seine Gemälde die Umschreibung der biographischen Kunstgeschichtsschreibung von Kris und Kurz zu: „Als Voraussetzung dafür, daß der Name des Künstlers überliefert werde, hat nicht die Höhe oder Vollendung künstlerischer Leistung zu gelten [...], sondern der Sinn, der mit dem Kunstwerk verknüpft ist.“<sup>976</sup> So verstanden besitzt Rubens für Heinse die Funktion, den Maleraspiranten Deutschlands ein nachahmenswertes Vorbild zu sein. Sie sollen sich an Rubens nicht nur maltechnisch schulen, sondern ihn sich auch ethisch zum Vorbild nehmen. Heinse selbst besitzt andere Vorbilder, egal, mit wieviel Mühe er Rubens in den *Gemäldebrieffen* zu einem Gott macht.

Aller antitheoretischen Attitüde Heinses zum Trotz sind die großen Dispute des französischen Klassizismus, die Auseinandersetzung zwischen Poussinisten und Rubenisten und die *Querelle des Anciens et des Modernes* für das Verständnis der *Gemäldebrieffe* unerlässlich. Indem er Rubens im zweiten *Gemäldebrieff* jene ausführliche „Apologie“ widmet, scheint er sich oberflächlich eindeutig auf die Seite der Rubenisten zu stellen – und damit automatisch zum Klassizismusgegner zu werden. Liest man die Anfangszeile zur Besprechung des Rubensgemäldes *Die Niederlage Sanheribs*, dann scheint kein Zweifel möglich: „Dieß kleine Stück könnte der Triumph des Niederländers heißen über Julio Romano und Le Brün“ (IX/350). Doch so einfach verhält sich die Sache nicht – darauf deutet schon der Konjunktiv hin. Schließlich findet ja selbst ein Erzklassizist wie Winckelmann positive Worte für Rubens, der ihm dann der „grosse Rubens“ ist, „der vorzüglichste unter grossen Malern“.<sup>977</sup> Positive Worte für Rubens findet auch Hagedorn in seinen *Betrachtungen über die Malerey*,<sup>978</sup> und Goethe bezeichnet fast zeitgleich mit Heinse, 1776, in seiner *Brieftasche* Rubens als „Heiligen“ – übrigens zusammen mit Raffael und Rembrandt.<sup>979</sup> Vierzehn Jahre später, 1790, trägt Forster bei seinem fünften Besuch der Galerie<sup>980</sup> die Last einer Rubensbewunderung, die inzwischen zur Modeerscheinung geworden war: „Ich will ihn ja bewundern, diesen großen Rubens, den Mann von unerschöpflichem Fleiße, von riesenhafter Phantasie und Darstellungskraft, den Ajax unter den Malern“.<sup>981</sup> Aber seine kritischen Äußerungen offenbaren, wie wenig ihm dies gelingt. Auch Merck kann Rubens in der Düsseldorfer Gemäldegalerie nur bedingt etwas abgewinnen.

Aus dieser großen Anzahl von etlich und vierzig Stücken sieht man, dass Er beynah in allen Theilen der Kunst groß war, aber wie und wenn es ihm beliebte; und dass er, so gut wie Mutter Natur, nie alle Schönheiten auf Einen Fleck sammelndrängte, sie einzeln zerstreute, und sich mit der Möglichkeit des Schaffens und Hervorbringens zu gelegener Zeit – begnügte.<sup>982</sup>

<sup>975</sup> Martin Luther: *Der große und der kleine Katechismus*, hrsg. von Kurt Aland und Hermann Kunst, Göttingen<sup>3</sup> 2003, S. 68.

<sup>976</sup> Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/Main 1980 (Edition Suhrkamp; 1034 = N.F.;34), S. 24.

<sup>977</sup> *Frühklassizismus*, S. 47.

<sup>978</sup> Ebd. S. 700.

<sup>979</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 1.2., S. 496.

<sup>980</sup> Forster: *Ansichten vom Niederrhein*, S. 63.

<sup>981</sup> Ebd. S. 69.

<sup>982</sup> Merck: „Eine mahlerische Reise nach Cöln, Bensberg und Düsseldorf“, S. 127.

Das beschränkte „begnügte“, durch den Gedankenstrich noch betont, sagt genug. Merck glaubt sich verteidigen zu müssen: „Ich denke es ist erlaubt so zu urtheilen, wenn man Rubens mit niemand als sich selbst vergleicht“.<sup>983</sup> Dann nämlich käme er in den Augen Mercks wohl noch schlechter weg – er belässt ihn also, wie Heinse, in seinen Würden. Somit ist Heinse nicht der erste, der den flämischen Maler rühmt, aber er weiß die Reputation von Person und Werk pragmatischer einzusetzen als andere. Er stilisiert ihn als zusammengesetztes Ideal, das in allen Einzelheiten, von der Malerausbildung bis hin zur Ausbildung als Weltmann, außergewöhnlich ist. In Rubens' nachgezeichneten Lebensweg verbirgt sich sein Vorschlag zur Reform des akademischen Ausbildungsweges, die zwar alle traditionellen Elemente der bisherigen akademischen Ausbildung berücksichtigt, doch die Abfolge ändert und um die Menschenbildung erweitert. Hätte Heinse eine vollkommen antiklassizistische Ausbildung propagieren wollen, die auf die gänzliche Zurückweisung von Antikenkopie, Theorie und Regeln beruht und stattdessen die Pflicht zur realistischen Kopie der Natur, die Hinwendung zum Detail, zum Genre, den Einsatz von starken Helldunkel-Effekten vertritt, dann wäre ihm dazu die Figur des Rembrandt viel dienlicher gewesen. Genug Gemälde von diesem waren jedenfalls in der Düsseldorfer Galerie vorhanden.

Auf die Frage, wie denn nun die beste Malerausbildung auszusehen habe, so könnte die verkürzte Antwort, gültig auch für die *Gemäldebriefer*, lauten: „Natur kopiert, und große Meister, und selbst geschaffen, und dieses dreye immer abgewechselt“ (FN/1/463). Für ein solches Programm, das sich auf eine Vereinigung von *ingenium* und *studium* stützt, auf den gleichen Anteil von Natur- und Kunststudium also, ist Rubens der optimale Gewährsmann. Erich Hubala schildert Rubens als einen Maler, der „zeitlebens [...] sowohl kopierte als auch Naturstudien trieb“.<sup>984</sup> Er ging oft vom Kopieren direkt in ein Inventieren über, wechselt also „von der Wiedergabe eines Kunstgegenstandes, etwa einer antiken Figur, die er mit allen Zeichen einer Verlebendigung nach Art seines Modellstudiums versieht, unvermittelt zur Darstellung einer eigenen thematischen Erfindung“.<sup>985</sup> Das Verfahren ist an der Zeichnung des *spinario* deutlich zu erkennen (Vgl. Abb. 51). Rubens kopiert hier eine der berühmtesten Statuen der Antike.<sup>986</sup> Heinse beschreibt das sich daraus ableitende spezifische Verfahren anhand eines anderen Werkes von Rubens, eine *Verklärung Christi*, die er in Mantua betrachtet. Das „antike“ Vorbild, das frei kopiert wurde und worauf sich Rubens bezieht, besteht hier allerdings nicht aus einer klassischen Statue, sondern aus einem Werk Raffaels. Rubens ahme, so Heinse, Raffael nicht nur in der Komposition, sondern auch in einzeln Figuren nach und zwar so, dass der Eindruck entsteht, „als ob ein guter Klavierspieler ein klaßisch Werk von Zauberkehlen in feyerlichen Tempeln gesungen zu Hause mit eignen Erfindungen und Verzierungen nachphantasiert“ (X/255).



Abb. 51: Rubens: *Studien zum Dornauszieher* (1605/08?)

<sup>983</sup> Ebd.

<sup>984</sup> Erich Hubala: „Natur- und Kunststudium bei Rubens. Die Kopie als Mittel thematischer Erfindung“, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Vier Vorträge, hrsg. von Christian Lenz, München 1992, S. 37-62.

<sup>985</sup> Hubala: „Natur- und Kunststudium bei Rubens“, S. 37f.

<sup>986</sup> Ladendorf: *Antikenstudium und Antikenkopie*, S. 21.

Dieses Verfahren lässt sich treffend mit dem archäologischen Stichwort der Spolie bezeichnen. Spolien sind architektonische Relikte aus früheren Zeiten, die als antike Versatzstücke in moderne Bauten integriert werden. Gisela Bungarten destilliert den Begriff der Spolie aus Heinses Architekturbeschreibungen:<sup>987</sup> „Die archäologischen Beobachtungen und Angaben basieren weitgehend auf dem visuellen Nachvollzug von angelesenem Vorwissen, auch wenn ohne quellenkritische Recherche leicht übersehen wird, an welchen Stellen Heinse trockenes Bücherwissen durch sein ‚sinnlich-künstlerisches Organ‘ zu persönlich Erlebtem auffrischt“.<sup>988</sup> Dieser Begriff trägt das Potential in sich, auf Heinses gesamtes literarisches Verfahren extrapoliert werden zu können, er umschreibt nicht nur Heinses Umgang mit überliefertem Schriftgut, sondern auch seine Arbeits- und Exzerpierreise, sein Verhältnis zur Antike insgesamt und schließlich auch seine gesamte poetische Verfahrensweise. So wie er an der frühchristlichen Architektur die „Form der Bewahrung ästhetisch hochwertiger Elemente antiker Architektur“<sup>989</sup> schätzt, achtet er das Alte, Überkommene, Bewährte und sichert ihm ein Fortbestehen, indem er es in seine eigenen Werke einarbeitet. Hierbei ist auch an die *adversaria*-Manier seiner Exzerpierreise zu erinnern und an die für seine Romane typische Manier der Verlebendigung tradierten Wissens durch die (anachronistische) Sprachrohrrederei seiner Figuren.

Heinses Genies sind Ideale, Vorbilder für ganz bestimmte Spitzenleistungen, die nicht mehr zu übertreffen sind. So wie er im ersten *Gemäldebrieff* jeweils ein Bild aller italienischen Schulen einbringen wollte, das jeweils als „Partikularität“ für die vollkommene Ausbildung eines technischen Kriteriums steht, so repräsentieren Poussin, Raffael und Rubens ebenfalls Vollkommenheiten. Das Interessante aber an ihnen ist ihr Vermögen, die Grenzen, die ihnen das Ideal der Vollkommenheit setzt, auch zu überschreiten. Die kunsttheoretischen Diskussionen nicht nur der Zeit bezeichnen die Künstler in diesem Fall nicht länger Maler, sondern Dichter.

### III. Ein Grieche unter den Barbaren, oder: Die Anarchie der Genies

Trotz der Völkertheorie in den *Gemäldebrieffe* und trotz der Klimatheorie teilt Heinse Voltaires Auffassung von den *beautés locales* nicht: „Es ist Spaß, daß alle Nationen das Schöne anders fühlen sollen“ (FN/II/282). Voltaire habe das „Geschwätz“ mit seinem „Witz“ als erster in Umlauf gebracht und Wieland sei ihm darin gefolgt. Er selbst dagegen ist überzeugt, dass der „Flämänder, wenn er einige Jahre in Rom war, und hohe welsche Schönheiten sah [...] sie gewiß seinen dicken Bäuchen vorziehen“ werde (ebd.). Das Vollkommenheitsideal der Antike gilt für ihn uneingeschränkt, keiner der außerhalb der idealklimatischen Bedingungen agierenden Künstler könne sie in „seinem Lande [...] nachmachen, weil er sie nicht vor sich hat“ (ebd.). Doch hegt er utopisch den Wunsch: „Die griechische Venus und den griechischen Bacchus u Apoll werden alle Nationen, so bald sie zu Verstand kommen, als das schönste verehren“ (FN/II/282f.), folglich „werden alle Barbaren nach u nach ihre Sitten lassen, u sich der Vollk[ommenheit] nähern“ (FN/II/283). Der Vollkommenheit der Antike wohlgerne, womit er sich eine zukünftige ästhetische Republik antiker Prägung erhofft. In den *Gemäldebrieffen* vertritt er zwar ebenfalls einen absoluten Standpunkt, doch er differenziert nach verschiedenen Vollkommenheiten. Der Künstler muss sich an das Land halten, in dem er geboren wurde und in dem er arbeitet, sonst kann er in seiner Sphäre nichts erreichen. Diese Art der Angemessenheit und des *decorums* während, kann man sogar das am Absoluten gemessene Nicht-Schöne als schön erachten.

Vollkommenheit ist die „Uebereinstimmung mit der Natur, oder „Einheit des Mannichfaltigen zu einem Ganzen“ (FN/I/1123) – das ist Klassizismus in Reinform. Daraus bestehe das zentrale ästhetische Problem: „Grad hier steckt der Hacken, an welchem bis jetzt alle Philosophen so viel ich ihrer kenne, und auch Künstler eben aus

<sup>987</sup> Gisela Bungarten: „Gefangene Schönheit“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, S. 189-207.

<sup>988</sup> Ebd. S. 206.

<sup>989</sup> Ebd. S. 207.



Mangel an Begriffen gescheitert sind“ (ebd.). Und er fährt fort, vermeintlicherweise mit der Verteidigung der realistischen Kunst: „Alle Kunst muß Nachahmung wirklicher Natur seyn, wenn sie täuschen soll“ (ebd.). Schränkt dies aber sofort wieder ein: „aber sie muß gefallen wie die Natur selbst gefällt, nur mit dem fürtreflichsten“, und das sich richtet „nach Land u Menschen, wo es erscheint“ (ebd.). Die rein idealistische Schönheit, er nennt sie „Schöpfung aus Nichts“, solle man „in der Kunst platterdings den Theologen u scholastischen Weltweisen überlassen“, denn in der Kunst habe man „mit den Erdenkindern zu reden, und mit irdischen Sinnen“ (ebd.). Die Griechen hätten es genau so gemacht, um ihre Kunst zu schaffen, genügte nicht „ein Blick, und [...] eine Uebung in der Betrachtung“, sondern es mussten „Gewohnheit, Fertigkeit im Empfinden ihrer Eigenschaften und Schönheiten in der Seele seyn. Und so gehts auch unter uns“ (ebd.). Nur, dass die Natur der Griechen im Gegensatz zu der aller anderen Völker eben bereits absolut, perfekt und vollkommen war. Die „Barbaren aus Norden“ (III/6) werden jedoch den Stand der Griechen nie mehr erreichen. Auch wenn „Sophokles u Phidias [...] vielleicht keine grössere Menschen als Shakespear u Rubens unter uns“ waren, so war aber „die griechische Nation, ihre Sitten, ihr Genuß, ihre Gesellschaft [...] unendlich besser“ (FN/I/553). So bleibt ihm nur eins: „Um die goldnen Zeitalter der Kunst gehörig zu beleuchten, muß man nur gerad die einzeln großen Menschen daraus nehmen, u zeigen wie sies geworden sind, welches freylich schwerer ist, als mancher sichs einbildet“ (ebd.). Es gibt somit die Schönheit der Antike, das ist die überzeitlich-ideale und es gibt die gegenwärtig-endemische, die Schönheit der Moderne. Es gibt aber noch zwei andere Arten von Schönheit. Die Schönheit für die Genies und die Schönheit für das Volk. Zeitgenössische Künstler, die auf das Volk wirken wollen, dem sie entstammen, haben sich nach ihrer eigenen, klimatisch bedingten Schönheit zu richten, in deren Grenzen sie durchaus eine relative Vollkommenheit erlangen können. Die griechische Schönheit, die absolute Vollkommenheit, ist den Genies vorbehalten.

Wer nicht will, dass die Barbaren „die göttliche Kunst“ der Antike profanieren (FN/II/31), muss sie von diesen fernhalten. Indem Heinse sich von der Antikenkopie distanziert, rettet er die Antiken vor den Studenten und nicht die Studenten vor den Antiken. Das Volk und die Malerschüler brauchen andere Helden, und einen davon bietet er ihnen in den *Gemäldebrieffen* mit Rubens an. Dieser kann unbedenklich als Identifikationsfigur für die jungen deutschen Maler eingesetzt werden, weil Heinse den flämischen Maler für einen Deutschen hält. Schließlich wurde Rubens „in Cöln gebohren und getauft“ (IX/320). Er selbst hält nichts von der nordischen Kunst. Seine zusammenfassende Äußerung zur niederländischen Kunst fällt äußerst negativ aus, auch wenn er zunächst zugibt, dass Künstler wie Rembrandt, Ruisdael, van der Helst, Flink, Metz u van de Velde ein „herrlich Auge u viel Practik im Mahlen gehabt“ haben und ihnen zuweilen „der Ausdruck geglückt“ sei, doch hätten sie am Ende „das Wesentliche der bildenden Kunst, Schönheit des Menschlichen Körpers [...] nicht gekannt, weder sie, noch ihr Zeitalter“ (FN/II/1310). Die realistische Naturnachahmung, war ihm, und sei sie noch so gut gelungen, zuwider. „Was liegt mir an einem simplen Holländerkopf auch noch so gut getroffen? ich mag die Kerle in der Natur nicht sehen“ (ebd.). Wenn er fordert, dass ein Künstler für sein eigenes Volk schaffen müsse, dann bedeutet das für die jungen deutschen Maler: „Mahlt deutsche Geschichte, und Preußische Regimenter; dieß ist euer Vorwurf, den kan man fühlen u begreifen“ (FN/I/900). Ein Künstler muss sich nach seinem Volk richten: „Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen, und er die Jugend verlebt“, und seine Aufgabe besteht darin „[...] zu erschüttern, [...] zu unterhalten [...] und zu veredeln“ (IX/300). Die Aufforderung zur emotionalen Empathie mit dem eigenen Volk findet im genialisch-trotzigen Ausruf einen Höhepunkt: „Was geht uns Vorwelt und Nachwelt an? Jene ist vergangen, und diese Buben mögen sich zuvor an unsern Platz setzen, wenn sie uns richten wollen!“ (IX/300). Aber er ruft es hier stellvertretend für die jungen Maleradepten aus und wiederholt im zweiten *Gemäldebrieff* das Ganze nochmals und behauptet, dass größte Künstler derjenige sei, der seinem eigenen Volk bzw. der Nation „am täuschendsten die Gestalt wieder giebt von dem, was sie genossen, was sie verlohren; wer ihr das wie wirklich macht, was sie glaubt, sich einbildet, hinter den Bergen sieht, oder

hinter den Wolken, oder hofft und erwartet [...]“ (IX/329). Nebenbei gesagt: Alles, was Heinse hier als dem Volk Darstellungswürdiges aufzählt, ist unsichtbar und unreal: Glauben, Einbildung, Hinter-den-Bergen-und-hinter-den-Wolken-Seiendes, Hoffnung und Erwartung – Täuschung im negativen Sinn des Wortes. Scheinbar ist er während der Zeit der Abfassung der Schrift davon überzeugt, mit ihr etwas Ähnliches bei seinen eigenen Volksgenossen erreichen zu können. Doch seine gelegentlich sehr harschen Notizen über die Deutschen beweisen, dass er in dieser Hinsicht kaum Hoffnungen hegt. In Deutschland macht das „Klima nirgendwo recht ein Ganzes“ (FN/I/1082), klagt er. Doch außer dem Klima, mit dem „langen Winter und das Regenwetter im Herbst u Frühling“ (ebd.) steht auch die politische Verfassung der deutschen Staaten einem deutschen Künstler im Wege. Er „kann nicht über seine Nation“, und selbst wenn ihm das gelänge, so bleibt ja noch das Publikum, von dem „er nicht gefaßt und empfunden und verstanden“ würde (FN/I/900), denn dieses ist „keines geläuterten Enthusiasmus fähig, wie bey den Italiänern, Spaniern u Franzosen, wo die guten Köpfe nichts desto weniger dem Meister zu verstehen geben, worans ihm noch fehlt“ (FN/I/1082). Deutschland hat in Heinses Augen außerdem die „unkünstlerischste Staatsform: was in Wien gefällt, wird in Berlin verachtet, und umgekehrt“ (ebd.). Erwünscht wäre ihm eine Republik, „wo wahrer Geist der Freyheit und Drang in Geschäften herrschte, wo die Kunst einschläge wie die Reden des Demosthenes, die Tragödien des Euripides u Komödien des Aristophanes in Griechenland“ (ebd.). Außerdem, so kritisiert er frei heraus, stellen die Regierungen zu wenig Geld für die Kunst zur Verfügung. Aber wenn dies alles schon wenig zuversichtlich klingt, so ist das, was er an seinem Lebensende über die Deutschen schreibt, nur noch Ausdruck purer Verachtung:

Vieler Deutschen Stolz ist Grobheit; und je mehr einer Verstand hat, oder in Rang steht: desto gröber ist er. Dieses ist ein Nazionalfehler, den sie nur selten ablegen, wenn sie nicht zu gebildeteren Völkern kommen, und sehen müssen, wie allgemein sie deswegen verachtet werden; denn gewöhnlich wollen sie sich sogleich auch bei diesen dadurch ein Ansehen geben (FN/II/1104).

Er mag es in Italien am eigenen Leib erfahren, gelernt und schließlich an den reisenden Landsleuten schmerzhaft festgestellt haben. Das ungalante Verhalten der Deutschen entstammt seiner Ansicht nach dem verächtlichen Ideal von „Ehrlichkeit, Derbheit pp“ (FN/II/1108). Einige Deutsche glauben sogar, es sei „die allerbeste Art, die Menschen zu beherrschen, wenn man a tempo grob gegen sie ist, und recht grob“ (ebd.). Er aber distanziert sich von diesem Grobianismus. Zwar glauben die Deutschen irrtümlich, ihr Verhalten „sey erhabner Charakter“, verstehen die dazugehörige Haltung als „ächte Lebensphilosophie“ und „wollen überall Russen seyn, die ihre Weiber prügeln, und man soll sie wie diese desto lieber haben“. Aber für ihn sind sie nur „abscheuliche Barbaren [...] und weiter nichts“ (FN/II/1108f.). Kurz, der „Umgang mit ihnen ist äußerst ärgerlich“, man könne sich mit ihnen „doch nicht alle Augenblicke herumschlagen“. „Wiederschimpfen?“, fragt er rhetorisch. Lieber nicht: „Dadurch geräth man selbst unter das Gesindel und liegt gewiß unter“ (FN/II/1104). Gesindel nennt er also seine Landsleute und spricht ihnen jeglichen Hang zur Schönheit ab. Nicht mal die Sprache kann ihm diese gewähren, denn dieser mangelt es schlichtweg an „Grazie, und Leichtigkeit und Biegsamkeit u Anmuth in der Wendung“. Diese Dinge seien den Deutschen unmöglich, denn „dieß ist wieder ihre Natur, sie sind zu rau, zu barsch, zu spröde, gewiß ein unerträglich hastig stolzes Volk für Leute aus einem sanftern mildern Klima u Umgange“ (FN/I/827f.)“ Zu diesen Leuten rechnet er sich selbst, während für die Deutschen gilt: „Die Schönheit ist nicht ihr Antheil“ (FN/I/828). In dieser Hinsicht ist Heinses Einfluss auf Hölderlin wohl kaum zu überschätzen. Man vergleiche nur einmal seine Worte mit dem Ausgang des *Hyperion*.<sup>990</sup> Er schließt daraus: „Das einzige, was ein kluger Mann thun kann, ist: er verachtet sie“, so wie es seiner Ansicht nach Engländer, Franzosen und Italiener

<sup>990</sup> Dort steht über die Deutschen: „Barbaren von alters her, durch Fleiß und Wissenschaft und selbst durch Religion barbarischer geworden, tiefunfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gutgeartete Seele, dumpf und harmonielos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes [...]“. Und so geht es noch zwei Seiten fort (Friedrich Hölderlin: *Hyperion*, Stuttgart 1980 (RUB 559), S. 171).

auch tun, und scheint für sich selbst zu sprechen, wenn er fortfährt: „Wenn er mit dem Haufen leben muß, hat er freilich den Nachtheil, wenn sich nicht andere von mildern Sitten bei ihm finden, mit denen er sich trösten, oder darüber Witz und Galle auslassen kann“ (FN/II/1105). Freunde muss er sich also schaffen, die alles andere als typisch deutsch sind.

Winkler war der Meinung, Heinses Gedanke, dass die Kunst sich nach dem Volk zu richten habe, weise „auf die nationale Kunst in ihrer Bedeutung“ hin,<sup>991</sup> Heinses „großes Verdienst“ liege demnach darin, der „volkstümlichen Gegenwartskunst das Wort“ geredet zu haben.<sup>992</sup> Das aber ist, und das sollte bisher deutlich geworden sein, Unsinn. Heinse gibt dem Volk, den jungen, deutschen Malern zwar Ratschläge, aber es sind Lippenbekenntnisse. In seinem Konzept der doppelten Leserschaft, schreibt er ganz gewiß fürs breite Publikum, denn er will ja auch etwas bewirken, Erfolg haben, gelesen werden. In Wirklichkeit aber schreibt er für die kleine Gemeinschaft von Gleichgesinnten, für die Griechen mit den „mildern Sitten“, für jene außergewöhnlichen Menschen, die die Grenzen des Klimas überwinden und die Schönheit der Griechen erkennen können: „Die Schönheit der Erscheinung der griechischen Vollkommenheit im Menschen ist allein Empfindung und Genuß für den Edlen“ (IX/298), keinesfalls fürs Volk: Die „Schönheit der Erscheinung der griechischen Vollkommenheit im Menschen [...] mit Worten den Wintermännern darstellen zu wollen, [...] ist einem Blindgebohrnen [...] ein schönes Mädchen vorspielen“ (ebd.). Als er 1773 dem deutschen Publikum eine Anthologie von Erzählungen vorlegt, hält er die Erzählungen nach Art des Lafontaine, Boccaccio, Grecourt, Hamilton, Crebillon, Voltaire, Dorat, Fielding, Cervantes für erotische Heil(ungs)geschichten und die Autoren für „Hippokratesse des Geistes“ (II/283). Doch das Remedium dieser „Wohlthäter des menschlichen Geschlechts“ helfe dem melancholischen Deutschland wenig, denn, erklärt er, solche Werke seien „nur für Griechen geschrieben“ und „leider!“, so stellt er mit Bedauern fest, „giebt es nicht viel Griechen in Deutschland“ (ebd.). Nur mit diesen aber könne man, wie er in den *Gemäldebrieffen* erhofft, jene „Fülle und Feuer gleichen Gefühls“ teilen, die die italienischen Künstler der Renaissance und die Griechen besaßen (IX/341). Er distanziert sich vehement von den Deutschen und entzieht sich auf dieser Ebene der Bestimmungsgewalt von Historie und Klima, der man folglich durch eine geniale Veranlagung, durch „Perfectibilität“ entgehen kann (FN/II/1105, FN/II/1302). Heinse trennt die Menschheit und Gesellschaft zwar nach Klima, Stand, Herkunft etc., klassifiziert aber ihre Mitglieder letztlich nach den Vermögen des Geistes. Nur „wenig Menschen haben in ihrem Leben viel und mancherley Genuß, und nur die edelsten haben den der höhern Freuden“ (IX/290). Diese Ansicht wiederholt er auch in Italien in Variation: „Die Freude und der Genuß der Edeln entscheidet in der Kunst, und nicht Pedanten und Schulmeister“ (FN/I/941). Im Edlen als dem vollkommenen Einzelnen, der in der Freundschaft mit Gleichgearteten die Utopie der Gesellschaft vorwegnimmt, die nur aus solchen Edlen besteht, entwirft er ein diese Extreme vereinigendes, aber unverhohlenen elitäres Sozietätsmodell: „Nur Menschen vom ersten Range können richtig über Vollkommenheit urtheilen. Der Janhagel weiß von nichts als Verdienst“ (FN/II/437). Die Edlengemeinschaft bildet eine Geistesaristokratie aus Griechen, auf denen die Hoffnung der kommenden Zeiten ruht. Heinse versucht immer und immer wieder, die „griechischen“ Qualitäten in eine Art Programm zu fassen, damit es mit der Kunst tatsächlich ein Fortkommen hat. Aber am Ende ist nur der Seufzer greifbar, den er in den *Gemäldebrieffen* ausstößt: „Alles, was man thun kann, ist, sich unter das griechische Volk hinstellen, und mit helfen bewundern“ (IX/282).

Sein Traum einer Geistesaristokratie, einer Geisteselite, eines Griechenstaates, unabhängig von Klima und den dadurch resultierenden Restriktionen ist elitär, ohne negativen Nebensinn, elitär im Sinne einer Meritokratie. Vielleicht ist dieser Traum einer Verwirklichung nie so nahe gewesen wie zu Heinses Lebzeiten. Die wenigsten Mitglieder der Gelehrtenrepublik sind von realem Adel, die Stolbergs beispielsweise ausgenommen, aus dem

<sup>991</sup> Winkler: „Zur Einführung“, S. 93.

<sup>992</sup> Ebd.

Großbürgertum stammen Goethe und die Jacobis, das Gros aber der Beiträger sind Abkömmlinge aus dem Volk, nicht gerade Bauern, aber Kleinbürger: Heinses Vater war Stadtschreiber, Wielands Pfarrer, Gleims Steuereinnahmer, Herders Lehrer, Winckelmanns Flickschuster, Kants Riemenschneider, Schillers Wundarzt, Hölderlins Klosterpfleger usw. Und nicht wenige dieser Söhne sitzen später an den Tischen der Fürsten, führen Gespräche mit ihnen, erziehen deren Kinder, beeinflussen mit ihren Schriften alle, die sie lesen wollen. Und warum? Der soziale Aufstieg war, prägnant formuliert, deshalb möglich, weil diese Männer wussten, was Schönheit ist. Das Verständnis und die Empfindungsfähigkeit dafür war das Zugangsbillett zu dieser Gesellschaft. Heinse versteht sich als Grieche, als Mitglied einer elitären Gruppe Gebildeter, die sich frei wähnen dürfen von den Restriktionen der Geburt, des Geldes, der Volkszugehörigkeit und dem Beziehungsgeflecht der Klimatheorie. Seine Griechen sind ihm zwar absolutes Ideal, doch kein transzendentes, wie dies beim Klassizismus der Fall ist. Er ist davon überzeugt, dass die real existierenden Völker der „Griechen und Römer [...] die wahren Menschen gewesen“ seien (FN/II/1296). Er sieht sich selbst als Grieche, was nicht bedeutet, dass er das Griechentum nachahmen will, sondern er möchte in der Gemeinschaft von Griechenähnlichen leben. Nichtgriechen hält er für „lauter Hundezeug, sie brauchen ihren Verstand nie und leben nur nach Gewohnheit, so lange bis sie vom Schicksal anders geworfen werden. Ganz unfreywillige Geschöpfe“ (ebd.).

Heinse erkennt das einsame Genie niemals als das seine. Zu groß ist die Verpflichtung zur Ordnung, zur Vergesellschaftung im 18. Jahrhundert. Bei ihm gibt es ohne den oder das Andere(n) kein Gefühl. Ausführlich exzerpiert er Mendelssohns Schriften und flicht dabei seine eigenen Gedanken mit ein, von denen man dann nicht weiß, ob sie am Ende nicht doch von Leibniz stammen. Er schreibt, dass der „erste Genuß“ tatsächlich darin besteht, zu fühlen, „dass wir ein reines vollkommnes Ganzes sind, das lediglich für sich allein unabhängig von allem andern besteht“ (FN/I/1096). Das zweite Element des Genusses ist dann die Wahrnehmung eines anderen Selbständigen dieser Art: „Alles außer mir, was nicht dieses selbstständige Einfache hat, giebt mir keinen vollkommenen Genuß“ (ebd.). Ein Genie muss deshalb seiner Ansicht nach gesellig sein, muss mit anderen Genien zusammentreffen und eine Gesellschaft aus Genien formen. „Bewußtseyn seiner selbst ist bloßes Gefühl des Daseyns; Energie ist Streben nach dem Gefühl des Daseyns des andern; und der Organisation mit demselben“ (FN/II/701). Der Nukleus dieser Organisation ist die Zweierfreundschaft, die sich über Gruppen, kleine, zum Beispiel literarische Gesellschaften zu Gemeinschaften, bürgerlichen Gesellschaften, Staaten etc. ausweitet. Für Heinse ist diese Vergesellschaftung ein moralisches Gebot. Da ist nicht viel mehr übrig vom großen einzelgängerischen Originalgenie, es hat keine Daseinsberechtigung, wenn es nicht danach strebt, die Gesellschaft zu verbessern.

Auch Hölderlins bereits erwähntes Gedicht „Die Eichbäume“ spiegelt diesen Zwiespalt des Individuums wider, ein Einzelner und doch Teil eines größeren Ganzen, der Gesellschaft, zu sein. Hier dient ebenfalls die Metapher der Bäume als Illustration. Diese hatte Heinse ja auch zur positiven Charakterisierung der Niederländer benutzt.

#### Die Eichbäume

Aus den Gärten komm' ich zu euch, ihr Söhne des Berges! / Aus den Gärten, da lebt die Natur geduldig und häuslich, / Pflegend und wieder gepflegt mit dem fleißigen Menschen zusammen. / Aber ihr, ihr Herrlichen! steht, wie ein Volk von Titanen / In der zahmeren Welt und gehört nur euch und dem Himmel, / Der euch nährt' und erzog und der Erde, die euch geboren. / Keiner von euch ist noch in die Schule der Menschen gegangen, / Und ihr drängt euch fröhlich und frei, aus der kräftigen Wurzel, / Unter einander herauf und ergreift, wie der Adler die Beute, / Mit gewaltigem Arme den Raum, und gegen die Wolken / Ist euch heiter und groß die sonnige Krone gerichtet. / Eine Welt ist jeder von euch, wie die Sterne des Himmels / Lebt ihr, jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen. / Könnt' ich die Knechtschaft nur erdulden, ich neidete nimmer / Diesen Wald und schmiegte mich gern ans gesellige Leben. / Fesselte nur nicht mehr ans gesellige Leben das Herz mich, / Das von Liebe nicht läßt, wie gern würd' ich unter euch wohnen!<sup>993</sup>

<sup>993</sup> Friedrich Hölderlin: *Gedichte*, hrsg. von Konrad Nussbächer, Stuttgart 1981 (RUB; 6266-68), S. 29f.

Die Geselligkeit, die Aristoteles mit seiner Definition des Menschen als *zoon politikon* zum anthropologischen Grundbedürfnis erhebt, ist ein zentrales Thema der Zeit. Die Stellung des Individuums in der Gesellschaft zu klären, ist auch Heinse ein ernstes Anliegen, vor allem in seinen späten Jahren. Kurz vor seinem Tod schreibt er in seinem letztbenutzten Notizheft einzelne Paragraphen nieder, formuliert sie aus – vielleicht gehören sie zu den Notizen, die er im Sommer seines Todes 1803 zu veröffentlichen plant. Hier stellt er den individuellen, einsamen, selbstsüchtigen, vereinzelt „Eichen“ die Verpflichtungen der Gesellschaft gegenüber, die Pflicht zur Selbsterhaltung widerspricht dem Dienst an Allen. Die Vernunft bzw. Verstand, der auf Selbsterhaltung drängt, sieht sich mit Geselligkeit und Liebe konfrontiert. Der Individualismus gestaltet sich in seinen Worten so: „Bloße reine Vernunft, ohne Gefühl, also alle logicomoralisten können nichts weiter kennen als die Selbsterhaltung, Vollkommenheit des einzeln Menschen“ (FN/II/1095). Das ist aber nicht das Ideal, das er vertritt.<sup>994</sup> Die Selbstsucht, die nur auf persönliche Glückseligkeit aus ist, hat ihre Grenzen in der sozialen Pflicht und dem menschlichen Drang nach Geselligkeit. Persönliche Glückseligkeit ist nur dann mit Moral zu vereinbaren, wenn der Einzelne in Bezug auf die Gesellschaft handelt, in der er lebt:

Einer, der köstliche Weine zecht und köstliche Speisen ißt, befindet sich sehr wohl, handelt aber deswegen nicht moralisch. Für Moralisch handeln und für Glückseligwerden gehören also auch verschiedene Principia. Der Gesetzgeber, Staatsmann betreibt das erstre; Arzt, Koch, und Oekonom das andre. Der Philosoph beides (FN/II/1095).

Dennoch ist er überzeugt davon: „Die Menschen haben den natürlichen Trieb zur Moralität“ (FN/II/1098), das heißt, der Altruismus ist ihnen angeboren, dennoch muss die „höchste Vollkommenheit für Geselligkeit“, als „eine Virtuosität“, erst „durch Uebung erlernt werden“ (FN/II/1096). Dem Philosophen gelingt es, gleichzeitig moralisch und glücklich zu leben, denn er entwickelt die Virtuosität zum moralisch-gesellschaftlichen Leben und wird „dadurch, wie durch viele andre Virtuositäten bei der Ausübung glücklich. Das ist dann die Tugend κατ' ἐξοχην“ (ebd.). Tugend an sich besteht also nicht aus „Gerechtigkeit, noch Tapferkeit, noch Mäßigkeit noch Klugheit, sondern sie ist die Tugend für menschliche Gesellschaft“ (ebd.). Und so folgert er und formuliert es wieder in einem seiner Paradoxa: „Ich kann z.B. sehr unmäßig seyn, mich zu Schanden vögeln und fressen und saufen, und doch ein vortreflicher moralischer Mensch seyn“ (ebd.). Das also ist nun ein weiteres überraschendes Ergebnis zu Heinse. Er ist überraschend moralisch. Damit erübrigt sich die Nachrede von Heinse als Anhänger des „ästhetischen Immoralismus“ ein für allemal.<sup>995</sup> Nicht, weil man Heinse vor irgendetwas zu

<sup>994</sup> Meines Erachtens ist es somit falsch, Heinse auf diesen Standpunkt zu reduzieren, wie es Gert Theile in *Wilhelm Heinse. Lebenskunst in der Goethezeit*, München 2011 unternimmt. Sätze wie folgende zeigen, dass der Autor sich blind zeigt für Heines Theorien, die genau das Gegenteil behaupten. Er behauptet, dass ein „Gesichtspunkt in Heines Denken, das seine Randständigkeit in der deutschen Gelehrtenrepublik unterstreicht“, die „Absenz jeglicher Partizipation am sozialen Geschehen, das Fehlen jeglichen altruistischen Gedankenguts [...]“ sei. Heinse hege ein „Desinteresse am gesellschaftsvertraglichen Denken“ und eine „Zurückhaltung gegenüber dem politischen Geschehen“, die sich aus seiner Orientierung an „epikureischen Leitsätzen“ ergebe. Diese hätten ihn in seiner „eremitischen Lebenswahl“ bestärkt (ebd. S. 229). Der 17. Absatz in Heines N 28 widerspricht dieser Auffassung mit jedem Wort. Dort steht: „Glücklich, glückselig zu werden, darnach streben alle Menschen. Moralisch zu werden, daran denken sie nur, insofern es zu ihrer Glückseligkeit beiträgt; außer daß manche wohlgeborne der natürliche Trieb zur Geselligkeit nach und nach dahin leitet. Vorschriften, Lehren dazu müssen leicht u reizend seyn. Sobald sie schwerfällig, düster sind, den größern Trieb zur Glückseligkeit hart angreifen, fruchten sie wenig oder scheuchen gar zurück. Man muß beide Triebe vermählen, in angenehme Verbindung bringen. Dieß hat auch einige Philosophen verleitet, die Glückseligkeit zum Princip der Moral zu machen. Mit mehrern ein größeres und schöneres Ganzes auszumachen, als man selbst ist, das ist das Princip der Moral. Epaminondas mit Theben macht ein herrlicheres Ganze aus, als wenn er allein, oder auch nur mit einem Weibe auf einer Insel im weiten Ozean von allen übrigen Menschen abgesondert lebte“ (FN/II/1096).

<sup>995</sup> Vgl. Walter Brecht: *Heinse und der ästhetische Immoralismus*. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland; nebst Mitteilungen aus Heines Nachlass, Berlin 1911. Dich davon zu distanzieren, fordert auch Jürgen Schramke: „Die Rede vom Immoralismus geht am Problem vorbei [...]“. Beim späten Heinse macht sich ein verstärktes Bemühen um fundierte Moralbegriffe geltend.“ Er verneint jedoch einen „Paradigmenwechsel“ in dieser Hinsicht (vgl. Jürgen Schramke: *Wilhelm Heinse und die Französische Revolution*, Tübingen 1986 [Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 40], S. 131f.).

retten hätte, vor einem Immoralismus zuletzt, sondern weil es einfach nicht zutrifft. Moral besteht für ihn in etwas ganz anderem als einem sittlich-anständigen Leben, moralisch ist, wer sein selbstsüchtiges Ich aufgibt und in den Dienst der Gemeinschaft stellt. Demnach ist sein System des Klassischen, wonach die Einzelteile perfekt sein sollen, um ein perfektes Ganzes zu formen, nicht nur ein ästhetisches Ideal, sondern auch ein soziales: „Mit mehreren ein größeres und schöneres Ganzes auszumachen, als man selbst ist, das ist das Princip der Moral“ (FN/II/1096). Der Einzelne muss zwischen der Pflicht zur Selbsterhaltung und der Verpflichtung gegenüber dem Gemeinwesen abwägen. Ist die Gesellschaft jedoch das Opfer nicht wert, dann zwingt ihn keine Moral, sich hinzugeben (vgl. FN/II/1098). „Wenn ich mich wirklich in einem solchen vortreflichen Ganzen befinde: so verschwindet der Theil in dem Ganzen durch die Empfindung, und wo alle Theile von solcher Empfindung belebt sind, entsteht die höchste Schönheit“ (FN/II/1099). Auf diese Weise herrscht ein grundsätzlicher „Widerstreit zwischen Verstand und Empfindung“ (ebd.), wobei der Verstand die Selbsterhaltung diktiert, die Empfindung aber die Liebe für „das Ganze [ist], das unendlich mehr ist, als du“ (ebd.). Auf diesem Gegensatz beruht das ganze Heinesche System: Auf der einen Seite die Vereinzelnung, das Individuelle, das individuelle Ideal sogar, das dem Verstand zugeordnet ist, und auf der anderen Seite das Überindividuelle, das Mannigfaltige, das Allgemeine, das dem Gefühl zugehört. Hier in seiner Gesellschaftstheorie sagt die Nachwelt: „Leonidas, Epaminondas waren große Menschen“ (ebd.), das heißt also der Sparterkönig, der sich für das Wohl seiner Soldaten opferte, und der größte Staatsmann Thebens der als gemeiner Soldat degradiert ein ganzes Heer rettete, sind seine Helden. Während diejenigen, die nur daran dachten, sich selbst zu retten, wozu er die Lyriker Archilochos, Alkaios und Horaz zählt, nicht mehr von sich sagen können als: „wir sind gescheidte Kerls gewesen“. Er schließt: „Gesellschaft u Moral erhebt jene u verachtet diese“ (ebd.). Moralisch handeln, was hier gleichbedeutend ist mit altruistisch handeln. Doch muss der Staat es wert sein, was gegenwärtig zweifelhaft ist, nicht aber bei den Griechen und Römern: „Deßwegen waren die Athenienser, die Spartaner, die Römer so trefliche moralische Menschen. Deßwegen sind es die Neuern so wenig“ (ebd.). Heines Wunsch nach einer ästhetischen Gesellschaft ist deshalb eine Utopie: „Jeder Einzelne muß Ton und Melodie zum großen Chore der Gesellschaft machen; und das Gefühl erheischt, daß er, daß sie passe, und Harmonie mache, in wohlstimmendem Verhältniß sey“ (FN/II/1097).

Das zieht die Frage nach sich, welches denn die beste Staatsform sei. Die Ereignisse in Frankreich Anfang der 1790er Jahre bringen ihn dazu, verstärkt über Politik nachzudenken. Welche Regierungsform er schließlich für die ideale hält, überrascht. Ob Monarchie, Aristokratie oder Demokratie: „alles dreye ist ein gewaltsamer Zustand“ (FN/II/713). Die Monarchie gefällt ihm nicht, da „der blinde Zufall der Geburt nur äußerst selten Vortrefliche auf den Thron erheben“ (FN/II/433) kann. Das Beste, was man mit einem König oder Fürsten tun kann ist, „ihnen den leeren Namen der Repräsentation zu lassen, und sie standesmäßig zu füttern“ (FN/II/435). Nicht abgeneigt ist er einer konstitutionellen Monarchie (vgl. FN/II/433), unter der Bedingung, dass die „Constitution“ gebildet werde von „Verständigen“ (ebd.), wobei der Begriff des Verständigen ohne weiteres mit dem „Edlen“, dem *megalopsychos*, gleichgesetzt werden kann. Die Aristokratie als Staatsform ist ihm, der sie aus eigener Anschauung am Mainzer und Aschaffenburg Hof kennt, zuwider. Die Demokratie bietet dem Republikaner auch nicht genug Vorteile, im Gegenteil: „unter Demokratie versteht man doch immer, daß der große Haufe, Bauern und Handwerker, den einzigen vortreflichen Köpfen zu gebieten haben, was sie thun und lassen sollen“ (ebd.). Wenn er dann etwas später behauptet: „Demokratie und Aristokratie mit einander gepaart, ist gerade wie Sinn und Verstand. Eins von dem andern abgesondert taugt nichts“ (FN/II/1089), dann mag man sich mit diesem Kompromiss zufrieden geben, doch er macht noch einen anderen Vorschlag: Die Anarchie. Also verteidigt er am Ende doch die Unordnung, die Regellosigkeit, Herrscherlosigkeit? Nein, denn er hat ein eigenes Verständnis dieses Begriffs, der erst im Zusammenhang mit der französischen Revolution seine negative Bedeutung erhält, wogegen er im antiken Verständnis noch positiv konnotiert ist. Heine definiert die Anarchie

folgendermaßen:

Man nimt das Wort immer im bösen Verstande; und im Grunde drückt es doch völlig daßelbe aus, was Freyheit. In einem Staate von vernünftigen Menschen soll Niemand herrschen, als der Hausvater in seinem Hause, und auch dieser nur insofern, als er der älteste ist, und die Sachen am besten versteht. Das Gesetz allein soll das Ganze verbinden, und in Ordnung und glückseeligem Leben erhalten; und ein Gesetz soll der vernünftige Wille aller seyn; deßwegen muß es erst bekannt gemacht, und von den Verständigen geprüft werden, bis es gültig zur Ausübung ist (FN/II/712).

Die Anarchie ist die Herrschaft einer Geisteselite, sie ist eine Meritokratie oder Ratiokratie, eine Regierung der Verständigen, der Edlen – im Grunde eine Aristokratie. Doch dieser Begriff ist bereits negativ besetzt, also muss Heine einen anderen Begriff für seinen Traum finden. Auf die Anarchie als Lösung kam zur gleichen Zeit William Godwin in seiner *Enquiry concerning political justice and its influence on general virtue and happiness* (1793). Beide, Heine und Godwin gehen von der Perfektibilität des Menschen unter Einbeziehung der Schulung der Vernunft aus (vgl. FN/II/713). Keine Unordnung und kein Chaos soll herrschen, sondern „[b]loß das Gesetz [...], das die ausgesucht Verständigsten entwerfen und alle, so viel möglich, gut heißen“ (ebd.). Heines Idealgesellschaft stellt somit ein Paradox dar: Der vollkommene Staat besteht „nicht aus Monarchie, Aristokratie und Demokratie zusammen, ein dreyköpfiges Ungeheuer! sondern die beste Staatsverfassung ist Anarchie; und nur das vernünftige Gesetz formt sie zu einem schönen lebendigen Ganzen“ (ebd.). Der rational bestimmte Harmonie- und Proportionsgedanke findet sich damit für ihn in allen Bereichen von Mensch, Kunst und Natur ausgebildet. Um den Beiklang des „verwirrten Chaos“ zu entgehen, schlägt er am Ende dann aber doch den Begriff der „Pankratie“ für die ideale Staatsverfassung vor (FN/II/715).

## Kapitel 8

### LANDSCHAFT UND *THEORIA*

Nun fortgefahren mit der Zusammensetzung bis zur ganzen Welt: und man hat das Princip aller Organisationen. Einheit mit unendlicher Verbindung des Mannichfaltigen (FN/II/701).

#### I. Landschaft

Für die antike Welt bildet der menschliche Körper die Chiffre für das universale Gesetz der Schönheit. Der Mensch des 18. Jahrhunderts übt eine andere Religion aus als die Griechen, deshalb kann er deren Wahrheit nicht mehr als evident erfahren. Wenn man jedoch vom erkenntnistheoretischen Gehalt der Schönheit weiterhin ausgeht, dann muss man nach einem Äquivalent für die Wahrheit des menschlichen Körpers suchen: Die Ästhetiker des 18. Jahrhunderts finden dieses in der Landschaft.

Eine Landschaft, so definiert Boudewijn Bakker, sei „die bildhafte Darstellung eines Teils der Erdoberfläche durch räumlich angeordnete natürliche Elemente vor dem Hintergrund eines explizit oder implizit anwesenden Horizontes“. <sup>996</sup> Unverzichtbar sei auch ein gewisses Maß an Aussicht. Gegenüber der „dem metaphysischen Begriff entzogenen[n] Objektwelt der Naturwissenschaft“ hat die Landschaft die Funktion, „in ‚anschaulichen‘, aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern das Naturganze und den ‚harmonischen Einklang im Kosmos‘ zu vermitteln und ästhetisch für den Menschen zu vergegenwärtigen“. <sup>997</sup> Auch Georg Simmel geht 1912/13 von der ontologischen Funktion der Landschaft aus: „Unter Natur verstehen wir den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz ausdrückt.“ Etwas, was wir als Natur bezeichnen, soll als „Vertreter und Symbol jenes Gesamtseins gelten [...], daß wir dessen Strömung in ihm rauschen hören“. Deshalb sei ein „Stück“ Natur eine Unsinnigkeit und ein „innerer Widerspruch“, denn „Natur hat keine Stücke, sie ist die Einheit eines Ganzen, und in dem Augenblick, wo irgend etwas aus ihr herausgestückt wird, ist es nicht mehr ganz und gar Natur, weil es eben nur innerhalb jener grenzstrichlosen Einheit, nur als Welle jenes Gesamtstroms ‚Natur‘ sein kann“. <sup>998</sup> Jede Landschaft aber ist ein artifizielles „Stück“ Natur, und diesen Umstand hat Heinse im Sinn, wenn er die Idylle als „ein Stück, ein Stückchen“ (FN/II/507) bezeichnet. Die Landschaft steht als Teil fürs Ganze und wird ästhetisch erst durch den Akt des Heraustretens aus dem Kontinuum der Natur. Diesen Akt des Heraustretens vollzieht der Betrachter der Natur durch die Auswahl eines Bildausschnittes.

Winckelmann mochte keine Landschaften, ja, er habe sie geradezu verachtet, erklärt Heinse seinem Gönner Gleim in einem Brief, in dem er viel über die Landschaft redet. Anlass dazu war vermutlich die Lektüre von Winckelmanns *Monumenti antichi inediti*. Darin bezeichnet dieser Landschaften als „oggetti vani, ad appagar l'occhio con l'accozzamento di cento cose graziose sì, ma che nulla significano“ (X/172), weshalb man, so referiert Heinse aus seiner Lektüre, „billig keinem jungen Mann von Talent rathen, sich auf diese Art von Malerey zu legen, und mit unbedeutenden Dingen sich viel zu plagen“ (X/173). Eine Meinung, die er jedoch nicht teilt. Er schiebt das Fehlurteil auf ein begrenztes Erlebnisvermögen des Antiquars, was wiederum Rückschlüsse auf sein eigenes sensualistischen Befindlichkeit erlaubt: „Wenn er [Winckelmann, i.w.] keinen Genuß an irgend einer erquickenden süßen Himmelsluft, an der wollüstigen Melodie einer Kalabrischen Gegend, nie Gefühl bey Auf und Untergang der Sonne, Donnerwetter, Meeresturm, Ausbruch eines Vulkans gehabt hat: so war allem andern,

<sup>996</sup> Boudewijn Bakker: *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004, S. 18 (Übersetzungen stammen von mir).

<sup>997</sup> Ebd. S. 20f.

<sup>998</sup> Georg Simmel: *Brücke und Tür, Essays d. Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Zusammen mit Margarete Susman, hrsg. von Michael Landmann, Stuttgart 1957, S. 141.



was lebt und webt, ein glücklicher Loos beschieden“ (ebd.). Für Heinse ist das Landschaftserlebnis das Äquivalent zum Erlebnis eines sinnlich gesteigerten Kunstgenusses.

Eine literarische Zusammenfassung dessen, was die Landschaft im 18. Jahrhundert bedeutet, liefert Arno Schmidt. Seine Erzählung *Die Fremden* beginnt mit dem Gespräch zweier fiktiver Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts über Claude Lorrains Landschaftsbild *Ruhe auf der Flucht*. In dieser „Bildbeschreibung“ sind alle wichtigen Elemente des traditionellen Landschaftserlebnisses aufgeführt:

„Kauff“, sagte er: „ich weiß, daß Sie gern disputieren, und Ihre Gegner lieber mit Nähadeln als mit dem Hammer erlegen – na ja – also: zurück“, er sann einen Augenblick lang nach, und begann dann langsam fast schwerfällig: „Es gibt Stunden, wo die Elemente in gleicher – Stimmung – sind; wo sich die Gebilde in Luft, Wasser, Erde und Feuer – und diese vier selbst – zu einer neuen höheren Einheit und Schönheit zusammenschließen. Wo dann das Einzelne dem vielen und Umgebenden so sehr gleicht –,“ er atmete tief ein und sprang zu Tisch: „Kauff“, befahl er, „stellen Sie sich hier diese mittlere Baumgruppe in Regen und Wind vor, oder den Bach lehmgeschwollen und gelbgrau – wissen Sie nun, was ich meine? – Also nicht Ihre verfluchte Farbharmonie – sondern weil ich sagen kann, daß das goldene Luftmeer wie dieser Baum ist – und bald wird die kühle silberne Nacht über dem Kap heraufziehen – ach, und mein Herz ist wie dieser Quell – und dann bin auch ich ein Teil der göttlichen Landschaft; und wenn Sie eine Weile in diesen Abend gesehen haben, muß er sich in Ihren Augen spiegeln. – Wissen Sie, daß ein Spiegel ein magisches Instrument ist?! –.“ Da er eine Pause machte, fragte Kauff gelassen: „Also: Verfließen des Ich im All –? –“ „Unsinn mein Lieber“, versetzte kaltblütig der Förster, „klingender Unsinn, nichts weiter. Verfließt denn etwa diese Baumgruppe im All? Nein, sie steht göttlich und klar wie zuvor, ja, erhöht noch –. Na, erledigt. –“<sup>999</sup>

Dem 20. Jahrhundert ist die Erhabenheit in den Naturbeschreibungen selbst im Kostüm des 18. Jahrhunderts unangenehm. Um ihres positivistisch-emanzipatorischen Selbstverständnisses willen muss sie den ontologischen und transzendentalen Nexus zur All-Einheit verneinen, deshalb hält ein Autor wie Arno Schmidt die Sache um 1948 für „erledigt“. Für Heinse ist sie das noch nicht. Man kann zwar die Natur studieren, indem man ihr „bloß Zeichnungen abnimmt“, das wäre die trockene, analytische Herangehensweise, doch wenn man ihr Geheimnis ergründen will, dann geht dies nur, wenn man „den Zauber der Farben in ihren verschiedenen Lichttönen von Luft und Ferne, und Baum und Wasser, Pflanzen, Mooß und Felsen durch die alles überwindende Liebe oft an Ort und Stelle [...] von der Natur selbst in glücklichen Schäferstunden erlauft und erzwingt“ (x/172). Wer das nicht vermag, wird als Landschaftsmaler „nie das hohe Ziel erreichen; er kann seine Kunst nicht vergessen machen und vollkommen täuschen“ (ebd.). Die Landschaft also muss geliebt, studiert, genossen und täuschend wiedergegeben werden. Doch zunächst zu den verschiedenen Erscheinungsweisen der Landschaft.

## 1. Ideallandschaften

### Garten

Die Entwicklung des Gartens, das heißt vor allem des englischen Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert, ist eng verknüpft mit der Mode der Chinoiserie. Der berühmteste „jardin anglo-chinois“ war der Parc Monceau in Paris, angelegt seit 1773 vom Dichter Louis Carrogis, genannt Carmontelle, der sich zur Gartengestaltung an Schriften wie William Chambers *Dissertation on oriental gardening* (1772) oder dessen *Designs of Chinese Buildings etc.* (1757) orientierte. Das Ergebnis war eine „kaum vorstellbare Ansammlung szenischer Attraktionen“.<sup>1000</sup> Neben einem bereits ab 1769 errichteten Eremitage-Pavillon besaß der Garten ein chinesisches Eingangstor, ein gotisches Gebäude, einen Wintergarten mit exotischen Pflanzen und Grotte, eine ländliche Farm, die Ruinen eines Marstempels, eine holländische Windmühle, eine Meierei, einen geometrischen Farbengarten, einen Berg mit türkischem Minarett, einen „Wald der Gräber“, eine Naumachie mit „ruinöser Kolonnade und Obelisken“, ein türkisches Zelt, eine chinesische Brücke, eine Wassermühle, einen klassischen Monopteros, eine Ruinenburg,

<sup>999</sup> Arno Schmidts *Wundertüte: eine Sammlung fiktiver Briefe aus den Jahren 1948/49*, hrsg. von Bernd Rauschenbach, Zürich 1989, S. 29f.

<sup>1000</sup> Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989, S. 114.

ein Karussell und einen Lustpavillon.<sup>1001</sup> Sulzer, der der „Gartenkunst“ einen weitläufigen Artikel widmet, sieht das typische Charakteristikum der chinesischen Gärten in der Abwesenheit von Einheitlichkeit und Symmetrie, wie man sie von den französischen Gärten gewohnt war. Dagegen zeichnen sich die neuen Gärten durch das Vorhandensein von Mannigfaltigkeit und einem spezifischen Verhältnis zur Natur aus. Sulzer fordert sogar, der „Geschmack der Chineser“ solle bei der „Anlegung großer Gärten zur Richtschnur genommen werden“,<sup>1002</sup> denn die Asiaten stellen sich „bei Anlegung und Verzierung ihrer Gärten die Natur zum Muster“ vor, und „ihre Absicht dabei ist, sie in allen ihren schönen Nachlässigkeiten nachzuahmen“.<sup>1003</sup> Typisch sei auch, dass sie das Land „in mancherlei Szenen“ teilen, indem sie „krumme Gänge, durch Büsche ausgehauen“ schaffen, die dann „zu verschiedenen Aussichten“ führen, womit wir beim Kriterium der Mannigfaltigkeit angelangt sind: „Die Vollkommenheit dieser Gärten besteht in der Menge, der Schönheit und Mannigfaltigkeit solcher Szenen.“<sup>1004</sup> Dabei seien sie, wie übrigens auch die europäischen Landschaftsmaler, bemüht, alle Gegenstände aufs angenehmste so zu vereinigen, „dass nicht nur jeder für sich gut angebracht sei, sondern aus ihrer Vereinigung zugleich ein schönes Ganzes entstehe“.<sup>1005</sup>

Der Garten ist die kleinste der Landschaften. Offensichtlich schreibt Heinse nach einem gemeinsamen Besuch während der idyllischen Elberfeld-Tage einen Brief über „Jappachs Garten“, der von solcher Güte gewesen sein muss, dass er raunend herumgereicht wird und leider verloren geht. Er definiert den Garten darin offensichtlich als kleinsten Teil der Natur und kehrt seinen Nutzen hervor: „Ein Garten ist das Pflanzenreich, das ganze, im Dienste des Menschen“ (FN/II/293). Die abstrakte, zweckfreie, rationale Ordnung der Barockgärten will er nicht, sie repräsentiert das rigide System des Absolutismus, Freiheit kann in ihnen nicht herrschen. Die Franzosen hätten es übertrieben, sie waren „in ihren alten Gärten [...] Tyrannen, und machten die Bäume zu Krüppeln“ (ebd.). Barockgärten gelten als „Symbol mathematisch-kosmischer Gesetzmäßigkeit und hierarchischer Staats- und Weltordnung“.<sup>1006</sup> Die sozioästhetische Lesart war wohl üblich, denn Heinse vergleicht ebenfalls den Charakter eines Gartens mit sozialen Strukturen und der Rolle des Individuums darin. Ein Garten als „Natur im Dienste des Menschen braucht nie zur Unnatur zu werden“ (ebd.), genauso wenig wie einer der großen Genien, der sich in den Dienst der Gesellschaft oder des Fürsten stellt: „Die Scipionen waren edel u groß und herrlich, erhabne Menschen; und dienten doch dem Römischen Volke. Sully, Heinrich dem Vierten; Türenne Ludwigen; Schwerin u Winterfeld u Ziethen dem großen König Friederich“ (ebd.). So wenig wie er aristokratische Tyrannei der französischen Gärten will, will er die wilden Gärten englischer Prägung: „Die Engländer schwärmen, wenn sie in ihren Gärten die Natur haben wollen, wie sie ist, sich selbst überlassen“ (ebd.). Für ihn ist die Anarchie, die in Gärten so wenig zu suchen habe wie „in der bürgerlichen Gesellschaft“, die Anarchie hier verstanden als regellose, chaotische Unordnung. Ein Garten ist Kunst, und es gilt: „Alle Kunst geht auf Zweck für Menschen“ (ebd.). Es erscheint ihm lächerlich, dass Christian Cay Lorenz Hirschfeld in seiner *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785) „Allein so haben will, wie die Bäume in Wäldern wachsen“ (ebd.). Ein Mensch soll nicht ein Genie im romantischen Sinne sein, also nicht vollkommen selbstbestimmt und frei, sondern er muss, wie bereits gezeigt, ein nützlicher Mensch sein: „Auch das erhebt den Menschen, daß die Natur ihm dienen muß; und ist gar kein schlecht Gefühl, wenn er nur ein guter und verständiger Herr ist“ (FN/II/294). Das Verhältnis zur Natur ist ein ethisch- pragmatisches:

Man muß die Natur nehmen, so wie man sie vor sich hat; und dann zum Nutzen und Vergnügen der Edeln verschönern und brauchen. Alpen u Genferseen, und Rheinstürze bey Schaaafhausen erschaffen wollen, wo sie nicht sind, ist ein kindisches Unternehmen. Aber nichtsdestoweniger kann man Bäche rauschen lassen, wo

<sup>1001</sup> Ebd.

<sup>1002</sup> Sulzer: „Gartenkunst“, in: *Theorie*, Band 1, S. 401-404, hier S. 403.

<sup>1003</sup> Ebd.

<sup>1004</sup> Ebd.

<sup>1005</sup> Ebd.

<sup>1006</sup> Buttlar: *Der Landschaftsgarten*, S. 7.

sie nicht rauschen; Brunnen springen, lassen, um die Luft zu erfrischen, ohne Ißland gesehen zu haben, wo die Quellen von selbst springen; und die Pfirsich u Aprikosenbäume an die Wände ziehen, weil man sonst schlechte Früchte von ihnen haben würde (FN/II/293).

Ausgehend von einem engen Wechselverhältnis zwischen Garten und Gartenbesitzer, ermöglicht jener Rückschlüsse über diesen: „Man kann gleich an einem Garten sehen, ob der Besitzer ein Mark Aurel, Tyrann oder bloßer Affe ist“ (ebd.). Aus dieser Gärtnermoral lassen sich sogar Regierungsmaximen ableiten:

Fürsten, und Obrigkeiten sollen und müssen die allgemeine Moral haben, und sie mit Gewalt und Zwang handhaben und ausüben. Bei dem bloßen Menschen und Bürger kann Neigung, Freundschaft, Liebe, Partheilichkeit statt finden; sofern sie nicht dem Ganzen zu sehr schadet; und Fürsten und Obrigkeiten dürfen dabei nicht zu streng, sondern sollen billig seyn, und der Menschlichkeit etwas nachgeben (FN/II/1089).

Wenn dies gesichert ist, dann stellt sich für Heinse die beste aller Gesellschaften ein, dann, so fährt er fort „verbindet sich der Wald der Natur Stückweise mit dem Garten der bürgerlichen Gesellschaft“ (ebd.). Der Wald als unordentliche Ansammlung von Individuen, wie er sie im Bild der Eichbäume vor Augen hat, wird durch die soziale Ordnung zum Zweck des allseitigen Nutzens zum Garten gebändigt. Daraus entsteht „ein schönes und großes pittoreskes Ganzes, ein Tempe, ein Arkadien, wo Natur und Kunst herrlich mit einander vereinigt sind, so daß die eine mit der andern zusammen grenzt“ (ebd.).

#### Stadtlandschaft

In den letzten Tagen in Rom scheint sich Heinse zielgerichtet aufgemacht zu haben, um möglichst viele Ansichten der Stadt Rom von möglichst vielen verschiedenen Ansichts- und Aussichtspunkten zu sammeln. Es ist als ob er eine leibnizsche Metapher in die Tat umsetzen wollte, wonach „man das Bild der Stadt“ ermittelt, „wenn man, sie umschreitend, von peripheren Standorten ein Quantum Aufnahmen fertigt“, so dass „deren Synopse die Totale der Stadt“ ergibt, „welche selbst im Bilde nicht vorliegt“.<sup>1007</sup> Heinse scheint möglichst viele Ansichten von Rom sammeln zu wollen, um herauszufinden, welches im Vergleich die schönste und reichhaltigste Ansicht ist. Das N 23 mit dem Titel „Beschreibung einiger Gegenden und Tempel und Palläste von Rom flüchtig auf der Stelle einmal für die Zukunft zur völligen Ausarbeitung“ besteht fast ausschließlich aus literarischen Veduten Roms, u.a. den Aussichten vom Kloster St. Onofrio herunter (FN/I/1060), auf den Tiber von der Tiberinsel aus (FN/I/1063), vom Palatin über Rom (FN/I/1065, FN/II/1035), vom Monte Mario (FN/I/1066), vom Dach der Villa Ludovisi (FN/I/1069) vom Monte Montorio (FN/I/1072), vom Vatikan (FN/I/1076). In den Aufzeichnungen ist ihm die schönste Aussicht die, die möglichst viele Sehenswürdigkeiten beinhaltet, und jene

wenn man in ein verfallen Lusthaus des Prinzen Colonna gerad hinter S. Andrea von Vignola steigt. Es ist dieß eine der reizendsten, und reichsten Aussichten von Rom; ich fand sie von ohngefähr, weil ich sie ahndete, u mir allerley Mühe gab, dahin zu gelangen. Dieß ist der eigentliche Garten Roms, u wovon es meistens lebt, was man da übersieht. Der Tyberstrom macht gleich daneben eine prächtige Wendung aus seiner größten Breite u glänzt wie ein Spiegel. Sankt Peter mit dem Vatikan zeigt sich ganz, alle die Hügel vom Grab der Nasonen an, u dem Monte Mario bis zu Pietro Montorio zeigen sich in ihrer reinsten Form, mit allen ihren Villen, Bäumen u Gesträuchen. Die Lage des alten Campus Martius kann man sich recht lebhaft vorstellen. Das Grabmal Hadrians steigt dem Ort gegenüber, wo das des Augustus war, noch majestätisch rund empor; das Kapitol prangt erhaben, Monte Cavo schließt an der einen Seite die Scene, u der Berg von Viterbo auf der andern.

Die berühmte Kapelle von Vignola macht einen schönen Anfang in der Mitte, mit der Villa Madama gegenüber von Giulio Romano.

Es ist vielleicht eine der reizendsten Aussichten in der Welt, u kein Künstler und Antiquar kennt sie, u die Magnanimi Fabricii Colonnae Nepotes lassen sie vollends einsinken, u in Trümmern gehen (FN/I/1074f.).

Diese Notizen macht er sich am 11. und 12. Mai 1783 und der Umfang der hiermit datierten Notizen lässt

<sup>1007</sup> Vgl. Karl Mickel: *Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien*, Leipzig 1990 (Reclam-Bibliothek; 136), S. 35.

vermuten, dass er an diesen beiden Tagen nicht viel mehr tut, als Rom nach optischem Material für seinen geplanten Roman zu durchhasten. Im *Ardinghella* entscheidet er sich schließlich für die Aussicht vom Monte Testaccio als die beste, er zählt auf und macht sich nicht die geringste Mühe, das litaneihafte Auflisten zu kaschieren:

Wir stiegen den Monte Testaccio hinauf, um die Gegend zu überschauen, und trafen oben Künstler an, die nach der Natur zeichneten. Man hat hier reizende Aussichten hin überall, und verschiedene Landschaften jede so vollkommen für Gemähld, um sie schier nur abzunehmen. Pyramide, die das Kleinod der Gegend bleibt: Sankt Paul und Tyber: Steffano rotondo, alte Wasserleitungen, Kolisäum, Grabmal der Metella: Pietro Montorio: Porta Portese zeigen immer neue bezaubernde Seiten mit Pignen, romantischen Villen, Rebenhügeln und den herrlichen Fernen der Gebirge von Frascati, Tivoli, und dem Sabinerlande. Wir setzten uns nieder, und jeder drehte sich dahin und dorthin; die große Augenlust machte uns eine Weile stumm, und alle die andern Sinnen verloschen (IV/201f.).<sup>1008</sup>

Es ist tatsächlich die Stelle, wo die meisten römischen Sehenswürdigkeiten mit einem einzigen Blick erfasst werden können. Auch William Turner wählte diesen Aussichtspunkt für seine Rom-Vedute (Abb. 52).

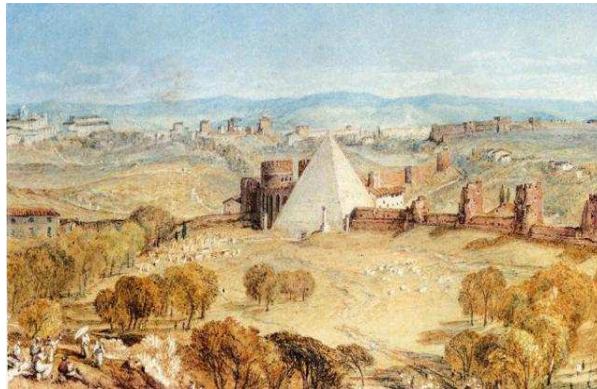


Abb. 52: William Turner: *Rome from Monte Testaccio* (ca. 1818)

Rom einmal vom Norden (Sant Andrea), einmal vom Süden (Monte Testaccio) her betrachtet sind ihm die beiden schönsten und vollständigsten Stadtansichten. Es sind aber keine Landschafts- oder Stadtbeschreibungen in dem Sinne, dass sie eine Eindruckseinheit wiedergeben, sondern eher Inventare, Kataloge der Sehenswürdigkeiten. Die Perspektive ist die der Draufsicht. Die akkumulative Wucht ruft dennoch bei Heinse eine quasi-ekstatische Wirkung hervor, die vor allem den verstandesbetonten Augensinn anspricht. Die Poesie als Einheitsschafferin und das Gefühl als deren adäquates Rezeptionsmedium setzt er nicht ein. Die Einzelelemente sind wichtiger als der Eindruck einer Gesamtheit. Der Leser muss sich aus dem bloßen optisch ungeordnet dargelegten Material seine eigene Landschaft generieren. Die Stadtlandschaft zeigt sich als Kulisse von Vor-, Mittel- und Hintergrund, abschließend die bei jeder idealen Landschaftsdarstellung unverzichtbaren Gebirge.<sup>1009</sup>

<sup>1008</sup> Die entsprechende Notiz findet sich im Nachlassheft 23: Vom Monte Testaccio hat man reizende Aussichten hin überall. Die Pyramide steigt so wild bewachsen natürlich auf wie einer der schönsten schroffsten Felsen; die mit Epheu behangene Mauer eine Augenlust. Die grünen Rebenhügel in der Nähe, in der Ferne die Gebürge von Frascati, Tivoli u dem Sabinerland im blauen Duft, dünnig beleuchtet. / S. Paul u die Tyber; / Stefano rotondo (linker Hand) Obelisk, S. Giovanni, Wasserleitungen, Pignen, Colisäum mit dem Hintergrunde von Sabina sind schon fertige reizende Landsch. / Grabmal der Metella Frescati. / Nach der Stadt: / Villen, Peterskuppel, Pignen Cypressen, Pietro Montorio reizend in Gebüsch, Monte Mario u die Stadt / entzückende einzelne Plätzchen u Gemäuer. Gerad gegenüber nach dem Thor portese romantische Villa. Soracte in ganzer Größe fern“ (FN/I/1081f.).

<sup>1009</sup> Nur einige wenige von zahlreichen Stellen: „In der That lagern sich reizend die schön bewachsnen Hügel darum her, und die Tyrolergebirge machen in blauer Ferne süße Augenweide“ (IV/32), „wie verliert sich das Land in ferne blaue Felsen!“ (IV/47), „wo durch ein ganz ofnes Fenster die Aussicht auf den See ging, an welchem Sirmio in der Nähe und ein wenig blaue Ferne von den Gebirgen wohl angebracht waren“ (IV/68).

Die künstliche Landschaft: Die *cascata delle marmore* bei Terni

Wasserfälle sind ein Faszinosum, unverzichtbare Sehenswürdigkeit für jeden Reisenden. Sie gehörten so sehr zur Pflicht, dass die Verweigerung, sich einen Wasserfall anzusehen, fast hundert Jahre später zum rebellischen Akt werden konnte. Heinse hat sich bereits vor dem Erreichen des Rheinfalls vorgenommen, eine Beschreibung davon zu liefern, und es wäre nicht verwunderlich, wenn er die Konzeption bereits im Kopf hatte, bevor er diesen überhaupt zu Gesicht bekam, denn er nimmt sich vor: „Beschreibungen des Rheinsturzes zu Neuhausen, eine halbe Stunde unter Schafhausen; bloß zu versuchen, was sich mit Worten davon aufnehmen läßt“ (FN/II/1022). Er plant einen *paragone*, geht von der Ansicht aus, dass eine Darstellung eines Wasserfalls mit Worten die mit Pinsel und Zeichenstift schlagen kann. Denn die Malerei verfügt nur über eingeschränkte Mittel, denn Wasserfälle sind als Gegenstand für die bildende Kunst weniger geeignet, da ihnen „Klang und Bewegung fehlt“ (FN/II/1022). Er resümiert: „Auch das bestgemahlte Bild von ihm [dem Rheinfall, i.w.] wird immer todt bleiben“ (FN/I/461). Und er weiß auch warum: „Schade, daß die Maler ihren Abbildungen davon weder den Ton des lieblichen Rauschens, noch die Bewegung, das schnelle immer neu lebendige Herniederwallen geben können; und daß es so schwer ist, Wasser und Schaum im Fall mit Farben darzustellen, und so leicht ein Mehlfall daraus wird“ (X/172). Eine Klage über die Undarstellbarkeit von Wasserfällen stimmt er auch im *Ardinghello* an. Ein gemalter Wasserfall bleibt „immer ein armseeliges Fragment ohn alles Leben“. Das liege daran, dass auch „kein Anschauer des Gemähltes, der die Natur nicht sah, sich auch mit der blühendsten Phantasie das hinzudenken vermag, was man nicht andeuten kann“, und es sei eine Frechheit, wenn ein Maler versuchen wolle, „das vorstellen zu wollen, dessen wesentliches bloß in Bewegung besteht“ (IV/366). Der große Landschaftsmaler Tizian war sich der Grenzen seiner Kunst bewusst, denn er „zeigt klüglich allen Wasserfall nur in Fernen an, wo die Bewegung sich verliert und stille zu stehen scheint“ (ebd.). In den Notizen der Nachlasshefte ist dieser kluge Maler übrigens noch Poussin.

Während ihn beim Rheinfall tatsächlich noch die ungebändigte Kraft der Natur in den Bann schlägt, geht es bei der Beschreibung vom 10. Juli 1783 des Velino-Wasserfalls (*cascata delle marmore*) in der Nähe von Terni um etwas ganz anderes. Er nimmt die Beschreibung in den *Ardinghello* auf.

Die Mannigfaltigkeit des Stroms von hier aus, der bald langsamere bald schnellere Lauf, das mit schöner Waldung eingefasste Bett überall, der See in seiner Rundung von einem Amphitheater sich nacheinander verlierender höchster Gebirge umlagert; alles, das fruchtbare Thal der Scene, der ehemalige Streit der Nachbarn um ihn macht diesen Wasserfall immer wunderbarer und ergreifender (IV/365).

Der Vergleich mit einem Amphitheater ist ein Hilfsgerüst für die Phantasie des Lesers, der sich die sinnvolle Staffelung eines Gemäldes oder ein Landschaft zu imaginieren hat. Auch die Verwendung des Wortes „Scene“ und die Vermenschlichung der Landschaftsakteure weisen darauf hin, dass es sich hier nicht um eine wilde, ungeordnete Natur handelt, sondern um eine auf den Menschen bezogene Natur, mit einer Ordnung, die sich an der Zentralperspektive orientiert. Ohne betrachtender Mensch kein Naturerlebnis:

Der Wasserfall ist nun eine entzückende Vollkommenheit in seiner Art, und es mangelt nichts, ihn höchst reizend zu machen. Ein starker Strom, der feindseelig gegen ein unschuldiges Völckchen handelte, muß sich gebändigt durch einen tiefen Kanal stürmend in wilden Wogen wälzen, mit allerley süßem lieblichen Gesträuch umpflanzt, als hohen grünen Eichen, Ahornen, Pappeln, Cypressen, Buchen, Eschen, Ulmen, Seekirschen; und in die gräuliche Tiefe senkelrecht an die zweyhundert Fuß hinab stürzen, daß der Wasserstaub davon noch höher von unten herauf schlägt. Alsdenn tobt er schäumend über Felsen fort, breitet sich aus, rauscht zürnend um grüne Bauminseln, und hastig schießt er in den Grund von dannen, zwischen zauberischen Gärten von selbstgewachsenen Pommeranzen, Zitronen, und andern Frucht- und Oelbäumen (IV/364).

Heinse konzentriert sich hier auf einen Konflikt zwischen der feindlichen Natur und dem schwachen, aber über Verstand verfügenden Menschen, zwischen der ungebändigten Natur und der ordnenden Kunst, das Ergebnis ist

die zivilisierte Variante des Wasserfalls. Wie gewöhnlich bei seinen Beschreibungen fehlt auch die trockene Analyse nicht: „Sein Fall dauert sieben bis acht Sekunden, oder neun meiner gewöhnlichen Pulsschläge von der Höhe zur Tiefe“ (IV/365), worauf er, auch das ist fast immer so bei seinen Beschreibungen, die Wirkung auf den Menschen ermittelt:

Gewiß aber läßt es sich mit keinem andern vergleichen, und ist einzig in seiner Art; die große Natur der herrlichen Gebirge herum, der frische Reiz und die liebliche Zierde der den Sturz vor dem Fall umfassenden Bäume, das einfache Ganze, was das Auge so entzückt, auf einmal ohne alle Zerstreung; so wollüstig verziert, doch so völlig kunstlos, nährt des Menschen Geist wie lauter kräftiger Kern (ebd.).

Das „einfache Ganze“ war in den Aufzeichnungen noch „das simple Ganze“ (FN/I/1151), das sich durch das Beschriebene und den Hintergrund der großen Gebirge in der Ferne zusammensetzt und das Auge „entzückt“, und zwar „auf einmal ohne alle Zerstreung“ (FN/I/1152). Die Wirkung ist paradox, denn die Landschaft erscheint „wollüstig verziert und doch so ganz wie kunstlos“ (ebd.). Damit strapaziert Heine die Bequemlichkeit der Dichotomie ausgerichtetes Bewusstsein. Wie kann etwas, das „verziert“ ist, also ornamental, somit künstlich und naturfern, und das auch noch auf unanständig wollüstige Art, wie kann dieses Etwas kunstlos sein? Und das dann noch bei einer künstlich hergestellten Landschaft wie der *cascata delle marmore*. Diese Landschaft nämlich wurde nicht von einem göttlichen Schöpfer oder der ungeordneten Naturkraft gestaltet, sondern von einem Ingenieur, angelegt, um die Bewohner des Landstrichs vor den verheerenden Überschwemmungen zu retten. Heine betont diesen Umstand dadurch, dass er Ardinghello als *uomo virtuoso* an der Entstehung beteiligt sein lässt. Der in seiner Vorstellung große Mensch zeichnet sich also dadurch aus, dass er mehr ist als das nur um seiner selbst lebende Genie: Ardinghello ist der um das Gemeinwohl bekümmerte Künstler-Ingenieur. Heine selbst scheint sich ebenfalls für die angewandte Wissenschaft interessiert zu haben. Als er aus den Diensten des windigen Liebenstein entlassen wird und nicht weiß, was er tun soll, sagt er sich: „ – nun! dann reis’ ich ganz gewiß nach Griechenland, oder zum Aly Bey und werde Ingenieur und streite wider meine Feinde [...]“ (IX/72). Das Bemerkenswerte an der Beschreibung besteht also darin, dass die Natur, die Heine hier beschreibt, Menschenwerk ist, mehr noch, „ein Kunstwerk so vollkommen in seiner Art, als irgend eins von Homer, Pindar, oder Sophokles, Praxiteles und Apelles, wozu Mutter Natur Stoff und Hand lieh“ (IV/365). Ein nützliches Ingenieurswerk in enger Zusammenarbeit mit der Natur erlangt hier den Rang eines antiken Kunstwerks.

## 2. Die Landschaft als Oper

Bei der Landschaftsbetrachtung sind der richtige Standpunkt und die richtige Zusammensetzung maßgeblich. Bei der Beschreibung wird brav gestaffelt zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Abschluss des Prospekts müssen für Heine stets Gebirge sein. Gelegentlich fehlt ihm dieses Element zur idealen Landschaft – im folgenden Beispiel sind das die den Prospekt abschließenden Berge: „Es sind nicht viel Standpunkte“, klagt er in den Alpen. „Ein wenig abgewichen zerfällt die ganze Gegend. Es ist Schade, daß man das Schreckhorn nicht wohl hinein bringen kann, das gigantisch mit seinem Eis u Schnee über die andern hervor ragt. Man müßte denn idealisieren [...]“ (FN/I/477). Die Berge begrenzen die Unendlichkeit im Halbrund, wie es die Metaphern von Theater, Amphitheater oder Oper zur Illustration des Eindrucks einer Landschaft oft suggerieren. Der Betrachter ist notwendig, um eine Einheit zu schaffen. Mit der Metapher des Theaters setzt Heine das Betrachtete in einen menschlichen Bezug. Somit spielt der Einheitsgedanke bei der Landschaftsästhetik eine nicht unerhebliche Rolle: „Die vollkommen idealische Schönheit ist in der Natur nirgends anders als im Ganzen anzutreffen“ (FN/I/1125), schreibt er während des Mendelssohn-Exzerpts.

Vollkommenheit ist Vollkommenheit, sie mag seyn, wo sie will. Wenn der Geist die zusammengesetzteste mathematische Vollkommenheit sich als ein Ganzes denken will, so muß er sie sich sinnlich machen, oder

zur Schönheit machen, das ist zu einem Ganzen, das er in einem Moment auf einmal übersieht. Einhelligkeit, Grund und Zweck der gesammten Berechnung, Zusammensetzung, was ist es andres für ihn als Einheit? Und was ist Einheit des Mannigfaltigen an einem schönen Körper fürs Auge anders als Einhelligkeit, Grund und Zweck seiner Theile? Oder soll das Auge Schönheit sehen und erkennen ohne Verstand, ohne Geist und Seele? ist es Richter darüber ohne Seele gegen Seele? (FN/I/1100).

Die Landschaft ist eine Physiognomie der Natur, sie macht darin eine ontologische Aussage über deren fundamentale Bedingungen. Es sei, sagt Alexander von Humboldt, die „erhabene Bestimmung des Menschen den Geist der Natur zu ergreifen, welcher unter der Decke der Erscheinungen verhüllt liegt.“<sup>1010</sup> Die Landschaft, ist zu ergänzen, bietet dafür die beste Möglichkeit, sie ist stets ein ästhetisches Produkt. Deshalb ist es möglich, bei ihrer Definition und Beschreibung keinen Unterschied zu machen zwischen der Landschaft als primär ästhetischem Naturerlebnis und der Landschaft als sekundär durch Kunst vermittelter ästhetischer Empfindung, egal ob man eine gemalte Landschaft betrachtet oder sich eine beschriebene bzw. geschriebene Landschaft erliest.

Wie die natürlich Landschaft ist auch die gemalte das Produkt einer Zusammensetzung. Die Landschaftsmalerei ist die Modegattung des 18. Jahrhunderts<sup>1011</sup> und gelangte aus den Niederlanden auf dem umweg über England wieder auf den Kontinent. Seit Patinir im 16. Jahrhundert malt man „kaleidoskopische, collageartig aufgebaute“ sogenannte „Weltlandschaften“,<sup>1012</sup> womit „die reiche, aber verwirrende, vielfältigen Erscheinungen der Natur“ strukturiert und den Stellenwert des Menschen darin bestimmt werden soll.<sup>1013</sup> Schon die frühen Landschaften von Bosch und Patinir sind keine bloßen Abschilderungen der Realität, sondern „liehen sich von dieser die verschiedensten Elemente, mit denen sie eine nicht existierende Landschaft zusammenstellten“, wodurch die Landschaft „nicht zur Dokumentation der sichtbaren Wirklichkeit“ diene, sondern „als Metapher für geistige Inhalte“,<sup>1014</sup> das heißt für damalige Zeit, als Metapher für den Schöpfer der Natur, für Gott. Gleichzeitig jedoch entwickelt die italienische Kunst eine Landschaftsmalerei, die wissenschaftliche Kriterien für die Landschaft erstellt.<sup>1015</sup> Jetzt tritt der Künstler als schöpferisches Individuum auf den Plan. Die niederländischen Landschaftsmaler lassen sich nur zum Teil auf diese Neuerungen ein. Die Landschaften, ob gemalt oder gedichtet, fordern auf, aus ihnen einen tieferen Sinn zu erlesen: „The objective is not realistic description, but the evocation of the meaning of a landscape“.<sup>1016</sup> Und diese Bedeutung soll zur Erkenntnis verhelfen, dass die Natur, die wir in ihrer Vollständigkeit normalerweise nicht wahrnehmen können, einer sinnvollen Ordnung folgt: der Einheit der Mannigfaltigkeit. Welche Elemente eine solche Ideallandschaft beinhalten muss, ist jedem Maler bekannt und wird von Roger des Piles in seinem *Cours de Peinture par principes* (1708) so formuliert:

Unter allen den Vergnügen, welche einem jeglichen Maler seien ihm eigene Gabe und Art der Malerey während der Arbeit verschafft, scheint mir keines lebhafter und anständiger zu seyn, als welches ein Maler bey Verfertigung einer Landschaft fühlt. Denn bey der großen Manchfaltigkeit, welche in dieser Gattung der Malerey herrschen kann, hat der Maler mehr Gelegenheiten, als in allen übrigen Arten dieser Kunst, bey der Wahl der Vorwürfe auf seine Zufriedenheit und Ergötzung zu sehen. Die Einsamkeit der Felsen, die Kühle der Wälder, die Klarheit des Wassers nebst seinem scheinbaren Murmeln, die Ausdehnung der Flächen und der Fernen, die Vermischung der Bäume, die Festigkeit des Rasens, und die Lagen, so wie sie der Landschaftsmaler in seinen Gemälden vorstellen will, alle diese Dinge machen, da er daselbst bald jagt, bald

<sup>1010</sup> Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster; 54), S. 20.

<sup>1011</sup> Werke wie Salomon Gesners *Brief über die Landschaftsmalerei* (1770) oder Alexander Cozens (1716/17?-1786) *A new Method of Assisting the Invention in drawing Original Compositions of Landscape* fanden eine ungeheure Verbreitung. Auf Cozens geht auch die Schrift: *An Essay to facilitate the inventing of Landskips* (1759) zurück.

<sup>1012</sup> Bakker: *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, S. 15.

<sup>1013</sup> Ebd. S. 386.

<sup>1014</sup> Ebd. S. 173.

<sup>1015</sup> Ebd. S. 200.

<sup>1016</sup> Maria A. Schenkeveld: *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam 1991, S. 94.

frische Luft schöpft, bald spazieren geht, bald ruhet, oder auf eine angenehme Art träumt. Endlich ist er Herr über alles, was man auf der Erde, oder auf dem Wasser und in der Luft sieht, und kann frey damit schalten [...].<sup>1017</sup>

Die Möglichkeit, alle Ausbildungen von Natur in einem Bild zusammenzufassen, erwägt auch Gérard de Laireesse in *Het schilderboek* (1707), wenn er die Landschaft als das „ergötzlichste Object in der Maler-Kunst“ bezeichnet.<sup>1018</sup> Es ist nicht bekannt, ob Heinse Laireesses Schrift kannte, aber seine zusammengesetzten literarischen Landschaften lassen kaum eines der erforderlichen Elemente von Baum, Berg und Bach vermissen und ähneln auffällig Laireesses Ideal der vollkommenen Landschaft, die „beruhet auf einer veränderlichen Ordnung vielerley Objecten, als Waldungen mit Prospecten, darinnen sich das Gesicht verlieret, Felsen, Wasser-Ströhme und Wasserfälle, grüne Felder, und dergleichen mehr: welche Dinge die Sinnen belustigen, und die Augen erquicken“.<sup>1019</sup> Heinse zeigt deutlich, für welche Landschaft er die größte Sympathie hegt: „Die schönste Landschaft überhaupt aber ist wohl die, welche dem erhabnen Menschen die beste Nahrung giebt, und seinen Sinnen die mannichfaltigsten Veränderungen der Erde zeigt, u wo er zugleich bequem leben kann“ (FN/I/860). Er sehe dieses Ideal fast in Neapel verwirklicht, doch leider fehlen da in der Ferne die höheren Gebirge. Die „schönste Landschaft ist, wo man alles hat, Meer und Quellen, und Ebenen u Gebürge, und Schatten und Sonne nach den verschiedenen Jahreszeiten“ (ebd.). Auf kleine Seen könne man verzichten, auf das erhabene Meer besser nicht (ebd.).

Die erkenntnistheoretische Auffassung vom enzyklopädisch Zusammengesetzten der Natur als Charakteristikum der Landschaft verselbständigt sich schließlich zu einem verspielten Verfahren: Zum Myriorama (vgl. Abb. 53). Es wird 1802 von Jean-Pierre Brès erfunden. Auf vierundzwanzig Kärtchen sind verschiedene Landschaftsmotive abgebildet und zwar so, dass man die Kärtchen aneinander reihen konnte, ohne dass Brüche zu sehen war. Damit kann man sich theoretisch eineinhalb Quintillionen verschiedene Landschaften zusammensetzen.<sup>1020</sup>



Abb. 53: Jean-Pierre Brès: *Myriorama* (1802)

Landschaften sind auch dem Gesetz der Schönheit unterworfen, wonach ihr Wesen „in der Proportion aller Theile unter sich zum Ganzen“ besteht (FN/I/859). Eine Landschaft ist in erster Linie etwas vielfältig

<sup>1017</sup> Zitiert nach: *Landschaftsmalerei*, hrsg. von Werner Busch, Berlin 1997 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin; 3), S. 160.

<sup>1018</sup> Zitiert nach Bättschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989 (DuMont-Taschenbücher; 227) S. 242.

<sup>1019</sup> Ebd. S. 243.

<sup>1020</sup> Ebd. S. 37.



Zusammengesetztes, das allerdings, will man es als Einheit und als schön erfassen können, begrenzt, reduziert, idealisiert werden muss. Wie breitenwirksam diese Forderung ist, zeigt der Einsatz des sogenannten Claude-Spiegels, eines optischen Hilfsmittels zu ästhetischen Betrachtung einer Landschaft. Der Betrachter rückt sich, während er in einen kleinen Spiegel schaut, die Landschaft dahinter zu einem ästhetischen Ausschnitt zurecht. Das optische Hilfsmittel dient zur „künstliche[n] Reduktion der Natur“<sup>1021</sup> und bringt „klassische Architektur, laubreiche Haine und fernes Wasser am vollkommensten miteinander in Einklang“.<sup>1022</sup>

Etwas zusammenzuordnen und dadurch einen neuen Sinn zu verleihen, darin liegt der Sinn jeder Landschaft. Eine Landschaft ist somit ebenfalls eine Sammlung, ein Museum ihrer Elemente. Das Bild der Landschaft als Sammlung oder Museum ergänzt Heinse noch durch das Bild des Raritätenkastens: „Warum soll ich mir Zb. nicht vorstellen können, was in einer Schachtel oder Stube ist, wenn mir einer die bekannten Sachen daraus hererzehl? Und so gleichfalls in einer Landschaft?“ (FN/I/919). Ein halbes Jahrhundert nach Lairesse fasst Sulzer die Landschaft als ein enzyklopädisches Zimmer auf.<sup>1023</sup> Seiner Meinung nach soll man in einer Landschaft „alles, was die leblose Natur unterrichtendes und rührendes hat aus allen Theilen der Welt“, in einem Zimmer zusammentragen, dazu dann noch das Belebte, also „Auftritte aus der thierischen und sittlichen Welt, die sich dazu schicken“, dann würde die Landschaft als „eine solche Sammlung für den Verstand und das Gemüth eine höchst nützliche Schule des Unterrichts seyn“.<sup>1024</sup> Man sammle dazu noch das „Merkwürdigste von dem Genie, der Lebensart, den Geschäften und den Sitten aller Völker des Erdbodens“ und dann könne „jede empfindsame Scene der menschlichen Natur [...] auf die rührendste Art vorgestellt werden“.<sup>1025</sup> Sulzer sieht das Landschaftsbild in der Nachfolge des *Orbis pictus* (1658),<sup>1026</sup> und wenn er die ideale Aussicht seiner Stadt- und Landschaftsansichten auf die beschränkt, bei der der Maler die dargestellte Welt durchweg auf einem Gebirgshorizont auflaufen lässt, dann wird diese Weltlandschaft zur Theaterbühne. Die ideale Landschaft ist ein *theatrum mundi*.

Heinse Landschaften sind genormt: Um einen idealen Eindruck zu hinterlassen, müssen sie auf eine bestimmte Art und Weise zusammengesetzt sein und vor allem keines der erforderlichen Elemente vermissen lassen, am wenigsten das den Horizont abschließende Gebirge. Dann sind sie ihm so vollkommen wie eine Oper oder ein Theater und erfreut er sich am „kleine[n] äußere[n] Amphitheater von Gebürge“ (X/166), am „prächtigen Amphitheater der Gebürge von Frescati und Tivoli“ (X/139) oder am „Operntheater der Natur“ (FN/I/1148). Über eine Ideallandschaft wie die *Civita Castellana* sagt er: „Es ist ein wahres Zauberthal, die Berge gehn immer weiter hinten fort, wie in einem Operntheater der Natur in ungeheurer Größe, und alle mit Waldung bewachsen“ (FN/I/1148). In der Rheinfluss-Beschreibung, mit der er etwas Neues erreichen will, formuliert er seine Absicht: „Kommt, und laßt euch die Natur eine andre Oper vorstellen, mit andrer Architektur, und andrer Fernmahlerey, und andrer Harmonie und Melodie, als die von jämmerlicher Verschneidung mit einem winzigen Messer euch entzückt“ (X/34 und FN/I/459).<sup>1027</sup> Der Vorwurf der Verschneidung trifft die Landschaftsmalerei, denn früher trugen die Landschaftsmaler die Farben mit einem Messer auf der Leinwand auf, ein Vorgang, der nach Heinse offensichtlich die künstlerische Zeugungskraft einschränkt und die Überlegenheit der Poesie über

<sup>1021</sup> Brilli: *Als Reisen eine Kunst war*, S. 59.

<sup>1022</sup> Simon Schama: „Landschaft und Erinnerung“, in: *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hrsg. von Christoph Conrad und Martina Kessel, Stuttgart 1998 (RUB; 9638), S. 242-263, hier S. 247.

<sup>1023</sup> Vgl. Bätschmann: *Entfernung der Natur*, S. 278.

<sup>1024</sup> Sulzer: „Landschaft“, in: *Theorie*, Band 2, S. 653-676, hier S. 655.

<sup>1025</sup> Ebd.

<sup>1026</sup> Bätschmann: *Entfernung der Natur*, S. 278.

<sup>1027</sup> Gerhard Sauder geht hier von der üblicherweise Heinse zugeschriebenen Konfrontation der Macht der Natur gegen die Restriktionen der Kunst aus, bei der ihm die „konventionellen Künste (Oper, Architektur, Malerei, Musik) erscheinen wie Eunuchenkunst.“ (Vgl. Gerhard Sauder: „Kontemplative und ekstatische Landschaftswahrnehmung: Heinse und Goethe vor dem Rheinfluss von Schaffhausen“, in: *Literarische Landschaft. Naturauffassung und Naturbeschreibung zwischen 1750 und 1830*, hrsg. von Uwe Dethloff, St. Ingbert 1995 [Annales Universitatis Saraviensis: Philosophische Fakultät; 6], S. 93-114, hier S. 112.) Das meint Heinse keineswegs, seine idealschöne Natur vereint alle Einzelkünste in sich wie eine Oper.

die Malerei zumindest für dieses Sujet bezeugt. Da die Darstellungsvermögen der Malerei aufgrund der erzwungenen Momentalität hinter den Möglichkeiten der Dichtung zurückbleiben, kann vor einer Leinwand die angestrebte genussvolle Vereinigung von Betrachter und Betrachtetem aus Mangel an Potenz nicht stattfinden: „Deßwegen sind die herrlichsten Landschaften allemal auf dem Papier todt, höchstens nur einen Augenblick lebendig!“ (FN/I/371). Eine „andere Oper“ will Heinse in der Rheinfall-Beschreibung schaffen, eine mit Worten generierte. Doch ist es keine unberührte, ungebändigte, wilde Natur, die er erschaffen will, denn er möchte kein Salvator Rosa der Landschaftsdichtung sein. Ihm ist Natur immer sinnvoll geordnete Natur, und die Landschaften sind Chiffren des vollständigen ästhetischen Genusses und damit, zumindest bei Heinse, letztendlich Erkenntnis.

Schließlich bleibt die Skepsis, ob eine einzelne Kunst die Natur überhaupt in ihrer zusammengesetzten Vollständigkeit darstellen könne. An dieser Aufgabe muss jede Kunst scheitern: „In der Natur haben wir alles beysammen; alle unsre Künste theilen sich doch nur einzeln in sie. Die Malerey kann keine Bewegung vorstellen, u die Poesie keine körperliche Gestalt. Und die Musik nicht das Windsausen durch den hohen Wald“ (FN/I/923). Alle drei Disziplinen zusammen würden das Ideal der ästhetischen Erkenntnis formen – und diesem Ideal der Gesamtkunst kommt seiner Ansicht nach die Oper am nächsten. Aus diesem Grund verwendet er sehr oft die Metapher der Oper zur Erläuterung des ästhetischen Gehalts von Landschaft.

### 3. Landschafts(gemälde)beschreibung

Man kann die Landschaft betrachten als eine komplexe Zusammensetzung von Einzelementen, die ein ästhetisch reizvolles Ganzes formen, – oder man kann sie erfassen als Zeugnis eines historischen Werdens. Letzteres unternimmt Heinse in den Alpen mit dem Gotthardt-Brief, der aufgrund seiner naturreligiösen Tendenz auch Gotthardt-Evangelium genannt werden könnte. Schilderungen von Naturerlebnissen wie dem Rheinfall von Schaffhausen sind Seelenreportagen eines, der sich der Natur aussetzt, um Erkenntnisse über sie zu erlangen. Doch soll dabei nie vergessen werden, dass eine Natur ohne Betrachter eine Natur ohne Bewusstsein ist. Heineses Beschreibungen bleiben der Wissensvermittlung verpflichtet, und zwar mit anderen Mitteln als durch das bloße Aufzählen von Daten und Maßen geschieht.

#### Der Gotthardt

Mit der Beschreibung der Überquerung des Gotthardt will Heinse den Leser Teil haben lassen an seiner naturphilosophischen Epiphanie, die ihn aufklärt über das wahre Wesen der Natur. Er verbindet Gefühl und Verstand aufs innigste. Zuerst gibt er das Thema vor: Naturgeschichte.

Aus dem grauen Alterthume der Welt, aus den Ruinen der Schöpfung schreibe ich Ihnen, geliebter Vater Gleim, wogegen die Ruinen von Griechenland und Rom zerstörte Kartenhäuserchen kleiner Kinder und nicht einmal das sind (X/35).

Dann folgt die emotionale Evokation:

Ach! ich wandle auf und wandle ab, und hoch schlägt mir das Herz. Es ist Mitternacht; mit ihrem ewigen Sonnenfeuer funkeln und strahlen im heitern Aether am südlichen Himmel Sirius und Orion, und um mich rauschen die Quellen des Ticino, und mit ihren kühlen Fittigen umwehen mich Boreas und Notus, die sich hier oben von Italien und Deutschland her brüderlich umarmen (X/36).

Dann die Ortsbestimmung:

Mit einem Wort; ich bin auf der Höhe des Alpenpatriarchen Gotthardt, und mich umgeben seine Eis- und Felsengipfel, erhaben über Europa und über die halbe Welt (ebd.).

Nach einer kurzen metaphernreichen Landschaftsbeschreibung des Weges, der ihn zum Gotthardt hinaufführte,

folgt eine Reduzierung der affektiven Metaphernfülle auf trockene Tatsachen:

Bester Freund, hier ist wirklich das Ende der Welt. Der Gotthardt ist ein wahres Gebeinhaus der Natur. Statt der Totenknochen liegen ungeheure Reyhen von öden Steingebürgen, und in den tiefen Thälern auf einander gehäufte Felsentrümmer da – (ebd.).

Wobei es beabsichtigt ist, beim damals auch naturwissenschaftlich gebildeten Leser, Assoziationen entstehen zu lassen, z.B. zu dem auch bei Winckelmann genannten Werk des Thomas Burnet, der *Telluris Theoria Sacra*, in dem dieser 1699 die Theorie der Erdentstehung aus dem Chaos vertritt.<sup>1028</sup> Diese Schrift prägt das Bild der Alpen für eine gewisse Zeit, denn der Autor behauptet darin, die Berge seien ein Resultat der Sintflut und gleichzeitig ein Warnzeichen Gottes, weil Gott die Erdoberfläche zur Strafe des Menschen „verhäßlichte“,<sup>1029</sup> wofür die Alpen ein besonders eindrückliches Beispiel seien. Noch Herder habe sich deren Anblick nicht zugetraut und auf den Alpenpässen die Vorhänge seiner Reisekutsche zugezogen.<sup>1030</sup> Ganz anders Heinse, er kostet den garstigen Anblick gerade zu aus, wodurch seine Passage fast klingt wie das Kurzkapitel aus einer *gothic novel* à la Horace Walpole.

Die Mitternacht weicht von hinnen. Ich komme wieder draußen aus der Kälte herein. Das Wollustauge des Himmels, der Morgenstern, blickt am Gebürg herauf. Schauer wie ein Erdbeben giengen durch mein Wesen. Ich trat auf und ab leicht wie in Wolken an den Seen, woraus der Ticino rieselt; und nach einem brausenden Wirbelwind, der mir mein losgegangnes Haar um den Kopf herumschlug, ward alles still, bis auf das Geräusch ferner Katarakten, und mich wehte heilig leis in der Dunkelheit zwischen feuchten Felsen eine Stimme wie von einem Geist an – (IX/36f.).

Und dann spricht dieser „Geist“, wobei er für da Landschaftsbild dasselbe Verfahren der Verlebendigung anwendet, das er wenige Jahre zuvor in den *Gemäldebrieffen* eingesetzt hatte.

Was staunst du, Schüchtern, kleines Geschöpf! Auch hier war einmal ein Eden, schöner als Genf und Vevay in dem bezaubernden Thale, wo der wilde Rhodan von seinen Stürmen ausschnaubt, und in süßen Schlummer heiter hin wallt; und schöner als die Gefilde, wo die Provenzalerin schon zum Schlag der Trommel tanzt. Ich stieg einer der ersten aus den Wassern hervor, und unter den kühlen Schatten meiner Pommeranzenwälder pflegten die neugebohrnen Kinder der Erde der jungen Liebe. O goldner Traum meiner Jugend in viele tausend Jahre hinein, wo noch die Nachtigallen in meinem blühenden Wipfeln schlugen, und Hirsche und Rehe um meinen Nacken spielten! (IX/37).

Heinse greift hier zu einem Trick, den er schon in den *Gemäldebrieffen* anwendet. Er verpackt das, was er sagen will, in eine idyllische Landschaft. Diese Landschaft, mit heiterem Gewässer, mit Gefilden und Tanz, Schatten, Wäldern und Kindern, Hirsche, Rehe und den unverzichtbaren Nachtigallen existiert so nicht, Heinse hat sie auch nicht vor Augen, denn es ist eine im Dunkel der Zeiten verlorene und wieder heraufbeschworene Landschaft, um den Leser empfänglich zu machen für das, was noch kommt. Die scheinbar rein narrative Wendung „Ich stieg einer der ersten aus den Wassern hervor“ beinhaltet jedoch eine ausgeklügelte wissenschaftliche Standortbestimmung. Die Theorie, die Berge seien vom Wasser der Sintflut bedeckt gewesen, stellt den Glauben der Neptunisten dar. Obwohl von Abraham Gottlob Werner (1749–1814) erst in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts zur vollständigen Theorie ausgearbeitet, gibt es schon vorher neptunistische Theorien, die behaupten, die Erde habe sich aus dem Wasser entwickelt, was Burnet in der Aussage zusammenfasst: „Coelum et terra ex aqua et per aquam consistentes.“<sup>1031</sup> Heinse fährt mit der Dramatisierung seines Erlebnisses fort:

<sup>1028</sup> Vgl. Werner Busch: „Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff“, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. von Sabine Schulze, Stuttgart 1994, S. 485-518.

<sup>1029</sup> Ebd. S. 486.

<sup>1030</sup> Ebd.

<sup>1031</sup> Ebd. S. 487.

Kannst du glauben, daß ich immer Fels war, ohne Pflanze, Halm und Staude? und siehst du nicht, daß jeder grüne Berggipfel auch nach und nach so wird? Aber ich bin so alt, als dein Schmetterlingskopf mit seinem weichen tagdaurenden Hirn nicht auszudenken vermag. Zwar bin auch ich aus einem Element ohne Größe, (denn jedes lebendige Ding hat seinen Mittelpunkt, woraus es wird und ist,) einer der gewaltigsten Körper der Erde geworden, der noch jetzt mit seinen Knochen die Furka und den Grimselberg, das Wetter und Schreckhorn hinunter ungeheuer da liegt; und wer weiß, was noch einmal aus dir wird. Jetzt spend ich als Winzer und Kellermeister, ehemdem selbst Zecher, das Leben aus durch halb Europa; und alle deine Brüder und Schwestern, und Gras und Kraut und Vieh müßten, wann das Gestirn des Tages mit seinem verzehrenden Feuer an euern Häuptern vorbeiy wallt, verlechzen und verschmachten, wenn ich Winter, Herbst und Frühling keinen Vorrath davon aufsammelte und einlegte. Sahst du nicht, und hörst und siehst du nicht, wie das freundliche Element abgezapft von meinen Gipfeln in Quellen ohne Zahl herabläuft, in Bäche rinnt, und, um das Versäumte wieder einzubringen, durch ein ungeheures Thal nach dem andern in brausenden Stürzen und gähnen Abschüssen sich in die Tiefen hinein wälzt, daß er lauter Schaum und Staub wird, und alle Felsenwände seinen Jubel wiederhallen? (x/37f.).

Noch einmal bestätigt er dadurch, dass er den Berggeist ehemals „Zecher“ sein lässt, die neptunische Theorie. Konversationen über wissenschaftliche Themen werden in den Salons der Gelehrten überall geführt, Heinse unterhält sich in Genf mit dem Bruder des berühmten Geologen Jean-André Deluc, Guillaume-Antoine Deluc. Er berichtet Jacobi fünf Wochen nach dem Gotthardt-Übertritt von diesem Zusammentreffen:

Der ganze Kopf steckt mir schon voll von Weltbaukunst; ich habe auch eine lange und breite Unterredung mit dem Bruder des Mr. de Luc gehabt, der mir das Werk seines Bruders zum lesen geliehen. Ich wollte, daß ich einen Abend mit Ihnen darüber sprechen könnte; zum schreiben steht mir heute der Kopf nicht, ob es mir gleich eine Lieblingsmaterie wäre. Sein System läßt die arme Erde bey der Sündfluth ganz erbärmlich zusammenfallen; und es kann nichts albernere seyn, als daß der Grund des Meeres vor der Sündfluth so hoch über den Alpen soll gewesen seyn, als jetzt die Alpen über dasselbe sind; und das bis an den Südpol, denn die Rundung der Erde erlaubt es nicht anders (x/61f.).

Bei dem Werk Delucs handelt es sich um die *Lettres physiques et morales sur l'Histoire de la Terre et de l'Homme* (1778-80), mit der der Autor den biblischen Schöpfungsbericht in Einklang bringen möchte mit der neptunischen Kosmologie. Auf der Rückreise dagegen scheint er zum Vulkanismus bekehrt zu sein:

Alles ist Granitfelsen, und roher Porphy. Mir scheint es ganz unlegbar, daß dieser Stein vom Feuer erzeugt ist; die Form der Berge selbst, und die Theile, die ihn zusammensetzen, und die zarten Schlacken von Brand darin können unmöglich vom Wasser herkommen. Vielleicht, und wohl gewiß wurden sie tief im Inneren der Erde erzeugt vom Centralfeuer, ohne eigentliche Vulkane gewesen zu seyn, und sind durch eine undenkliche Reyhe von Jahrtausenden endlich nach und nach zu dieser Höhe gestiegen, wo sie nun vom Regen des Himmels aufgelöst, einstürzen und von den Flüssen zu Sand zermalmt werden (FN/I/1305).

Goethe hält ebenfalls zunächst an der neptunistischen These fest, bevor er sich von ihrer Obsoletheit überzeugen ließ. Werner Buschs Aussage, „daß der Künstler im Grunde genommen nichts anderes tut als der Geologe, jeder auf seinem Gebiet: er gibt dem Ungeordneten eine Ordnung, dem Gesetzlosen ein Gesetz“,<sup>1032</sup> trifft sowohl für Heinse als auch für Goethe zu. Jedenfalls glauben beide, in dieser Materie für sich eine Entscheidung treffen zu müssen.

Ohne die Termini der Wissenschaft zu gebrauchen, transportiert Heinse mit seiner Landschaftsbeschreibung wissenschaftliche Inhalte in unwissenschaftlicher Manier. Er scheint der Ansicht zu sein, Wissen könne man gewissermaßen subkutan verabreichen, in einer Manier, dass der Leser die Unterweisung nicht merkt. Auf dem Gotthardt formuliert er seine Ansichten als religiöses Glaubensevangelium, also in einer Form, die bisher nur für die Panegyrik von der Natur als Gottes Schöpfung vorbehalten war, und worin jener Satz pantheistischen Sprengstoffs abgedruckt ist, den Georg Jacobi abzudrucken sich viele Jahre später wieder weigern musste:

Ich bin der Anfang und das Ende. Erkenn in mir die Natur in ihrer unverhüllten Gestalt, zu hehr und mächtig

<sup>1032</sup> Ebd. S. 492.

und heilig, um von euch Kleinen zu euren Bedürfnissen eingerichtet und verkünstelt und verstellt zu werden. Jedes Element ist ewig wie die Welt, und kann weder erschaffen noch vernichtet werden; und alles andre wird und ist und vergeht: aber die Arten der Elemente, und die verschiedenen Formen, wozu sie anwachsen, sind unzählbar. Nun geh hin, dir ist das Evangelium gepredigt! (x/38).

Mit der Schlussformulierung präsentiert er das Ganze als Offenbarung. Der Gläubige ist – wie bei der Anschauung Gottes – erschreckt, ergriffen und bar jeder rationalen Reflexion: „Und eine unaussprechlich schöne Gestalt voll grauser Majestät schwebte wie ein Berggeist in der Dämmerung an mir vorüber. Schauer auf Schauer wallten wie Fluthen durch meine Seele, und mir sträubten sich die Haare auf dem Haupte (ebd.). Er nennt sich jetzt „Pilgrim in die Heiligthümer der Natur“, dem eine mystische Offenbarung zuteil wird. Zusätzlich bemüht er den Unsagbarkeitstopos: „Was ich da gesehen und gehört und erfahren habe, läßt sich mit keiner Zunge aussprechen und mit keiner Feder beschreiben“ (x/39), und fährt fort:

Ich habe den Anfang und das Ende der Welt gesehen, und zuerst alle Dinge in ihrem rechten Lichte betrachtet; ich bin mit Entzücken in die innerste geheimste Harmonie der Wesen eingedrungen, und Herz und Geist und alle Sinne haben sich bey mir in Wonne gebadet. [...] Dieß Anschauen war das Anschauen Gottes, der Natur ohne Hülle, in ihrer jungfräulichen Gestalt; Alles groß und rein, alle die ungeheuern Massen daliegend in unendlicher Majestät! (ebd.).

Die Naturbetrachtung hat ihm eine Erkenntnis gewährt, der Anblick werde ihn „Zeitlebens mit Adlerschwingen erheben“ (ebd.). Er klagt in einem Atemzug: „Ach! warum konnt' ich Euch nicht aus der Tiefe, worin Ihr steckt, an alle die Stellen dahin zaubern“ (ebd.), womit er Jacobi nicht nur aus der Rheinebene auf die Berghöhe des Gotthardt zaubern wollte, sondern natürlich auch aus den Tiefen des Nichtwissens, denn Friedrich Jacobi glaubt an den persönlichen Gott. Diesen meint Heinse entschieden nicht, nur welchen Gott meint er dann? Den der Physikotheologen? In der Kunstfigur des Berggeistes personifiziert er die Natur als Gott und macht sie damit zum Religionsersatz, deren Verkünder der Dichter, also er, ist. Joseph Anton Koch hat solch einen Berggeist 1793/94 in seinem Aquarell *Gletscher mit Berggeist und Quellgott* (Abb: 54) abzubilden versucht – vielleicht



Abb. 54: Joseph Anton Koch: *Gletscher mit Berggeist und Quellgott* (1793/94)

inspiriert von Heinses berühmter Beschreibung. Die literarische Darstellung Gotthardt-Erlebnisses weicht von der tatsächlichen Begebenheit ab, denn zunächst ist Heinse gar nicht allein. Er befindet sich in weiblicher Begleitung, eine alleinreisende Dame hatte sich ihm zum Aufstieg auf den Gotthardt angeschlossen, man kommt sich näher, beschließt zusammen wachend die Nacht zu verbringen. Heinse hält durch, seine Begleiterin nicht. Er befindet sich zur Zeit des Sonnenaufgangs mit Sicherheit in emotionaler Hochstimmung, doch, wie die folgende weniger stilisierte und natürlicher ausfallende Beschreibung im Brief an Friedrich Jacobi zeigt, hatte die Begebenheit ursprünglich etwas weniger vom pindarischen Raunen.

Ich wachte die ganze Nacht, gieng oft hinaus, und betrachtete in der Kälte den reinen Himmelsäther voller Sterne. So sonnigt und hellblitzend hab ich den Sirius und Orion noch nie gesehn. Für mich war keine Zeit. Die Quellen des Ticino rauschten das Gebürg hinab; ferne Wasserfälle mischten sich darein; mitunter Windstöße, und Wirbelwinde, die entstunden, weil sich Boreas von Deutschland und Notus aus Italien hier

oben umarmten. Die Felsen und Eisgipfel ragten in der Dämmerung rund um mich herum gen Himmel. Durchdrungen in allen Gliedern von furchtbaren Schauern gieng ich herum, und trat auf Steine auf, wie in freye Luft. Ach! mir war's so leicht und so voll und so wunderbarlich heilig ums Herz, ich kanns nicht sagen! Und so stürzte denn Gefühl und Empfindung wie Reuß und Wasserfall, und Seyn und Zeit, oder Werden und Vergänglichkeit, in mein Leben herum, bis der Venus reine Morgenstern über den einen Gipfel herauf schwebte, und das Morgenlicht in den Himmel hereindrang (X/44f.).

Es sind die Sonnenaufgänge, manchmal auch die Untergänge, die ihn stets in den Zustand grenzenlosen Glücks versetzen. Das Gotthardt-Evangelium – wie der Rheinfall-Dithyrambus – entspringen nicht *ad hoc* der Erregung angesichts des Erhabenen, sondern diese zu schreiben und dann tatsächlich auch an Gleim und Jacobi abzuschicken, plant Heinse bereits in Luzern (IX/35). Die neue Art des Schreibens will Unmittelbarkeit erzeugen, ist aber dennoch Resultat eines künstlerischen Kalküls.<sup>1033</sup>

Berge haben für Heinse eine mystische Bedeutung, bereits vor der Reise, darauf weist eine weitere giftige Bemerkung Jacobis hin, die allerdings in ihrer Prägnanz auch wieder etwas Komisches hat. Er schreibt an Merck im Juli 1778, als wolle er diesen an Bösartigkeit noch übertrumpfen: „Heinse will mehr als jemals nach Italien – auf den Ätna – da meint er da säß e s.“<sup>1034</sup> Trotz aller Häme ermöglicht er ihm die Reise zwei Jahre später.

### Der Rheinfall

Beim Gotthardt-Brief geht es Heinse um die Darstellung von Naturgeschichte und Naturphilosophie, hypostasiert in der Phantasiefigur des Berggeistes, beim Rheinfall mag ihm – neben dem emotionalen, sentimentalen Eindruck – der rein physikalische Eindruck von Kraft und Macht fasziniert haben und die Herausforderung, diese sprachlich darstellen zu können.

Der Besuch des Schaffhausener Rheinfalls war in den Anfangszeiten der Touristenströme Pflicht. Dieser Wasserfall galt schon damals allgemein als Testfall für das Erhabene. Der Bericht eines gewissen Professor Heinrich Sander ist von einer Ergriffenheit vor dem gewaltigen Sturz gekennzeichnet, die der Heinses auffällig ähnlich ist.<sup>1035</sup> Beiden war 1779 Goethe vorausgegangen. Anders als jene war dieser – übrigens in Gesellschaft von Lavater – jedoch ganz distanzierter Beobachter, gerät keineswegs außer sich wie Heinse und Sander, sondern „fürchtete“ nur, dem „Übermaß zu erliegen“.<sup>1036</sup> Heinse lässt genau das zu. Gibt sich der unkontrollierten Natur hin, lässt seine Sinne betäuben. Die Wassermassen sind so stürmisch und stark, „daß sie das Gefühl statt des Auges ergreifen“ (FN/I/459), womit das Erlebnis nicht länger nur eine optische Erfahrung ist, sondern eine den ganzen Körper, innen und außen, erfassende Form von Heinses naturphilosophischem Credo, dass alles Bewegung ist. Eine Rheinfallbeschreibung zur Vermittlung dieser Überzeugung erweist sich als geradezu ideal, schreibt doch Ernst Bloch in seinem Aufsatz „Erstaunen am Rheinfall“ angesichts der tobenden Wassermassen: „Wogen [...] bezeichnen [...] den Rücken, auf dem das Subjekt zum Durchbruch aus der gewohnten Starre reitet; die brausenden Katarakte sind hier in der Natur selbst das Element der Reise.“<sup>1037</sup> Das

<sup>1033</sup> Eine Vorfassung mit Korrekturen hat sich im N 60 (FN/I/481ff.) erhalten.

<sup>1034</sup> Jacobi: *Briefwechsel*, Reihe 1, Band 2: 1775-1781, S. 77.

<sup>1035</sup> „Prof. Sanders Reise nach Constanz am Bodensee und nach Schaffhausen zum Rheinfall. Im April 1781.“ In: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, 1781, Band 3, S. 207-284, hier S. 282f. – Sander besucht den Rheinfall im April 1781, also ein dreiviertel Jahr nach Heinse: „Stellen Sie sich einen wellenwerfenden Ocean von siedender und schäumender Milch vor. [...] Ich konnte nicht mehr jauchzen, nicht mehr Jubel und hohen Jubel rufen, alle Sinne vergiengen, und alle Gedanken schwanden. Ganz deutlich weiß ich mich noch der Minuten zu erinnern, wo ich wirklich nichts mehr sah und hörte, alles Selbstgefühl verlor, und nur schwebend hieng über dem prachtvollen Abgrund. Ich bildete mir ein, als ich wieder aufsaß, ich hätte die Natur in ihrer Geburtsstunde angetroffen. So mag etwa Erde und Meer gebraußt, getobt, gewüthet haben, als die gebährende Natur den Rhein und den Savannah aus ihrem allmächtigen Becken ausgoß, und ihnen diese Riegel, diese Dämme, diese Felswände entgegen pflanzte!“

<sup>1036</sup> Zitiert nach Clara Hermans: *Lebe wohl, Italien! Goethes Reise in die Schweiz. Klassizismus im Selbstversuch – eine Marginalie zu Goethes Leben*, Norderstedt 2009, S. 262.

<sup>1037</sup> Ernst Bloch: *Literarische Aufsätze*, Frankfurt/Main 1984 (stw; 558), S. 430.

Außer-sich-sein von Heinse und Sander, ihre Ekstase (Ex-Stasis) ist die Aufhebung der todbringenden, fäulnisserregenden Bewegungslosigkeit (Stasis) selbst. Die Bewegung verläuft aufwärts erhaben hinab „in die Tiefen der Mutter Erde“ (FN/I/458) und retrogradierend vorwärts in den Schoß der Mutter Natur: „Man wird endlich ungeduldig, daß man [...] nicht mit hinein kann“ (FN/I/459). Inzestuös ist diese Sehnsucht und erotisch gleichermaßen, denn der Betrachter gibt sich als Ersatz dafür in genussvoller Vereinigung dem Erlebten hin, löst sich auf im Betrachteten und wird wie in einem Bad im selbstauflösenden Genuss Teil eines größeren Ganzen. Er erschafft darin sein Ich-Nichts neu und vor allem – stärker. Das Erhabene füllt „die Seele mit Entzücken, Schauer und Erstaunen, daß sie die Zeit vergißt, und versetzt den Menschen unter die Götter“ (IV/177f.).<sup>1038</sup> Das zu empfinden ist nicht allen vergönnt, das zeigen weitere prominente Rheinfallerfahrungen. Joachim Heinrich Campe ergötzte sich zwar am Naturgemälde, „aber ausser mir zu geraten darüber – das habe ich nie gekonnt“.<sup>1039</sup> Des frommen Grafen von Stolbergs Ehefrau dagegen schlottern die Knie, sein Sohn starrt unverwandt in das Gestrudel, der Vater aber will niedersinken „aufs Angesicht“ und ausrufen: „Herr, Herr, Gott, barmherzig und gnädig.“<sup>1040</sup> Multatuli Max Havelaar 80 Jahre später schließlich verweigert sich dem Sollgefühl der Reiseführer, will sich nicht mehr vorschreiben lassen, was er zu fühlen hat, empfindet nichts und schwört, sich nie wieder einen Wasserfall ansehen zu wollen, es sei denn, er liege gerade auf dem Wege.<sup>1041</sup>

Heinse's Fall-Beschreibung ist wie der Gotthardt-Erguss Literatur weit mehr als eine gewöhnliche Reisebeschreibung; sie ist in Worte erstarrte reine Bewegung, Zeugnis seines Bemühens um das neue Beschreiben. Beide Beschreibungen zusammen sind wie die Umsetzung einer Passage aus Goethes Brieftasche und zwar des „Gebets“ aus der *Dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*:

Du bist Eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und geflickt. Vor dir, wie vor dem Schaumstürmenden Sturze des gewaltigen Rheins wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebürge, wie vor dem Anblick des heiter ausgebreiteten Sees, und deiner Wolkenfelsen und wüsten Täler, grauer Gotthard! Wir vor jedem *großen Gedanken der Schöpfung*, wird in der Seele reg was auch Schöpfungskraft in ihr ist. In Dichtung sammelt sie über, in krüzlenden Strichen wühlt sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes unauslöschliches Gefühl des, das da ist und da war und da sein wird.<sup>1042</sup>

Es ist, als ob Heinse sich diese Aussage zum Programm nimmt, bevor er noch nach Italien aufbricht. Hier nun die Rheinfallbeschreibung in voller Länge:

Neuhaufen bey Schaffhausen. Den 14 August, 1780.

Der Rhein bey Schaffhausen thut einen solchen Schuß in die Tiefe, daß er das Laufen vergißt, und sich besinnt, ob er Dunst werden, oder Wasser bleiben will. Wenn man ihn zum ersten erblickt: so sieht man lauter Dunststaub wie Silberrauch in der Luft. Sein Brausen in der Ferne scheint wie Harmonie, in welche einzelne Fluthenschläge die Melodie machen. Er sieht ganz wild und ernst aus, und stürzt trotzig über die Felsen hin, kühn und sicher nicht zu vergehen. Es ist eine erschreckliche Gewalt, und man erstaunt, wie die Felsen dagegen aushalten können. Das Wasser scheint von der heftigen Bewegung zu Feuer zu werden und raucht; aber sein Dampf ist Silber, so rein wie sein Element ist.

*Den 14 Nachmittags auf der Zürcherseite.*

Es ist der ungeheuerste Krieg der Riesenkräfte der Natur gegen einander. Allmählich vom weiten rauscht der Rhein die Felsen an, die hervorstehen; und fängt schon an zu zürnen, und schäumt an vielen Orten und Seiten auf, bis er sich im Grimm herniederstürzt, und seine Flüthen an den großen Massen

<sup>1038</sup> Heinse fügte in der zweiten Auflage, die 1794 zum Abdruck gelangte (und die sich Carl Schüddekopf als Textvorlage nahm) den „Schauer“ hinzu, der in der ersten Auflage 1787 (die die Druckvorlage für *Ardinghello*-Ausgabe von Max L. Baeumer bildete) noch fehlt.

<sup>1039</sup> Zitiert nach Sylvia Brunner-Hauser: *Der Rheinfall durch die Jahrhunderte in Wort und Bild*, Schaffhausen 1959 (Neujahrsblatt der Naturforschenden Gesellschaft Schaffhausen; 12/1960), S. 19.

<sup>1040</sup> Ebd.

<sup>1041</sup> Mit viel Humor hat dies Multatuli zur Sprache gebracht. (Vgl. hierzu mein Aufsatz „Max Havelaars Wasserfallphobie oder: Weshalb die Frauen von Arles und Nîmes sich nicht die Nase putzen dürfen“ in:

<http://cscedition.blogspot.de/stories/1374550/>)

<sup>1042</sup> Goethe: *Sämtliche Werke*, 1.2., S. 303.

von Stein aufbrausen, und immer schneller und jähzorniger mit einer Allgewalt gegen die entgegenstehenden und weit darüber herausragenden unbeweglichen Pfeiler in die Tiefe schießen, daß der Dunststaub davon in die Luft prallt, als ein starker Geist herum wirbelnd, immer in feinere Wölkchen sich wälzt, und endlich menschlichen Augen verschwindet. Das unergründlich tiefe Brausen schlägt mit einer entzückenden Majestät in die Ohren. Die zwey hervorragenden Steinpfeiler sehen aus wie feindliche Dämonen; insonderheit hat der erste von der linken Seite, welchen der Anprall unten ausgehöhlt hat, einen runden Katzenkopf. Man steht wie mitten in der Schlacht; nur ist der Eindruck weit größer, als er bey einem menschlichen Gewürge seyn kann; und vielleicht dem muthigsten Helden wird es vor dem Gedanken zittern, mit anzugreifen.

Was dieser Anblick für eine Menge Bilder und Gefühle in mir erregt hat, ist unaussprechlich und unbeschreiblich. Das große Becken, wohinein er stürzt, prallt wieder, wie ein stürmischer See auf allen Seiten. Er kömmt oben herangezogen, und fällt mit allerley majestätischen Formen von Kopfgestalt in Achillischer und Ajaxischer Wuth herein und an, grün, wie mit Feueraugen, und weich von Schaum wie Sammt und Seiden in brennender Zartheit, die in den allgeschwindesten Momenten sich immer abändert.

Auch das bestgemahlte Bild von ihm wird immer todt bleiben. Die Heftigkeit der Bewegung giebt ihm das Leben, welches warm und kalt ans Herz greift, daß einem vor Entzücken und Furcht der Odem aussenbleibt. Man müßte ihn denn von oben herab mahlen, daß man sähe, was er wolle. Er will in die Tiefen der Mutter Erde, um sich mit ihr im Innern zu vereinigen. Ihr Fleisch und Gebein von außen hemmt ihn. Nun trifft er Grund an, und will hinein; Felsen halten ihn auf; er stürmt, und führt mit Allgewalt seine Wogen an; schießt hernieder, und schäumt und sprudelt, und löst sich auf im Feuer der Liebe, daß sein Geist in den Lüften herum dampft. Auch will er nicht fort unten, und wirbelt noch lange heiß herum im Becken, als ob ihm die Zeit still stünde (FN/I/457-460).

Dieser erste Teil der Beschreibung könnte noch als traditionelle Beschreibung durchgehen, zumindest versucht Heinse hier noch, einen optischen Eindruck der landschaftlichen Sehenswürdigkeit zu vermitteln. Im Folgenden aber löst er sich vollkommen vom Anlass der Beschreibung, und jetzt ist nur noch das Gefühl von Interesse, das der Rheinflall beim Betrachter erregt. Nur diesen zweiten Teil übrigens sendet er an Friedrich Jacobi (vgl. IX/33-35).<sup>1043</sup>

*Den 15 August Nachmittags um 5 Uhr auf der Zürcher Seite.*

Es ist, als ob eine Wasserwelt in den Abgrund aus den Gesetzen der Natur hinausrollte. Die Gewölbe der Schäumwogen im wüthenden Schuß flammt ein glühender Regenbogen wie ein Geist des Zorns schräg herab. Keiner Erinnerung, der höchste Flug der Phantasie kann der gegenwärtigen Empfindung nachsagen. Die Natur zeigt sich ganz in ihrer Größe. Die Allmacht ihrer Kräfte zieht donnernd die kochenden Fluthen herab, und giebt den ungeheuern Wassermassen die Eile des Blitzes. Es ist die allerhöchste Stärke, der wüthendste Sturm des größten Lebens, das menschliche Sinnen fassen können. Der Mensch steht klein wie ein Nichts davor da, und kann nur bis ins Innerste gerührt den Aufruhr betrachten. Selbst der schlaffste muß des Wassergebürgesgetümmels nicht satt werden könne. Der kältteste Philosoph muß sagen, es ist eine von den ungeheuersten Wirkungen der anziehenden Kraft, die in die Sinne fallen. Und wenn man es das hundertste mahl sieht: so ergreifts einen wieder vom neuen, als ob man es noch nicht gesehen hätte. Es ist ein Riesensturm, und man wird endlich ungeduldig, daß man ein so kleines festes mechanisches zerbrechliches Ding ist, und nicht mit hinein kann. Der

<sup>1043</sup> Friedrich Jacobi berichtet Heinse von der Lektüre: Ihm fiel „früh bey meinem Caffee“, als er sich Heines Brief „wieder vornahm, und darin weiter voran las [...] bey der erhabenen Beschreibung des Schafhauser Rheinflalls – was meinen Sie wohl? Sie werden lachen und voll Verachtung sich von mir wegwenden; aber ich kann nicht helfen: Es fiel mir der große Herrenhäuser Springbrunnen dabey ein!“ (Jacobi: *Briefwechsel*, Reihe 1, Band 1: 1762-1775, S. 205). Daraufhin verfasst Jacobi eine Beschreibung dieses Springbrunnens, die eindeutig eine Parodie auf Heines Rheinflall ist. Jacobi imitiert den erhabenen Stil und wendet ihn spöttisch auf einen im Vergleich zum Rheinflall lächerlichen Gegenstand an. Weshalb Heinse den Spott nicht erkennt, ist ein Rätsel: „Es traf mich wie eine unerwartete Himmels Erscheinung, als ich auf einmal vor Herrenhausen über alle das hohe Gebüsch und die alten majestätischen Bäume her den mächtigen Wasserstral erblickte, wie eine Dampfsäule aus einem feuerspeienden Berge. Ich rief aus und wußte nicht, was es war. Von denen Empfindungen, die mich nach der Reihe ergriffen, von diesen allen war nie ein Bild in meiner Seele gewesen. Taumelnd kam ich dem Sprunge näher, und hörte das Zischen, und Praßeln und Schnauben der gen Himmel sprühenden Fluth. es ist eine Schnelligkeit, es ist eine Höhe, es ist eine Gewalt, wovor einem die Sinne vergehen. So stürzt kein Strohm vom Felsen herab, wie dieser schäumend in die Höhe tobt, und den Himmeln ihre Waßer zu bringen scheint. Ja, den Himmeln, die in diamantnem Regen ihren Dank dafür sanft auf ihn herabrieseln, und ihre Krone, den glänzenden siebenfarbigen Bogen, hinsenken zu seinen Füßen. In Wahrheit, mein Lieber, ich ersticke beynah vor erstaunender Lust; näherte mich öfter dem ungeheuren Becken, voll Begierde, vermischet zu werden mit seiner Fluth und aufzufliegen und zu verschwinden im Aether“ (ebd.). Heinse bedankt sich artig für die Beschreibung.



Perlenstaub, der überall, wie von einem großen wüthenden Feuer herumdampft, und wie von einem Wirbelwind herumgejagt wird, und allen den großen Massen einen Schatten ertheilt, oder sie gewitterwolkicht macht, bildet ein so fürchterliches Ganzes mit dem Flug und Schuß und Drang, und An- und Abprallen, und Wirbeln und Sieden und Schäumen in der Tiefe, und dem Brausen und dem majestätischen Erdbebenartigen Krachen dazwischen, daß alle Tiziane, Rubense und Vernets vor der Natur müssen zu kleinen Kindern und lächerlichen Affen werden. O Gott welche Musik, welches Donnerbrausen, welch ein Sturm durch all mein Wesen! heilig, heilig, heilig! brüllt es in Mark und Gebein, kommt, und laßt auch die Natur eine andre Oper vorstellen, mit andrer Architektur, und andrer Fernmahlerey, und andrer Harmonie und Melodie, als die von jämmerlicher Verschneidung mit einem winzigen Messer euch entzückt. Es ist mir, als ob ich in der geheimsten Werkstatt der Schöpfung mich befände, wo das Element von fürchterlicher Allgewalt gezwungen sich zeigen muß, wie es ist, in zerstürmten ungeheuern großen Massen. Und doch läßt das ihm eigenthümliche Leben sich nicht ganz bändigen, und schäumt und wüthet und brüllt, daß die Felsen und die Berge neben an erzittern und klingen, und der Himmel davor sein klares Antlitz verhüllt, und die flammende Sommersonne mit mildern Strahlen drein schaut.

Es ist der Rheinstrom, und man steht davor wie vor dem Innbegriff aller Quellen, so aufgelöst ist er; und doch sind die Massen so stark, daß sie das Gefühl statt des Auges ergreifen, und die Bewegung so trümmernd heftig, daß dieser Sinn ihr nicht nach kann, und die Empfindung immer neu bleibt, und ewig schauervoll und entzückend.

Man hört und fühlt sich selbst nicht mehr, das Auge sieht nicht mehr, und läßt nur Eindruck auf sich machen; so wird man ergriffen, und von nie empfundenen Regungen durchdrungen. Oben und unten sind kochende Staubwolken; und in der Mitte wälzt sich blitzschnell die dicke Fluth wie ein grünlichtes Metall mit Silberschaum im Fluß; unten stürzt es mit allmächtiger Gewalt durch den kochenden Schaum in Abgrund, daß er wie von einer heftigen Feuersbrunst sich in Dampf und Rauch auflöst, und sich über das weite Becken wirbelt und kräuselt. An der linken Seite, wo sein Strom am stärksten sich hereinwälzt, fliegt der Schuß wie Ballen zerstäubter Kanonenkugeln weit ins Becken, und giebt Stöße an die Felsenwand wie ein Erdbeben. Rund um weiter hin ist alles Toben und Wüthen, und das Herz und die Pulse schlagen dem Wassergotte, wie einem Alexander nach gewonnener Schlacht (FN/1/458-460).

Heinse versucht, den Wasserfall enzyklopädisch zu erfassen – von allen Seiten, mit allen Sinnen, an mehreren Tagen. Diese „Fütterung“ der Sinne dient aber hier nicht nur dazu, die *ratio* mit Erfahrung zu versorgen, sondern die Natur als Über-Sinnliche, das heißt, von einer die einzelnen Sinne überstrapazierenden Totalität erleben zu lassen. Während es beim Gotthardt-Evangelium noch darum geht, eine wissenschaftliche Glaubenstheorie mithilfe einer rhapsodisch-mystifizierenden Sprache und Motivilik darzustellen, will Heinse hier reine Bewegung und Kraft der Wassermassen mit Worten ausdrücken. Und zwar so, dass der Leser durch Einsatz der Einbildungskraft die ontologische Differenz zwischen Urbild, Bild und Wahrnehmung im Akt des Lesens erreicht aufhebt – wiederum durch die Sprache. Es ist die gleiche Sprache übrigens, mit der Heinse im *Ardinghello* das glückselige Wälzen im Kosmos beschreibt.

Doch bleiben diese beiden Landschaftsbeschreibungen einzigartig. Niemals mehr danach wird er sich solche Mühe machen. Es ist, als ob er mit ihnen alle sprachlichen Möglichkeiten erschöpft hat. Leider gelangt Heinse nicht bis zum Ätna, vielleicht hätte er sonst noch einmal eine ähnliche Beschreibung in Angriff genommen. Die übrigen Landschaftsbeschreibungen auf seiner italienischen Reise stechen nicht hervor, ganz im Gegenteil, Heinse reduziert den literarischen Anteil daran zugunsten des rationalen, informativen Inhalts immer mehr.

#### Der Dorfplatz von Morges

Die Notizen Heinses während der Reise nach Italien machen nachvollziehbar, wie er seine Umgebung zunächst wahrnimmt und dann schriftlich bzw. sprachlich wiedergibt. Das zeigt sich deutlich an der Beschreibung eines schweizerischen Dorfplatzes, für die sich zwei Fassungen erhalten haben. Im Eindrucks- oder Reiseheft N 60 beschreibt Heinse den Flecken Morges am Genfer See ausführlich:

*Morges.* Man kömmt dahin über lauter Kornfelder mit Nußbäumen besetzt, welches in den Augen der fruchtbarmen Schweizer schon allein zum Paradies genug ist. Vor der Stadt ist ein Gang von hohen schönen Pappeln; vor Gärten vorbey zur 1772 erbauten schönen Kirche, rund um zur Seeseite mit jungen Kastanien

bepflanzt. Der Eingang von der K. worauf der Thurm ruht, ist sehr schön u in edelm Geschmacke. Unten 4 Jonische Säulen u oben 4 Korinthische und so mit Pfeilern und kleinen Pyramiden. Minuten Uhr unten, oben Stunden Uhr. Das Dach hinten aufgeflückt macht keine gute Wirkung. Die antike Einfassung hätte sollen wegbleiben. Der Hügel vor der Stadt mit einem schönen Gut u einigen Dutzend hohen Bäumen mit dem Weingrün herab thut herrliche Wirkung, so wie die paar Gärten vorn voll Bäume; Hinten hinaus ist die Stadt lauter Garten, und geht nach einer kleinen Anhöhe in eine Vertiefung hinein. Gemüß u Weinfelder immer mit Bäumen wechseln ergetzlich ab. Es ist wahr, es läßt sich nichts fruchtbarers denken. Und m hat dabey noch zum Contrast die Aussicht über den See in die unfruchtbar. Berge von Savoyen. Die ganze Stadt besteht in 2 nicht sehr langen Gaßen: die Häuser sehen ziemlich gut aus, am Ende ist ein kleiner Hafen; u daran eine kleine alte Citadell im Viereck. Und ein kleiner Platz von 24 Ulmbäume, der dem Raum nach, der noch leer ist, größer seyn könnte. Die Aussicht nach Lausanne hin ist gar schön (FN/I/481).

Dies sind die Notizen, die Heinse vermutlich an Ort und Stelle festhält. Sein Interesse ist vielfältig, es reicht vom Erbauungsjahr und Baustil der Kirche, über die Dorfstruktur bis zum exakten Baumbestand: 24 Ulmen. In einer zweiten Ansicht, die sich im später verfassten Bewahrheft N 16, einem Heft voller Abschriften, erhalten hat, sieht das Bild dann anders aus – und befremdet.

Die schönste Lage von *Morges* ist, wenn man von Genf nach Lausanne vorbey kömt; da werden alle die einzelnen Buchstaben zu einem entzückenden Sinn. Voran die Weiden; dahinter die Nußbäume; dahinter die hohen Linden; dann die Ulmen am Hafen; dann die Festung mit ihren vier Thürmen; dann die Stadt mit der schönen neuen Kirche von Kastanien eingefaßt; auf beyden Seiten hinten von zwey Hügeln umgeben; mit Wohnplätzen von hohen Bäumen umrungen; und herunter die Reben mit ihrem freudigen Grün. Und neben an die ganze weite fruchtbare Anhöhe nach Lausanne und Vevay, alles im Spiegel der grünlichten See (FN/II/1027).

Zahlen und Daten sind gestrichen, doch was an deren Stelle tritt, ist einerseits hochpoetisch, andererseits scheint es unbeholfen aneinandergereiht, eine Anhäufung von Konjunktionen: Voran ... dahinter ... dahinter ... dann, dann, dann ... herunter ... neben. Kaum deutlicher könnte dargestellt werden, wie sehr Worte sukzessiv gesetzt werden müssen, wenn sie den Einmaleindruck eines optischen Bildeffektes wiedergeben wollen. Und Heinse tut hier dies, wie es scheint, mit voller Absicht, denn in der unmittelbar situativen Erfassung der ersten Fassung vermeidet er das Sukzessive noch. Vermutlich will er mit der neuen Fassung die *demonstratio*-Erkenntnisweise der Landschaft betonen: Jede Landschaft ist die Addition von Einzelheiten, er nennt sie hier ausdrücklich „Buchstaben“, zu einer Ganzheit, wodurch sie einen „entzückenden“ Sinn ergeben. Die Einzelelemente sind – er nennt es auch so – „Buchstaben“ der Landschaft, die aber nur dann einen Sinn ergibt, wenn der Bezug untereinander und auf ein Subjekt besteht. Diesen stellt Heinse in der Fortsetzung der Beschreibung her:

Wie ich von Pappeln umgeben unter dem Schatten eines großen Nußbaums vor den Strahlen der Sonne bedeckt saß, und der ganze grünlichte See mit lieblich rauschendem Wellenschlag an das Gestade auf mich zuwallte, langsam, freundlich, und wie mit Millionen feuchtglänzenden Augen blickend, als ob er mich begrüßen wollte; und die kühle Luft darüber her mir Erquickung zu wehte, und vom Baum einige der allerreifsten Nüsse um mich herabfielen – (ebd.).

Die Beschreibung stockt, die Periode bleibt unbeendet und löst sich im Gedankenstrich auf. Zwar kann man auch dieses Absatzende deuten wie viele Absatzenden bei Heinse als das Hintersichlassen des Besonderen, der Daten, Fakten, Maße, um im Transzendentalen zu enden, doch in diesem spezifischen Zusammenhang hier ist der Gedankenstrich eher sprachreflexiver Kommentar, Zeichen des Unvermögens der Beschreibung – es ist ein Mittel, das sich erschöpft. Der Gedankenstrich transzendiert die Sprache und signalisiert, dass hier etwas über die Sprache hinausgeht.

#### Die antike Landschaft

Heinse's Landschaftsbeschreibungen sind in den wenigsten Fällen unmittelbare Erlebnisprotokolle eines sich in grenzenlosem Fühlen Verlierenden. Immer ist der Verstand daran beteiligt, zudem wollen sie oft Wissenschaft

sein, oft auch Anlass für philologische Erwägungen. Es ist auf Reisen früher üblich, Klassiker im Handgepäck zu haben. In den *Gemäldebrieffen* nimmt Heinse den Theokrit mit auf einen Spaziergang, bei dessen Durchblättern ihm der erlösende Gedanke des Themas vom Raub der Töchter des Leukipp kommt. Auf der italienischen Reise bedauert er, dass er seinen Homer nicht mitnehmen konnte, weil er „nicht in die Jagdtasche gieng“ (x/219). Er bleibt beim Betrachten der Umgebung immer auch der Altphilologe, der er ist. Die Landschaft von Tivoli und das Landhaus des Tiburnius sind für ihn „der lebendigste Kommentar“ des Horaz (x/166), sie wird zum Prüfstein für die Schriften der Alten, die damit auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft werden, wie die Aussagen des Plinius bei der Betrachtung des *Laokoon*. Gleichzeitig aber bilden die Aussagen der Alten eine Anweisung, wie die Landschaft zu betrachten sei. Als Beispiel dient hier die Beschreibung von Sirmio:

Der See ist wirklich einer der schönsten die ich je gesehen habe, so reizend sind dessen Ufer, und majestätisch und wild, und mit so vielem mancherleyen Farbenspiel und Licht und Schatten erhebt sich das Gebürg. Es ist eine Landschaft, von der Seite aus, wo man in das Thal hinein schaut, und Sirmion gegenüber steht auf dem Berg nach Desenzano, wie weder Poussin noch Claude je eine erfunden haben. Die Halbinsel Sirmion liegt in der That da wie der Sitz einer Kalypso, einer Alcina, um von da die ganze Gegend zu beherrschen, und hat das prächtige Theater von ungeheuren Gebürgen vor sich. Katull hatte völlig Recht davon zu sagen  
 Peninsularum, Sirmio, insularumque/ Ocelle, quascumque in liquentibus stagnis/ Marique vasto fert vterque Neptunus/  
 Quam te libenter quamque laetus in viso. So ist es in seiner schönen runden Form, die sich nach und nach erhöht, mit den herrlichsten Bäumen bepflanzt mitten in die See hinein. Die Beleuchtung war diesen Morgen ein hohes Zauberstück von Licht und Schatten, der Felsen stark im Lichte doch mit Dunst gedämpft, die Insel im Schatten machte einen reizenden Kontrast mit ihren mächtigen Localfarben, und so der See mit seinen wirklichen Meereswellen. Virgil beschreibt ihn meisterhaft teque/ Fluctibus et fremitu assurgens, Benace, marino. Es gieng aus dem Thal des Gebürgs ein leichter kühler Wind, und die Wogen brachen sich ergötzend in weiten Schlägen über einander und schäumten. Das hintere Gebürg dämmerte fern hervor in süßem sanften Dunst. Eine wahrhaftige süße Melodie vom leisesten piano zum stärksten forte der brausenden Fluthen, von ungeheurer Höhe hernieder wallend (FN/I/1268f.).

Hier zieht er nicht nur einen antiken Dichter zur Unterstützung des Erlebniseindrucks heran, sondern gleich zwei: Katull und Vergil. Er nimmt die Passage übrigens in den *Ardinghello* auf, trennt aber wohlweislich Naturbeschreibung und Katull-Exegese (IV/55f. und 22), trennt somit die Philologie des Verstandes vom ästhetischen Erlebnis des Gefühls. In den Notizen aber wechseln sich Kunst- und Naturbetrachtungen ab und gehen ineinander über. Bei der Landschaftsbetrachtung kommt somit der gleiche Zwiespalt zwischen pedantischer und sinnlicher Betrachtung ins Spiel wie bei der Rezeption von antiken Kunstwerken. Die Methode der archäologischen, der direkten sinnlichen Betrachtung von Statuen, Gemmen oder Münzen steht der philologischen Annäherungsweise gegenüber, die sich auf die Schriften als Autoritäten beruft. Heinse verspricht Gleim in einem der längsten Briefe, die er aus Italien schreibt, die Landschaften um Rom herum zu schildern, obwohl er bedauernd darauf hinweist, dass eine Beschreibung die direkte Anschauung nie werde ersetzen können (x/164). Er scheint es sich zunächst darin zur Aufgabe zu machen, das Thema der Landschaftsbeschreibung erschöpfend zu behandeln. Im Zentrum steht das Sabinum, das Landgut des Horaz in Tibur, bei dem er nach einer kurzen Schilderung trocken mit fast zwei Seiten voller Horaz-Zitate (x/167-169) fortzufahren, die aber so trocken wiederum nicht sind, denn er lehnt sich die Beschreibungen des antiken Dichters, um das zu beschreiben, was er vor sich sieht. Er ersetzt die wirkliche Welt durch die der Alten. So bemüht er den Horaz für die Beschreibung des Landguts, den Lactanz für den Tempel der Vesta (x/170), Spartian bei der Beschreibung der Villa Hadriana (x/173f.). Er will für Gleim nicht das gegenwärtige Italien schildern, sondern das alte wiederauferstehen lassen. Er löst sich nur von den antiken Beschreibungen, als er den Wasserfall des Teverone beschreibt und, ähnlich wie beim Schaffhausener Rheinfall, noch einmal versucht, die Bewegung an sich einzufangen (x/170f.). Doch wird er in diesem Brief dann endgültig zum Antiquar, als er mit der Beschreibung der Villa Hadriana abdriftet in die endlose Beschreibung und Deutung der antiken Statuen (x/174ff.). Schließlich kehrt er zu den Sehenswürdigkeiten des Landstrichs zurück, doch bleibt der Bezug zur Antike, und er endet mit

einem melancholischen, tiefen Seufzer über die verlorene Antike:

Ach! es war so rührend, wie ich gegen Abend von Tivoli über den Teverone gieng, und auf der Heerstraße neben dem Schwefelsee da und dort stille stand, und mich umschaute, in das herrliche Gebürg auf beyden Seiten eingeschlossen, mitten unter alten Villen und Ruinen von Wasserleitungen; näher zur linken den Hügel von Präneste, wo Marius sich erstach, und der T e m p e l d e s G l ü c k s in hoher Feyer mit süßer Hofnung die Herzen schwellte, das ohne Altar und Opfer noch jetzt die Schicksale der Menschen lenkt, und in dämmeriger Ferne das emporragende Gewölbe der Kuppel der Peterskirche; rückwärts alsdenn wieder das verlaßne Tibur auf seinen grünen Höhen in Olivenwäldern, und in der Pläne vor mir das melancholische hohe große runde Grabmal des Plautius, und weiter hin die Villa Hadrians mit ihren zerfallnen Tempeln und Mauerwänden von Pallästen, wo immer ein Stück höher das andre niedriger in Trümmern aus den Zweigen der Bäume hervorblickt, und man die Zeit von so manchen Jahrhunderten wie persönlich gegenwärtig schaut; und ein pechschwarzes Ungewitter an den Bergen darüber hergezogen kam, woraus Blitze fuhren, und Donner rollten, mit welchen Sturmwinde die tiefe einödige Stille unterbrachen (X/190f.).

In Italien ist die Philologie für Heinse noch ein unverzichtbares und bereicherndes Mittel der Naturbetrachtung. Philologie betreibt er auch, wenn er wie bei der Amazonen-Schlacht von Rubens unvermittelt Überlegungen zur Etymologie des Wortes „Amazone“ anstellt. Und er tut es dort bewusst, reißt den Leser aus dem Geschehen, vermindert die Geschwindigkeit des Beschreibungsgalopps vom „mahlerische[n] Schlachtgetümmel“(IX/345), der mit dem Sturz von der Brücke beginnt und pure Handlung ist, bis zur Stelle, wo der Fluss die Toten aufwält (vgl. IX/346). Er hält die Zeit mit Substantivierungen geradezu an, friert die Bewegung ein, um eine Atempause für die „gelassene Untersuchung“, die Analyse, die Beschreibung und die Philologie. Denn die reine Bewegung, das Stürzen, Fallen, Toben etc. braucht einen Moment der Ruhe, um zur Besinnung zu kommen.

#### Die ästhetische Landschaft

Wie aber verhält es sich mit fiktiven Landschaften? „Die Landschaft muß sich zur Geschichte schicken, und immer den Haupttheil ausmachen“ (FN/I/992), fordert Heinse und propagiert damit eine sogenannte traditionelle *parerga*-Landschaft, die nur „Beiwerk“ im Hintergrund für die vertrauten Motive der klassischen Mythologie und der Heiligen Schrift“ ist.<sup>1044</sup> Die Landschaft von Rubens in den Gemäldebrieffen besitzt noch Staffage, aber bei der Verteidigung der Landschaft gegen Winckelmann schreibt er, und es klingt ganz vorsichtig: „und Himmel und Erde, und Luft und Meer mag zuweilen wohl eben so viel werth seyn, als manche Menschengeschichte“ (X/173).

Umgekehrt gilt: Ein Gemälde scheint für ihn erst vollkommen zu sein, wenn darin die Landschaft nicht fehlt. Es gibt zwei Gemälde, an dessen Wertschätzung von Seiten Heineses kein Zweifel besteht: Raffaels *Madonna della Sedia* und das *Johannes*-Gemälde aus dem *Gemäldebrieffen*. Der Blick auf Raffaels reale *Madonna* zeigt, dass es darin keine Landschaft gibt. Geht man aber davon aus, dass Heinse die Gelegenheit im *Ardinghello* nutzt, um den jungen Maler Ardinghello das vollkommene Gemälde malen zu lassen, dann lässt sich aus der Tatsache, dass er zwar Raffaels Bildmotiv übernimmt, es aber durch eine Landschaft ergänzt, schließen, dass er eine solche vermisst. In einem weiteren Lieblingsgemälde, dem Pseudo-Raffaelischen *Johannes*, widmet er der diesmal im Gemälde wirklich vorhandenen Landschaft überraschend viele Worte. Dabei vermutet man die Hauptsache des Bildes in der antik-nackten Gestalt des Täufers. Heinse aber holt die *parerga*-Landschaft aus der Begleiterscheinung hervor und schafft mit ihrer Beschreibung ein Pendant zu Rubens' Regenbogenlandschaft. Vorweg die Szenerie:

Eine Anhöhe von einem in die Höhe steigenden Felsen, unter Mooß und Kraut, und daran herum verzogenen Epheu, linker Seite des Gemähldes, woraus eine Quelle kömmt, die aus einem kleinen Damm in einigen Sprüngen in dämmerndem Licht herunterfällt, sich da ein wenig wirbelt, und vereinigt in grünem Ufer weiter hinab rinnt, und unten, wo das Gemähld aufhört, forttrieselt (IX/315).

<sup>1044</sup> Schama: „Landschaft und Erinnerung“, S. 246.

Er beschreibt vor allem das Licht: „Die ganze Szene ist in einem Lichte, wie es einige Stunden vor Sonnenuntergang ist; in dem seeligsten, das auf die Erde kömmt“ (IX/317), scheint aber dann seiner Wortmächtigkeit nicht zu trauen, denn er ruft eine wirkliche Oper und die Musik zu Hilfe. Das Ganze sei „in einem Tone von Luft und Himmel“ gemalt, erklärt er, „gleichsam wie der des schönsten Jomellischen Liedes“, und zwar einer Arie aus Niccolò Jommellis *Catone in Utica* (1754): „*Se mai senti spirarti su'l volto/ Lieve fiato, che lento s'aggiri*“ (ebd.). Was übersetzt heißt: „Bei jedem leichten Hauch, der umgeht und dir ins Antlitz weht“. In dieser Arie wird ein *locus amoenus* heraufbeschworen. Heinse bedient sich einer anderen Kunst zur Heraufbeschwörung der idealen Wirkung und beruft sich auf das Gefühl, das er beim Hören dieser Arie einst empfand. Das ist nicht anders als er es in den Stansen der *Laidion* tat. Die Wirkung ist, wie er sagt, hier wie dort: „Stille, innrer Friede, Ruhe“ (ebd.). Er geht also davon aus, dass zwischen den Künsten ein sie vereinigendes Wirkungsprinzip herrscht. Er erklärt, wie sehr diese Wirkung auf technischer Könnerschaft beruht: „Wie alle die bedeutenden Theile im Lichte stehn, und die andern im Schatten, der an der rechten Seite, von den Bäumen her, beynahe in's Dunkle sich verliert“ (IX/318), um dann sofort wieder vom Detail der technischen Machbarkeit zur Gesamtwirkung zu wechseln: „und nun von dem Ganzen so nach und nach unaufhörlich, wie von Quell, erquickendes Wohlthun einem in's Herz überfließt, ist unaussäglich“ (ebd.). Dieses „Wohlthun“ von Kunst ist der Trostwirkung von Religion ähnlich. Und so ist das Bild für Heinse fast eine Ikone: „O wie oft, heiliges Bild, hast du mich, am stillen Abend, einsam unter deinem Einfluß sitzend, alles in der Welt vergessen gemacht!“ (ebd.). Ein Gegenstand tiefer Meditation, der Ekstase, Vernichtung, Schrecken, Trost und Ruhe: „In dir, und durch dich bin ich in Tiefen versunken; und bin von ihnen verschlungen worden, wie ein Nichts; und bin mit Schrecken und Furcht in Thränen wieder daraus erwacht; und ich habe in dir, und durch dich wieder Ruhe der Seele gefunden (ebd.). Er hält den philosophischen Gehalt des Gemäldes für unterschätzt: „Stündest du in einer alten Kapelle, im Gesträuch vom grünen Thal hinauf, am Fuß eines waldichten einsamen Gebirgs; dann würdest du so recht die Wallfahrt der Weisen seyn“ (ebd.). Würde Gleim dies Gemälde betrachten, so prophezeit Heinse, würde er „[i]nbrunstvolle Lieder singen für die Waller nach dem Johannes in der Wüste!“ (ebd.). Am Ende dieser Passage unternimmt er etwas für ihn Ungewöhnliches. Er lässt sie ausnahmsweise nicht im Unendlichen enden, im vielgeliebten Gedankenstrich – auch als Eingeständnis des Unsagbaren –, sondern kehrt aus dem Metaphysischen zurück, dimmt das Ganze herunter, kommt auf ein Detail des Bildes zu sprechen, als müsste er den Betrachter aus dem eben beschriebenen Traum erwachen lassen: „Hinter den Bäumen rechter Hand hin steht eine Einsideley in alter Säulenordnung nach dem Felsen zu, zwischen einzelnen Bäumen, im ersten schönen Gefühl der Natur erbaut; und jenseits dieser in der Mitte, kaum sichtbare Gebäude, und hinter diesen ein hoher Berg“ (ebd.). Er vollendet die Landschaft, zieht das Gebirge hoch, das er für die vollkommene Landschaft für unerlässlich hält. Er vollzieht bei der Beschreibung des Bildes, was bei der Betrachtung einer idealen Landschaft geschieht: Der unendliche Blick wird an dem jede vollkommene Landschaft begrenzenden Gebirge ausgebremst. Auch heute noch greift man zur Umschreibung des ästhetischen Erlebnisses zur Landschaftsmetapher. Arno Schmidt lässt seinen Protagonisten Niebelschütz aus seiner Erzählung *Die Fremden* die Schönheit einer Shakespeare-Aufführung im Globe-Theater sagen: „[...] ach, ich kann heute noch gar keine klare Beschreibung davon geben, es war, als sähe man eine weite Landschaft.“<sup>1045</sup> Und auch Peter von Matt greift, um die Schönheit Hölderlinscher Gedichte zu vermitteln, zum Vergleichserlebnis der Landschaft.

Hölderlin: das ist nicht nur Klage, Schwermut und lauernde Verzweiflung. Hölderlin: das ist auch Glück, Erfüllung, ist die hingerissene Erfahrung einer vollkommenen Welt. Hölderlin: das sind Verse und Strophen, bei denen sich unsere Brust zu weiten scheint, die Beklemmungen fallen ab, als umströmten uns leichte Lüfte, und ein Licht ist da, wie man es sonst nur in den Bergen sieht oder am Meer. Alles ist im Lot, alles ist richtig und gerecht. Als wäre man mit jedem Baum befreundet, vertraut mit jedem grünen Hügel und mit dem

<sup>1045</sup> Arno Schmidts *Wundertüte*, S. 102.

ziehenden Fluss. Als wäre man zu Hause und für immer.<sup>1046</sup>

Die Kunst wird verstanden als Heilmittel gegen die Melancholie. Doch anders als bei Burton wird man hier nicht durch Ablenkung und Zerstreuung geheilt, sondern durch die mystische Erfahrung der Schönheit, durch die *unio mystica* und die Erkenntnis der Wahrheit. Letzteres führt uns nun endlich zum Begriff der *theoria*.

## II. *Theoria*

### 1. Das Zusammendenken

Was im Gemälde optisch vorgebildet ist, muss der Leser einer nur literarischen Gemäldebeschreibung mental reproduzieren, er muss das mit Worten sukzessive wiedergegebene Vereinzelte sich wieder zusammendenken. So fordert Heinse Gleim in den *Gemäldebriefen* eingangs der Beschreibung einer Landschaft von Rubens (Abb. 55) auf: „Bilden Sie sich in Gedanken die schönste und fruchtbarste Flamändische Gegend ein“, und fährt zu diesem Zweck mit seiner Aufzählung fort:

über die an einem Sommernachmittag ein warmes schwüles Gewitter mit Blitz und Strahl und Schlag und Regenguß gezogen, in dessen letzten electrischen Wolken ein Regenbogen mit einem Streif-Wiederschein rund herum entsteht, der an dem einen End in einen lustigen Wald steigt, in welchem das Wetter vorüber gegangen: Wovon linker Seite des Gemähldes noch ein Trüppel Bäume auf einer mooßigten Anhöhe zu sehen ist, hinter welcher dazwischendurch krumm herum ein klarer Fluß hervor sich wässert, woran ein Hirt, der, wie der Himmel wieder heiter wird, seine Rinder hervorgetrieben, die herum stehen, und hineingehen, und darinn auf ihre Furcht trinken und sich abspiegeln; und an dessen Ufern an der Krümme weiter her in Schilf und Rohr und Beergesträuch Enten den Regen von den Flügeln schütteln, und flattern, und schreyen und sich gütlich thun. Dann kommen ein Paar Dirnen, die den Leuten Eßen auf's Feld gebracht, mit leeren Töpfen, und in deren Mitte ein junger Pursch mit einer Heugabel, der liebkosend der Schönen linker Hand etwas gesagt hat, worüber sie lächelnd stilleschweigen und wo anders hinsehen muß; und seitwärts her ein Fuhrmann mit einem Heuwagen, der auf dem einen seiner zween Gäule wohlgemuth dasitzt, und das verliebte Pärchen als ein Schalk betrachtet. Darneben eine in voller Frucht stehende Saat. Weiter jenseits Heuhauffen um einen vielschößigen schlanken Erlenstamm, wovon zwey Mädchen und ein junger Kerl auf einen Wagen laden. Und endlich hinan die herrlichste Ebene voll Buschwerk, Gartenfeld, und Dorfschaften in die blaue Ferne, welche nach und nach noch im Regennebel sich verliert (IX/359f.).

Es ist ein einziger Fluss des Beschreibens, fast ohne Punkt, und wo einer steht, folgt danach ein „Dann“, als gelte es die Stasis des Punktes aufzuheben und den Lauf weiter voranzutreiben. Auch hier, wie bei der Dorflandschaft von Morges hat man den Eindruck, dass Heinse das akkumulierende Verfahren der Beschreibung nicht camouflieren, sondern betonen möchte. Er will herausstellen, dass es sich um ein Verfahren handelt, dass der altmodischen additive Beschreibung ähnelt und doch so anders ist. Er nimmt eine deutliche Sukzessivierung des Gleichzeitigen vor: Wovon – hinter welcher – woran – dann – darneben – weiter jenseits – und endlich. Das geistige Auge muss auf Wanderschaft durch die Landschaft gehen, die Einzelteile wie bei der *memoria* während des Durchgangs durch die Zimmer einer Gedächtnisanstalt einsammeln, bis das Ziel erreicht ist: die Öffnung ins Unendliche, die ästhetische Erkenntnis. Erst hiermit endet die Aufhäufung des Beschriebenen, und der aufs Subjekt bezogene Gesamteindruck des Gemäldes wird heraufbeschworen: „Die wiederkommende Helle, die Frische, der aufsteigende Duft über Gras und Blatt, das Naß auf den herabsinkenden Zweigen, der Seegen des Herrn in Saat und Feld, der stärkende Geist der aufgethanen Fruchtbarkeit, spricht und lebt einen an, der des Gemahlten nicht unkundig ist, wie aus wirklicher Natur“ (IX/360). Das Gemälde „lebt“ den Betrachter „an“, das statisch Dargestellte erwacht zum Leben, aber nur für den, der die Phänomene in der realen Natur aus eigener Erfahrung bereits kennt und schon einmal zu genießen wusste. Erst nachdem die Sinne durch die Beschreibung angesprochen und die emotionalen Eindrücke heraufbeschworen worden sind, geht Heinse zum

<sup>1046</sup> Peter von Matt: Selbstversuch: „Leben mit Hölderlin-Gedichten“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.4.2009.

kunstrichterlichen Beurteilen über:



Abb. 55: Rubens-Werkstatt: *Landschaft mit Regenbogen* (nach 1640)

„Außer diesem herzlichen Gefühl im Ganzen, das alles so warm in sich hegt, und womit vielleicht nur wenig Claudiuße, Salvator Rosas, Poußins und Teniers, wenige von meinen himmlischen Freuden zu vergleichen sind, ist diese Landschaft noch ein Meisterstück von Pinsel, ob er gleich schwerlich länger als einen Tag daran gearbeitet hat, und die Farbe so leicht und dünn aufgetragen ist, wie Buchstabe. Jeder Mahler, der sich etwas einbildet, mag da stille stehen, und die Zauberey betrachten, ohne sich von dem unausgemahlten Regenbogen stöhren zu lassen, mit dessen Farben Rubens keine Schülerspielerey zu treiben hatte. Die Bäume sind keine von Bott, das Laub nicht Blatt von Blatt aufgefaßert, aber doch so erkennbar in Stamm und Zug und Laub und Bewegung, so lebendig und ungemacht in ihrer Grüne, als die seinigen nur immer seyn können (IX/360f.).“

Der Verweis auf das Gegenbeispiel des Feinmaler Bott zeigt, dass Heinse an Rubens das lobt, was über das bloße Kopieren der Natur hinausgeht: das Laub, das lebendig erscheint, obwohl nicht jede Faser einzeln abgebildet ist, das Gras, das sich beim nähern Hinsehen als lediglich aus Strichen bestehend erweist, wodurch man es allerdings reifen sehe. Schließlich rühmt er noch den Regenbogen, der den Eindruck von Zauberei hervorrufe, obgleich er ebenfalls unfertig ist. Rubens hat es, um das Lebendige zu schaffen, nicht nötig, die Natur realistisch wie die Feinmaler darzustellen. Rubens ist mehr, denn sein Zauber hält an, selbst wenn der Betrachter ganz nah an das Bild herantritt:

Die Saat reift allmählig heran, und steht in dichten Halmen vom Regen geschwängert; und wenn man's am Holze sieht, ist's weiter nichts als grüner und gelber Strich; weßwegen nun freylich auch die EingevanderWerftierten sie mit scheelem Aug mögen ansehen. Perspectiv gehört darinn unter das fürtrefflichste, was man in dieser Art sehen kann (IX/361).

Auf einmal ist die Technik wieder wichtig, und es wird deutlich, dass Heinse immer beides gewahrt wissen will: Produktionsschönheit und Wirkungsschönheit. Er ist sich gewiss, die echten Rubense von den falschen unterscheiden zu können. Jeder Künstler habe seine eigene, seine eigentümliche Manier, nach der er zu klassifizieren sei: „Man könnt ihn am sichersten erkennen aus seinem wirklichen Tage, da seine Schüler und Kopisten meist einen geträumten haben, wo man gleichsam nur sich sehen läßt; wenn man ihn an seinem leichten, freyen, ungeleckten, entschiedenen, auf den rechten Standpunkt gewiß wirkenden Pinselstriche nicht zu erkennen wüßte“ (IX/363). Das Gemälde gilt heute als jene „Schülerspielerey“, die er mit Sicherheit ausschließen zu können meinte. Auch andere Maler glaubt er, anhand ihrer Eigenarten klassifizieren zu können. In Tizians Landschaften zum Beispiel erkennt er einige Mängel:

In seinen Landschaften fehlts ihm am Baumschlag und der Luft, die nur bedeuten und nicht sind. Seine Luft hat zu viel Körper, u weist nicht in Ferne; u seine Bäume besonders in den Vordergründen sind hart u

vereinigen sich nicht mit dem Ganzen. Es fehlte ihm da an Praktik. Auch ist der Horizont zu hoch genommen. Aber wahr u deutlich sind sie, u nicht in einander geschmiert (FN/I/1072).

Trotzdem hält er ihn für den „Michel Angelo der Landschaftsmahler“, da keiner wie er „die Localfarben [...] an Felsen“ (FN/I/934) wiedergeben konnte. Tizian ergreife „mehr die Phantasie, als irgend ein anderer, hernach auch das Herz“ (ebd.). „Claude ergreift das Herz allein, Poussin beydes zugleich, Annibal ist maschio u groß in Formen“ (ebd.). Ein anderes Mal ist ihm Claude Lorrain „der gröste unter allen“ (FN/I/996). Dessen Landschaften sind so vollkommen wie die griechischen:

Jede seiner guten Landschaften ist ein schönes Himmelszelt mit einem paradiesischen Boden. So geht es auseinander nach u nach gerade wie in der Natur, vorn hoch u hinten niedrig der Raum zwischen Himmel und Erde; eine weite Strecke auf wenig breitem Raum, eine da liegende Fläche mit Hügeln u Thälern u Wald u fernem Gebürg mit Flüssen u Seen, u Brücken u hohen Baumen u Gebäuden u Tempeln, auf einem Stückchen hoher Leinwand breit wie Ebne hingemahlt für den getäuschten Blick, hingefühlt ohne Auslaßung, ohne Lücke u Mangel, wie die Griechen thaten (ebd.).

Unternehme man es, die Landschaftsmaler in ein System zu bringen, so könnte dieses so aussehen: Claude Lorrain malt „ländlich, schöne und angenehme Ideen“, Poussin und Tizian malen „erhaben“, Gaspar (Lorrain), „ahmte Clauden u Poussin zugleich nach“, Salvator Rosa ist für die wilde Natur zuständig,<sup>1047</sup> während Rubens die Natur schildert, „wie sie ist, lebendig mit Winden, Blitzen, Regenbogen“ (FN/I/992).

Auch Jean Paul unternimmt eine Klassifikation, allerdings eine der „poetischen Landschaftsmalerei“.<sup>1048</sup> Zunächst rät er, sich an die Reisebeschreiber zu halten, von denen könne „der Dichter lernen, was er in den seinigen – auszulassen habe; wie wenig das chaotische Ausschütten von Bergen, Flüssen, Dörfern und die Vermessung der einzelnen Beete und Gewächse, kurz, der dunkle Schutthaufe übereinander liegender Farben sich von selber in *ein* leichtes Gemälde ausbreite“.<sup>1049</sup> Heinse hat eine geringe Meinung über solche unreflektierte und unidealisierte Landschaftsmalerei, deren Künstler er für „Fabricanten“ hält, welche „ohne Geist und Sinn und Wahl jeden Berg und Winkel, jedes Dorf und alte Mauerwerk sogleich zu Papier bringen“ (x/173). Nur bei der Landschaftsbeschreibung, so Jean Paul, gelte Simonides' Wahrheit von der Gleichsetzung von Poesie und Malerei, denn die „dichterische Landschaft muß ein malerisches Ganzes machen“. Und zwar nicht durch die Einheit eines bloßen Theaterprospekts, bei dem die Phantasie „mühsam [...] Felsen und Baumwände aneinander zu schieben“ habe, sondern ihr müsse „unwillkürlich die Landschaft, wie von einem Berge bei aufgehendem Morgenlicht, sich mit Höhen und Tiefen entwickeln“.<sup>1050</sup> Der Überblick, die Gleichzeitigkeit des Nacheinander und die Sonnenauf- und -untergänge gehören bei Jean Paul zu den unverzichtbaren Elemente einer geglückten Landschaftsbeschreibung. Doch um ein vollkommenes poetisches Gemälde zu schaffen, braucht es mehr. Er fordert auch, dass sie einen „einzigsten Ton der Empfindung“ haben müsse, den „der Held oder die Heldin“ vorgeben und nicht der Autor. Wenn man dies nicht berücksichtigt, dann hat man wieder die Lehrdichtung:

Wird uns die Natur roh und reich ohne ein fremdes milderndes Auge nahe vor unseres geschoben, folglich mit der ganzen Zerstreung durch ihre unabsehbliche Fülle: so bekommen wir einen Brockes, Hirschfeld und zum Teil einen Thomson und Kleist; jedes Laub-Blatt wird eine Welt, aber doch will der Fehl-Dichter uns durch eine Laubholzwaldung durchzerren.

Einer falsch erdichteten Landschaft, die „nur Einzelnes nach Einzelnem aufbreitet“, würde das „Ganze völlig

<sup>1047</sup> Heinse charakterisiert ein Bild des Malers in der Galleria Doria Pamphilj: „Salvator Rosa. Wahre, über einander gethürmte Felsen mit großer Grotte am Meer, u Berge u Felsen weiter darin in der Ferne; in der wilden nackten Natur der größte“ (FN/I/1021).

<sup>1048</sup> Vgl. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 288ff.

<sup>1049</sup> Ebd. S. 289.

<sup>1050</sup> Ebd.



mangeln und jede Einzelheit unbegleitet und nackt dastehen, wenn nicht ein inneres poetisches Ganze der Empfindung das äußere erstattete und so jedem kleinen Zuge seine Mitgewalt anwies und gäbe“.<sup>1051</sup> Auch Jean Paul verwendet den Begriff des Zugs, im Sinne des vorsokratischen *rhythmos*, zur Bezeichnung von Einzelementen, die geordnet und in Bezug zueinander gesetzt werden müssen. Die gelungenen poetischen Landschaften unterteilt er in plastische und musikalische Landschaften. Die erste ist die Landschaft der Alten, die zweite die der „Neuern“. Die alte, plastische Landschaft nennt er auch die optische, „welche weniger auf Schönheit als auf Lebendigkeit der Körperreihe achtet“.<sup>1052</sup> Diese ist für den Zuschauer dienlicher als die musikalische Landschaft, die seiner Meinung nach vorwiegend durch „Gemütsstimmung“ zu malen sei.<sup>1053</sup> Die plastische bzw. optische Landschaftsmalerei ist ein „Gestalten-Gemälde“ und besitzt z.B. Figuren, durch deren Blick der Betrachter gesteuert werde. Jean Paul urteilt: „Auch Heinse und Tieck [...] griffen so in die unzähligen Saiten der Welt hinein und rührten gerade diejenigen an, welche ihr Herz austönen“, dabei so unterscheidet er, malte „jener mehr plastisch, dieser mehr musikalisch“, und jener mehr nach Art der Alten, das heißt Heinse.<sup>1054</sup> Die Landschaftsmalerei ist die einzige Disziplin, worin der moderne Mensch die Griechen übertreffen könne, was ihm ja, wie er in den *Gemäldebrieffen* suggeriert, nicht einmal in der Musik gelungen sei. In seinen Vorarbeiten zum *Ardinghello* schreibt Heinse dem noch namenlosen Helden folgende Vorlieben zu: „Liebe zu allen Künsten, als Bezeichnungen des Lebendigen, besonders der Mahlerey, als der sinnlichsten und uneingeschränktesten, deren Hauptgegenstand eigentlich Landschaft u das Farbenliebliche am Menschen ist“ (FN/II/1291). Das Loblied auf die Landschaftsmalerei lässt er dann im *Ardinghello* Demetri singen. Die Landschaftsmalerei wird „endlich alle andre verdrängen“ (IV/190). In dieser Kunst, davon ist er überzeugt, „können wir gewissermaßen die Griechen übertreffen, weil wir uns gerade an die wahren Gegenstände machen, die sie verfehlt haben“ (ebd.).

## 2. Vom Überblick und von der Einblickbarkeit

### Der eine Blick Gottes

Die Faszination von Landschaft und Landschaftsmalerei lässt sich zusammenfassen „als Faszination des ‚Überblicks‘ über die (große) Natur“.<sup>1055</sup> Man dürfe, so Simon Schama, nicht verkennen, „daß es unsere formende Wahrnehmung ist, die den Unterschied zwischen ‚roher Natur‘ und ‚Landschaft‘ ausmacht“.<sup>1056</sup> Schon de Lairese fragt sich:

Was ist ergötzender als ein schattichtes Wäldchen, dicke Thier-Gärten, und klare Wasser Bäche, Stein-Felsen, Fontainen, Himmelhohe Berge, und jähe tieffe Thäler, welches man alles auf einmahl besichtigen kann, und bey deren Beschauung die schwermüthigsten Sinnen hinlänglich Materie finden, ihren Kummer zu vertreiben.<sup>1057</sup>

Der niederländische Maler und Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts erkennt in der Vielfalt einer Landschaft den zerstreuen, und somit antimelancholischen Effekt. Im 18. Jahrhundert wird die Landschaft mehr und mehr zur Chiffre für die Erkenntnis betrachtet, sowohl für die rationale als auch für die emotional bzw. ästhetische. Die *theoria*, die Überschau, wird schon in sehr frühen Landschaftsbeschreibungen gepflegt, die uns Heinse aus Aristophanes’ *Wolken* übermittelt:

<sup>1051</sup> Ebd.

<sup>1052</sup> Ebd. S. 290f.

<sup>1053</sup> Ebd. S. 291.

<sup>1054</sup> Ebd. S. 290.

<sup>1055</sup> Erdmut Jost: *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780-1820*. Sophie von La Roche – Friederike Brun – Johanna Schopenhauer, Freiburg/Brsg. u.a. 2005 (Rombach-Wissenschaften: Reihe Litterae; 122), S. 259.

<sup>1056</sup> Schama: „Landschaft und Erinnerung“, S. 245.

<sup>1057</sup> Zitiert nach Bättschmann: *Entfernung der Natur*, S. 243.

Immerschwimmende Wolken werden wir glänzend emporgehoben leichter thauichter Art vom schwerbrausenden Vater Ocean auf die baumgezierten Gipfel hoher Berge, damit wir die fernerscheinenden Warten erblicken, und die Früchte, und das heilige bewässerte Land, und das Rauschen der göttlichen Flüße und das rauschende schwerschallende Meer. Denn das Auge des Aethers glänzt unermüdlich in lichten Strahlen; wir aber schütteln den finstern Regen ab und betrachten in unsterblicher Schönheit mit weitausgehendem Blick die Erde (FN/II/73).

Wer das zusammenfassende Schauen beherrscht, besitzt ein außerordentliches Erkenntnisvermögen, ist mehr Philosoph als alles andere. Es ist charakteristisch für eine der beiden Erkenntnismethoden, die Heine in der *Laidion* schildert: zum einen die der Laidion selbst, die sich selbst folgendermaßen charakterisiert: „Ich war flatterhaft; der kleinste angenehme Eindruck auf meine Sinnen war eine hinlängliche Ursache für mich zur Freude; und nicht selten wandelte mich eine dichterische Begeisterung an“ (III/144). Ihre Erkenntnisweise ist die individualistische: „Ich warf meinen Blick auf einzelne schöne oder rührende Gegenstände“ (ebd.). Wogegen ihr Freund „mehr zum tiefsinnigen Denker geboren ist, „in seinen Nerven floß viel Melancholie“ (ebd.), weshalb er eine andere Erkenntnisweise anwendet. Er kann all die einzelnen, schönen Gegenstände „auf einmal überschauen, und ihre wesentlichen Bestandtheile ausgrübeln“ (ebd.). „Kurz“, so fasst Laidion zusammen: „er war zum Weisen geboren, wie ich vielleicht zum Maler oder Dichter“ (ebd.) Es ist nicht jedem vergönnt, die Wahrheit oder das Wesentliche zu sehen, die im Grunde evident daliegen.

Objektive Errungenschaften wie die Erfindung des Mikroskops machen nicht nur „bisher Unerkanntes“ sichtbar, sondern verhelfen den Menschen zur kränkenden Erkenntnis, dass alles bisherige Nichtwissen auf der Unzulänglichkeit unseres Sehapparats beruht. Wodurch der Mensch zur Vermutung gelangen muss, dass er vielleicht zu fehsichtig ist, um das große Unsichtbare, die wahre Natur, erkennen zu können. Was ihm zur Schmach wird, gereicht einem andern zur Ehre, denn einer braucht diese Hilfsmittel nicht: Gott. Von dessen Fähigkeit, alles mit einem Blick sehen zu können, weiß auch Wolff zu berichten:

Derowegen weil der göttliche Verstand nicht allein den grossen Welt-Raum auf einmahl fasset, sondern auch alles, was von den kleinsten Dingen in jedem kleinsten Räumlein anzutreffen, deutlich vorstellet; so kan man die Grösse des göttlichen Verstandes, die an sich unbegreiflich ist, hierdurch einigermassen begreiflich machen. [...] Derowegen, wenn man hierbey erweget, daß auch der allerkleinste Raum und die allerkleinste Zeit in der Natur anders erfüllet ist als der andere [...], und sich zugleich vorstellet, daß GOTT alles auf einmahl anschaut; so wird man über die Grösse des göttlichen Verstandes noch vielmehr erstaunen.<sup>1058</sup>

Lange vor Wolff sah Nicolaus von Kues in seiner *De visione dei* (1453) diese Fähigkeit als grundlegend göttliche an. Die Jahrhunderte ändern an der Tatsache nichts, dass der Mensch angesichts der ungeordneten Raritätenkammer, als solche sich die Realität und die Natur präsentieren, ratlos ist:

Lehre mich Herr, wie Du mit einem einzigen Blick zugleich alles und jedes einzelne wahrnimmst. Wenn ich ein Buch öffne, um es zu lesen, sehe ich die Seite als Ganzes nur verworren. Will ich die einzelnen Buchstaben, Silben und Worte unterscheiden, ist es notwendig, daß ich mich der Reihe nach jedem einzelnen zuwende und ich kann nicht anders als nach und nach die Buchstaben lesen und die Worte Schritt für Schritt aufnehmen. Du aber Herr überblickst zugleich die ganze Seite und liest sie ohne jede Verzögerung.<sup>1059</sup>

Man muss sich in die Höhe der Spekulation versteigen, wenn man Gott mit seinem allesumfassenden Blick gleichkommen möchte. Kants intellektuelle Anschauung konzipiert diese quasigöttlichen *theoria* für den Menschen, denn seiner Auskunft nach bedeutet diese, „den Gegenstand unmittelbar und auf einmal fassen und darstellen“ zu können.<sup>1060</sup> Den Wahrnehmungsvorgang einer intuitiven, selbstgewissen, widerspruchsfreien, anschaulichen, klaren und deutlichen Erkenntnis drückt sich in der bildenden Kunst in der Forderung nach der

<sup>1058</sup> Zitiert nach Jäger: *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild*, S. 11f.

<sup>1059</sup> Zitiert nach Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/Main 1990, S. 74.

<sup>1060</sup> Kant: *Schriften zur Metaphysik und Logik*, 2, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1977 (stw 189), S. 387.

Einblickbarkeit aus, die die italienischen Kunsttheoretiker mit der Zentralperspektive konstruieren. Sie versuchen, den allumfassenden Blick Gottes in der Kunst nachzuahmen, und zwar durch ein Konstrukt der Ordnung: „Die Zentralperspektive bewirkt eine vollständige Erfassung des abgebildeten Raumes. [...] Im System bleibt keine leere Stelle.“<sup>1061</sup> Gott braucht aber weder Brille, Lineal, Hauptfluchtpunkt oder System – seine Erkenntnis ist evident wie die Offenbarung.

#### Das Erhabene

Wenn die göttliche Anschauung für den Menschen in der Betrachtung der Natur wiederholt wird, muss diese Natur etwas Besonderes sein, soll Gott nicht beleidigt werden. Dies geschieht, indem man die Natur zur erhabenen Natur erklärt. Bei Kant führt der Anblick des „Dynamisch-Erhabenen in der Natur“<sup>1062</sup> zum Spiel der Einbildungskraft, wodurch die Erlebnisfähigkeit gesteigert wird. Das Gefühl des Erhabenen ist nur möglich durch die unalltägliche, „festmäßige“ Außerordentlichkeit der äußeren Umstände, in denen sich das Erhabene in Gewittern und Seestürmen, Orkanen, Vulkanausbrüchen und Wasserfällen darstellt. Nach Kant nennen wir diese Gegenstände „erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen.“<sup>1063</sup> Für ihn ist das Erhabene zwar nicht zu Aussagen über ein sinnvolles, transzendentes Wirken der Natur fähig, aber es vermag, dem Menschen „die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar“ zu machen.<sup>1064</sup> Wenn auch der Sinn des Erhabenen für den Königsberger Philosophen nicht in der ontologischen Offenbarung des verborgenen Ganzen liegt, so gesteht er der Einbildungskraft doch „transzendente Möglichkeiten“<sup>1065</sup> zu. Das Gefühl als das außerordentliche Seelenvermögen eines Genies verleiht dem dargebotenen Naturschauspiel seine Erhabenheit, so wie das Subjekt des Malers bei der Landschaftsmalerei den Ausschnitt der Natur zur ästhetischen Landschaft bestimmt. Die Anschauung der Natur in ihrer „simplen Majestät“ gebiert für Schiller „manchen Lichtgedanken oder Heldenentschluß“,<sup>1066</sup> verleiht Erkenntnis über das Wesen der Natur und über das Selbst. Mithilfe der „Phantasie des Menschen mit ihrer Götterkraft“ (IV/168), so erklärt auch Heinse, ist eine transzendente Erkenntnis theoretisch möglich. Sie fügt die Einzelphänomene der Natur ohne Zuhilfenahme des Verstandes zu einer subjektiven Wahrnehmungseinheit zusammen. Das Ergebnis dieser wechselseitigen Projektion des Geistes auf die Natur (und umgekehrt) ist je nach Gefühlslage des Reisenden empfindsam in der Idylle oder genialisch erhaben im dämonischen Schauerbild. Die Hybris, mit der der Wissenwollende den Berg der *theoria* ersteigt, hat das Gegenteil des Beabsichtigten zur Folge, wenn er erkennt, dass die Forderung nach Freiheit deren Negation gleich mit beinhaltet. Das ist der Kontext, in dem Heinse sein berausches Gotthardt-Erlebnis verfasst. Das Erhabene, dem er hier Form gibt, füllt „die Seele mit Entzücken, Schauer und Erstaunen, daß sie die Zeit vergißt, und versetzt den Menschen unter die Götter“ (IV/177f.). Deshalb ist das in ihr Erfahrene, das quasireligiöse Erhabene auch nicht für den „Janhagel“ gedacht, wie Heinse den Allerweltsmenschen nennt. „Das Erhabene schlägt ein wie ein Wetterstrahl, und berührt am ersten die großen Seelen“ (IV/174). Die Landschaft ist dadurch die parsprototische Darstellung von Macht und Herrlichkeit der Natur, deren perfektibler Teil der Mensch ist. Das Gefühl, das zur Erkenntnis führt, ist für ihn nicht mehr eine „nach außen gerichtete Sinneswahrnehmung“, sondern wirkt durch unkörperliche, „immaterielle Wellenbewegungen“, durch die es das Sinnesorgan Auge ersetzen kann.<sup>1067</sup> Die Erkenntnisorgane, die doch nur den Verstand zu „füttern“ haben, werden verdrängt durch die Begeisterungsfähigkeit, das Erleben, die Schöpfungskraft und den Erfindungsgeist. Der Philosoph Demetri fragt den Maler Ardinghella: „was nennt Ihr erhaben?“ (IV/177), und dieser definiert in

<sup>1061</sup> Vgl. Borchmeyer: „Aufstieg und Fall der Zentralperspektive“, S. 303 (Borchmeyer zitiert hier Andreas Höfele).

<sup>1062</sup> Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 184ff.

<sup>1063</sup> Ebd. S. 185.

<sup>1064</sup> Ebd. S. 186.

<sup>1065</sup> Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, 1, S. 176f.

<sup>1066</sup> Friedrich Schiller: *Vom Pathetischen und Erhabenen*, hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1981, S. 92f.

<sup>1067</sup> Lecke: „Mein ganzes Wesen war ...“, S. 145.

vermeintlicher Verteidigung der Malerei: „Erhaben? [...] ist ein höher Wesen, das in uns eindringt mit Empfindungen, Gedanken, Gestalt, Gebährde, Handlung; und man bedarf da keiner weitläufigen Schreiberei von Sophisten“ (ebd.). Gesteigerte Sinnestätigkeit und geistige Erkenntnis, verbunden mit der Überforderung der Sinne und ihrem anschließenden Ausschalten im Genuss oder der Ekstase bilden kein Paradox, sondern vereinigen sich in den Epiphanien – Plötzlichkeitsakte außerrationaler Erkenntnis.

Die Geburtsstunde erhabener Naturästhetik ist die ichsetzende Tathandlung Petrarcas, die für das neuzeitliche Naturverhältnis zum kulturhistorischen Topos geworden ist. Seine Bergbesteigung des Mont Ventoux am 26. April 1336 symbolisiert die Erhebung eines Individuums über die Allgemeinheit der niedrigen Natur. Aus dieser Individualisierung erwächst ein Dualismus von Einzelem und Ganzen, die „fundamentalste Tragödie des Geistes überhaupt“.<sup>1068</sup> Hierbei wird „der Teil eines Ganzen zu einem selbständigen Ganzen“, „jenem entwachsend und ein Eigenrecht ihm gegenüber beanspruchend.“<sup>1069</sup> Das führt einerseits zu einer Zuwendung zur Natur als Landschaft und doch gleichzeitig aus ihr heraus.<sup>1070</sup> Der Mensch erfährt sich in dem Augenblick, in dem er sich als „Individuelles, Geschlossenes, In-sich-Befriedigtes“<sup>1071</sup> über die Natur erhebt, zugleich als Teil einer höheren Einheit. Die Natur mit all ihrer Gewalt ist das handelnde Element, nihiliert, was der Betrachter fühlt, und diktiert ihm, was er zu fühlen hat. Dennoch unterdrückt sie den Einzelnen nicht und lässt ihn auch nicht – wie noch den Alpenbeschreiber und -dichter Haller – in einer Demutsohnmacht zurück, bei der der Naturreisende das Gefühl der Leere mit der vor Ort gewonnenen Überzeugung von Gottes Macht und Herrlichkeit zu füllen hat. Im Gegenteil, hier wird das ur- und machtvolle Individuum Mensch aufgefordert, sich als der Natur gleichartig zu erkennen.<sup>1072</sup> Eine weite Landschaft hat eine ganz spezifische Wirkung, die sie am Ende wohl mit allen vollkommenen Kunstwerken teilt: sie „erhöht“ den Betrachter und „giebt ihm eine größere Sphäre, u schaudert ihn entzückend durch“ (FN/1/860). Die Schau der Übersicht verleiht Erkenntnis, egal ob beim Betrachten einer realen Landschaft, einer perfekten mathematischen Gleichung, eines Gemäldes etc. Weil alles an seinem Platze ist, im richtigen Verhältnis und Bezug zueinander, ist diese Erkenntnis schön und dem Genie vorbehalten, wie Sulzer erklärt: „In der Seele des Mannes von Genie herrscht ein heller Tag, ein volles Licht, das ihm jeden Gegenstand wie ein nahe vor Augen liegendes und wol erleuchtetes Gemäld vorstellt, das er leicht übersehen und darin er jedes Einzelne genau bemerken kann.“<sup>1073</sup> Die *theoria*, die Theorie, lautet ins lateinische übersetzt *speculatio*, *speculari* bedeutet, etwas von oben betrachten. Kant definiert: „Eine theoretische Erkenntnis ist spekulativ, wenn sie auf einen Gegenstand, oder solche Begriffe von einem Gegenstande, geht, wozu man in keiner Erfahrung gelangen kann.“<sup>1074</sup> Sie ist der praxiserfahrenen Naturerkenntnis entgegengesetzt. Er fährt fort, dass „[w]enn man nun vom Dasein der Dinge in der Welt auf ihre Ursache schließt, so gehört dieses nicht zum natürlichen, sondern zum spekulativen Vernunftgebrauch“, woraus resultiert, dass eine geordnete Landschaft eine spekulative, das heißt, eine philosophische Landschaft darstellt. Gewissermaßen ermöglicht man sich durch die Besteigung eines erhöhten Standpunktes, Dinge in ihren kausalen Zusammenhängen zu sehen, was in den Niederungen des Tales nicht möglich ist. Da diese kausalen Zusammenhänge jedoch nicht unmittelbar erfahrbar sind, sondern nur von der Vernunft erschlossen werden können, ist jede ästhetische Landschaft paradoxerweise im Grunde nichts als Dichtung, Konstrukt und Traum.

<sup>1068</sup> Simmel: *Brücke und Tür*, S. 143.

<sup>1069</sup> Ebd.

<sup>1070</sup> Ritter: *Landschaft*, S. 10

<sup>1071</sup> Simmel: *Brücke und Tür*, S. 10.

<sup>1072</sup> Vgl. Sauder: „Kontemplative und ekstatische Landschaftswahrnehmung...“, S. 105: „Der Rheinfluss ist ein Paradigma für die Genialität der Natur und des Menschen.“

<sup>1073</sup> Sulzer: „Genie“, in: *Theorie*, Band 2, S. 457.

<sup>1074</sup> Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, 2, S. 559.

### Die Zentralperspektive

Das Erhabene mit dem „Erhobenen“ gleichgesetzt, geht davon aus, dass der Mensch in der Betrachtung der ästhetischen Landschaft den göttlichen Blick im Kleinen wiederholt. Koschorke vergleicht die Sicht vom Berg herab mit der Zentralperspektive der Malerei.<sup>1075</sup> Damit ist die Betrachtung eines zentralperspektivisch konstruierten Gemäldes eine Einübung in die spekulative Erkenntnismethode. Die Forderung nach der Einblickbarkeit formuliert Shaftesbury im 18. Jahrhundert in der vom Neuplatonismus inspirierten Abhandlung *A Notion of the Historical Draught or Tablature of The Judgment of Hercules* (1713) mit folgenden Worten, wonach sie nur möglich ist,

wenn das Werk wirklich ein einzelnes (*a singel Piece*), in einem einzigen Blickpunkt (*in one view*) zusammengefasstes und nach einer einzigen Vorstellung, Sinngebung oder Grundidee (*one single Intelligence, meaning, or Design*) gestaltetes Stück ist, das durch wechselseitige und notwendige Beziehung seiner Teile ein wirkliches Ganzes ausmacht geradeso wie es bei den Gliedern in einem natürlichen Körper der Fall ist (*which constitutes a real WHOLE, by a mutual and necessary Relation of ist Parts, the same as of the Members in a natural Body*).<sup>1076</sup>

Dagegen pflegt die nordische Kunst eine ganz andere Art der Perspektive, und folglich muss ihre Art der Welterfassung auch eine andere sein als die der italienisch-albertinischen Kunst. Ihr fehlt der „feststehende Betrachter“.<sup>1077</sup> Die collagehaften Weltlandschaften eines Patinir zeichnen sich durch „eine ‚inkonsequente‘ Perspektive und einen beweglichen Gesichtspunkt aus,“<sup>1078</sup> es handelt sich dabei um eine „gleitende Perspektive, bei der der suggerierte Standpunkt des Betrachters, nach dem Maße, wie die Landschaft sich aus dem Vordergrund Richtung Horizont bewegt, sich stetig erhöht“.<sup>1079</sup> Diese Perspektive gilt bereits in den niederländischen Kreisen avantgardistischer Künstler Anfang des 16. Jahrhunderts als altmodisch und reaktionär, verglichen mit der modernen Zentralperspektive, die von einem einzigen Gesichtspunkt pro Darstellung ausgeht,<sup>1080</sup> der sich außerhalb des Bildes befindet. Im Gegensatz dazu entwickeln die Zeichner des Nordens die Distanzpunktkonstruktion (vgl. Abb. 56), bei der sich die zwei Bildpunkte innerhalb des Bildes befinden. Alpers unterscheidet somit zwei Darstellungsweisen, die des Nordens, bei der „die uns voraus existierende Welt [...] sichtbar gemacht“ wird, und die des Südens, bei der gilt: „wir gehen der Welt voraus und gebieten über ihre Gegenwart“.<sup>1081</sup> Letztere fasst Heinse zusammen: „Der Maler muß alles auf einen Blick nach der Perspectif so wohl in Größe und Formen u Farben einschränken“ (FN/1/896f.).

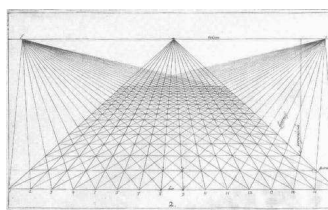


Abb. 56: Distanzpunktkonstruktion; Illustration aus Jan Vredemans *Perspectiva* (1604)

Die Distanzpunktkonstruktion ist eine „betrachterlose Darstellung“ mit einer bildimmanent entwickelten Perspektive.<sup>1082</sup> Der Unterschied liegt nicht so sehr in der Darstellung – auch hier werden die Objekte verkürzt

<sup>1075</sup> Ebd.

<sup>1076</sup> Zitiert nach Drügh: *Ästhetik der Beschreibung*, S. 146f.

<sup>1077</sup> Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, übers von Hans Udo Davitt u.a., Köln <sup>2</sup>1998, S. 242.

<sup>1078</sup> Bakker: *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, S. 200.

<sup>1079</sup> Ebd. S. 145.

<sup>1080</sup> Vgl. ebd.

<sup>1081</sup> Alpers: *Kunst als Beschreibung*, S. 141.

<sup>1082</sup> Valerie Antonia Hammerbacher: *Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall*, <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2006/2483/pdf/Dissertation.pdf> (letzter Zugriff: 25.6.2012), S. 187.

dargestellt – sondern in der Wirkung. Bei der Konstruktion wird der Vorgang des Sehens nachvollzogen. Die Objekte sind, wie es die optischen Gesetze diktieren, nicht mit einem Blick zu erfassen, sondern müssen durch Einzelbilder zusammengesetzt werden.<sup>1083</sup> Die sechzehn Gesichtspunkte auf der Grundlinie von Vredemanns Illustration zeigen die unterschiedlichen Gesichtsfelder, die nacheinander eingenommen werden, wodurch sich die vollständige Ansicht des Objekts ergibt. Die zentralperspektivisch arbeitenden Künstler versuchen, ihren Nachteil mit Tricks wie der *figura serpentinata* oder der Doppeldarstellung wie der weibliche Körper in Rubens *Leukipidenraub* zu kompensieren. Nach Alpers ist die niederländische Kunst außerdem durch die Aufmerksamkeit auf das Kleine gekennzeichnet, wodurch sie sich mit dem unkommentierten, rein wissenschaftlichen Erfassen und Nebeneinandersetzen der Dinge begnügt, während die italienische Kunst mehr einer Erzählung ähnelt und dem Prinzip einer Historie gemäß Relationen, Systeme und Rangordnungen schafft.<sup>1084</sup> Man könnte auch sagen, dass die niederländische Kunst die Welt darstellt, wie sie ist, die italienische dagegen, wie sie sein sollte oder könnte. Da jede Einzelheit des Gemäldes zum Fluchtpunkt in Beziehung gesetzt wird, ist die Zentralperspektive hierarchisch, selbstreflexiv und wertend. Das Ziel der Erweiterung des Bildraums im maßstabgerechten Verhältnis zum Betrachter ist das „movere“, die emotive Beteiligung des Betrachters“ und nicht, wie bei der Distanzpunkt konstruktion, die „distanzierte Teilhabe am Bildgeschehen“.<sup>1085</sup> Bei dieser steht das „bewegliche Auge“ im Mittelpunkt, „das als eine Apparatur der Bildaufzeichnung losgelöst vom Körper agiert“, wodurch nicht ein Raum entsteht, der den Betrachtterraum fortsetzt, sondern die „Fiktion einer anderen, analog konzipierten Welt“.<sup>1086</sup> Diese Welt kann nicht vereinnahmt werden, sie ist „entanthropomorphisiert“<sup>1087</sup> und steht in keinerlei Beziehung zum Betrachter, nicht perspektivisch und schon gar nicht emotional. Den zahlreichen Gesichtsfeldern bei der Überflugspektive einer Patinirlandschaft entspricht die Übereckperspektive, sowohl in der Landschaft als auch in den berühmten niederländischen Innenraumgemälden eines Saenredam oder Houckgeest (vgl. Abb. 57).

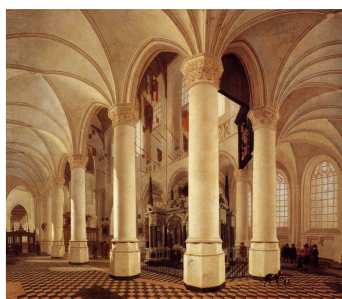


Abb. 57: Gerard Houckgeest: *De kooromgang in de Nieuwe Kerk te Delft met het graf van Willem de Zwijger* (um 1651)

Hier werden mit einem quasi-demokratischen, egalisierenden, polyfokalen, enzyklopädischen Rundumblick jene Dinge ins Blickfeld rückt, die *en face* nicht erfasst werden können und rufen eine „synkopierte Wirkung“ hervor.<sup>1088</sup> Zwar wird die Distanzpunkt konstruktion für ein Charakteristikum der nordischen Malerei gehalten, aber so wie sich auch viele nordische Künstler der Zentralperspektive bedienen, kennen die italienischen Künstler auch die Übereck-Perspektive. Giuseppe Galli-Bibiena hat sie zum Beispiel in seinen Bühnenbildentwürfen benutzt.<sup>1089</sup> Dabei müsste die Distanzpunkt konstruktion mit ihrer Perspektivenpluralität, die einen größeren Einblick in die Sache gewährt, für das aufklärerische, antidogmatische Jahrhundert mit seiner

<sup>1083</sup> Ebd. S. 188.

<sup>1084</sup> Vgl. Alpers: *Kunst als Beschreibung*, S. 106 und S. 27.

<sup>1085</sup> Hammerbacher: *Das arrangierte Bild*, S. 189.

<sup>1086</sup> Ebd. 190.

<sup>1087</sup> Ebd.

<sup>1088</sup> Alpers: *Kunst als Beschreibung*, S. 127.

<sup>1089</sup> Vgl. Borchmeyer: „Aufstieg und Fall der Zentralperspektive“, S. 304.

Forderungen nach verschiedenen „Sehepunkten“ der angemesseneren Perspektivenmodus sein, aber dem ist nicht so. Die Forderung nach der Einheit der Vernunft hat Priorität. Die Distanzpunkt-konstruktion macht die klassizistische Grundforderung der Einblickbarkeit unmöglich. Die Zentralperspektive gilt übrigens für Malerei und Dichtung gleichermaßen, wie Diderot 1754 deutlich macht:

Ein gut komponiertes Gemälde ist ein von einem einzigen Gesichtspunkt aus erfasstes Ganzes, in dem die Teile alle zu ein und demselben Ziele beitragen und durch ihre gegenseitige Übereinstimmung eine ebenso reale Gesamtheit (*ensemble*) bilden wie die Teile eines Tierkörpers. [...] Daraus folgt, daß der Maler bei seiner Komposition denselben Gesetzen unterworfen ist wie der Dichter bei der seinigen und daß die Beachtung der drei Einheiten – *Handlung*, *Ort* und *Zeit* – in der Historienmalerei nicht weniger wichtig ist als in der dramatischen Dichtung.<sup>1090</sup>

In der Frühromantik zerbricht der Systemraum,<sup>1091</sup> das heißt die homogene Welt der vernunftbetonten Aufklärung in „unvereinbare Weltsichten“ und die Einheitsperspektive verliert auch in der Literatur ihre Vorrangstellung.<sup>1092</sup> Von einem solchen Schritt ist Heinse jedoch weit entfernt. Er behauptet unbeirrt: „Schönheit im strengsten Verstand“ muss „mit einem Blick aufgewogen werden können“ (IV/189). Dieses ästhetisch und gestalttheoretisch so genannte „Prägnanzprinzip“ repräsentiert die Einheit der Mannigfaltigkeit als Zeichen sinnvollen (göttlichen) Wirkens auf dieser Welt. Die *theoria* ist nicht beschränkt auf den Anblick einer Landschaft, sondern allgemein Bedingung der gegliederten ästhetischen Erkenntnis. Wenn das Allgemeine der Klasse, das Unterscheidende und der Charakter festgestellt und alles „*in einem Zuge*, oder *in wenigen*“ (FN/II/444) angegeben wird, womit die richtige Proportion und das klassische Verhältnis gemeint sind, dann ist das Kunstwerk ein Meisterstück, und es gilt: „Wie auf einen hohen Berggipfel hingezaubert übersieht man nachher selbst alles“ (ebd.).

Während der Reise durch die Schweiz beschreibt Heinse eine Landschaft, die ihn als einen Betrachter und weniger als einen Erlebenden zeigt:

Noch denselben Abend stieg ich hinauf auf den höchsten Gipfel, und sah die Sonne gar schön untergehen, indeß die Seen unten schon ganz dunkel waren und die Nacht, nicht nur Dämmerung, wirklich drauf lag; welches einen entzückenden Kontrast macht. Ich orientierte mich hier in der ganzen Gegend. Man sieht zuerst unten den ganzen Zuger See, dann den größten Theil von dem vielwinkelichten vier Waldstadtersee, den Lowerzer See, den Sursee, und weit in der Ferne den Zürchersee, und noch einige andre, und eine große Strecke den Lauf der Ruß, und eine Menge Ortschaften, als Lucern, Küßnacht, Zug, Art, Schwitz pp auf den untern Alpen sehen die meistens schwarzen Kühe aus wie große Maulwürfe, die sich aus der Erde hervorgemacht haben. Darum her liegt der herrliche Kranz von Schneegebürgen, die der Natur und unserm Herrn Gott über den Kopf gewachsen zu seyn scheinen (X/26).

Oskar Bätschmann bedient sich dieses Briefausschnitts zur Illustration des Begriffes der Zirkularansicht.<sup>1093</sup> Er erklärt, dass diese wie die Zentralperspektive auf den Standort des Zeichners oder Betrachters bezogen ist, mit dem Unterschied, dass sie ihn in die Mitte projiziert. Die Zirkularperspektive, so führt er weiter aus, ist der „zeichnerische Inbegriff des Anthropozentrismus; sie gibt den Blick des imaginär erhöhten Zeichners oder Touristen auf das, was er überwunden oder sich angeeignet hat“.<sup>1094</sup> Dieser panoramatische Blick stellt kein „Freiheitserlebnis, sondern ein Beherrschungserlebnis“ dar.<sup>1095</sup> Heinses Perspektive der Landschaftsbeschreibung ist die der hierarchischen Überschau, seine beschriebenen Landschaften sind weiterhin jene „Überschau-landschaften“, die ihrem Wesen nach idealistisch und klassisch sind.<sup>1096</sup> Die „Weltlandschaften“<sup>1097</sup>

<sup>1090</sup> Diderot: *Ästhetische Schriften*, Band 1, S. 149.

<sup>1091</sup> Borchmeyer: „Aufstieg und Fall der Zentralperspektive“, S. 299.

<sup>1092</sup> Ebd. S. 305.

<sup>1093</sup> Bätschmann: *Entfernung der Natur*, S. 82.

<sup>1094</sup> Ebd.

<sup>1095</sup> Ebd.

<sup>1096</sup> Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*,

eines Patinirs teilen sich mit Heinses Landschaftsbeschreibungen zwar den enzyklopädischen Anspruch, doch während jene rein akkumulativ sind, ist bei Heinse alles auf das sinnlich erfassende und verstandesgemäß urteilende Subjekt bezogen, selbst wenn sich dieses Subjekt danach im ekstatischen Genuss auflöst. Für Sulzer muss das Auge bei einem Gemälde „ohne Ungewissheit sogleich auf die Hauptsache, als den Mittelpunkt der ganzen Vorstellung geleitet werden“, daraus folgt: „die Theile müssen eine solche Abhänglichkeit und Unterordnung unter einander haben, dass jeder die Vorstellungskraft zum Behuf des Ganzen unterstützt, und in der vorteilhaftesten Ordnung von einem zum andern leitet“.<sup>1098</sup> Damit leistet er die Definition der Zentralperspektive aus dem Geist der Proportion, deren rationalen Ordnungsmodi auch für die klassizistische Landschaft gelten. Der Mensch in einer solchen verliert seine humanistische Rolle nicht, er bringt die ungeordneten Ingredienzien eines landschaftlichen Raritätenkastens in eine Ordnung, spielt weiterhin als Betrachter, als Ordnungs- und Einheitsschaffender die Hauptrolle und gebietet über diese Natur. Angesichts der Landschaft wähnt er sich Gott und fügt alle Einzelheiten in einem einzigen Blick der *theoria* zusammen. Der Landschaftsdichter oder –maler erledigt dies für den Leser oder Betrachter und erschafft dadurch Kunst. Allerdings darf das Künstliche daran nicht bemerkbar sein, der Eindruck muss „unwillkürlich“ erfolgen, auf einmal, so als stünde der Betrachter bei Sonnenaufgang auf einem Berg und blickte herab.

Neben Erkenntnismethode der Überschau, der optisch orientierten, spekulativen Erkenntnis hängt Heinse aber noch einer anderen Erkenntnismethode an: der erotischen, der gefühlsmäßigen, auf der direkten körperlichen Erfahrung beruhenden und das Ich auflösenden Erkenntnis in seinen Naturerlebnissen. Es ist die gefühlsbetonte, gewissermaßen auf der Kopulation mit dem Erkenntnisgegenstand beruhende Erkenntnismethode, wie sie im berühmten Roman *Thérèse philosophe* beschworen wird, bei der Sexualität ein Mittel zum Wissen ist. Beide Erkenntnismethoden ergänzen sich für Heinse.

### 3. Vom Singen der Engel – oder: Nichts Geringeres als das Geheimnis der Natur

#### Kolorit, Luftperspektive und Dunst

Das Gegenteil einer zentralperspektivisch erfassten Landschaft ist die Stimmungslandschaft.<sup>1099</sup> Diese hat später William Turner perfektioniert, weniger mit den Mitteln der Zeichnung als mit den Mitteln der Farbe.

Stimmungslandschaften verwerfen die gesamte Liniendiskussion des 18. Jahrhunderts, verwerfen die *ratio* und mit ihr den Wunsch, etwas klar und deutlich vorstellen zu wollen. Mit dem Nebeneffekt, dass immer weniger ersichtlich ist, was die Gemälde eigentlich darstellen. Der Maler selbst muss einspringen und den Inhalt durch den Titel zu bestimmen, wodurch diese immer länger werden, je ungenauer das Dargestellte ist. Fehlt die Zuschreibung, ist die Gefahr des Missverständnisses groß. So wurde ein Turner-Bild für etwas ganz anderes gehalten, als es tatsächlich war, es trug bisher den Titel: *Procession of Boats with Distant Smoke, Venice* (1845, Abb. 58). Mitarbeiter des *Museum of Modern Art* in New York hatten das Gemälde Turners 1966 als Venedig-Bild eingeordnet, doch ihre englischen Kollegen entdeckten fast vierzig Jahre später, dass es nicht die Lagunenstadt abbildet, sondern den Hafen von Portsmouth.

Uneindeutigkeit erhöht zwar den poetischen und emotionalen Gehalt eines Kunstwerks, aber auf Kosten der Verständlichkeit.

---

München 1993, S. 374.

<sup>1097</sup> Bättschmann: *Entfernung der Natur*, S. 43.

<sup>1098</sup> Sulzer: „Gemälde“, in: *Theorie*, Band 2, S. 345.

<sup>1099</sup> Vgl. August Langen: „Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts“, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, hrsg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung; 418), S. 112-191, hier S. 152.





Abb. 58: William Turner: *The Arrival of Louis Philippe at Portsmouth, 8. October 1844* (ehemals: *Festive Lagoon Scene, Venice* (1840/45))

Die Stimmung ergibt sich aus den malerischen Mittel des Kolorits, der Luftperspektive, des Dunstwesens und der Sonnenauf- bzw. untergänge. Diese Mittel dienen zur Vereinheitlichung auf einem anderen Weg als durch das rationale Konstrukt, aber auch sie wollen die Einzelelemente des Bildes zu einem Größeren zusammenzufügen und in eine sinnvolle Beziehung zueinander zu setzen. Das Einzelne verliert dabei Kontur, Eindeutigkeit und oft auch die Lokalfarbe. „Die Colorit“, so definiert de Lairese, „ist eine Zusammen-Vereinigung der wohl bey- und auf einander stehenden Farben, auf den vorbenannten Objecten, nach Gelegenheit und dem Stand derselben und ihrer Eigenschafften, damit sie mit der Natur der Luft überein kommen, wodurch unser Gesicht beruhiget wird,“<sup>1100</sup> was auch als Luftperspektive bezeichnet wird.<sup>1101</sup> Diese wiederum ist nach Sulzer eine „Wissenschaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten und zur Färbung der Gegenstände gehört, nach Maaßgebung ihrer Entfernung vom Auge, muß abgeändert werden“.<sup>1102</sup> Ein letztes Vereinigungsmittel, das die kalte Linearität der Zeichnung und des Konturs auflöst und die Tätigkeit des Verstandes dadurch zugunsten des Gefühls abmildert, ist der verwischende „Dunst“. Er legt sich wie ein Schleier über die unentdeckbare Wahrheit der Natur. Seine subjektivierende Wirkung, darin dem Kolorit ähnlich, überdeckt eventuelle Widersprüche, Kontraste und Hässlichkeiten und bietet dem „Mahler [...] mancherley Lufteffecten“, aber für den Philosophen, „der bloß Klarheit sucht, ist er sehr verdrießlich“ (VII/94).<sup>1103</sup> Klarheit hieße volles Mittagslicht, das keine Schatten wirft, – die bevorzugte Tageszeit der Landschaftsmaler aber ist die Dämmerung.<sup>1104</sup> Heinse evoziert den ästhetischen Eindruck, den die Betrachtung von vier Lorrains bei ihm hinterlässt. Die Hauptrolle spielt die Luft:

Morgen von Klaude. Der Wellenschlag strahlt u glänzt grünlicht, u ist unmittelbar nach der Natur mit Farben aufgetragen. Das Dunkel linker Hand, mit der kleinen Erdzunge in die See hinein, dem Thürmchen und Bäumchen thut trefflich wohl, samt dem Schlagschatten übers Wasser, u erhebt den fernen Glanz. Der hohe Baum rechter Hand im Vorder Grunde ist von entzückender Schönheit, samt den lichten Reflexen von dem Gebäude an dem Wasser. Die Luft mit dem Glanz u Duft vom Aufgang, die weichenden Wolken u das Dunkelblau herüber göttlich. Herrliche Luftperspectif am Himmel u auf der Erde (FN/I/1023f.).

Die suggestive und emotionale Wortwahl erinnert an die religiöse Glanzästhetik des Augustinus. Bei einem Bild Claude Lorrains herrscht für Heinse so ein „Glanz von Schönheit [...], daß man es kaum ansehen kan“ (FN/I/1024). Der Dunst bietet dem „religiös“ gestimmten Bildbetrachter, der eine Einheit sucht, um durch sie

<sup>1100</sup> Zitiert nach Bättschmann: *Entfernung der Natur*, S. 243.

<sup>1101</sup> Vgl. ebd. S. 172.

<sup>1102</sup> Sulzer: „Luftperspektiv“, in: *Theorie*, Band 2, S. 723.

<sup>1103</sup> Die Frankfurter Ausgabe liest nicht „Lufteffecten“, sondern „Lusteffecten“ (FN/I/1145), was als Gegensatz zum philosophischen Verdruss durchaus möglich wäre. Jedoch halte ich die Leitzmann'sche Lesart für die wahrscheinlichere, da hier, vor allem im Zusammenhang mit dem „Dunst“, die technische Terminologie im Vordergrund steht. Das Vermögen der Himmels- und Luftdarstellungen ist ihm mehr als einmal ein Beurteilungskriterium, so sagt er von Claude Lorrain: „Welche Heiterkeit haben seine Lüfte [...]“ (FN/I/1199).

<sup>1104</sup> Heinse empfindet dies durchaus auch anders, angesichts der großen Cascatella des Teverone schreibt er: „Die rechte Beleuchtung thut dabey sehr viel, und vollendet den Zauber. Es ist, als ob aller Schmuck und Reiz von dem Leben weg wäre und die Schönheit selbst zerfiel, wenn die Strahlen der Sonne das Ganze nicht mehr zusammenhalten. Das beste Licht ist gerade in vollem Mittage, so wie jede Gegend ihre eigne Zeit hat, wo sie am höchsten das ist, was sie ist; am Morgen und Abend ist alles vereinzelt (X/172).

getröstet zu werden, einen Einstieg zur metaphysischen *unio mystica* und *amplectabilis adoratio* zwischen dargestellter Natur und Subjekt. Dadurch bildet sich eine Gefühlseinheit zwischen Bild und Betrachter. Dunst, Kolorit und Luftperspektive sind technische Mittel, die das Darzustellende zur Erhöhung der Wirkung auf den Betrachter der Realität entheben, das Widersprüchliche reduzieren, vereinheitlichen und dadurch idealisieren. Heinse ruft voller Glück am 13.5. 1783 aus: „Wenn ich Landschaftsmaler wäre, ich mahlte ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte, u besonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel u Wolkenformen und heiterm Blau!“ (FN/I/946f.). Diese Worte legt er im Roman dann aber nicht dem Malerhelden, sondern dem Philosophen Demetri in den Mund, der doch das Vermögen der Malerei in Frage stellt, weshalb er von Ardinghella als „Bilderstürmer“ bezeichnet wird (IV/195). Demetri fügt kritisch hinzu: „Aber leider mit Eurem Licht in der Malerey sieht es übel aus!“ (IV/205). Die Natur sei die bessere Malerin: „Es ist die wahre Poesie der Natur. Gebürge, Schlößer, Palläste, Lusthayne, immer neue Feuerwerke von Lichtstrahlen, Giganten, Krieg u Streit, flammende Schweife wechseln mit neuen Reizen ab, wenn das Gestirn des Tages in Brand u Gluthen untersinkt“ (FN/I/947). Wie schon bei den Wasserfällen versagt die Malerei bei der Darstellung der numinosen Geheimnisse der Natur. Die Dichtung ist im Vorteil, denn bei ihr ist es nicht nötig, alles ins helle Licht zu setzen. Die Bevorzugung der Dämmerung in der späten Landschaftsmalerei ist ein Versuch zur Kompensation dieses Zwangs. In ihr kündigt sich die zunehmende Dunkelheit der Poesie an, die dann besonders die Romantiker für sich in Anspruch nehmen werden. Die der Dichtung angemessene Tageszeit ist die Nacht. Die Finsternis ist auch die Zeit, wo der Augensinn zwangsläufig seine vernunftbestimmte Tätigkeit aufgeben muss. Die ästhetische Gefühlsgewissheit des rational unerkennbaren Wahren formuliert Heinse in den *Gemäldebrieffen* als „Erstes Wehen der Schönheit aus dem Schooße der Nacht, des Unsichtbaren“ (IX/294). Der ‚sonnige Klarheit‘ versprechenden Morgenröte der Aufklärung steht die Nacht der Dichter gegenüber:

Wenn der Abend sich nieder senkt, und der Duft der Gebürge einhüllt, alles verwischt wird, nach und nach seine Form u Gestalt verliert, und ins Chaos zu fallen scheint, u indeß die reinen, vollkommenen Sterne oben ewig blinken: dann mein ich, ich müßte sogleich mich empor heben, das Grobe ausziehen u meine Stelle verlassen. Es ist unten alles so nichts, wenn es nicht von dem klaren himmlischen Licht seine Gestalt empfängt; und doch fühlen wir nur im Dunkeln unsre Existenz ganz (FN/I/498).<sup>1105</sup>

Dieser Zustand des vollkommenen Genusses, bei dem das Subjekt seine Vereinzelung vergisst, soll das Ich wieder in die seligen Urzeiten versetzen. Petrarca's Bergbesteigung führte dazu, erstmals Landschaft als solche wahrzunehmen, wodurch die Landschaft „als die sichtbare Natur des ptolemäischen Erdenlebens zur Entzweiungsstruktur der modernen Gesellschaft“ gehört.<sup>1106</sup> Im Dunst und der Dämmerung fanden die Landschaftskünstler und –dichter die geeigneten Mittel, diesen Chorismus wieder zu schließen.

#### Sonnenaufgänge – oder: Morgenrhapsodien ohne Ende

Die Dämmerung als Voraussetzung für das mystische Erleben der Natur erkannt zu haben, bewahrt einen „Wissenschaftler“ wie Heinse nicht davor, das Wesen seiner Schönheit durch Beobachtung erfassen zu wollen. Anlässlich eines Motivs, das ihn über Jahre hinweg beschäftigt, des Sonnenaufgangs, erklärt er: „Gemahlt und beschrieben ist schier so sehr von einander verschieden, wie sehen und blind seyn: wie der Zeiger einer Uhr im Julius auf Ziefer Vier – von dem Morgenroth auf der Höhe des Brocken“ (IX/341f.). Seine neue Art von

<sup>1105</sup> Eine reizvolle Ausnahme zu den ständigen Sonnenauf- und Sonnenuntergängen und deren positiv emotionale Tendenz ist folgende Notiz Heinses, wenn er angesichts der sogenannten großen Cascatella unweit von Rom schreibt: „Die rechte Beleuchtung thut dabey sehr viel, und vollendet den Zauber. Es ist, als ob aller Schmuck und Reiz von dem Leben weg wäre und die Schönheit selbst zerfiele, wenn die Strahlen der Sinne das Ganze nicht mehr zusammenhalten. Das beste Licht ist gerade in vollem Mittage, so wie jede Gegend ihre eigne Zeit hat, wo sie am höchsten das ist, was sie ist; am Morgen und Abend ist alles vereinzelt“ (X/171).

<sup>1106</sup> Ritter: *Landschaft*, S. 30.

Beschreiben will nicht mehr nach Lehrgedichtart beschreiben, sie will sich aber auch nicht mehr der mythologischen Beschreibung bedienen, die Jahrhunderte lang üblich war. Wie schon bei den Ansichten Roms will er sich durch wiederholte Beobachtung dem Phänomen nähern. Im Sommer und Herbst 1790 macht er sich, vermutlich vor Ort, Notizen und versucht dabei, den Farbton der aufgehenden Sonne möglichst genau zu treffen. Korrekturen an den Texten lassen darauf schließen, dass die Notizen mehr als eine bloße Erinnerungsfunktion besaßen. Ein nicht nachlassendes Formulierungsbemühen zeigt, wie sehr ihm an der adäquaten sprachlichen Evokation des Erlebten gelegen ist. Er will vor allem den optischen Eindruck wiedergeben, verwendet lediglich wenige Metaphern. Eine Ansprache des Gefühls findet nur vereinzelt statt. Er sammelt geradezu Morgenröten, man kann gewissermaßen all diese poetischen Landschaftsgemälde nebeneinander in eine Galerie hängen, sie immer wieder betrachten, in Beziehung zueinander setzen und aus dem Vergleich Erkenntnisse ziehen.

Nr. 1

Mir schlug das Herz in heiliger Lust, wie beym Erwachen im May, wenn der Morgenstern zwischen rosigen Thauwölkchen am heitern Himmel aufsteigt, mit süßen Strahlen und bald im Lichtmeere der göttlichen Sonne sich verliert. Die Morgen u Abende sind so schön für die Landschaft wegen der starken Schatten, die Formen springen hervor durch den Kontrast (FN/II/302).

Nr. 2

Die schönsten Morgenröthen sind, wo ein leichtes Gewölk am Himmel schwebt, und das äußerste Ende des Horizonts selbst rein ist. Da genießt man die ganze Herrlichkeit des Aufgangs. Süßes Bild der weiblichen Grazie, bis die holde Tochter der Natur dem flehendlich wartenden Geliebten sich ergiebt. Bey einer solchen Morgenröthe kann man recht sehen, welch ein Feuermeer, welch ein ungeheurer Weltbrand die Sonne seyn muß. Allmächtig treibt sie sich herauf wie ein Gebürg, bis sie frey ist, und schwimmt im unermeßlichen Aether. Das Farbenspiel hat ein Ende, und die starke Feuersäule steht im Rheinstrom, bis die flammende Kugel über das Gewölk kömmt, und das Farbenspiel wieder rückwärts, aber nur leicht und kurz wie ein Echo angeht (FN/II/306).

Nr. 3

den 18 Jun. 90. Fünf Minuten nach 3/4 auf Vier.

Die Morgenröthe war eine wahre Glorie der Sonne (wie sie weder Tizian noch Correggio von Gott Vater u Sohn mahlt), sie nähert sich selbst: und ein glühender Roth durchdringt die Pforten des Aufgangs wie die Wangen eines unerfahrenen Mädchens. Schon ist sie da, und wollüstig gleitet der Blick von ihrer feurigen Majestät ab, bis sie ganz in schöne Rundung sich erhoben hat, und das geblendete Aug ihre Strahlen nicht mehr aushält. – Eine frische Kühle stärkt einem den nackten Bauch und Hintern aus dem warmen Bette – und das Kind der Heiterkeit und der Liebe ward erzeugt (FN/II/306f.).

Nr. 4

den 4 ten Sept. 19 Minuten auf 6 Uhr. 1790.

Nach und nach erblaßten die lieblichen Hörner des bald unsichtbaren Mondes, und verschwand der süße Morgenstern. Das schönste Purpurroth färbte den Saum still harrender Wolken und verging im Feuer. Der heitre Lichtdunst durchglänzt den reinen Aether: u nun blendet der Aufgang der göttlichen u ihre Strahlenkrone flammt mitten über Hochheim u durch ihre Feuersäule strömt der helle Rhein (FN/II/314).

Nr. 5.

den 14. September.

Ein dünner Nebel dampfte auf dem Rhein, umhüllte die fernen Rebhügel, nur die höhern Bäume, Häuser und Kirchthürme der Dörfer ragten daraus hervor. Die ganze Gegend eine pittoreske Masse, groß und harmonisch, ein erhabnes Werden. Der schönste Purpurbrand am Himmel in den leichten äußerst feinen gleichsam damascirten Streifwölkchen; wahre Süßigkeit fürs Auge. Der Morgenstern entfernt sich verschämt wie ein kleiner weißer Pursch. Der Altkönig und Feldberg beherrscht als Großvater die Gegend. Die Bergstraße ist verwischt in Duft u Nebel. Herrliches einfaches Ganze, wo nur die großen Formen sich sanft erheben. Die Sonne kämpft unüberwindlich und allmächtig mit dem schwachen Gebilde niederer Feuchtigkeiten. Nur die Spitze von Hochheims Thurm schaut hervor. Der Morgenstern ist verschwunden. Der Tag nimt überhand, und die Kontraste werden schwächer. Die Sonne flammt u glüht durchs Gewölk über dem Nebel hundert Schritt weit gen Seiten von Hochheims Thurm. Versteckter Aufgang in dunstigem u nebellichtem Gewölk macht den schönsten Tag. Schon strahlt sie weit und breit durch die freyen Räume des Aethers. (drey Viertel auf sechs Uhr) (FN/II/314f.).

Nr. 6.

(den 15 Sept. den Schlag vier Uhr.)

Heitre Nacht, frische Luft.

Sirius, Orion, und der große Bär strahlten gerade über dem Rhein einander gegenüber, und führten gleichsam wie eine Braut den tiefen Morgenstern herauf, der sich im Strom spiegelte wie eine Fackel. Ein leises Piano von Sonnenlicht glänzte pyramidenförmig von Osten herauf wie Nordschein, nur freudig u von lebendigem Quell. Die Eulen wünschten sich kreischend guten Tag, wie wir Menschen gute Nacht; und eilten in ihre Nester. Bald darauf zeigte sich, was die Italiäner treffend abnennen (FN/II/315).

Dann zwei Monate später Sonnenaufgang Nr. 7:

Die Sonne löscht alle Freuden der Nacht aus, die stärksten Gefühle der Vergangenheit und Zukunft. Die Nacht hat etwas zauberisches, was kein Tag hat; so etwas grenzenloses, inniges, seeliges, ewiges. Das Mechanische der Zeitlichkeit, das einen spannt und festhält, weicht so sanft zurück, und man schwimmt und schwebt ohne Anstoß auf Momente im ewigen Leben: Der schönste Strahlengürtel der Nacht vom Sirius und Orion an durch den Stier und Fuhrmann bis zu den Bären überschauert einen ganz mit blitzendem Entzücken (FN/II/341).

Vier Jahre später wird er diesen Sonnenaufgang an den Anfang seines Romans *Hildegard* stellen – und ihn mit leichter Hand einfach in den Frühling verlegen (vgl. v/5). Diesem siebten Sonnenaufgang im Notizheft folgt unmittelbar der achte:

den 14. Nov. 90.

Es war um die Zeit, wo die Elemente noch einen Wettstreit der Schönheit mit einander hielten: der spiegelklare Rhein ein unerschöpflicher Quell von Leben; die heitre leicht bewegliche erquickende Luft, die alles faßt, und worin die muntern Vögel mit Lust ihre Schwingen schlagen; die feste Erde mit ihren stolzen Gebirgen, Wäldern, Blumen und Thieren. Das Feuer spielte lieblich purpurn in den Wolken. Schön und stark und muthig war alles; der Kampf neigte sich zu süßer holder Freundschaft, als er auftrat, der König der Natur, Phöbus in flammenden heißen Strahlen —

Als die Sonne aufging im hohen Sommer nahe bey dem Feldberg, war der Morgenstern bey ihr als sie aufging im Herbst über Hochheim, war der Morgenstern bey ihr, als sie aufging über den Gebirgen der Bergstraße, tanzte Merkur und der Morgenstern wieder vor ihr her, und Jupiter und Saturn blieben, als alle andern Sterne schon verschwunden waren. Sonderbar ist, daß das Weltsystem, wie es ist, ein Preuße den Nationen erklären mußte und die Araber u Griechen es unter ihrem heitern Himmel nicht entdeckten. Eine Lust ist so am heitern Morgen vor Aufgang zu sehen und zu empfinden, wie sich die kalten Planeten zur heißen leuchtenden Sonne neigen und die belebende in Entzücken umschweben. Merkur, Venus und der Mond spielen wirklich wie drey Grazien um die Sonne. Bald tanzen sie vor ihr her, bald ihr nach, am Abend und Morgen. Wer dieß so recht fühlt, ist ein Glückskind der Natur (FN/II/341f.).

Nr. 9

*Nacht vom 12 bis zum 13 Nov. 90.*

Reiner Ostwind, schwach wehend. (Von 11 bis 12 Uhr Mitternacht.) Nie sah ich so schön den Orion über dem Rhein strahlen. Er bleibt gewiß das schönste Gestirn, und man muß den Astronomen Beyfall geben, die ihn zum Mittelpunkt der unendlichen Welt machen. Sirius geht auf wie concentrirte Sonne, und bildet eine Feuersäule in den Fluthen. Wie göttlich Orion umlagert ist von den prächtigen Gestirnen des Stiers, des Fuhrmanns, der Zwillinge. Der ganze Himmel ist heiter und die Lüfte still und feyernd. Wie die Fixsterne der ersten Größe Strahlen werfen! Der große Bär liegt still dagegen. Wie der ganze Strich Himmel über dem Rhein eine starke Musik von Glanz ist! Der todte blasse Mond würde hier alles dämpfen! So ein Sternenheer in lebendigen Strahlen geht weit über seine Beleuchtung. Sirius bleibt immer gegen ihn wie eine griechische Venus gegen eine mittelmäßige Matrone von Königin. Jener ewige Jugend. Um 3 Uhr nach Mitternacht. Der Löwe schon hoch am Himmel und die Jungfrau. Um vier Uhr und 5 Uhr. Jupiter aufgegangen, und eine Feuersäule im Rhein bildend. Saturn geht dunkler auf. Um 6 Uhr u ein Viertel. Merkur steht sonnlich am Rhein. Venus geht auf. Die äußerste Grenze des Horizonts wie mit einem Safranduft behaucht. Die Berge stehen blau da im reinen Contour. 50 Minuten Merkur verschwindet. 7 Uhr 8 Minuten Venus verschwindet. 7 Uhr 15 Minuten die Sonne zeigt sich in einem Feuerreif überm Gebirg kurz vor dem Ausfluß des Mayns. Ein paar Minuten vorher ein leichtes Aufwallen in Purpur des Safranhauches. Dieß war das erstemal, daß ich den Merkur sah in meinem Leben, und so unerwartet, so immer neu getäuscht. Erst hielt ich auf einige Momente den Jupiter für die Venus; bewies mirs aber gleich, daß sie nicht seyn konnte. Dann sah ich sie wirklich bey der Sonne, von der sie nicht weichen kann; und plötzlich den Strahlenpunkt Merkur schon hoch am Himmel, so hoch als er stehen kann eine halbe Stunde lang vor seinem Verschwinden. Merkur ist dieser Stern unrecht getauft, er sollte Amor heißen. Wenigstens sieht er wie das Kind der Liebe aus, wenn er bey der Venus steht. Eine so schöne gestirnte Nacht hab ich noch nie gehabt. Wunderbar, den 12 und 13 November, den gewöhnlichen Regen und Wolkenmonat! Der Aufgang war fast ganz ohne Morgenröthe; aber Merkur u Venus ersetzen sie mir reichlich (FN/II/345f.).

Dies ist ein Sonnenaufgang mit jener selten idealen Sternenkonstellation, die Heinse als Metapher für vollkommene Kunst der Darstellung wählt (vgl. FN/II/442). 1794 nimmt er mit dem 10. Sonnenaufgang das Studium der Sonnenaufgänge noch einmal auf:

Den 15 Merz [1794]. Gerad um 6 Uhr. Aufgang 7 Minuten. Die Thäler von Cassel bis zum Feldberg waren mit grauem Nebel angefüllt. Der Rauch früher Häuser zog sich schnell dadurch. Die Quellenfluth des Rheins dampfte Stellenweise aus. Vor Osten am Himmel ein breiter dünner Streif damascirter Purpurwölkchen, gleichsam Wipp, das allerfeinste von den lebendigen Elementen des Wassers, der Luft, und des Feuers. Dann schwoll die Feuerkrone der Sonne durch den dunkelrothen fetten Purpur des Gewölks, das sie wie durchsichtiges Gewand himmlische Schönheit umgab, Entzücken dem Auge, das höchste, das es ertragen kann, über Costheims Kirchenruinen gewaltig empor. Die Sonne bleibt doch die schönste u göttlichste Masse der Welt (FN/II/744).

... und noch einer, Nr. 11, zwar spät notiert, aber von der Italienischen Reise stammend. Hier ist die literarische Verwandlung noch deutlich vorhanden, die er später auch bei allen anderen Beschreibungen immer mehr verlieren wird:

NB. Die Vögel begrüßten vielstimmig den neuen Tag, die Sonne am herauf, im herrlichen Lichtkreis am Ende der Bergstrecke bey Verona, und schritt kühn übers Gebürg im gelben Feuer; ihr erstes Angesicht, womit sie sich empor warf, war Majestät die der Blick nicht aushielt, u je voller sie herein trat, desto öfter mußte sich das geblendete Auge von dem göttlichen Glanze wegwenden, der doch so entzückend nach der blinden Dunkelheit war, daß es immer durstiger sich in den köstlichen Strahlen berauschte (FN/II/1296).

In ihrer experimentellen Additivität erinnern uns Heinses Sonnenaufgangs-Studien an die Wolkenstudien des englischen Malers Alexander Cozens, die schließlich in der Nomenklatur des naturwissenschaftlichen Amateurs Luke Howard enden, mit dessen lateinischer Taxonomie heute noch die Wolken klassifiziert werden. Für Heinse ist jeder Morgen ein wissenschaftliches Experiment. So trifft auf ihn zu, was John Constable fordert: „Painting is a science, and should be persued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments.“<sup>1107</sup> Er setzt dieses Ansinnen für die literarische Naturbeschreibung um: „Es gehört viel Uebung dazu, die Verschiedenheit des Lichts rein empfinden zu können; die großen Akkorde, die starken Töne, ihre Verbindungen, Dissonanzen und Auflösungen“ (FN/II/341). Lichtstrahlen bergen für ihn das Gesetz der Einheit des Mannigfaltigen, er genießt den Anblick eines prismatisch aufgefächerten Lichtstrahls, dessen wissenschaftliche Erkenntnis eine Errungenschaft Newtons ist, weswegen er den englischen Physiker nicht genug rühmen kann. Er bedient sich des Lichtstrahls sogar zur Darstellung des *hen kai pan*: „Wenn man das *Ev και παν* nimmt: so mag man es zuerst an den sieben Farben des Sonnenstrahls versuchen, die wohl das feinste sind, was wir in der ganzen Natur mit unsern Sinnen fassen können“ (FN/II/523f.). Auch in den *Gemäldebrieffen* wählt er das Bild des Lichtstrahls zur Illustration – hier allerdings dient es zur Verdeutlichung von Raffaels verstandesbetonter „Ideenmalerei“: „Der verschiedene Geist im Ganzen aber ist dabey noch so Eins geworden, wie die verschiedenen Farben im Sonnenstrahl; und die schöne Erscheinung der himmlischen Idee entzückend“ (IX/304). Er liest sich daraus die Einheit der Mannigfaltigkeit und mit ihr die Schönheit, Lichtstrahlen sind für ihn Sinnbilder der Ordnung und Schönheit der Natur. Tizian ist ihm als Maler darin der beste, denn dieser ist „ein großer Meister in der Musik der Lichtstrahlen“, aber auch die Natur sei darin „unendlich reich“ (FN/II/341). Angesichts des immer wieder und dennoch so verschieden Erlebten gerät er in einen Rausch, erfasst ihn die Begeisterung der Erkenntnis: „O, der Mensch hat viel zu genießen, wenn er sich nur bey Kraft erhält, und Verstand hat, sie anzuwenden!“ (ebd. 341). Er sieht seine Pflicht darin, die Natur in ihrer Zusammensetzung zu erfassen und die Einheit als deren Sinn zu

<sup>1107</sup> Zitiert nach Busch: *Das unklassische Bild*, S. 177.

erfahren, was ihn dann wiederum zum Philosophen macht. Die Erkenntnis der Einheit denjenigen zu vermitteln, die weder Genie, Philosoph, Künstler, Kenner oder Liebhaber sind, ist dann wiederum die Pflicht des Poeten: „Die Dichter sollen seyn, wie die Wolken, die mit ihren goldnen Eymern aus dem Ozean der Wissenschaften schöpfen, und dem Volk Erquickung darreichen“ (FN/II/341).

#### Die Ordnung der Sterne

Neben Lichtstrahl, Morgenröte und Landschaft gibt es noch eine weitere im 18. Jahrhundert beliebte Metapher, die für Ordnung der Einheit des Mannigfaltigen steht: der Sternenhimmel. Im *Ardinghello* schreibt Heinse „Es sind so viel Götter, als selbstständige kreisförmige Bewegungen; der Fixsternhimmel faßt sie; und alle insgesamt machen nur Einen“ (IV/314). In diesem Zusammenhang soll noch ein Mal die „Kunst der Darstellung“ zitiert werden:

*Die Darstellungskunst vereinigt sich mit dem größten Theil ihrer Familie im Schauspiel; oder vielmehr: sie kann sich am meisten auf dem Theater vereinigen. In ihrer höchsten Vortreflichkeit wird sie sich da vielleicht so selten zeigen, als Sonne, Mond, Merkur und Venus, Mars, Jupiter und Saturnus und Uranus am Himmel um die Erde in einem harmonischen und lieblichen Kranze auf einer Stelle zusammenkommen (; das ist in einer Reihe von Jahrtausenden nur einmal.)* (FN/II/442).

Für Heinse stellt die Ordnung des Sternenhimmels die ultimative Schönheit dar, aber er repräsentiert für ihn auch seine spezifisch soziale Utopie der Geistesaristokratie. Der griechische Verdienstorden der Mythologie versetzt geliebte Heroen, Helden und Götter unter die Sterne, Heinse nimmt die Bild für die Genien zeitübergreifend in Anspruch, wenn er an dieser Stelle fortfährt: „Ein Sophokles, ein Gluck, *Jomelli*, ein Tizian, die Gabrieli, Marchesini, Tartini, Pugnani, die Noverre, die Vestris, stehen in Zeit und Ort immer gar weit von einander“ (FN/II/442f.). Das Sternbild zur Bezeichnung von Genien setzt auch Arno Schmidt ein, als er versucht, die vergleichenden und verallgemeinernden Ordnungs- und Orientierungsschemata der Literaturbetrachtung, die angesichts der Originalgenies des 18. Jahrhunderts an ihre Grenzen stoßen, durch eine andere Sehweise zu ersetzen:

Sehen Sie [...] es ist ja eigentlich ganz falsch, so ein Buch in einem Zuge mit anderen Werken, welche vielleicht denselben oder doch einen ähnlichen Stoff behandeln, zu nennen. Ebenso wie es falsch ist, in der Literaturgeschichte ganze Gruppen zu bilden. Der „Barockroman“ schwatzt man: aber es sind ja so weltweite Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern – oder die „Klassiker“, die man jetzt erfinden will, indem man Lessing und Wieland und Klopstock und Herder in denselben Topf wirft; Goethe werden sie sicher auch noch einmal dazuzählen, denn das wird anscheinend einer der Großen – aber was ist damit getan? – es müßte in der Literatur eine – ja gut! – eine „astronomische“ Betrachtungsweise eingeführt werden, die nur Einzelsterne kennt und Individuen staunend beschreibt. Die Sternbilder sind ja auch nur ganz willkürliche gewaltsame Orientierungskrücken, die ein guter Sternseher nicht mehr benützt – ach – [...].<sup>1108</sup>

Sternbilder sind Abstrakta, die mit den Realitäten von Weltall und literarischer Welt kaum etwas zu tun haben. Es widerstrebt dem Ordnungssinn, die literarischen Individualgenies als ungeordnete, zufällige Ansammlung von Fixsternen am unsterblichen Pantheonhimmel des Ruhms betrachten zu müssen. Walter Benjamin behilft sich ebenfalls eines Himmelssterns, um das Ideal der Ordnung darzustellen, doch bei ihm ist es die Sonne. So existieren zwar „alle Wesenheiten [...] in vollendeter Selbständigkeit und Unberührtheit, nicht von den Phänomenen allein, sondern zumal voneinander“, aber es sind dennoch keine isolierten Entitäten: „Jede Idee ist eine Sonne und verhält sich zu ihresgleichen wie eben Sonnen zueinander sich verhalten. Das tönende Verhältnis solcher Wesenheiten ist die Wahrheit.“<sup>1109</sup> Die Wahrheit Benjamins ist somit eine Verhältniswahrheit. Monade ist ein anderer Name für Benjamins Sonnen und Ideen. Jede ist ein „Spiegel des Universums“, wodurch sich auch

<sup>1108</sup> Arno Schmidts *Wundertüte*, S. 68.

<sup>1109</sup> Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main <sup>2</sup>1982 (stw, 225), S. 19f.

hier ein proportionales Verhältnis zwischen dem Großen und dem Kleinen, dem Ganzen und dem Teil einstellt. Das Zusammenspiel aller Monaden gewährt Gottes „prästabilisierte Harmonie“, ungeachtet ihrer individuellen Abgeschlossenheit – „Monaden haben keine Fenster.“<sup>1110</sup> Die Monaden singen harmonisch im Chor, das Hässliche, das Böse und das Übel erklären sich durch die Dissonanzen. Der Sternenhimmel ist auch für Heine eine ästhetische Chiffre für das geordnete große Ganze. Er bietet den höchsten aller Standpunkte, den Blick jenseits aller Landschaften hinaus ins Universum, wo es ein unten und oben nicht mehr gibt und sich alle Gegensätze von Hier und Dort, Oben und Unten, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Sub- und Supralunaren, Irdischem und Himmlischem auflösen.

Zur Illustration soll wieder einmal Laurence Sterne herangezogen werden, der große Zertrümmerer aller Gewissheiten, der Humorist, der die *ratio* dumm dastehen lässt, der die Wissenschaft zum Spassgrund der Zweifler erhebt und die Kunst zur wahren Quelle der Erkenntnis. Die ontologische Funktion von Kunst demonstriert niemand gewitzter und hinter sinniger als er, und zwar der Disgression-Theorie gemäß über Umwege. Der hier benötigte Umweg ist der der simplen „black page“ (Abb. 59):

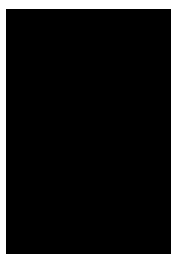


Abb. 59: „black page“ im *Tristram Shandy*

In erster Linie soll die „black page“ des *Tristram Shandy*<sup>1111</sup> die Trauer um Yoricks Tod darstellen. Doch ähnelt sie auch verblüffend einem Nachthimmel ganz ohne Sterne. Zusammen gelesen mit den folgenden Zeilen wird aus der schwarzen Seite dann tatsächlich ein erkenntnistheoretisches Statement:

[...] read, read, read, my unlearned reader! Read, – or by the knowledge of the great saint Paraleipomenon – I tell you beforehand, you had better throw down the book at once; for without much reading, by which your reverence knows, I mean much knowledge, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motley emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions, and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one.<sup>1112</sup>

Die schwarze Seite ist also auch als Ausdruck des menschlichen *ignorabimus* zu verstehen, des Nichtwissens des Ignoranten, der die Existenz dessen, was seiner Erkenntnis entgeht, schlichtweg leugnet. Damit aber gibt sich der phantasiebegabte Mensch nicht zufrieden. Er ersetzt die erkenntnistheoretische Schwärze durch folgende Seite:

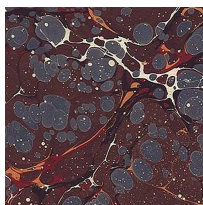


Abb. 60: marmoriertes Papier, wie es Sterne für seine „marbled page“ verwendet

Sternes Weisheit, die er in seinem Buch und im bunten Papier widerspiegelt (vgl. Abb. 60), lautet zum einen: Die Welt ist bunt und voller Verschiedenheiten, und zum anderen: Es ist eine Welt der endlosen Beziehungen

<sup>1110</sup> G. W. Leibniz: *Monadologie*, übers. und hrsg. von Hartmut Hecht, Stuttgart 1998 (RUB 7853), S. 13.

<sup>1111</sup> Sterne: *Tristram Shandy*, S. 61f.

<sup>1112</sup> Ebd. S. 232.

untereinander, die für Laurence Sterne nur durch lesen, lesen und nochmals lesen erkennbar werden. Seine „marbled page“ ist gewissermaßen die Buntversion des Sternenhimmels (vgl. Abb. 61):



Abb. 61: Sternenhimmel

Die Unordnung als Ordnung darin zu sehen ist bei beiden ästhetischen Darbietungen die Grundanforderung an den Leser bzw. Betrachter, für Heine ist es gar die „glänzende Bestimmung“ des Menschen, „die Gestirne von Welt zu Welt zu durchwandern“ (FN/I/699). Ein weiterer Großgeist des 18. Jahrhunderts betrachtet den Sternenhimmel ebenfalls nicht ohne Erkenntnisgewinn. Kants berühmter Ausspruch über das moralische Gesetz und dem Sternenhimmel als Quelle steten Erstaunens fügt sich nahtlos in dieses Weltverständnis ein:

Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise suchen und bloß vermuthen; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz.<sup>1113</sup>

Der Anblick einer Ordnung, die mit unserem Begriff von Ordnung nicht zu fassen ist, erniedrigt bzw. erhebt den Menschen. Heine sieht die Sterne zwar in „schöner Unordnung“ (FN/II/107), doch er glaubt, dass sie nur aufgrund der beschränkten Erkenntnisfähigkeit des Menschen als ungeordnet erscheinen:

Wie die Sterne, oder die Sonnen ihre Ordnung im Unermeßlichen haben, wie sie sich darin erhalten, das ist die höchste Tiefe, deren Grund zu finden jeder menschliche Verstand verzweifeln muß. Jede Seele scheint ein Tropfen, ein Ebenbild der Sonne zu seyn; und kann ohne sie keinen Augenblick Dauer haben. Nennst du das Gott, was in den Sonnen Ordnung ist, bewegt, zeugt, und erhält, so weißt du nicht mehr und nicht weniger. Woher sie sind, ist unmöglich, irgendwo zu finden: da steht aller Verstand stille. Im Großen ist unerklärliche ewige Harmonie und Ordnung und Bewegung: im Kleinen Krieg aller Substanzen gegen alle Substanzen. Ihr Anfang ist gänzlich unbekannt: ihr Ende, daß sie sich einander aufreiben. Jeder Mensch muß endlich darauf kommen, daß er nichts weiß (FN/I/115).

Kein Berg ist so hoch, dass er dem Menschen ermöglichte, die Ordnung der Sterne mit einem Blick zu erfassen, dennoch muss das Genie mit seinem unendlichen Erkenntnisdurst genau das wünschen und wollen. Wo es aber keine Gewissheiten mehr gibt, herrschen Glaube und Religion. Gott repräsentiert nur eine Ordnung, die zu hoch ist für den Menschen. „Je mehr man das Weltall und seine Verbindung damit kennt, desto vortreflicher die Religion. [...] In den Sonnensystemen des Orion, der Milchstraße steigen wir vielleicht zu einer höhern Religion auf“ (IV/332) – und zu einer höheren Ordnung. Heine will das Wesen der Ordnung fassen:

Ordnung ist nicht das von einem Ganzen wodurch man es am leichtesten faßen kann, sondern wo alle Theile zum Zwecke passen; ein ordentliches Ganze kann oft schwerer zu fassen seyn, als ein unordentliches. Contra Hemsterh. Deßwegen ist sein Schluß falsch: qu'ordre est relatif, et qu'il n'existe pas de l'ordre en general. Mir kömmt der Sternenhimmel nicht unordentlich vor, er macht mir ein ordentliches Schauspiel von einer wunderbaren Mannichfaltigkeit; ein Wald, wo Bäume jung und alt ohne allen Plan stehen, ist mir dann erst ein ordentlicher Wald, denn er hat das für mich, was ich mir unter einem Wald denke. Wenn alle Bäume gerade stünden in

<sup>1113</sup> Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1977 (stw; 56), S. 300.



Alleen, so wär er eine Sammlung von Alleen, oder eine Pflanzschule von Bäumen. Ein ordentlicher Wald sind Bäume, die auf einem guten Boden für Waldung stehen (FN/II/1316).

Heinse geht im freien Fall vom Sternenhimmel zu den Bäumen und zum Wald über. Der Wald ist die Hauptmetapher für die Unordnung, der Wald ist nur dann ein richtiger Wald, wenn er unordentlich ist. Die *silvae* als literarische Gattung für alles unsystematisch Gesammelte, der Antikenwald als die ungedeutet und ungeordnet auf uns gekommene Masse der Statue, bevor Winckelmann Ordnung hineinbrachte, der Wald als Ort des Spaziergangs für jenen, der nicht vernunftsgemäß den geraden Weg von Descartes nimmt, sondern darauf hofft, im Irren und Wirren die Wahrheit zu finden, der Wald als versammelte Ordnung eigenwilliger, noch roher Individuen, bevor Kultur und hohe Kunst sie zu einer höheren, aber ebenfalls dem Verfall geweihten Ordnung der Gesellschaft zusammenfinden lassen – diese Fülle von Waldmetaphern in allen Bereichen ist ein Beweis dafür, dass für Heinse alles eine Frage der Ordnung ist. Dagegen verkündet er in den *Ricciardetto-Briefen* noch jugendlich-trotzig seine Liebe zur Unordnung!

Ich habe nun meinen Lust an der schönen Unordnung der Natur, mein Herz weidet sich darinn, und ich find' in ihr die einzigen Quellen, aus denen alle edle begeisternde Wonne rinnt, und find' in ihr und den Meisterstücken der Genieen allein die ächten Regeln der Kunst, die das Herz ergreifen und die Phantasie bezaubern lehrt; überlasse den himmlischen Geistern des Sokrates und Plato und ihrer Brüder, dieser schönen Unordnung, diesen Quellen Gottes, aus denen alles leben und alle Glückseligkeit strömt, fruchtbarmachend und niederreißend, ohne welche endlich alles nothwendig, abgeschmackt und todt werden muß – das Schädliche zu benehmen; und mag von den Staatssystemen, wo Freyheit des Menschen in ein sinnloses Wort ist, und mag von der scholastischen Regelmäßigkeit und Ordnung nichts hören und sehen, weil ich davon überzeugt bin, daß jene eine weit belebendere Ordnung in sich enthält, als alle die künstlichen Alleen von beschnittenen Bäumen, und wenn sie auch in den richtigsten mathematischen Verhältnissen, wie preußische Regimente, da stünden (III/471f.).

Die Unordnung birgt aber auch schon in sich die Gewissheit, dass es eine „weit belebendere Ordnung“ (ebd.) gibt, die nur deshalb nicht erkannt wird, weil der Geist, der ordnen soll, zu klein ist. Die Natur besitzt eine transzendente Einheit, die die Ordnungsfähigkeit des menschlichen Verstandes überschreitet. Diese Ordnung, die mit der Schönheit identisch ist, exemplifiziert Heinse am Beispiel des Sokrates: Bei dem Gesicht eines Philosophen sei „viel Mannichfaltigkeit“, die ein einfacher Mensch nicht erkennen könne. Ein einfacher Mensch findet ein Gesicht schön, dessen Nase, Augen und Stirn „in der fasslichsten Ordnung stehen“, das Gesicht eines Sokrates aber, für Heinse „das vollkommenste Menschengesicht“ überhaupt, ist in den Augen eines solchen Menschen „abscheulich“ (ebd.). So wird das Hässliche schön, doch diese Metamorphose vermag nur das erfahrene Mitglied der intellektuellen Clique der Elite durchzuführen.

Wir werden mit dem Wort Ordnung nie in Richtigkeit kommen. Zb. nach Hemsterhuis Begriffen kan ich nicht sagen: es ist eine ordentliche Dissonanz. Freylich bleibt dieses wahr, die Ordnung der kleinern Geister ist nicht für höhere; diese verlangen eine größere Mannichfaltigkeit, wie Zb. die Natur selbst hat (FN/II/1317).

Für Heinse gilt überall das Gesetz der Einheit des Mannigfaltigen. Im Ardinghello versucht er es dadurch zu erklären, dass er den Blick hinab ins unendlich Kleine richtet. Er wendet den Blick vom Makrokosmos ab zum Mikrokosmos, zu den Atomen, oder den „untheilbaren Stäubchen“ (IV/327, FN/II/93 und 193), Stäubchen (FN/I/166 und 496; FN/II/697f.), Sonnenstäubchen (FN/I/244), den figurlosen Stäubchen (FN/II/91) und „[e]pikurisch kleinen Stäubchen“ (FN/II/97) der Vorsokratiker, Epikur und Aristoteles und allen anderen. Doch verharrt er nicht im Kleinen, er zeigt, wie diese vom Großen abhängig sind, indem er dieses Teilchen ausreizt, wieder groß macht und auflöst im Großen, Größeren und Größten, bis hinauf ins Allergrößte, ins Weltall, Universum.

Denken wir nun das Weltall als himmelunendliche Menge solcher Substanzen mit ewigem Streben nach neuem Genuß, an Stoff und Feinheit und und Form Centillionenfach verschieden und ähnlich und gleich; und

daraus nothwendiger Weise von selbst die beste Ordnung zur allervollkommensten und mannigfaltigsten Berührung; und wir werden, glaub ich, uns der Erklärung des Räthsels nähern, und einigermaßen obenhin begreifen lernen, warum die Gestirne in Flammen sich wälzen, die Winde rasen, die Meere toben, die Erden fest halten, und daß der Strahl in einem Pulverthurm glücklicher seyn kann, als Herkules bey allen seinen Liebeshändeln (IV/318).

Heinse scheint wirklich davon überzeugt zu sein, das Geheimnis der Natur gefunden zu haben. Er ist derjenige, der, wie er es im *Ardinghello* für den idealen Menschen in Anspruch nimmt; „den reizbarsten, inigsten Sinn für die Schönheiten der Natur hat, ihre geheimsten Regungen fühlt, deren Mängel nicht vertragen kann, und denselben abhilft nach seinen Kräften“. Ein solcher Mensch „übt aller Religionen Wahrstes und Heiligstes aus“ (IV/332). Der Tempel dieser Religion „ist das unendliche Gewölbe des Himmels; sein Fest jede schöne Sommernacht, ein herrlicher Aufgang [...]“ (IV/332).

#### 4. Die Liebe als Einheitsmacherin und das Bad der Erkenntnis

Das an den Sonnenaufgängen sich zeigende Studien-Verhalten ist ein Beweis für Heinses Erkenntnismethode, die das Sammeln als Vorstufe des Wissens voraussetzt. Die Akkumulation von Erfahrung geht jeder Erkenntnis voraus, gleichgültig, ob es sich bei dem Objekt um eine Rom-Ansicht, um einen Sonnenaufgang oder um eine Madonnendarstellung handelt. „Ein sorgfältiger Ausleger muß die Naturforscher nachahmen“, verlangt bereits Hamann in seinen *Sokratischen Denkwürdigkeiten*.<sup>1114</sup> Nach dem Sammeln kommt das Sortieren, Ordnen, das Betrachten und Aufnehmen, das Deuten, das Die-Wirkung-erfassen und schließlich das Erkennen-der-künstlerischen-Einheit-des-Ganzen: „Wenn du etwas schaffen, zeugen, hervorbringen willst, so suche und ziehe und finde vorher die *besten* und *geistreichsten* Elemente in der Natur dazu zusammen, und gewinn im Brüten der Liebe darüber das Leben zum Ganzen“ (FN/I/120). Das ist Heinses Ästhetik *in nuce*. Vom Naturforscher selbst fordert er, dass er sein müsse wie ein „ächter Einsiedler“, der wie ein Gott „sich selbst genug“ sein sollte und „seine Glückseligkeit finden [wird] in den großen Massen der Natur, fern von den kleinlichen Leidenschaften der Gesellschaft“. Er soll „seine Menschheit ausgezogen haben, und mit tiefer Empfindung der Reihe der organischen Formen der Natur immer in erhabnen Betrachtungen schweben“ (FN/II/299). Dazu sei aber keiner imstande, der nicht mindestens das fünfzigste Lebensjahr erreicht habe (ebd.). Er selbst kann dies nicht leben, er muss am Hof sein Auskommen fristen. Doch ist es fraglich, ob diese Lebensweise ein Ideal für ihn darstellt, denn zu wichtig sind ihm auch Freunde, wahre Geselligkeit und die soziale Verantwortung des großen Menschen. Dessen Vermögen oder „Kraft“, wie Heinse an anderer Stelle dazu sagt, „ist, das Rohe zu verarbeiten bis zum Feinsten; aus Granit Kalch und Marmor, aus Planeten endlich Sonne. Der Trieb aller dieser Kräfte ist Leben, Liebe“ (FN/II/1104).

Immer wieder das Wort Liebe, das so unpassend wirkt im Zusammenhang mit der Entschlüsselung der Geheimnisse der Natur. Unangefochten ist die ontologische Funktion der Liebe bei Plato, und noch in der Renaissance ist sie eine „kosmische Macht“ oder eine „unendliche Potenz, die alles Seiende durchdringt und in der Einheit des Lebens zusammenhält“.<sup>1115</sup> Mit den Rationalisten verliert die Liebe ihren ontologischen Bezug, wobei Leibniz eine Ausnahme macht, der die Liebe mit dem Vernunftdenken verbindet und als ein „Sich-Erfreuen des Subjekts an der unendlichen Substanz“ versteht.<sup>1116</sup> Die Liebe ist wie bei den Neoplatonisten auch bei Heinse der Kitt des Zusammenfügens, nicht nur unter den Menschen, sondern auch unter den Dingen. Er sieht sie zum Beispiel in der Landschaft wirken, wenn er zwei Lorrain-Landschaften rühmt, weil sie sich durch „überall schöne Lagen u Gefühl der Liebe“ auszeichnen (FN/I/1024). Und selbst die berühmtesten Landschaftsbilder sind in seinen Augen „zusammen geflickte Studien, oft ohne alle Liebe“ (FN/I/381) – als wäre

<sup>1114</sup> Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, S. 45.

<sup>1115</sup> Bernhard Casper: „Liebe“, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Band 3, S. 860-867, hier S. 863.

<sup>1116</sup> Ebd. S. 864.

Liebe eine Einheitsmacherin. Wenn die Liebe der „Leim“ der Zusammensetzung ist, so ist das Gefühl der dazugehörige Sinn, mit dem sie erkannt werden kann.

Heinse systematisiert die Menschen nach ihrem Gefühl, er ordnet sie in Klassen:

Nur wenig Menschen haben in ihrem Leben viel und mancherley Genuß, und nur die edelsten haben den der höhern Freuden. Und unter diesen beyden Klassen sind wieder nur wenige von so lebendiger Phantasie und unruhigem Herzen, daß sie den überaus feinen Augensinn in Gefühlsinn verwandeln, sich täuschen lassen, und wie von wirklicher Gegenwart ergriffen werden könnten (IX/290).

Er betont aber, dass das Gefühl bei der Kunstbetrachtung allein nichts ausrichten kann, es muss ein Zusammenspiel von Gefühl, Sinnestätigkeit und Verstand herrschen: „Die Sinnen geben uns nur Schein: der Verstand die Ursachen. Und wer Schein und Ursache nicht zusammen erkennt, weiß nichts“ (FN/I/418). Die Sinne liefern die äußere Beschaffenheit des Kunstwerks, der Verstand ordnet und deutet das Erfahrene, das Gefühl nimmt es wahr. Der geglückte Kunstgenuss ergibt sich aus dem Zusammenspiel: „Ohne Genuß, ohne innere Vereinigung keine Erkenntniß. Die höchste Wollust ist der stärkste Genuß aller Sinnen zusammen“ (FN/I/418). Kein einzelner Sinn des Körpers tut sich dabei hervor, es herrscht die gleichzeitige Affektion aller, denn „[e]in Sinn erläutert immer am besten den andern. Das Gefühl giebt am meisten Wesen“ (ebd), das heißt es dringt am Tiefsten in die Geheimnisse der Dinge ein.

Ein Körper, den wir nie durchs Gefühl als Körper erkannt hätten, oder auf dessen Leibhaftigkeit wir nicht durch blosse Ähnlichkeit schließen, bleibe uns ewig eine Handhabe Saturns, eine Binde Jupiters, d.i. Phänomenon, Erscheinung. Der Ophtalmit mit tausend Augen, ohne Gefühl, ohne tastende Hand, bliebe Zeitlebens in Platons Höhle, und hätte von keiner einzigen Körpereigenschaft, als solcher, eigentlichen Begriff.<sup>1117</sup>

Gelegentlich ist unklar, ob Heinse mit Gefühl das innere Gefühl der Seelenbeschaffenheit meint oder den Tastsinn. Die zahlreichen Diskussion um die Hierarchie der Sinne im 18. Jahrhundert macht sich aber diese Homonymie zunutze. Rousseau lobt in seinem *Emile* den Tastsinn als einzig verlässliches Organ zur Erkenntnisgewinnung. Heinse vollzieht diesen Wandel in der Hierarchie der Sinne ebenfalls nach. Die Erkenntnisgewinnung aufgrund der optischen Wahrnehmung fällt hinter die gefühlsgenerierte zurück in dem Maße wie er sich vom Augensinn und mit ihm von der bildenden Kunst verabschiedet, eine Entwicklung, die Ardinghello im Roman exemplarisch durchläuft. Das haptische Erfassen als „begreifen“ hat etymologisch viel mit dem Begreifen und Verstehen als Verstandesleistung zu tun. Schon aus diesem Grund ist der Sensualismus nicht losgelöst vom Rationalismus zu sehen. Dennoch fungiert das Gefühl ganz selbstverständlich als Gegeninstanz zur *ratio*. Heinse diskutiert früh einige Thesen zur Philosophie des Gefühls, die sich auf Herders *Plastik* beziehen könnten. Auch wenn er Eindeutigkeit fordert: „Alle bildende Kunst ist fürs Auge; Herder ist ein Schwärmer mit seinem Gefühl bey der Bildhauerkunst“ (FN/I/879), so ist er doch vom Gefühlsenthusiasmus angesteckt, nur sollten die Kunstdisziplinen und die dazugehörigen Sinne streng voneinander geschieden werden. Er räumt dem Tastsinn in der Rangordnung der Sinne einen oberen Platz ein: „Gefühl ist des Menschen stärkster Sinn, und derjenige, wodurch er am meisten Wahrheit, Genuß, und Existenz hat. Geschmack und Gehör kommen ihm am nächsten (FN/I/173)“. Gleichzeitig wertet er den optischen Sinn ab: „Das Auge ist der Sinn des Ganzen, der Sinn der Erscheinungen, der Oberflächen, der Sinn der Phantasie“ (ebd.). Mit diesem Hintergrund erscheint seine Definition einer antiken Bildsäule nicht mehr ganz so hermetisch und dunkel:

Bildhauerey ist die wahrste und entzückendste aller Künste: Sie giebt, was wir in der Natur nie ganz genießen können. Eine Bildsäule ist ein (geistig) unsichtbar Gefühl, und das Auge sieht den Schein des Marmors bloß wie das Glas am Spiegel, wenn man hinter einem Engel steht, und ihn darin sieht (FN/I/375).

<sup>1117</sup> *Klassik und Klassizismus*, S. 16f.

Gegenüber der optischen Täuschung macht das geistige Gefühl den Engel des Unsichtbaren erfahrbar, aus welchem Grund dann gerade folgende Motive für die Bildhauerei besonders geeignet sind: „Götter, Helden, und Weisen und Schönheiten, die nie verblühen“ (FN/I/377). „Gefühl ist“, so definiert er an anderer Stelle:

unser stärkster Sinn, und dem innern Gefühl, dem ewigen Leben, der nächste; gleichsam dessen erstgebohrner Sohn, er selbst, an den Grenzen seines Reichs. Folglich also alles, was dieses innere Gefühl mit Liebe, Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt, und heilig bleibt nach seinem Wesen, ist auch vorzüglich für das äußere Gefühl (ebd.).

Er schreibt diesem inneren Gefühl transzendente Qualitäten zu, es herrscht somit ein ontologisches Verhältnis zwischen dem äußeren Gefühl und dem inneren, zwischen der Empfänglichkeit der äußeren Sinne und der Seele.<sup>1118</sup> Die Aufgabe des inneren Gefühls, „wovon der Sinn des Gefühls nur die Oberfläche ist“, ist es, den „Genuß aller Sinne“ in sich aufzunehmen wie der „Ocean des Lebens“ (FN/I/173). Als Ergebnis davon schließt er: „Wer ein zart Gefühl hat, hat ein stark Gefühl. Wer ein zart Gefühl hat, muß endlich moralisch stark werden: denn er hat in Liebe, und nicht mit bloßem Sinn, sich nach und nach mit allem vereinigt“ (ebd.). Diese Trennung und Verknüpfung von innerem und äußerem Gefühl durch eine Empfindung, die er Liebe nennt, nobilitiert Heines erotische Ästhetik weit über den Hedonismus hinaus.

Ein Synonym zum Gefühl ist der Begriff des Geschmacks. Sulzer sagt, der „Geschmack ist im Grunde nichts als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet.“<sup>1119</sup> Das Vermögen zu unterscheiden, Grundlage aller Wissenschaft, ist bei Heine auch für den Geschmack verantwortlich: „Die unmerklichste Veränderung fühlen, das ist das sicherste Zeichen von gutem Geschmack, philosophischem Geist und Genie; kurz, die sicherste Probe von dem lebendigsten Leben“ (FN/II/1072). Geschmack und Gefühl sind Instanzen des Beurteilens von allem, was rational nicht gewusst werden kann, das heißt, des Guten, Wahren und Schönen. Der Genuss ist dieses Gefühl im Vollzug, er bestätigt intuitiv, oder im Jargon der Zeit gesagt, im *je ne sais quoi*, die Anwesenheit von Vollkommenheit. Nochmals als Beispiel soll der Kanon des Belvedere herangezogen werden:

Warum ist der Torso schön, warum die Colossen auf dem Monte Cavallo, warum die mediceische Venus? weil sie in höchster Vollkommenheit menschlicher Kraft im freudigen Genuß ihrer Existenz dastehn. Warum Apollo, warum der Borghesische Fechter? weil ihr Leben in der Vollkommenheit seiner Kraft sich in hoher Wirkung zeigt. Warum Laokoon, warum die Niobe? weil auch ihr höchstes Leben einer stärkern Macht unterliegt (FN/I/898f.).

Gekoppelt an den Begriff des Genusses besitzt Heines Kunstgeschichte einen ganz anderen Schwerpunkt als die Vasaris oder Winckelmanns: „Zu der Zeit, wo die Menschen am meisten lebten u genossen, war die Kunst am größten; zu der Zeit, wo sie am elendsten waren, am schlechtesten. Dieß ist die Geschichte der Kunst in wenig Worten (FN/I/899). Im Ergebnis unterscheidet er sich dennoch nicht maßgeblich, auch für ihn lag die Blütezeit der Kunst in der Antike.

Die Evidenz der Wahrheit präsentiert sich also im Genuss. Wissen ist Vereinigung mit dem Gegenstand. Bei Platos „Stufenleiter des Schönen“ ist der Eros nicht Selbstzweck, sondern das in Etappen zu vollziehende Mittel zur Erkenntnisgewinnung. Dagegen hat Heines Stufenleiter des Schönen keine Sprossen, hier findet alles gleichzeitig statt: ohne Gradation.

Bey Untersuchung der Schönheit ist der erste Blick aufs Ganze allezeit nur bloß Ahndung; nach deutlichem Begriff aller Theile und ihrer Harmonie und Proportion zu einander kömt alsdenn erst das wahre Gefühl, der

<sup>1118</sup> Die Unterscheidung in ‚äußeres‘ und ‚inneres‘ Gefühl nimmt schon H. Home in seinen *Elements of Criticism* (1762) vor. Auch bei A. Baumgarten, Mendelssohn, Sulzer und Kant spielt diese Unterscheidung eine Rolle. Bei der Auffassung von dem Gefühl als Ausdruck des Übersinnlichen könnte Heine auch auf Jacobis Gefühlslehre anspielen.

<sup>1119</sup> Sulzer: „Geschmack“, S. 465.

eigentliche reine völlige Genuß derselben, bey Kunstwerken für die Phantasie, bey wirklichen Schönheiten für die Sinnen; der stärkste Genuß ist wenn alle Sinnen äußere und innere sie berühren und sich so nah wie möglich damit vereinigen. Unser Ganzes Ich genießt bloß bey der fleischlichen Vermischung. Auch bey der Knabenliebe will der innere Mensch berühren, und berührt seys durch Hintern, Mund, oder Hand, oder bloß zwischen Schenkeln; mit den mehrsten Punkten ergreift am stärksten. Wer die klarste Vernunft, den höchsten Verstand und stärksten kräftigsten Sinn hat, genießt augenscheinlich am meisten (FN/I/1096).

Verstand und Sinne verbinden sich im höchsten Kunstgenuss und im niedrigsten Sex gleichermaßen. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar. Heinse schreibt zwar, dass einem beim höchsten Genuss die Sinne vergehen, aber er sagt nicht, dass einem dabei der Verstand vergeht. Natur und Kunst, Empfindung und Verstand müssen ineinander greifen, sollen die Geheimnisse der Natur erkannt werden. Darin liegen Pflicht und Vermögen des Künstlers, aber auch des Naturwissenschaftlers und des Philosophen. Heinse definiert: „Liebe [...] nennen wir Ordnung, Leben, Schönheit, und wie die Namen alle lauten“ (IV/287). Damit ist sie das Pendant zur Ordnungs- und Vereinigungskraft des Verstandes: „Liebe und Geist ist eins und dasselbe unter verschiedenen Namen, nur daß man Ueberfluß von Geist Liebe nennt: hohe Schönheit beherrscht alle Geister“ (IV/130). Das Ziel aller Erkenntnis ist erreicht, wenn man „den Zauber der Farben in ihren verschiedenen Lichttönen von Luft und Ferne, und Baum und Wasser, Pflanzen, Mooß und Felsen durch die alles überwindende Liebe oft an Ort und Stelle [...] von der Natur selbst in glücklichen Schäferstunden erlauft und erzwingt“ (X/172). In der Landschaft offenbart sich die Liebe als das Strukturprinzip der Natur, sie ist das Gesetz der Zusammensetzung, genauer: „Liebe und Krieg ist ewig auf den Grenzen verschiedner Natur“ (IV/287). Herder nennt es Attraktion und Repulsion.<sup>1120</sup> Schönheit und Liebe sind identisch, ihre Gesetze identisch – schon bei Leibniz: „Nun die Einigkeit in der Vielheit ist nichts anderes, als die Übereinstimmung, und weil eines zu diesem näher stimmt, als zu jenem, so fließet daraus die Ordnung, von welcher die Schönheit herkommt“.<sup>1121</sup> Auf die Kunst transponiert, stellen Ausgewogenheit, Symmetrie und Maß, Proportion, goldener Schnitt, Kontrapost u.ä. die ästhetischen Regeln dar, mit deren Hilfe man das transzendente Gesetz der Natur wiedergeben und intuitiv erfassen kann.

Mit all diesen Präliminarien soll nun eine längere Passage aus den *Gemäldebriefen* noch einmal gelesen werden.

[1] Schönheit ist Uebereinstimmung mit Vollkommenheit (äussere Uebereinstimmung mit innerer Vollkommenheit) ohne Fremdes, ohne Zusatz versteht sich von selbst. *S c h ö n h e i t i s t u n v e r f ä l s c h t e E r s c h e i n u n g d e s g a n z e n W e s e n s , w i e e s n a c h s e i n e r A r t s e y n s o l l .* Flecken darinn, todter Stoff, ist der Anfang des Häßlichen. Sie verträgt keine Vermischung, wenn sie nicht so eins geworden ist, wie die verschiedenen Farben im Sonnenstrahl; ist Reinheit für das Auge, Einklang für das Ohr, Rosenduft für die Nase, klarer Hochheimer Sechsendsechziger für die Zunge, und junge cirkaßische Mädchenbrust für die liebewarmen Fingerspitzen. Schönheit ist Daseyn der Vollkommenheit; und die Berührung des Sinnes derselben, Genuß der Liebe (IX/291).<sup>1122</sup>

Es ist ein Sturzbach aus den Reizworten des Jahrhunderts. Auch hier nennt Heinse das Bindeglied zwischen den individuellen Schönheiten Liebe, hier ist sie, wie der Genuss, das Ergebnis der Erkenntnis des gesetzmäßigen Zusammenhalts und der sinnvollen Ordnung des Ganzen. Wie bei Plato folgen die ästhetische, die natürliche und die kosmische Ordnung einer *ordo amoris*. Nach Leibniz – der Gedanke gründet auf Marsilio Ficino – erweckt Schönheit Liebe, doch ist hier nicht die Schönheit von und zu Gott gemeint, sondern die (in) der Natur. Heinse ist überzeugt, mit dem Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit das allgemeine Gesetz der Schönheit entdeckt zu haben:

<sup>1120</sup> „Denn sie [die Monaden] stehen von sich aus in Beziehungen der ‚Communicabilität‘ und wirken durch die Kräfte der Attraktion und Repulsion aufeinander ein.“ (Inka Mülder-Bach: „Kommunizierende Monaden. Herders literarisches Universum“ (23.01.2004). In: *Goethezeitportal*, [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/muelder-bach\\_monaden.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/muelder-bach_monaden.pdf) [letzter Zugriff: 4.6.2012], S. 10).

<sup>1121</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz: „Von der Weisheit“, in: *Deutsche Schriften*, hrsg. von Gottschalk Eduard Guhrauer, Berlin 1838, Band 1, S. 420-426, hier S. 422f.

<sup>1122</sup> Nummerierung der Absätze von mir.

[2] Schönheit ist größer oder kleiner, je nachdem mehr Mannigfaltigkeiten in ihre Einheit stimmen. Apfel, Baum. Fliegenschnäpper, Adler. Auster, Löwe, Mensch. Schönheit ist Alcibiades und Lais. Hohe Schönheit die Erdkugel. Höhere Schönheit die Sonne mit ihren um sie herumschwebenden Planeten. Höchste Schönheit die unermeßliche Natur in den ungeheuren weiten Räumen des Aethers mit ihren heiligen furchtbaren Kräften, die bis in den kleinsten Staub sich regen, und ewig lebendig sind. Von Gott können wir Menschen nicht wohl sagen, wie Mengs und Winckelmann, daß er die höchste Schönheit habe, da wir ihn in keinem Körper gedenken können, und er lauter Wesen und Vollkommenheit ist; wenn man nicht die ganze Natur für sichtbarliche Erscheinung Gottes halten darf (ebd.).

Das Gesetz der Einheit der Mannigfaltigkeit bezeichnet Wladislaw Tartarkiewicz als die „Große Theorie“, die für ihn ein einzigartiges, umgreifendes Kunsterklärungsmodell darstellt. Seiner Meinung nach gibt es in der Geschichte der Ästhetik, ja der gesamten europäischen Kultur „nicht viele Theorien von vergleichbarer Dauer und allgemeiner Anerkennung“.<sup>1123</sup> Durch sie ergibt das Disparate der Realität einen Sinn, die Raritätenkammer wird zum Museum geordnet. Ein Museum setzt Ordnung und Klassifikation voraus, wodurch die Kunst schließlich auch den wissenschaftlichen Anspruch erfüllt: „[3] In der Kunst also würde die Folge seyn: Tyrolerinnengesang, Choral, Kirchenstück, Oper – Lied, Ode, Schauspiel, Heldengedicht – Haus, Bensberg, Peterskirche, Venedig – Portrait, Landschaft, heilige Familie, das kleinere jüngste Gericht von Rubens“ (IX/291f.). Alles, was schön genannt wird, gehorcht dem Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

[4] Wenn ich mich der Worte hohe Schönheit, höhere, höchste Schönheit bediene, so geschieht es nach dem Redegebrauche; da im strengen Verstande S c h ö n keine Steigerung gestattet, und immer auch höchst schön seyn muß; keinen Mangel leidet; noch Flecken und Mißlaut an und in sich hat. Das Schöne kann z u s a m m e n g e s e t z t e r werden, kann w a c h s e n , kann v e r s t ä r k t werden, aber nicht verschönert“ (IX/292).

Die Vorstellung ist alt: Die *harmonia mundana* geht davon aus, dass die Zahlenverhältnisse von Akkorden ein universelles Gesetz darstellen. In dieser Harmonie liegt für Heinse das Wesen von Kunst und Natur, das er anhand der Musik erklärt.

[5] Wenn ich das tiefe C auf dem Flügel anschlage, so klingt bloß die zwote Quint (Duodecime) und die dritte Terz nach, und es entspringt für sich der schöne schwache einfache Dreyklang der Keim der Harmonie, wenn ich so reden darf. Wenn ich hingegen den Urton der reinen, herrlichen Erfurter großen Glocke, in gehöriger Ferne, (zumahl in der feyerlichen Christnacht,) höre, so klingen alle Quinten und Terzen und Octaven bis in die höchste feinste Terz nach, und dieß ist derselbe schöne Dreyklang, allein in seiner höchsten Stärke; und der Stamm der Harmonie breitet seine schattichten Zweige aus, wie die große Eiche der Edda, und berührt mit dem Wipfel die Sterne – (und die Engel schweben dazwischen hernieder und singen ihr *Gloria in excelsis*) (IX/292).

Von der musikalischen Harmonie des Pythagoras, über den heidnischen Mythos der Edda bis zu den naturwissenschaftlichen Geheimnissen der Natur – für Heinse gehorchen alle diesem Gesetz. Warum er, um die klare Tatsache der musikalischen Harmonie darzustellen, zum dunklen Bild der „Eiche“ der Edda greift, kann nur vermutet werden. Denn die Yggdrasil, der Weltenbaum aus der nordischen Sagenwelt, ist keine Eiche, sondern eine Esche. Der Begriff der Weltesche ist überliefert, nicht der der Welteiche. Die Eiche, die in der Edda vorkommt, spielt dort nur eine unerhebliche Rolle und ist nicht identisch mit dem Weltenbaum. Es ist unwahrscheinlich, dass sich ausgerechnet Heinse, der Baumliebhaber, der an seinen Reisezielen nie vergisst, ausführlich und präzise den Baumbestand zu erfassen, die Eiche irrtümlich nennt. Ich gehe davon aus, dass die Eiche in seiner persönlichen Naturmythologie einen besonderen Stellenwert besitzt, wie zum Beispiel im Kunsturteil über den Herkules, einer „Gottheit von Eichen Strenge u Kraft u Stärke u Festigkeit“ (FN/I/893). Die Eiche repräsentiert die Macht des Einzelnen.

<sup>1123</sup> Zitiert nach Jacob: *Die Schönheit der Literatur*, S. 3f.

[6] In dieser Eiche der Edda des Dreyklangs liegt das ganze Geheimniß der Natur. Jedes Tönchen, von den unendlichen, die aus dem Erzte quellen, hat wieder seinen Dreyklang in sich. Wenn man der Glocke in die Nähe tritt, so ist es ein Rheinsturz bey Schaffhausen von Summsen und Brummen, und das Gehör wird, wie von einem Hagelgewitter, zerschmettert. Ebenso geht's einem im Getümmel der Welt. Alles aber ist Harmonie, großer durchdringender Zug von Harmonie, Werden, Seyn und Vergehen, und Wiederwerden, ewig gebährende und ewig vergehende Harmonie; entzückender Dreyklang, der sich durch alle Welten verbreitet, und das Unermeßliche füllt (IX/292f.).

Heinse's „Eiche“ der Edda folgt einer selbstähnlichen Struktur, die auch das Proportionsgesetz oder die Mandelbrotmenge charakterisiert. Heinse nimmt zur Vorstellung dieser Struktur das Bild des Dreiklangs zu Hilfe, bei dem jeder einzelne Ton wiederum einen Dreiklang in sich trägt. Die Struktur der Weltesche war wohl den gebildeten Lesern zu Heinse's Zeiten bekannt. Die Yggdrasil ist ein Allesineinem, eine Einheit vieler Welten, eine *axis mundi*, Stütze des Himmels, Sinnbild der Raumzeit, Sinnbild des Lebens und des Werden und Vergehens, Sinnbild der Unsterblichkeit und schließlich mythologisches Äquivalent zum Wissensbaum. Höchst zusammengesetzt, vereint sie die drei Reiche Himmel, Erde und Unterwelt, die jeweils wieder in die Reiche Asgard, Wanaheim, Liusalfheim, bzw. Midgard, Utgard, Jötunheim, Muspelheim und schließlich Svartalfheim, Niflheim, Hel, Hvergelmir unterteilt sind, welche z.T. wiederum aus Unterreichen gebildet werden. Dies Weltumspannende der Yggdrasil will Heinse sich vermutlich als Vorstellungshilfe für seine harmonische Weltdeutung nutzbar machen. Wo keine Harmonie herrscht, herrscht das Schlechte, das Übel, das Hässliche, das Gegenbild der coelestischen Harmonie:

[7] Auf eben diese Weise, nur umgekehrt, läßt sich das Uebel in der Welt erklären. Gott ist das All der Harmonie, woraus alles entspringt; wie der schöne starke Dreyklang aus dem Grundton. Wenn man hingegen in eben der Proportion wieder zurückgeht vom äussersten, von der höchsten Terz (oder von der tiefsten, die nachklingt,) so wird der leidende Dreyklang, den die Tonkünstler den weichen nennen, hervorgebracht; die Wehmut, das Bange des Geschöpfes, die endliche Leere, der Sturz in die finstern Abgründe des Nichts bey jeder seiner Freuden, wo es sich von seinem Grundton, Urquelle, Schöpfer, Gott, entfernt (ebd.).

Eben noch hat er die Hässlichkeit definiert als „Abbiß, Saftlosigkeit, Mehlthau und Wurmstich“ (IX/291). Seine Übertragung des Grundgesetzes der Natur auf alle Bereiche veranlasst den Philhellenen Heinse dazu, in der Musik der Griechen eine Vollkommenheit zu vermuten, die sie auch in anderen Künsten erreicht hatten und deren Zeugnisse einfach verloren gegangen sind. Seine Zeitgenossen dagegen gehen davon aus, dass die Musik bei den Griechen weniger entwickelt gewesen sei und die Modernen die Alten darin übertreffen. Heinse aber lässt auch hier nichts auf seine Griechen kommen, verteidigt ihre Musik als eine, die, wie schon die Statuen, direkt der schönen Natur abgewonnen ist:

[8] Das Wesen dieser schönen oder leidenden Dreyklänge, so wie die andern Grundsätze der Harmonie, fühlten die Griechen gewiß inniger, als unsere Virtuosen, und hatten's in der Musik der Natur, denn wozu die andre? eben so weit, als in den andern Künsten gebracht. Zwar liefen die Schönheiten der Musik bey ihnen nicht, gleich den Windspielen, der Luft vor, wie sie zuweilen über die Saiten unsrer großen Geiger laufen; aber dafür eilten sie mit dem Kusse der Liebe, lauter reinen, süßen, frohen oder wehmütigen Klangs, an's Herz, und versetzten den Menschen unter die Götter (IX/293).

Was die Stärke seines Glaubens an die Vollkommenheit und Idealität der Griechen betrifft, ist er wohl nicht einmal durch Winckelmann zu übertreffen.

Am Ende fasst er seine persönliche „Harmonie-Lehre“ zusammen und beschwört das Gesetz der Zirkularität, das die christliche teleologische Linearität ersetzt. Dabei nimmt er die Erkenntnis, die ihn vier Jahre später wie ein Glaubensbekenntnis auf dem Gotthardt überfällt, vorweg:

[9] Und so liegt denn bis in die feinsten, uns unbegreiflichen, unserm schärfsten Verstand entschwindenden Schwingungen der Luft selbstständige Rege, Geist der Natur, wie im Größten; wie in Jahrtausende lebenden

Alpengebürge Werden, Seyn und Vergehen; nur das Augenblicklichste, Grundton, Quinte, Terz. Erstes Wehen der Schönheit aus dem Schooße der Nacht, des Unsichtbaren (IX/293f.).

Die gesamte Passage ist in neun Abschnitte gegliedert. An ihren Anfang setzt er eine Aufforderung an sich selbst und benutzt dabei einen Begriff, den man bei der Darstellung eines immanent-transzendentalen Schönheitsgesetzes zuletzt erwarten würde: „Also nach der Logik!“ (IX/291). An ihrem Ende dagegen nennt er die Passage vielsagend und den Inhalt des Ganzen dadurch als wenig *more geometrico* konterkarierend eine „Abschweifung“ (IX/ 294). Im Übrigen lässt die gesamte Passage eine außergewöhnliche sprachliche Gestaltung erkennen. Ihre Struktur ähnelt grob betrachtet einem persischen Ghazel, bei dem jede zweite Zeile mit dem immergleichen Grundreim enden muss. Bei Heinse endet abweichend jeder Absatz – außer 3 und 4 – mit Begriffen, die sich zwar nicht reimen, die aber als Synonyme fungieren sollen: [1] Liebe – [2] Natur als sichtbarliche Erscheinung Gottes – [5] Gloria in excelsis – [6] das Unermeßliche – [7] Grundton, Urquelle, Schöpfer, Gott (IX/293) – [8] Götter – [9] das Unsichtbare. Heinse liebt dieses Entlassen von sprachlich oder emotional geladenen Passagen ins Transzendente und Unendliche hinein. Gelegentlich reicht ein Gedankenstrich, um es anzudeuten, ein andermal ein etc. oder pp. Dieses Unendliche aber verliert sich nicht im Transzendentalen, es ist wie jenes „etc.“ des Robert Burton, der sich in seiner Aufzählseligkeit unzufrieden über die Vollständigkeit seiner Listen zeigt und die Reihe der zerstreuten Elemente ins Unendliche fortsetzt. Heinse beharrt trotz aller aufs Transzendente hinzielenden Synonyme auf der Immanenz. Damit befindet er sich auf der Höhe der Zeit, denn Koschorke sieht im 18. Jahrhundert eine „neue Ästhetik der Unendlichkeit“, eine „Rhetorik der Verweisung über das Sichtbare und Sagbare hinaus“, die sich einer „Technik der Selbstausdehnung“ bedient, mit dem Ergebnis der „paradox gespannten Denkfigur einer immanenten Übersteigerung der Immanenz“.<sup>1124</sup> Christliche Transzendenzbezogenheit und kirchliche Dogmatik sind von der Wissenschaft und der Philosophie beerbt worden, die Modelle, die an deren Statt treten, sind vielfältig. Heinse setzt dem in seinen Augen obsoleten monistischen christlichen Weltdeutungssystem mit aller Vehemenz seine Version des Pantheismus als immanenter Kosmologie entgegen. Das Denken ist für ihn sowohl Erkenntnis- als auch Genussmittel, er kostet dessen Möglichkeiten in alle Richtungen aus, fügt auf den Spuren Spinozas „dem auf Linearität und Sukzessivität beruhenden Denken ein Denken des Ineinanders hinzu“.<sup>1125</sup>

Die theoretische Schönheitslehre Heines hat Konsequenzen für die Praxis der Kunst: „Die ganze Kunst der Darstellung geht immer auf den bestimmten Zweck, das wesentliche einer Sache und ihr Bild recht tief in die Seele zu prägen zu deren Nutzen und Vergnügen“ (FN/II/443). Der Nutzen ist Zweck der Wissenschaft, das Vergnügen der Zweck der Kunst, warum nicht beides vereinen? Die zwei Begriffe bilden dann auch die Überschrift zum 15. Paragraphen des N 5&9, in dem Heinse darlegt, dass die nützlichen Wissenschaften und Künste der bloßen Existenzerhaltung dienen, während Erkenntnis und Genuss eben dieser Existenz den schönen Wissenschaften und Künsten vorbehalten sind (vgl. FN/II/440). Daraus folgert er, dass ein Gleichgewicht herrschen muss zwischen Gefühl bzw. Sinn und Verstand, Leben und Geist, dem Empfinden und Darstellen, zwischen Selbsterhalt und Moral. Julius Schlosser behauptet, dass in der Darstellung als künstlerischer Methode die eigentliche aristotelische Bedeutung des Begriffes *mimesis* liege. Es sei aber ein Irrtum, diese als bloße Nachahmung zu verstehen, denn, so erklärt der Kunsthistoriker geheimnisvoll, „es handelt sich um die innerliche Mitwirkung des Subjekts, sein Nach- und Mitleben des Gegenstandes“.<sup>1126</sup> Während Goethe lange nach Heinse formuliert: „Man lernt nichts kennen, als was man liebt, und je tiefer und vollständiger die Kenntniß werden soll,

<sup>1124</sup> Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts*, S. 105.

<sup>1125</sup> Sara Hornäk: *Spinoza und Vermeer. Immanenz in Philosophie und Malerei*, Würzburg 2004 (Schriftenreihe der Spinoza-Gesellschaft; 11), S. 14.

<sup>1126</sup> Schlosser: *Die Kunstliteratur*, S. 48.



desto stärker, kräftiger und lebendiger muß Liebe, ja Leidenschaft seyn.“<sup>1127</sup> Heinse sagt es etwas anders – dieses Mal ohne den Begriff der Liebe zu gebrauchen: „Man kann nur das darstellen, was man in Wirklichkeit selbst empfindet, empfunden, und durchrasonniert hat; alles andre ist Weißmacherey“ (FN/II/295). Bei ihm erzeugen sinnliche Erfassung und Tätigkeit des Verstandes zusammen Wissen und wahre Kunst:

Wer die Eigenheiten der Gestalten aller dieser vom Leben sich abempfunden hat, und wieder so darstellen kann, wenn er will, der rühme sich der höchste Meister in der Kunst zu seyn; alle Art von Schönheit inne zu haben. Der ist noch nicht erschienen, und wird auch nicht erscheinen. Also einzelne Scenen, wie wir sie gelebt haben, mit scharfem Sinn gegessen und getrunken, mit gesundem Verstand verdaut, und mit Phantasie und Kunst was neues daraus erzeugt, ist alles, was wir vermögen und besitzen [...]! (IX/295).

Wie aber hat diese Kunst auszusehen? Heinse hält drei Dinge für unbedingt notwendig: Darstellung, Täuschung und Zauberei. Darstellen ist der technische Einsatz der Mittel, die Täuschung das angestrebte Ziel der höchsten Wirkung im Genuss und die Zauberei der Idealfall dieses Gelingens, ohne dass die Mittel der Kunst merklich sind. „Täuschen, das ist die schwerste unter allen Künsten“ (FN/I/119). In den *Gemäldebrieffen* stellt er zusammen, was die Malerei benötigt, um sie zu erreichen:

Also auch in der Malerey: zuvor das Göttliche, Idee und Zusammensetzung. Dann Zeichnung: Form, Gefäß des Göttlichen, Leben; dann Erscheinung daraus, Kolorit: Puls und Lebenswärme. Die wesentlichsten Stücke der Kunst, ohne die das Göttliche nicht bestehen kann. Dann Licht und Schatten: Stellung in die Welt, Lebensathem; Zeit und Tag und Stunde und Augenblick, Gegenwart, Scene und Anordnung. Dann Bekleidung: höchste Täuschung (IX/288f.).

Da er die „höchste Täuschung“ ans Ende setzt, geht Pfothauer von einer qualitativ ansteigenden Reihung aus, bei der Heinse seiner „vitalistischen Auffassung von Natur und Kunst“ gemäß die Reihe der Kriterien auf die Täuschung ausgerichtet, weil diese als „Naturnachahmung als Illusion“<sup>1128</sup> der Idee überlegen ist.<sup>1129</sup> Gegen diese Auffassung der naturalistischen Mimesis wehrt sich Heinse deutlich: „Alle Kunst soll bloß Zeichen seyn; sobald sie die Wirklichkeit selbst seyn will, ist sie gräßlich und wird wirklich todt wie auf einmal ein Mensch am Schlag gestorben [...]“ (FN/I/911), so dass Schipper-Hönicke zu Recht den Heinse-Exegeten die „Absurdität eines naiv verstandenen Nachahmungsbegriffes“ vorhält und Heinses Nachahmung dagegen als einen „intellektuelle[n] Transformationsvorgang“ deutet.<sup>1130</sup> Auch der Blick auf eine weitere Auflistung der technischen und philosophischen Mittel der Kunst zeigt, dass eine illusionistische Interpretation der Täuschung falsch ist, denn hier beschreibt Heinse, wie Rubens gelernt habe, „jedes Ding durch eine zauberische Täuschung so eigen wie möglich wieder zu geben, als es ihm geworden“ (IX/339) und zwar durch die Mittel von u.a. Kolorit und Licht und Schatten, den unabdingbaren „Linien des Lebens“ (ebd.) und schließlich durch das Studium von alten Meistern und – diesmal steht das Ideelle am Ende der Kriterienliste – durch „Ferne und Ideal“ (ebd.). Heinse geht es um den bestmöglichen totalen Einsatz aller Mittel, nicht um ihre Einzelbewertung. Sind alle technischen Kriterien vollkommen erfüllt, täuscht das Kunstwerk, sonst nicht. „Ein Gemählde, oder überhaupt jedes Kunstwerk hat, was das mechanische betrifft, dann den höchsten Grad der Vollkommenheit, wenn man das Mittel gar nicht mehr bemerkt u sieht; dann freut man sich noch obendrein über dessen Fürtreflichkeit besonders“ (FN/I/881).

Dass dies leichter klingt als getan ist, drückt Heinse durch ein Gefühlswort aus, durch den Zauber. Die Steigerung der Täuschung ist „zauberische Täuschung“ (IX/338) oder „Magie der Täuschung“ (IX/304). Ein Ort kann für Heinse „zauberisch schön“ sein (FN/I/1143), eine Gegend auch (FN/I/1149). Sogar eine Gewalt

<sup>1127</sup> *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*, hrsg. von Momme Mommsen, Band 1: Abaldemus bis Byron, Berlin 1958, S. 197.

<sup>1128</sup> Pfothauer: *Frühklassizismus*, S. 685.

<sup>1129</sup> Ebd. S. 727.

<sup>1130</sup> Schipper-Hönicke: *Im klaren Rausch der Sinne*, S. 113.

(FN/I/1210), gelegentlich ein Gewand (FN/I/1247) oder die Brüste darunter (FN/I/749), auch Farben sind häufig von zauberischer Wirkung; es gibt den „Farbenzauber“ (IV/350), und das „zauberischste Gemälde [...], was Farben betrifft, in der Welt“ (FN/I/1247) ist Veroneses *Familie des Darius vor dem Alexander*. Farbtöne sind zauberisch (FN/I/1267), aber auch Kontraste (FN/I/1317), das Schauspiel eines Feuerwerks (IV/85), die Nacht (FN/II/341), ein Blick (FN/I/1065), eine Lage (FN/I/1057 und 1143), ein Garten auch (FN/I/1151), am Ende sogar ein Grausen (FN/II/543). In den *Gemäldebrieffen* ist die Täuschung „zauberisch“ (IX/339), und Rubens Landschaft ist gleich ganze „Zauberey“ (IX/359). Auffällig ist, dass Heinse mit dem Begriff oft jenen höchsten Wirkungsgrad von Kunst bezeichnet, der sich durch die Verwendung widersprüchlicher Mittel einstellt: „Die Zaubereyen von Helldunkel sind ihm fremd“ (IV/222), oder: „Zu Bergen lassen sich selten schöne Conturen hier abnehmen; sie haben alle etwas fürchterlich schönes, wilde Macht mit hohem Reiz; der Contrast mit dem lieblichen Thal giebt ihnen das Zauberische“ (FN/I/1148). Zauberisch ist eine Einheit von Gegensätzlichem, meist in der Malerei: Von einem besonderen Sonnenaufgang, den er, wie fast alle, nach malerischen Kriterien beurteilt, sagt er: „Die Beleuchtung war diesen Morgen ein hohes Zauberstück von Licht und Schatten, der Felsen stark im Lichte doch mit Dunst gedämpft, die Insel im Schatten machte einen reizenden Contrast mit ihren mächtigen Localfarben, und so der See mit seinen wirklichen Meereswellen (FN/I/1268f.). Er spricht auch vom „zauberischen Contrast“ (FN/I/1317), von Rembrandts „Zauberey von Helldunkel“ (FN/II/36) und vom Zauber von „unendlichen Melodien von Licht und Dunkel u Wolkenformen und heiterm Blau!“ (FN/I/946f.). Das Vollkommene der Natur macht Heinse bei diesen Beispielen sprachlich mithilfe technischer Kriterien nachvollziehbar, die er bei der Betrachtung von Gemälden einsetzt, das heißt, mit Mitteln der Kunsttheorie, des Verstandes und der Wissenschaft, und nicht, wie man es bei einem Sensualisten erwarten würde, mit Mitteln des Gefühls.

Wahre Schönheit ist zusammengesetzt, und die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des Zusammengesetzten ergibt Poesie. Als „wahre Poesie der Natur“ bezeichnet Heinse eine Landschaft im Sonnenuntergang, deren Einzelteile bestehen aus: „Gebürge, Schlößer, Palläste, Lusthayne, immer neue Feuerwerke von Lichtstrahlen, Giganten, Krieg u Streit, flammende Schweife wechseln immer mit neuen Reizen ab, wenn das Gestirn des Tages in Brand u Gluthen untersinkt“ (FN/I/947). Das ist keine naturalistische Illusionsmalerei. Nah am Glück ist es, wenn alles, was er von einem Kunstwerk verlangt, sich in diesem konzentriert. Das sieht er in wenigen Fällen gegeben. Leos *Miserere* ist eines der seltenen Beispiele: „Es ist in diesem Werk alles vereinigt, tiefes Gefühl, erstaunlicher Reichtum der Kunst, reine Schönheit u Proportion im Ganzen u in den Theilen; keusche Verzierungen und edler Schmuck (FN/I/593). Das ideale Kunstwerk ist deshalb auch das komplexeste, eines, das Anteil hat an allen Künsten. Das Schauspiel kommt dieser frühen Vorstellung von einem Gesamtkunstwerk schon recht nahe. Heinses Ideal ist der gleichzeitige Einsatz aller Künste, die dadurch „Punkte der Vereinigung [besitzen, i.W.], ob sie gleich von verschiedenen Grundsätzen ausgehen (FN/II/793). Dies zieht er aus den Schriften des Tanztheoretikers Noverre, der allerdings diese Art der Darstellung nicht erfunden hat. Sie geht bereits auf Bernini zurück, der in seinen barocken Arrangements zum ersten Mal verschiedenste Kunstdisziplinen wie Skulptur, Architektur zu einem Spektakel arrangiert, das die Zeitgenossen *bel composto* nennen.<sup>1131</sup> Die „Schauspielkunst in ihrer Fülle“ ist jedoch die Oper (FN/II/443). Eine fast vollkommene Oper ist in Heinses Augen überraschenderweise aber keine italienische Oper, sondern eine deutsche: Glucks *Orpheus und Euridice*. Von ihr sagt er: „Es ist wirklich zauberisch; und der Triumph der vereinigten Künste die Darstellung bis zur Täuschung“ (FN/II/626). Hier hat er alle Wirkungsmodi vereint: das Darstellen als poetische, was so viel heißt wie schaffende und vereinigende Tätigkeit, die Täuschung als Ausdruck idealer Produktions- und Wirkungsverhältnisse und den Zauber als der seltene Traum des Gelingens.

Das Gefühl und der damit verbundene Genuss garantieren also eine intuitive Erkenntnis. Doch es genügt

<sup>1131</sup> Flynn: *Der modellierte Körper*, S. 87.

Heinse nicht, dieses Gefühl in erster Instanz nur auf den Tastsinn zu beschränken. In seiner Bildmetaphorik der ästhetischen Erkenntnis übernimmt das Bad die Funktion, den Genuss sich in der Vorstellung nacherlebbar zu machen. Noch in der Schweiz beschreibt er ein nicht zu überbietendes Naturerlebnis. Hier ist alles vorhanden: die Aufzählung, die Beschreibung, das Eingeständnis des Unsagbaren, das Heilige und das Geistige, der Genuss, die Erkenntnis, Himmel, Sterne, Landschaft, Natur, Bäume, See, Berg –

Den 25 August auf dem Zuger See nach Art; von 10–12 Uhr. Ich bin für himmlischer Freude fast vergangen. So etwas schönes von Natur hab ich mein Lebtag nicht gesehen. Der spiegelreine leicht und zartgekräuselte grünlichte See, die Rebengeländer an den Ufern hinein mit Phälen im Wasser gestützt, die vielen hohen Nuß und Fruchtbäume auf den grünrasichten reinen Anhöhen, die lieblichen Formen den Berg hinan, mit Buchen und Fichten und Tannen besetzt, schroff und schräg hinein hier und da, und hier und da Wandweise, hier buschicht wie Bergsamt, dort hochwaldicht mit mannichfaltigen Schattierungen süßen Lichtes; und in der Tiefe hinten der hohe Riegenberg graulich und dunkel vor der Sonne. Alle Massen rein und groß und ungekünstelt hingeworfen; und weiter hin rechter Hand die hohen Schneegebürge, die über den Streifwolken ihre Häupter emporstrecken. Und wie sich das alles tief in den See unten hineinspiegelt sanfter und milder. Man ist so recht seelenvoll in stiller lebendiger Natur, so recht im Heiligthum empfindungsvoller Herzen. Ich kanns nicht aussprechen; Gottes Schönheit dringt in all mein Wesen; ruhig und warm und rein; ich bin von allen Banden gelöst, und walle Himmel über mir Himmel unter mir im Element der Geister wie ein Fisch in Quelle Seeligkeit einathmend und ausathmend. Alles ist still und schwebt im Genuß. Nichts regt sich, als die plätschernden Flosfedern meines Nachens, der unmerkliche Taktschlag zu dem wollüstigen geistigen Concerte. Immer stärker läuft mir das Entzücken wie ein Felsenquell durch alle Gewebe meines Rückgrats (FN/I/468).

Die Gänsehaut verleiht ihm Gewissheit über die Präsenz des außerordentlichen Geschehens, bei dem sich das Individuum im ästhetischen Erleben auflöst. Hier beschreibt er noch eine Landschaft, mit der er im Anblick konfrontiert ist. Die „Fülle der Wonne“ kann das Individuum aber nur empfinden, wenn es sich mitten in der Natur befindet. Er erlebt es schon in seiner Jugend, als er

in den thüringischen Wäldern, an einem Brunnenquell im Nußgesträuch zwischen Eichen- und Buchengebürgen im grünen Thal, mein schönes junges gutes Mädchen in Armen hatte, der aufgehende Mond und der Abendstern, und Sirius und Orion und das Siebengestirn und die Bären hell am Himmel leuchteten, mein Mädchen sang, die Nachtigallen leise schlügen, die Blätter der Zweige lispelten, und der kleine Bach hinab sich ergoß, und die kühle Sommernacht als Form der Liebe um uns lag, und unsre Wesen in eins von Entzücken zusammenflossen (III/472).

Es müssen alle Sinne ergriffen werden, vor allem der Tastsinn, bei dem es aber nicht um das vorsichtige Berühren geht, um das Tasten, das das Objekt der Begierde im ungünstigsten Falle in Armlänge und im günstigsten in Fingerlänge auf Distanz hält. Der Tastsinn muss direkt an der Körperoberfläche gereizt werden, und am besten körperflächendeckend. Die Metapher dafür ist das Bad.

Ein reales Bad in der Cività Castellana wird zur Auflösung des Ichs im All:

Ich konnte der Lust nicht widerstehn, mich zu baden. Aus Furcht vor den welschen Straßenräubern scheute ich mich zwar, doch packte ich endlich meine Baarschaft zusammen u steckte sie in meine Unterhosen u legte diese, nachdem ich mich geschwind ausgezogen hatte, auf das zarte lange Gras am Bache. Welch Entzücken! Wahre eigentliche Begattung mit der schönsten zauberischen Gegend. Wie vom fernen Gebürg das Grün zu einer Liebesmelodie sich herwälzt, wie alles üppig froh vollkommen um mich her lebt! Der herrliche wilde Rebenbusch, der seine schlanken Ranken ins Wasser sinken läßt! Die großen Blätter der Wasserpflanzen, die blühenden Wicken, Lavendel u Thymian herum duftend, die Ulmen, die Pappeln, das Nußgesträuch, Grasmücken, Nachtigallen, brennender Abendglanz an den Felsen; u wie der Bach herunter rauscht, mich kühl zu umfassen; wie die kochende Gluth aus meinen Adern lieblich zieht, und der heitre lichte Himmel über mir! Wie ich herum plätschere, den Kopf hinein stecke, mich auf den Rücken werfe, mit dem Leib herum wälze – ach daß ich keine süße Nymphe bey mir habe! wie würde im Wonnetaumel Himmel u Erde um mich herum vergehen u wieder neu gebohren werden! (FN/I/1147f.).

Wenn der Verstand seine Herrscherposition aufgibt und das Gefühl an seine Seite treten lässt, dann bewegt sich

die Landschaft auf ihn zu und überschüttet ihn mit Reizen:

Und wie das erquickt, wenn man am heißen Mittag unter eine dichtbelaubte Pappel an das Ufer des die felsichten Anhöhen zwischen Klippen und engen Krümmungen in tobenden Wogen daherbrausenden Teverone, wohinein der Fall zwischen den bemoosten Felsen geht, sich ihr gegenüber stellt, und einen die ganze Natur da wie eine Braut voll Leidenschaft umarmt, ein Liebesbad von Küssen das Gesicht benetzt, und alles Leben mit Wollust erfüllt, ist unaussprechlich; kühle Freudenschauer heben das Herz empor und Wonne löst die Sinnen (X/170-172).

Bäder werden ihm zu Metaphern für die vollkommene ästhetische Wahrnehmung, eine Wahrnehmung ohne Distanz, denn nur in der Vereinigung, sagt er, ist Erkenntnis möglich. Badeszenen gibt es nahezu in jedem seiner Werke, angefangen von der *Laidion*. Im *Ardinghello* hält er die Badekultur der Römer für die Grundlage ihrer hohen Kultur. Er exzerpiert Charles Camerons Schrift *The Bath of the Romans* (1772), und die Erkenntnisse daraus mögen in den Roman eingegangen sein.

Die Römer liebten den Sinn des Gefühls mit Baden, wie wir ohngefähr unsre Nasen mit Düften, und unsre Zungen mit Brühen und Weinen. Sie fingen vom heißen an, und gingen alsdenn alle Grade der Wärme durch theils im Wasser, theils in lauer Luft bis zum kalten: Wollust, die alle verschiedne Wärme der Existenz nachahmt, vom heißesten Herzensgetümmel der hohen Leidenschaften bis zur frischen Besonnenheit; alle Grade des physischen Gefühls, ohne das Seelenleben, das Geistige: welches sie sich doch in gewisser Rücksicht auch vorphantasiren konnte, indem ihre weiblichen Schönheiten sich unter den Kaisern, wenigstens zuverlässig vom Domizian an, öffentlich nackt mit den Männern badeten. Sie ahndeten etwas vom Paradiese und dem Stande der Unschuld, ohne die Bücher Mosis gelesen zu haben (IV/271f.).

Geschildert wird nichts weniger als das Paradies! Allerdings ein verlorenes. Das Bad ist für Heinse Vereinigungsmetapher, Genussmetapher, kosmologische Metapher und irdisches, alltägliches und doch erhabenes Vergnügen. Solche lichten Augenblicke gestaltet er als Epiphanien. Das Verhältnis der äußerlichen Sinnlichkeit zum Genuss oder des äußeren Gefühls zum inneren, besteht darin, dass die Sinne den Genuss „füttern“. Eine Bedingung muss allerdings erfüllt werden, der so „Empfindsame“ muss dafür prädestiniert sein. „Kraft zu genießen, giebt allem, was lebt, allein Recht; und Stärke, Verstand, und Klugheit den Besitz. Das ist Natur; so handelten und handeln Gras und Bäume, Thiere, Menschen und Nationen“ (FN/II/400). Heinse bemüht hier erneut die Stufenleiter der Natur, vom Simplen zum Komplexen – obwohl man schon gerne von ihm erklärt haben würde, wie ein Grashalm genießt –, und bringt gleichzeitig wieder ein Lieblingsthema von sich ein, das Thema der Exzeptionalität des großen Menschen. Die größten Wonnen des Bades genießt das außergewöhnliche Individuum in den unendlichen Weiten des Kosmos: „In den Sonnensystemen des Orion, der Milchstraße steigen wir vielleicht zu einer höhern Religion auf“ (IV/332). Allerdings ist das Individuum durch diesen Akt die längste Zeit ein Individuum gewesen.

Das ist eine ganz andre Hofnung, Sicherheit von Unsterblichkeit, wenn ich Stürme durch die Atmosphäre brausen höre, und in mir fühle: bald wirst auch Du die Wogen wälzen, und mit dem Meer im Kampf seyn! Wenn ich den Adler in den Lüften schweben sehe, und denke: bald wirst auch Du in mächtigem Fluge so über dem Rund der Erde hangen, als Komet durch die Himmel schweifen, Sonne Welten beglücken! und, stolzer Gedanke! wieder in das Meer des Wesens der Wesen einströmen! (IV/324).

Das Bad dient Heinse dazu, dem narrativen Verlauf der Erzählung eine erotisch-bewegende Dynamik zu verleihen. Was die Oper für die Kunst, die Landschaft für die Natur, ist das All für das Höchste, das alles vereint und doch mehr ist.

Und warum sollten wir nicht in der ewigen Natur noch verehren, was wir immer wirksam, schön und gewaltig darin empfinden? Die ersten Ausgesandten, Diener Gottes? uns sinnlich vereinigen mit den höhern Schwestern und Brüdern? Nur Verstand von Wenigen dringt durch all das prächtige Getümmel durch bis zum Throne des Herrn! Warum wollen wir die Welt nicht nehmen, wie sie ist? (IV/325).

Die Welt, die Natur ist ewig, schreibt er hier, schön, edel, wahr, erhaben etc. Das, was Heinse hier Welt nennt, ist etwas ganz anderes als die Welt, wie sie sich der normale Mensch vorstellt. Das außergewöhnliche Individuum als monadische Existenz löst sich im Unendlichen auf, sei es in der Ekstase des Bades, der geschlechtlichen Vereinigung, des Landschaftserlebnisses, des Betrachtens eines vollkommenen Gemäldes, der Lektüre des 'Rheinfall-Dithyrambus', des Hörens von Leos *Miserere*. Für Heinse ist letztlich alles eins: Liebe, „Ordnung, Leben, Schönheit, und wie die Namen alle lauten“ (IV/287). Doch die Erkenntnis dieses Naturgesetzes ist trotz des Gefühl, des Bades und der Liebe nur mit einem Erkenntnisorgan wahrzunehmen: dem Verstand. Mit dem Denken beginnt und endet alles.

## SCHLUSS

Das auffälligste Merkmal an Heinses *Gemäldebriefe* ist, dass nichts ist, was es ist. Der Michelangelo ist kein Michelangelo, sondern ein Marcello Venusti, der Leonardo ist kein Leonardo, sondern ein Bernardino Luini, der zweite Raffael kein Raffael, sondern ein Daniele da Volterra, der Tizian nur einer aus seiner Schule, Heinses Lieblings-*Susanna* stammt nicht von Carracci, sondern ist eine Kopie nach Guercino und selbst die Rubens-Landschaft stammt nur von Schülerhand. Dennoch wird das alles, was Heinse über die Gemälde sagt, nicht zu Unsinn, denn in seinen ästhetischen „System“ ist alles schlüssig. Die genannten Falschzuweisungen und Irrtümer sind ihm auch nicht anzulasten, denn sie entziehen sich seiner Kontrolle. Dennoch zeigt sich in vielen anderen Dingen, dass er es mit der Wahrheit bewusst nicht so genau nimmt. Das Poetische erlaubt um der Wirkung fast alles. Ein Dichter darf erfinden, hinzutun, weglassen, Schwerpunkte anders setzen. So macht Heinse bedenkenlos die Yggdrasil, die in Wirklichkeit eine Esche ist, zur Eiche, verwandelt Raffael in einen Künstler der Antike oder erzählt den Mythos des Leukippidenraubes einfach neu, weil es ihm besser „in den Kram passt“.<sup>1132</sup> Auch offensichtlich Sichtbares kann er durch Worte manipulieren, wie bei der Behauptung, dass die Komposition des Rubensgemäldes ganz auf den Kastor ausgerichtet ist, was sich durch Augenschein nicht bewahrheitet.<sup>1133</sup> Wirklichkeit und Tatsachen scheinen nur Rohmaterial zu sein für System, Ideen, Wunschträume und Vorstellungen. Winckelmann macht es mit seinem Griechenland nicht anders: Ein Irrtum kann wahrer sein als die Wahrheit.

Für seine *Gemäldebriefe* konstruiert Heinse zwei Wahrheiten. Er ist ein Apologet von Rubens und er ist es nicht. Er erscheint als Antiklassizist und ist es nicht. Der kontroversen Grundhaltung des 18. Jahrhunderts gemäß kämpfen zahlreiche Gegensätze um Vorrang, in den *Gemäldebriefen* zeigen sie sich in Form des Widerspruchs zwischen Raffael bzw. Poussin – Rubens, Verstand – Gefühl, Einheit – Mannigfaltigkeit, Göttliches – Irdisches, Theorie – Praxis, Alt – Neu, Antikenkopie – Naturnachahmung, Transzendenz – Immanenz, Elite – Volk, Dogmatik – Skeptizismus, *doxa – paradoxa*, Kunstkritik – Laienkritik,<sup>1134</sup> Ordnung – Unordnung, Idealismus – Sensualismus etc. und letztendlich Klassizismus – Antiklassizismus. Die traditionelle Forschung erwartet eine Entscheidung jeweils dafür oder dagegen, doch eine Analyse der *Gemäldebriefe* legt die Vermutung nahe, dass dieses dichotomische Denken aufzugeben ist, und zwar zugunsten eines Sowohl-als-auch. Heinse rechnet mit einer doppelten Leserschaft, bei der ein Teil, um es kurz zu sagen, die Schrift antiklassizistisch deutet und der andere klassizistisch. Er liefert für beide Lesarten ausreichend Textsignale. Die zahlenmäßig größere Leserschaft ist die des Publikums, das sich in Rubens wiederfinden und die Schrift oberflächlich lesen wird, während die zahlenmäßig geringere Leserschaft, bestehend aus der intellektuellen Geisteselite, sich mit Raffael identifiziert und das vielfältige Beziehungsgeflecht, das Heinse durch die zahlreichen Anspielungen knüpft, zu erkennen und vor allem auch zu genießen vermag.

Heinse denkt enzyklopädisch. Ihn interessiert alles, er übt sich in allem, und er beherrscht, wenn nicht alles, doch ziemlich viel. Darin gleichen ihm seine Romanprotagonisten: Ardinghello ist Maler, Dichter, Wissenschaftler, Liebhaber, Machtmensch, Sozialreformer und Ingenieur in einem. Dem liegt nicht eine unglückliche, weil unrealistische Figurenzeichnung Heinses zugrunde, sondern der überzeitliche Topos des *uomo universale*. Das Muster eines Universalgelehrten wird unglaubwürdiger, je spezialisierter das Wissen im Laufe der Jahrhunderte wird. Im 18. Jahrhundert reift die Einsicht, dass ein einziger Mensch nie die Sammlung der Natur wird erfahren können, doch der Wunsch nach umfassenden Wissen ist noch ungebrochen und die Zuversicht groß, das eine Grundprinzip, das eine Gesetz finden zu können, das für die Organisation von Kunst,

<sup>1132</sup> Dass eigentlich Pollux der Halbgott ist und nicht Kastor, kümmert Heinse wenig (vgl. *Frühklassizismus*, S. 754).

<sup>1133</sup> Ebd.

<sup>1134</sup> Vgl. Schlosser: *Die Kunstliteratur*, S. 58.

Mensch und Natur verantwortlich ist, und von wo aus man den unerfahrbaren Rest würde ableiten können. Linnés taxonomisches System stellt ein solch universales Ordnungsprinzip dar, auf das man die große Hoffnung setzt, es auf die Kunst und die schönen Wissenschaften übertragen zu können.

Kilcher unterscheidet drei verschiedene Formen des enzyklopädischen Schreibens, die er mit den Begriffen „Litteratur“, „Alphabet“ und „Textur“ bezeichnet.<sup>1135</sup> Die Literatur als „Litteratur“ definiert er als „schriftliche Praxis des Wissens“, die sich seit der Renaissance durch „gelehrtes oder eben ein litterates Schreiben“ auszeichnet. Es handelt sich dabei um ein Schreiben, das vor der Trennung von *mathesis* als bloßer Wissenschaft und *poiesis* als nur „schöne Literatur“ praktiziert wird. Wie bereits in der Einleitung geschehen, trifft diese Form des enzyklopädischen Schreibens für Heinse größtenteils zu, doch finden auch die beiden anderen Gattungen bei ihm Anwendung. Die enzyklopädische Schreibweise des Alphabets vollzieht eine Trennung in Wissenschaft und schöne Literatur, wodurch sich die Kohärenz verliert und „[a]us System, universalen Topiken und Weltkatalogen [...] historisch-kritische Lexika und enzyklopädische Wörterbücher“ werden.<sup>1136</sup> Diese zweite Schreibweise des Alphabets als eine willkürliche Ordnung ist für Heinse mit seinen zahlreichen Listen und Aufzählungen in Anspruch zu nehmen. Das dritte Paradigma enzyklopädischen Schreibens besteht aus der Textur, in der sich die beiden vorausgehenden literarisierten Wissensordnungen aufheben.

Die Enzyklopädie als *Textur* ist weder Wissenssystem noch Nachschlagewerk, sondern umfaßt disfunktionale, asystematische und entropische Formen enzyklopädischer Anordnung. Es ist eine Enzyklopädie, die sowohl hierarchische als auch lineare Ordnungen durch eine universelle Vernetzung von Wissenspartikeln ablöst. [...] Enzyklopädische Ordnung wird als *Textur* zur literarischen Unordnung.<sup>1137</sup>

Sie ist „Litteratur“ und Enzyklopädie zugleich und endet in ihrer vermehrten Komplexität in „Formen eines fragmentarischen Universalismus“.<sup>1138</sup> In der Geschichte der Systeme werden im 18. Jahrhundert also zunächst die bis dahin bekannten „rationalen und ontologischen Systeme[n]“ aus Renaissance und Barock vom „Klassifikations- und Notationssystem des Alphabets“ abgelöst, aus dem sich dann ein „drittes Paradigma enzyklopädischer ‚Informatik‘“ mit einer auf der „methodischen Entropie“ beruhenden Datenorganisation entwickelt. Mit Novalis nennt Kilcher diese letzte Phase in der Evolution des enzyklopädischen Wissens ein „ConfusionsSystem“.<sup>1139</sup> Im Verlauf dieser Entwicklung wird die Gesamtheit des Wissens entpragmatisiert und arbitrarisiert, und die Schreibweisen, die es wiedergeben sollen, fragmentarisieren sich zunehmend. Am Ende steht nicht mehr ein einheitliches und informatives, sondern ein „dissoziierte[s] Wissen“.<sup>1140</sup> Das Quodlibet von Heines Nachlasshefte, die zahlreichen Listen und Aufzählungen und das angesichts des endlosen erscheinenden Netzes des infinitesimal auszudeutenden Beziehungsgeflechts von Wissen – wie Heinse es beispielsweise in den *Gemäldebrieffen* praktiziert – legen die Vermutung nahe, dass sich bei ihm auch die dritte von Kilcher genannte Schreibweise findet, die entropische. Doch stellt sich heraus, dass Heinse Sichtweise auf die Dinge keineswegs entropisch ist, weshalb er nicht als Vorläufer der Postmoderne zu bezeichnen ist. Im Gegenteil, sein Ansinnen schält sich ex negativo aus der Klage Peter Sloterdijks heraus, der die Weltlage das 21. Jahrhundert von einem „Form-Dilemma“ beherrscht sieht: „Wo alles Zentrum geworden ist, gibt es kein gültiges Zentrum mehr; wo alles endet, verliert sich der vermeintlich zentrale Absender im Gewirr der Botschaften“. Das Zeitalter „des einen, größten, allesumschließenden Einheits-Kreises und seiner gebeugten Exegeten“ ist unwiederbringlich vorbei. Wir leben, morphologisch betrachtet, in einer „polysphärischen Welt“, die nicht länger Kugel ist, sondern Schaum. In diesen „Schaum-Welten werden die einzelnen Blasen nicht, wie im metaphysischen Weltgedanken,

<sup>1135</sup> Kilcher: *mathesis und poiesis*, S. 20.

<sup>1136</sup> Ebd.

<sup>1137</sup> Ebd. S. 21f.

<sup>1138</sup> Ebd. S. 21.

<sup>1139</sup> Ebd. S. 17f.

<sup>1140</sup> Ebd. S. 18.

in eine einzige, integrierende Hyper-Kugel zusammengezogen“, sondern es herrscht „morphologische[n] Anarchie“. <sup>1141</sup> Erkenntnistheoretisch muss daraus der Schluss gezogen werden, dass sich im Schaum „diskrete und polyvalente Vernunftspiele ausbilden, die mit schillernder Perspektivenvielfalt zu leben lernen und auf das Trugbild des einen herrscherlichen Blickpunkts verzichten“, was bedeutet: „Die meisten Straßen führen nicht nach Rom [...]“. <sup>1142</sup> Für Heine aber führen immer alle Straßen nach Rom, mögen es noch so viele sein, und die hierarchische Zentralperspektive gibt er noch nicht auf. Seine Schreibweise der Textur ist kein Eingeständnis der anarchischen Ordnungslosigkeit, er glaubt weiterhin an das veraltete Denkschema der harmonischen Ordnung. Einer Ordnung, die allerdings nur für wenige erkennbar ist, weshalb sie sich von der entropischen Unordnung oberflächlich nicht unterscheidet. Was den Wissenwollenden niemals daran hindern soll, sich durch unablässiges Lernen so umfassende Kenntnisse anzueignen, dass er dadurch gewissermaßen den Berg der *theoria* stets höher erklettert und sich dadurch eine stets bessere Übersicht verschaffen kann. Die Erkenntnis, die sich daraus ergibt, ist für Heine genussvoll, Wissen ist Schönheit und Genuss.

Heine ist also kein Moderner mit einer vollkommen neuen Art der Ordnung. Wäre er nicht alles gewesen und hätte er nicht alles sein wollen, Wissenschaftler, Philosoph, Mediziner, Musiker, Schriftsteller, Dichter, Politiker, Schachspieler, Reisender, Bibliothekar und Hofangestellter pp., vielleicht wäre er dann im allgemeinen Gedächtnis der Zeit verortet geblieben. Denn der Polyhistor, das Universalgenie wird im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu einer veralteten Existenzform, das Spezialistentum verdrängt das allgemeine Wissen. Doch wenn man zwischen den Zeiten lebt, einen barocken Habitus geriert, aber mit den Gedanken schon in die Romantik voraus reist und als Klassiker deshalb für niemanden ernsthaft in Frage kommt, weil man gewisse Worte in den Mund nimmt und das Natürlichste für natürlich hält, was sich aber öffentlich zu behaupten nicht geziemt, dann hat die Nachwelt kein Erbarmen. Heine ereilt das Schicksal des Grafen Caylus: er wird vergessen.

Und dennoch scheint jetzt im 21. Jahrhundert Heines Zeit erst anzubrechen. In kürzester Zeit sind in einem wahren Publikationsstakkato mehr Studien über Heine erschienen als je zuvor, angefangen bei Gerold Schipper-Hönickes *Im klaren Rausch der Sinne* (2003), über Charis Goers *Ungleiche Geschwister* (2006), Markus Bernauers *Wilhelm Heine. Der andere Klassizismus* (2007), Leonhard Herrmanns *Klassiker jenseits der Klassik* (2010), Björn Vedders *Wilhelm Heine und der so genannte Sturm und Drang* (2011), <sup>1143</sup> Gert Theiles *Wilhelm Heine. Lebenskunst in der Goethezeit* (2011) bis hin zu Almut Hüflers *Vermittlung und Unmittelbarkeit* (2012).

Die Untersuchung der *Gemäldebriefe* zeigt, wie sehr sich Heine um eine Ordnung und Einheit bemüht und mit welch raffinierten Mitteln er diese erschafft, zu raffiniert, um sie auf den ersten Blick zu erkennen. Seine Romane gehören zur Gattung der „kosmographische[n] Romanenzyklopädie“, die sich dadurch auszeichnet, dass sie „in den Begriffen der Natur, der Welt und des Kosmos dem klassizistischen Modell des Ganzen als organischer Harmonie von Teilen folgt“. <sup>1144</sup> Seine Ordnung ist höherer Art und weder ungeordnet noch disparat, dissoziativ, fragmentarisch etc. Den Gesetzen des Mikro- und Makrokosmos, aber auch der Fraktalität, der Selbstidentität gehorchend, ist für Heines enzyklopädische Schreibweise in Anspruch zu nehmen, die Kilcher im Zusammenhang einer überzeitlichen Entwicklung der Literaturen sieht. Sie vereint alle drei enzyklopädischen Schreibparadigmen in sich, das heißt, Litteratur, Alphabet und Textur. Das hat er mit Jean Paul gemeinsam, aber auch mit Homer, Pausanias, Plinius, Diderot, Moritz, Broch, Döblin, Gide, Joyce, Musil und Arno Schmidt. <sup>1145</sup>

<sup>1141</sup> Peter Sloterdijk: *Sphären I*, Frankfurt/Main 1998, S. 74.

<sup>1142</sup> Ebd. S. 76.

<sup>1143</sup> Björn Vedder: *Wilhelm Heine und der so genannte Sturm und Drang. Künstliche Paradiese der Natur zwischen Rokoko und Klassik*, Würzburg 2011 (Epistemata; 708).

<sup>1144</sup> Kilcher: *mathesis und poesis*, S. 83.

<sup>1145</sup> Vgl. ebd. S. 23.



## BIBLIOGRAPHIE

## PRIMÄRTEXTTE VON HEINSE:

- Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse*, hrsg. von Karl Schüddekopf, Weimar 1894-1895 (Quellenschriften zur neueren deutschen Literatur- und Geistesgeschichte).
- Heinse, Wilhelm: *Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass*, hrsg. von Markus Bernauer, Adolf Heinrich Borbein, Thomas W. Gaetgens, Volker Hunecke, Werner Keil und Norbert Miller, München 2003-2005.
- Heinse, Wilhelm: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, hrsg. von M.L. Baeumer, Stuttgart 1977 (RUB; 9792).
- Heinse, J.J.W.: *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776-1777. Mit einer Skizze der deutschen Geniezeit, des Lebens und der Werke Heines und einer Entwicklungsübersicht der ästhetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Arnold Winkler, Leipzig u.a. 1912 (Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik; 1).
- Heinse, Wilhelm: *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Carl Schüddekopf und Albert Leitzmann, Leipzig 1902-1925. „Ueber einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim von Heinse“, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer u.a., Frankfurt/Main 1995, S. 253-321 (Bibliothek der Kunstliteratur, Band 2; Bibliothek deutscher Klassiker Nr. 127). [Mit einem veränderten Nachwort nochmals herausgegeben unter dem Titel: *Düsseldorfer Gemäldebriege*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Frankfurt/Main u.a. 1996 (Insel-Bücherei; 1162.)].
- Wilhelm Heinse: Aus verwischten einzelnen Blättern. Das Nachlaßheft Nr. 16. Nach der Handschrift in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M.*, hrsg. und erläutert von Ira Wilhelm, St. Ingbert 1997 (Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts; 30).

## MONOGRAPHISCHE ARBEITEN ÜBER HEINSE:

- Baeumer, Max L.: *Heinse-Studien. Mit einer bisher unveröffentlichten Schrift Heines zur Erfindung der Buchdruckerkunst in Mainz*, Stuttgart 1966.
- Brecht, Walther: *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland; nebst Mitteilungen aus Heines Nachlass*, Berlin 1911.
- Das Maß des Bacchanten. Wilhelm Heines Über-Lebenskunst*, hrsg. von Gert Theile, München 1998 (Weimarer Editionen).
- Dick, Manfred: *Der junge Heinse in seiner Zeit. Zum Verhältnis von Aufklärung und Religion im 18. Jahrhundert*, München 1980.
- Elliott, Rosemarie: *Wilhelm Heinse in Relation to Wieland, Winckelmann, and Goethe. Heinse's Sturm und Drang Aesthetic and New Literary Language*, Frankfurt/Main 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 51).
- Goer, Charis: *Ungleiche Geschwister. Literatur und die Künste bei Wilhelm Heinse*, München 2006.
- Herrmann, Leonhard: *Klassiker jenseits der Klassik. Wilhelm Heines „Ardinghello“ – Individualitätskonzeption und Rezeptionsgeschichte*, Berlin/New York 2010 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte; 41).
- Hock, Erich: „dort drüben, in Westphalen“. *Hölderlins Reise nach Bad Driburg mit Wilhelm Heinse und Susette Gontard*, hrsg. von Alfred Kellertat, Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>1995 (Schriften der Hölderlin-Gesellschaft; 14).
- Hübner, Wolfgang: *Die Petronübersetzung Wilhelm Heines. Quellenkritisch bearbeiteter Nachdruck der Erstausgabe mit textkritisch-exegetischem Kommentar*, Frankfurt/Main 1987.
- Hüfler, Almut: *Vermittlung und Unmittelbarkeit. Wilhelm Heines Romanpoetik zwischen Leben und Literatur*, Heidelberg 2012 (GRM-Beiheft; 45).
- Keller, Otto: *Wilhelm Heines Entwicklung zur Humanität. Zum Stilwandel des deutschen Romans im 18. Jahrhundert*, Bern/München 1972.
- Lee, Eun-Ju: *Die Naturbeschreibungen in Wilhelm Heines „Ardinghello und die glückseligen Inseln“*, Frankfurt/Main 2001 (Europäische Hochschulschriften; 1781).
- Mohr, Heinrich: *Wilhelm Heinse. Das erotisch-religiöse Weltbild und seine naturphilosophischen Grundlagen*, München 1971.
- Moore, Erna Marie: *Die Tagebücher Wilhelm Heines*, München 1967.
- Riess, Edmund: *Wilhelm Heines Romantechnik*, Hildesheim 1978 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte; 39).
- Rodt, Barbara: „*Ut pictura poesis*“. *Zur Inszenierung des Weiblichen bei Wilhelm Heinse*, unter: <http://edok01.tib.uni-hannover.de/edoks/e01dh09/592884562.pdf>.
- Schipper-Hönicke, Gerold: *Im klaren Rausch der Sinne. Wahrnehmung und Lebensphilosophie in den Schriften und Aufzeichnungen Wilhelm Heines*, Würzburg 2003 (Epistemata; 379).
- Schramke, Jürgen: *Wilhelm Heinse und die Französische Revolution*, Tübingen 1986 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 40).
- Terras, Rita: *Wilhelm Heines Ästhetik*, München 1972.
- Theile, Gert: *Wilhelm Heinse. Lebenskunst in der Goethezeit*, München 2011.

- Vedder, Björn: *Wilhelm Heinse und der so genannte Sturm und Drang. Künstliche Paradiese der Natur zwischen Rokoko und Klassik*, Würzburg 2011 (Epistemata; 708).
- Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, hrsg. von Markus Bernauer und Norbert Miller im Auftrag der Klasse der Literatur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Göttingen 2007.
- Wilhelm Heinse in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Albert Leitzmann, Jena 1938 (Jenaer germanistische Forschungen; 31).
- Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken*, hrsg. von Gernot Frankhäuser, Johannes Hilgart und Thomas Hilsheimer, Mainz 2003.

#### WEITERE SEKUNDÄRLITERATUR ZU HEINSE:

- Berghahn, Cord Friedrich: „Zu weiterem Gebrauch für künftige poetische Werke.“ Wilhelm Heinse: Forschung und Philologie 2002-2010“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge XXI-2/2011, S. 345-356.
- Bungarten, Gisela: „Gefangene Schönheit“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, S. 189-207.
- Décultot, Élisabeth: „Heinse als Leser Winckelmanns. Eine kritische Beleuchtung“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, S. 86-98.
- Eusterschulte, Anne: „Die ganze Natur leben, denken und empfinden.“ Heinse und der Spinoza-Streit, in: *Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken*, S. 33-46.
- Hartmann, Dürten: „Kritische Untersuchung und Neubewertung von Wilhelm Heines Nachlaß“, in: *Das Maß des Bacchanten*, S. 231-260.
- Hüfler, Almut: „Ein ‚reizendes Abbild des ganzen menschlichen Lebens‘. Heines Anastasia und das Schachspiel als theoretisch-praktischer Beitrag zur Lebenskunst um 1800“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, S. 297-332.
- Koch, Herbert: „Zu Wilhelm Heines Antikenbeschreibungen“, in: *Deutschland-Italien*. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waetzoldt, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Martin Luther-Universität, Halle-Wittenberg/Berlin 1941, S. 244-287.
- Lecke, Bodo: „‚Mein ganzes Wesen war Harmonie und Musik‘: Bildstruktur und Empfindungsprozeß bei Heinse“, in: Ders.: *Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik und Naturgefühl in der dichterischen Prosaskizze 1721-1780*, Göttingen 1967 (Palaestra; 247), S. 139-149.
- Mayer, Mathias: „Wilhelm Heinse liest Jean Paul. Arabesken und gemalter Schinken“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.5.2000.
- Niefanger, Dirk: „Narrative Verwandlungen. Ein intermediales Verfahren in Bildbeschreibungen Wilhelm Heines, Heinrich von Kleists und Johann Wolfgang von Goethes“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 45. Jahrgang, 2001, S. 224-249.
- Osterkamp, Ernst: „Der Maler der Gestalt. Heinse und Raffael“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, S. 165-188.
- Pfotenhauer, Helmut: „Klassizistische Konversion? Heines Auseinandersetzung mit Jean Paul“, in: *Wilhelm Heinse: Der andere Klassizismus*, S. 279-296.
- Pfotenhauer, Helmut: „Winckelmann und Heinse. Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 313-339.
- Rodt, Barbara: „Ein ‚freundschaftliches‘ Beziehungsgeflecht anlässlich des Besuches der Düsseldorfer Gemäldegalerie. Zur Druckgeschichte und Rezeption von Wilhelm Heines Düsseldorfer Gemäldebrieffen an Gleim“, in: *Rituale der Freundschaft*, hrsg. von Klaus Manger und Ute Pott, Heidelberg 2006 (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen; 7), S. 83-100.
- Sauder, Gerhard: „Kontemplative und ekstatische Landschaftswahrnehmung: Heinse und Goethe vor dem Rheinfall von Schaffhausen“, in: *Literarische Landschaft. Naturauffassung und Naturbeschreibung zwischen 1750 und 1830*, hrsg. von Uwe Dethloff, St. Ingbert 1995 (Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultäten; 6), S. 93-114.
- Stefansky, Georg: „Theorie des Paradoxen. Eine bisher unbekannte Schrift Wilhelm Heines“, in: *Euphorion*, 25, 1924, S. 379-389.
- Theile, Gerd: „Über Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus“, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert*, Jahrgang 33, Heft 1, Wolfenbüttel 2009, S. 152-154.
- Wilhelm, Ira: „Ein Kessel voll Suppe“. Wilhelm Heinse liest Jean Paul“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, Band 34, Weimar 1999, S. 144-155.

#### PRIMÄRLITERATUR

- Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, Leipzig 1818-1889.
- Allgemeine Realencyclopädie oder Conversationslexicon für das katholische Deutschland*, hrsg. von Wilhelm Binder, Regensburg 1846-50.
- Anonym: [Rezension zu *De Vmbra poetica* von Benjamin Gottlieb Lorenz Boden], in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, I. Band, I. Stück, 1765, S. 171-173.
- Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse*, übers. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 2003.

- Baumgarten, A.G.: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik.*, übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983 (Philosophische Bibliothek; 351).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*, übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg <sup>2</sup>1988, (Philosophische Bibliothek; 355).
- Bayle, Pierre: „*Wenn es von einem Buche heißt, es enthalte Obszönitäten...*“, hrsg. und übers. von Waltraud Stiegele, München 1967.
- Brosses, Charles de: *Des Präsidenten de Brosses vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739-1740*, übers. von Werner Schwartzkopff, München 1918.
- Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übers. von Friedrich Bassenge, Hamburg <sup>2</sup>1989 (Philosophische Bibliothek; 324).
- Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, übers. von Christoph Daniel Ebeling, Hamburg 1772.
- Burton, Robert: *The anatomy of melancholy*, hrsg. von Holbrook Jackson und William H. Gass, New York 2001.
- Caylus, Comte de: *Des Herrn Grafen von Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst*, übers. von J.G. Meusel, nebst einer Vorrede von Herrn Klotz, Altenburg 1768.
- Cervantes, Miguel de: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, übers. von Ludwig Tieck, Zürich 1987.
- Cicero, Marcus Tullius: *De oratore/Orator*, hrsg. und übers. von Bernhard Kytzler, München 1975.
- Descartes, René: *Discours de la Methode. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*, übers. von Lüder Gäbe, Hamburg 1960 (Philosophische Bibliothek; 261).
- Descartes, René: *Philosophische Werke*, hrsg. von Artur Buchenau, Leipzig 1906.
- Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Friedrich Bassenge, übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Berlin/Weimar 1967.
- Diderot, Denis: *Philosophische Schriften*, hrsg. und übers. von Theodor Lücke, Berlin 1961.
- Du Marsais, César Chesneau, Paul-Henri Dietrich, Baron d'Holbach: *Essay über die Vorurteile oder Vom Einfluß der Meinungen auf die Sitten und das Glück der Menschen, eine Schrift, die die Verteidigung der Philosophie enthält*, übers. von Werner Blochwitz, Leipzig 1972 (Reclam-Universal-Bibliothek; 443).
- Eberhard, Johann August: *Theorie der schönen Wissenschaften*, Halle 1786.
- Epiktet: *Handbüchlein der Moral*, übers. von Kurt Steinmann, Stuttgart 2008.
- Forster, Georg: *Ansichten vom Niederrhein von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, hrsg. von Gerhard Steiner, Frankfurt/Main 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München 2006.
- Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Leipzig 1732-1754.
- Haller, Albrecht von: *Die Alpen und andere Gedichte*, hrsg. von Adalbert Elschenbroich, Stuttgart 1984 (RUB; 8963).
- Hamann, Johann Georg: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, hrsg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 1987 (RUB; 926).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt 1986 (stw; 806).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Frankfurt/Main 1986 (stw; 614).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I*, Frankfurt 1986 (stw; 616).
- Heine, Heinrich: *Aus den Memoiren des Herren Schnabelewopski*, Stuttgart 1981 (RUB; 2388).
- Herbert, Zbigniew: *Stilleben mit Kandare. Skizzen und Apokryphen*, übers. von Klaus Staemmler, Frankfurt/Main 1996.
- Herder, Johann Gottfried: *Frühe Schriften 1764-1772*, hrsg. von Ulrich Gaier, Frankfurt 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker; 1).
- Herder, Johann Gottfried: „Plastik“, in: *Klassik und Klassizismus*, S. 9-94.
- Herder, Johann Gottfried: *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt/Main 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker; 63).
- Herder, Johann Gottfried: *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767-1781*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt/Main 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker; 95).
- Heyne, Christian Gottlob: *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Leipzig 1778.
- Hippel, Theodor Gottlieb von: *Sämtliche Werke*, Berlin 1828.
- Hölderlin, Friedrich: *Gedichte*, hrsg. von Konrad Nussbächer, Stuttgart 1981 (RUB; 6266-68).
- Hölderlin, Friedrich: *Hyperion*, Stuttgart 1980 (RUB; 559).
- Hogarth, William: *Analyse der Schönheit*, übers. von Jörg Heininger, Dresden und Basel o.J. (Fundus-Bücher; 132).
- Horaz: *Ars poetica. Die Dichtkunst*, übers. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2008 (RUB; 9421).
- Horaz: *Werke in einem Band*, Weimar 1990.
- Hude, Heinrich von der: „Reise durch Holland, 1755“, in: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntnis dienender*

- Nachrichten*, Berlin 1784, Band 13, S. 193-252; Band 14, S. 99-154.
- Humboldt, Wilhelm von: *Schriften zur Sprache*, Neu-Isenburg 2008.
- Jacobi, Friedrich Heinrich: *Briefwechsel, Reihe 1, Band 1: 1762-1775*, hrsg. von Michael Brügggen und Siegfried Sudhof, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981.
- Jacobi, Friedrich Heinrich: *Briefwechsel, Reihe 1, Band 2: 1775-1781* hrsg. von Peter Bachmeier, Michael Brügggen, Reinhard Lauth und Siegfried Sudhof, Stuttgart- Bad Cannstadt 1983.
- Jean Paul: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Frankfurt 1996.
- Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, hrsg. von Joseph Eiselein, Osnabrück 1965 (Neudruck der Ausgabe von 1825).
- Junius, Franciscus: *Von der Mahlery der Alten*, übers. von Christian Gottlieb Sternberg, Breslau 1770.
- Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1977 (stw 56).
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1974 (stw 55).
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main <sup>12</sup>1992 (stw 57).
- Kant, Immanuel: *Schriften zur Metaphysik und Logik 2*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1977 (stw 189).
- Kant, Immanuel: *Vorkritische Schriften bis 1768/2*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main <sup>7</sup>1999 (stw 187).
- La Bruyère, [Jean de la]: *Die Charaktere oder die Sitten des Jahrhunderts*, übertr. u. hrsg. von Gerhard Hess, Leipzig 1978.
- Laugier, Marc-Antonie: *Das Manifest des Klassizismus*, übers. von Hanna Böck, Zürich/München 1989.
- Leibniz, G. W.: *Monadologie*, übers. und hrsg. von Hartmut Hecht, Stuttgart 1998 (RUB 7853).
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*, Stuttgart 1979 (RUB; 45).
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke 1766-1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt/Main 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker; 57).
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke 1767-1769*, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker; 6).
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Briefe*, hrsg. von Wolfgang Promies, München 1968ff.
- Linné, Carl von: *Lappländische Reise und andere Schriften*, übers. von H.C. Artmann, Abraham Gotthelf Kästner und Karl Lappe, hrsg. von Sieglinde Mierau, Leipzig <sup>4</sup>1991 (Reclam-Bibliothek; 696).
- Longinus: *Vom Erhabenen*, übers. und hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988 (RUB; 8469).
- Luther, Martin: *Der große und der kleine Katechismus*, hrsg. von Kurt Aland und Hermann Kunst, Göttingen <sup>3</sup>2003.
- Matthisson, Friedrich von: *Sämtliche Werke*, Wien 1815.
- Mengs, Anton Raffael: „Gedanken über die Schönheit“, in: *Frühklassizismus*, S. 193-249.
- Merck, Johann Heinrich: „Eine mahlerische Reise nach Cöln, Bensberg und Düsseldorf“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1778, 3. Viertelj., S. 113-128.
- Merck, Johann Heinrich: „Ueber die letzte Gemälde Ausstellung in –“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1781, 4. Viertelj., S. 167-178.
- Merck, Johann Heinrich: „Beschluß des Gesprächs in der Gallerie zu –“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1781, 4. Viertelj., S. 261-270.
- Montaigne, Michel de: *Essais*, übers. von Hans Stilett, München 2000.
- Möser, Justus: *Patriotische Phantasien*. Ausgewählte Schriften, Leipzig 1986 (Reclams Universal-Bibliothek; 1156).
- Moritz, Karl Philipp: „Theorie der Ornamente“, in: *Klassik und Klassizismus*, S. 384-450.
- Moritz, Karl Philipp: *Beiträge zur Ästhetik*, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler, Mainz 1989 (Excerpta classica; 3).
- Multatuli: *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy*, hrsg. von Annemarie Kets-Vree, Amsterdam 1998.
- Neickel, C.F.: *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern*, Breslau 1727.
- Nicolai, Friedrich: *Sämtliche Werke, Briefe, Dokumente*, hrsg. von P.M. Mitchell, Hans Gert Roloff und Erhard Weidl, Band 4: *Literaturkritische Schriften II*, bearb. von P.M. Mitchell, Berlin 1991.
- Noverre, Jean Georges: *Alexander und Campaspe, oder Alexanders Sieg über sich selbst. Ein heroisches Pantomim-Ballet*, übers. von F.J. Bertuch, in: *Der Teutsche Merkur*, 1773, Band 2, S. 104-113.
- Pigage, Nicolas de: *La Galerie Électorale de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Basel 1778.
- Rhetorica ad Herennium*, hrsg. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf/Zürich 1994/1998.
- Retrospektive Digitalisierung wissenschaftlicher Rezensionenorgane und Literaturzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum*, Universität Bielefeld 2000-2008, www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufklaerung (letzter Zugriff: 2.7.2012)
- Riedel, Friedrich Justus: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszug aus den Werken*

- verschiedener Schriftsteller, Jena 1767.
- Ruskin, John: *Steine von Venedig*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Dortmund 1994.
- Sander: „Prof. Sanders Reise nach Constanz am Bodensee und nach Schaffhausen zum Rheinfall. Im April 1781.“ In: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, Berlin 1781, Band 3, S. 207-284.
- Schiller, Friedrich: *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Frankfurt/Main o.J.
- Schiller, Friedrich: *Vom Pathetischen und Erhabenen*, hrsg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1981.
- [Schmidt, Arno:] *Arno Schmidts Wundertüte: eine Sammlung fiktiver Briefe aus den Jahren 1948/49*, hrsg. von Bernd Rauschenbach, Zürich 1989.
- Shaftesbury: *Characteristics of Man, Manners, Opinions, Times*, Band 1, Hildesheim 1978.
- Spinoza: *Die Ethik*, übers. von Jakob Stern, Stuttgart 1980 (RUB 851).
- Sterne, Laurence: *The life & opinions of Tristram Shandy*, hrsg. von Graham Petrie, Harmondsworth 1983.
- Sturz, H.P.: „Fragment über die Schönheit“, in: *Deutsches Museum*, 1776, 2. Band, S. 1144-1151.
- Sturz, H.P.: „Ueber deutsche Kunstricherei“, in: *Deutsches Museum*, 1778, 1. Band, S. 514-516.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik*, Digitale Ausgabe zur Volltextrecherche in der Reihe *Digitale Bibliothek*, Band 67.
- Varnhagen, Rahel von: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt u.a., München o.J.
- Vasari, Giorgio: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, hrsg. von Sabine Feser, übers. von Victoria Lorini, Berlin 2006.
- Vasari, Giorgio: *Das Leben des Raffael*, hrsg. von Hana Gründler, übers. von Hana Gründler und Victoria Lorini, Berlin 2004.
- Vasari, Giorgio: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibung berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, übers. von Victoria Lorini, Berlin 2004.
- Vinci, Leonardo da: *Die Gewandstudien*. Mit Texten von Françoise Viatte, Carlo Pedretti, André Chastel, übers. von Anne-Marie Bonnet und Roland Brus, München 1990.
- Vinci, Leonardo da: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg. von André Chastel, übers. von Marianne Schneider, Frankfurt/Main (o. J.).
- Vitruv: *Baukunst*, hrsg. von Beat Wyss, übers. von August Rode, Zürich 1987.
- Volkman, J.J.: *Neueste Reisen durch die Vereinigten Niederlande, vorzüglich in Absicht auf die Kunstsammlungen, Naturgeschichte, Oekonomie und Manufacturen, aus den besten Nachrichten und neuern Schriften zusammengetragen*, Leipzig 1783.
- Voltaire: *Aus dem Philosophischen Wörterbuch*, hrsg. von Karlheinz Stierle, Frankfurt/Main 1967.
- Wieland, Christoph Martin: *Übersetzung des Horaz*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Frankfurt/Main 1986 (Bibliothek deutscher Klassiker; 10), S. 501.
- Wieland, Christoph Martin: „Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände“, in: *Der Teutsche Merkur*, 1775, 3. Viertelj., S. 63-87.
- Wielands Briefwechsel*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe, Band 4: *Briefe der Erfurter Dozentenjahre* (25. Mai 1769 – 17. September 1772), bearb. von Annerose Schneider u.a., Berlin 1979.
- Wielands Briefwechsel*, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe, Band 5: *Briefe der Weimarer Zeit*, bearbeitet von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Briefe*, hrsg. von Walter Rehm, Berlin 1952-1957.
- Winckelmann, Johann Joachim: „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken“, in: *Frühklassizismus*, S. 87-148.
- Winckelmann, Johann Joachim: „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst“, in: *Frühklassizismus*, S. 9-50.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt 1993.
- Winckelmann, Johann Joachim: „Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, in: *Frühklassizismus*, S. 51-86.
- Xenophon: *Erinnerungen an Sokrates*, übers. von Rudolf Preiswerk, Stuttgart 1992 (RUB; 1855).

#### SEKUNDÄRLITERATUR

- Ackeren, Margarete van: *Das Niederlandebild im Strudel der deutschen romantischen Literatur. Das Eigene und die Eigenheiten der Fremde*, Amsterdam u.a. 1992 (Studia imagologica; 3).
- Adam, Wolfgang: „Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert“, in: *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts*, hrsg. vom Gleimhaus Halberstadt, Halberstadt/Leipzig 2000, S. 9-34.
- Adam, Wolfgang: „Kanon und Generation. Der Torso vom Belvedere in der Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts“ (08.11.2004), in: *Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts* (08.11.2004). In: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam\\_kanon.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/adam_kanon.pdf) (letzter Zugriff: 26.3.2011).

- Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, übers. von Hans Udo Davitt u.a., Köln <sup>2</sup>1998.
- Althaus, Horst: *Laokoon. Stoff und Form*, Bern 1968.
- Angehrn, Emil: „Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, S. 59-74.
- Asman, Carrie Lee: „Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung“, in: Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, hrsg. von Carrie Asman, Amsterdam/Dresden 1997 (Fundus-Bücher; 148), S. 119-177.
- Asman, Carrie Lee: „Wunderkammer Europa: Citizen Kane's Xanadu“, in: *Kunstforum international* Nr. 155, Ruppichterorth Juni-Juli 2001, Special issue: „Der gerissene Faden: nichtlineare Techniken der Kunst“, S. 77-86.
- Assmann, Aleida und Jan: „Kanon und Zensur“, in: *Kanon und Zensur*, S. 7-27.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München <sup>2</sup>1999 (C. H. Beck Kulturwissenschaft).
- Bätschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989 (DuMont-Taschenbücher; 227).
- Bätschmann, Oskar: *Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*, Frankfurt/Main 1987 (Fischer-Taschenbücher; 3947: Kunststück).
- Bakker, Boudewijn: *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004.
- Bal, Mieke: *Verfen Verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam 1990.
- Barolsky, Paul: *Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen*, übers. von Robin Cackett, Berlin 1995.
- Baumstark, Reinhold: [Einleitung zu:] *Die Düsseldorfer Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2009, S. 5-27.
- Beck, Angelika: „Der Bund ist ewig“. *Zur Physiognomie einer Lebensform im 18. Jahrhundert*, Erlangen 1982 (Erlanger Studien, Band 36).
- Becker, Christoph: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*, Egelsbach 1996 (Deutsche Hochschulschriften, 1103).
- Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*, hrsg. von Jutta Müller-Tamm und Cornelia Ortlieb, Freiburg im Breisgau 2004 (Rombach-Wissenschaften: Reihe Litterae; 119).
- Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, hrsg. von Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünwald, Heidelberg 2001 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; 12).
- Behnke, Kerstin: „Romantische Arabesken“, in: *Schrift*, hrsg. von H.-U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, München 1993, S. 101-124.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München <sup>2</sup>1993.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main <sup>2</sup>1982 (stw 225).
- Berger, Willy Richard: *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*, Köln und Wien 1990 (Literatur und Leben, N.F.; 41).
- Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995 (Bild und Text).
- Bloch, Ernst: *Literarische Aufsätze*, Frankfurt/Main 1984 (stw; 558).
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1986 (stw; 592).
- Böschstein-Schäfer, Renate: *Idylle*, Stuttgart <sup>2</sup>1977 (Sammlung Metzler; 63).
- Bollack, Jean: „Vom System der Geschichte zur Geschichte der Systeme“, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1973 (Poetik und Hermeneutik; 5), S. 11-28.
- Bolzoni, Lina: „Das Sammeln und die ars memoriae“, in: *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 129-168.
- Borchmeyer, Dieter: „Aufstieg und Fall der Zentralperspektive“, in: *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, hrsg. von Gabrielle Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004 (Stiftung für Romantikforschung; 26), S. 287-310.
- Brandt, Reinhardt: „Das Sammeln der Erkenntnis“, in: *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 21-34.
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993 (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, 41).
- Bredenkamp, Horst: „Leibniz' Theater der Natur und Kunst“, in: *Theater der Natur und Kunst. Theatrum naturae et artis: Wunderkammern des Wissens*, hrsg. von Horst Bredenkamp u.a., Berlin 2000.
- Brilli, Attilio: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die Grand Tour*, übers. von Annette Kopetzki, Berlin 1997.
- Brommer, Frank: *Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst*, München 1969.
- Broos, Ben: „Overname toegestaan“, in: *Ontrouw aan Rembrandt en andere verhalen. Een bloemlezing uit Kunstschrift met artikelen over de 17de-eeuwse Nederlandse kunst*, Amsterdam 1991, S. 39-46.
- Brunner-Hauser, Sylvia: *Der Rheinfluss durch die Jahrhunderte in Wort und Bild*, Schaffhausen 1959,

- (Neujahrsblatt der Naturforschenden Gesellschaft Schaffhausen; 12/1960).
- Burckhardt, Jacob: *Kulturgeschichte Griechenlands*, Wien 1940.
- Busch, Werner: „Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff“, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. von Sabine Schulze, Stuttgart 1994, S. 485-518.
- Busch, Werner: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/ New York 1977 (Studien zur Kunstgeschichte; 7).
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Busch, Werner: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009.
- Buschmeier, Matthias: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*, Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur; 185).
- Buttlar, Adrian von: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989.
- Caduff, Corina: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003.
- Casper, Bernhard: „Liebe“, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Band 3, S. 860-867.
- Chales de Beaulieu, Anja: *Deutsche Reisende in den Niederlanden. Das Bild eines Nachbarn zwischen 1648 und 1795*, Frankfurt/Main u.a. 2000 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften; 866).
- Crafton, Anthony: *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote*, übers. von H. Jochen Bußmann, Berlin 1995.
- Collini, Patrizio: „Revolutionäre Museumsgänge: Von Heinse bis F. Schlegel, in: „*Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht*“. *Über den Blick in der Literatur*, hrsg. von Kenneth S. Calhoun, Eva Geulen, Claude Haas, Nils Reschke, Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen; 221).
- Darnton, Robert: „Denkende Wollust oder Die sexuelle Aufklärung der Aufklärung“, übers. von Jens Hagedstedt, in: *Denkende Wollust*, Nördlingen 1996, S. 5-44.
- Darnton, Robert: *Literaten im Untergrund. Lesen, Schreiben und Publizieren im vorrevolutionären Frankreich*, übers. von Henning Ritter, Frankfurt/Main 1988.
- Das Feige(n)blatt...*, hrsg. von Raimund Wünsche, München 2000.
- Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Inge Baxmann u.a., Berlin 2000 (Historische und systematische Studien zu einer vergleichenden Zeichentheorie der Künste; 2).
- Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hrsg. von Roland Hagenbüchle und Paul Geyer, Würzburg 2002.
- Décultot, Élisabeth: „Theorie und Praxis der Nachahmung. Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1/2002, S. 27-49.
- Décultot, Élisabeth: *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, übers. von Wolfgang von Wangenheim und René Mathias Hofter, Ruppolding o.J.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/Main 1995.
- Delilkhan, Rohith-Gerald: *Apologie der Briefkultur: Historische Geltung und hermeneutische Anforderungen der Briefe aus dem Gleimkreis*, Konstanz 1991.
- Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, München 1979.
- „*Der Teutsche Merkur*“ – *die erste deutsche Kulturzeitschrift?*, hrsg. von Andrea Heinz, Heidelberg 2003 (Ereignis Weimar-Jena; 2).
- Die Düsseldorfer Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2009.
- Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*, hrsg. von Momme Mommsen, Band 1: Abaldemus bis Byron, Berlin 1958.
- Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2002 (RUB; 18236).
- Dietrich, Wolfgang: *Die erotische Novelle in Stanzien. Ihre Entwicklung in Italien (1430-1789) und Deutschland (1773-1810)*, Frankfurt/Main u.a. 1985 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 812).
- Die vorsokratischen Philosophen*, hrsg. von G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, übers. von Karlheinz Hülsler, Stuttgart/Weimar 2001.
- Die Welt der Encyclopédie*, hrsg. von Anette Selg und Rainer Wieland, übers. von Holger Fock, Theodor Lücke, Eva Moldenhauer und Sabine Müller, Frankfurt/Main 2001.
- Dresdner, Albert: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Amsterdam/Dresden 2001 (Fundus-Bücher; 152).
- Drügh, Heinz: *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000)*. Tübingen 2006 (Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur; 5).
- Dönike, Martin: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlin/ New York 2005 (Quellen u. Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 34).

- Emmens, J.A.: *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979.
- Enzensberger, Hans Magnus: [Dossier] in: Henri Joseph du Laurens: *Mathieu oder die Ausschweifungen des menschlichen Geistes*, übers. von Johann Zacharias Logan, Nördlingen 1988, S. 481-498.
- Ernst, Wolfgang: *Historismus im Verzug. Museale Antike(n)rezeption im britischen Neoklassizismus (und jenseits)*, Hagen 1992.
- Eschenburg, Barbara: „Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier“, in: *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, hrsg. von Helmut Friedel, Köln 2001, S. 13-54.
- Europäischer Völkerspiegel: Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Franz K. Stanzel, Heidelberg 1999.
- Fink, Gonthier-Louis: „Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive“, in: *Johann Gottfried Herder: 1744-1803*, S. 156-176.
- Flach, Werner: „Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung“, in: *Landschaft*, S. 11-28.
- Flynn, Tom: *Der modellierte Körper. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, übers. von Petra Trinkaus, Köln 1998 (art in context).
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main <sup>15</sup>1999 (stw; 96).
- Frank, Hilmar: *Joseph Anton Koch: Der Schmadribachfall*, Frankfurt 1995 ([Fischer-Taschenbücher]; 11275: Kunststück).
- Fromentin, Eugène: *Die alten Meister*, übers. von Ernst Ludwig Schellenberg, Köln 1998.
- Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer u.a., Frankfurt/Main 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur 2; Bibliothek deutscher Klassiker; 127).
- Fuhrmann, Manfred: „Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike“, in: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966 (Poetik und Hermeneutik; 2), S. 47-72.
- Fulda, Daniel: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin u.a. 1996 (European cultures; 7).
- Fulda, F.: „Grenze“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1971-2007, Band 3: G-H, Darmstadt 1974, Sp. 875-877.
- Geimer, Peter: „Post-Scriptum. Zur Reduktion von Daten in Winckelmanns ‚Geschichte der Kunst des Alterthums‘“, in: *Das Laokoon-Paradigma*, S. 64-88.
- Gelderblom, Arie Jan: „Ein verjüngendes Korsett – Der literarische Klassizismus in der Republik, in: *Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main und Rotterdam 2000, S. 54-63.
- Germer, Stefan: *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997.
- Giuliani, Luca: *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg 1998 (Rombach Wissenschaft: Reihe Quellen zur Kunst; 7).
- Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, hrsg. von W. Herwig, Band 2, Zürich und Stuttgart 1969.
- Goulemot, Jean Marie: *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*, übers. von Andrea Spingler, Reinbek bei Hamburg 1993 (kulturen&ideen. rowohlt's enzyklopädie; 558).
- Graevenitz, Gerhart von: „Die Gewalt des Ähnlichen. Concettismus in Piranesi's *Carceri* und in Kleists *Erdbeben in Chili*“, in: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, hrsg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung; 12), S. 64-92.
- Grassi, Ernesto: *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1980 (DuMont Taschenbücher; 90).
- Greif, Stefan: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, München 1998.
- Grimminger, Rolf: „Die Utopie der vernünftigen Lust, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, hrsg. von Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main 1980 (Hefte für kritische Literaturwissenschaft; 2. Edition Suhrkamp; 1040 = N.F., 40), S. 116-132.
- Grote, Andreas: „Vorrede – Das Objekt als Symbol“, in: *Macrocosmos in microcosmo*, S. 11-20.
- Gumbert, Hans Ludwig: *Lichtenberg und Holland*, Utrecht 1973.
- Habig, Inge und Kurt Janslin: *Der Auftritt des Ästhetischen. Zur Theorie der architektonischen Ordnung*, Frankfurt/Main 1990 (Fischer-Taschenbücher; 10251: Fischer-Wissenschaft).
- Hafner, German: *Polyklet: Doryphoros. Revision eines Kunsturteils*, Frankfurt/Main 1997 (Fischer-Taschenbücher; 11350: Kunststück).
- Hammerbacher, Valerie Antonia: *Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall*, <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2006/2483/pdf/Dissertation.pdf>.
- Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, hrsg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, München 1973.



- Hanou, André: „Balsemiek! Olipodrigo over voedsel bij Elisabeth Wolff en anderen“, in: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman*, Jg. 28, 2006, S. 48-60.
- Hanselmann, Beat: *Johann Ludwig Wilhelm Gleim und seine Freundschaften oder: Der Weg nach Arkadien*, Bern u.a. 1989 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1133).
- Haskell, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, übers. von Michael Bischoff, München 1995.
- Haskell, Francis: *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, übers. von Gerhard Ammelburger, Köln 1990.
- Hausmann, Franz Josef: „Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II/1979, S. 191-209.
- Hausman, Ulrich: „Über Inhalt und Zweck archäologischer Handbücher“, in: *Der Aquädukt 1763-1988. Ein Almanach aus dem Verlag C.H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens*, München 1988, S. 265-271.
- Heinz, Andrea: „Auf dem Weg zur Kulturzeitschrift. Die ersten Jahrgänge von Wielands *Teutschem Merkur*“, in: „*Der Teutsche Merkur*“ – die erste deutsche Kulturzeitschrift?, S. 11-36.
- Heinz, Jutta: „„Eine Art – wie der *Merkur* hätte werden sollen“. Programmatik, Themen und kulturpolitische Positionen des *Teutschen Merkur* und des *Deutschen Museums* im Vergleich“, in: „*Der Teutsche Merkur*“ – die erste deutsche Kulturzeitschrift, S. 108-130.
- Held, Jutta: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat: Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Texte übers. von Hilde Schreiner, Berlin 2001.
- Henn, Claudia: *Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674-1771*, Zürich 1974.
- Henschel, Uta: „Der Meister aller Klassen. Vor 250 Jahren brachte Carl von Linné Ordnung in das Pflanzenreich“, in: *Geo*, Nr. 3, März 1988, S. 160-179.
- Hermans, Clara: *Lebe wohl, Italien! Goethes Reise in die Schweiz. Klassizismus im Selbstversuch – eine Marginalie zu Goethes Leben*, Norderstedt 2009.
- Hersey, George L.: *Verführung nach Maß. Ideal und Tyrannei des perfekten Körpers*, übers. von Yvonne Badal, Berlin 1998.
- Himmelman-Wildschuetz, Nikolaus: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976 (Gebrüder Mann. Studio Reihe).
- Hinz, Berthold: *Aphrodite*, München 1998.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbeck bei Hamburg 1991.
- Hölscher, Tonio: *Die griechische Kunst*, München 2007.
- Hofmann, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995 (Universum der Kunst; 40).
- Sara Hornäk: *Spinoza und Vermeer. Immanenz in Philosophie und Malerei*, Würzburg 2004 (Schriftenreihe der Spinoza-Gesellschaft; 11).
- Hubala, Erich: „Natur- und Kunststudium bei Rubens. Die Kopie als Mittel thematischer Erfindung“, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Vier Vorträge, hrsg. von Christian Lenz, München 1992, S. 37-62.
- Imdahl, Max: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München <sup>2</sup>1988.
- [*Imposante Bauwerke*] <http://www.imposante-bauwerke.de/der-parthenon-in-athen-kurvatur-und-wirkung> (letzter Zugriff: 30.9.2009).
- Irmscher, Hans Dietrich: „Zur Ästhetik des jungen Herder“, in: *Johann Gottfried Herder: 1744-1803*, S. 35-76.
- Jacob, Joachim: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*. Tübingen 2007 (Studien zur deutschen Literatur; 183).
- Jäger, Michael: *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild*. Die Beziehungen zwischen der Naturwissenschaft und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers, Hildesheim 1984 ((Philosophische Texte und Studien; 10).
- Janke, Wolfgang: „Das Schöne“, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Band 5, S. 1260-1276.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main <sup>3</sup>1984.
- Johann Gottfried Herder: 1744-1803*, hrsg. von Gerhard Sauder, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert; 9).
- Johann Heinrich Merck (1741-1791). Ein Leben für Freiheit und Toleranz*, hrsg. von E. Merck, Darmstadt 1991.
- Jost, Erdmut: „Das schweifende Auge. Zur Entstehung der ‚filmhaften‘ Landschaftswahrnehmung im 18. Jahrhundert“, in: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee*, S. 217-244.
- Jost, Erdmut: *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780-1820. Sophie von La Roche – Friederike Brun – Johanna Schopenhauer*, Freiburg im Breisgau 2005 (Rombach-Wissenschaften: Reihe Litterae; 122).
- Juntunen, Eveliina: *Peter Paul Rubens' bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien (1611-1618)*, Petersberg 2005 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 39).

- Justi, Carl: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig <sup>3</sup>1923.
- Kanon und Zensur*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 1987 (Archäologie der literarischen Kommunikation; 2).
- Kapitza, Peter K.: *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland*, München 1981.
- Kemp, Wolfgang: „Die Kunst des Schweigens“, in: *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, hrsg. von Thomas Koebner, München 1989 (Literatur und andere Künste; 3), S. 96-119.
- Ketelsen, Thomas: *Künstlerviten. Inventare. Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbek bei Hamburg 1990.
- Kilcher, Andreas B.: *mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600-2000*, München 2003.
- Kindlers Neues Literaturlexikon*, hrsg. von Walter Jens, München 1996.
- Klassik und Klassizismus*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel, Frankfurt/Main 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur 3; Bibliothek deutscher Klassiker; 128).
- Kleines Philosophisches Wörterbuch*, hrsg. von Max Müller und Alois Halder, Freiburg im Breisgau 1971 (Herder-Bücherei: Philosophie; 16).
- Körner, Gudrun: *Zur Theorie der Bildhauerkunst in der deutschen Aufklärung*, Berlin 1990.
- Körner, Hans: *Auf der Suche nach der „wahren Einheit“: Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988.
- Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, München 1986 (dtv; 4450).
- Korff, Hermann August: „Das Wesen der klassischen Form“, in: *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, hrsg. von Heinz Otto Burger, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung; 210), S. 112-127.
- Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/Main 1990.
- Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/Main 1973 (stw; 36).
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main <sup>4</sup>2000 (stw; 757).
- Krischke, Wolfgang: „Von Karambolagen lernen. Sehen und Denken: Ein Disput im Hamburger Warburg-Haus“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.12.1999.
- Kris, Ernst und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/Main 1980 (Edition Suhrkamp; 1034 = N.F., 34).
- Krisen des Verstehens um 1800*, hrsg. von Sandra Heinen und Harald Nehr, Würzburg 2004 (Stiftung für Romantikforschung; 27).
- Künstlerbriefe über Kunst. Von der Renaissance bis zur Romantik*, hrsg. von Hermann Uhde-Bernays, Frankfurt/Main 1960.
- Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 2009.
- Kytzler, Bernhard: „Musa Dedit. Zur Relativierung des Gattungsbegriffs in der klassischen Antike“, in: *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*, S. 15-25.
- Ladendorf, Heinz: *Antikenstudium und Antikenskulptur. Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Berlin <sup>2</sup>1958 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse; 46,2).
- Landschaft*, hrsg. von Manfred Smuda, Frankfurt/Main 1986.
- Landschaftsmalerei*, hrsg. von Werner Busch, Berlin 1997 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin; 3).
- Langen, August: „Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts“, in: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, hrsg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung; 418), S. 112-191.
- Langer, Susanne K.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, übers. von Ada Löwith, Frankfurt 1984.
- Lehmann-Brauns, Sicco: „Zur Neuvermessung der Geschichte in der Aufklärung. Philosophische Retrodiktionsversuche nach der Entkräftung der ‚historia sacra‘“, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert*, Jahrgang 30, Heft 2, Wolfenbüttel 2006, S. 165-178.
- Lepenies, Wolf: *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Buffon, Linné, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*, München 1988 (Edition Akzente).
- Lepenies, Wolf: *Gefährliche Wahlverwandtschaften. Essays zur Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart 1989 (RUB; 8550).
- Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1998 (stw; 967).
- Lévi-Strauss, Claude: *Sehen, Hören, Lesen*, Frankfurt/Main 2004 (stw; 1661).
- Liebenwein, Wolfgang: „Geschichte der Kunstsammlungen, Sammlungsarchitektur und Sammlungstheorie“, in: *Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 10), S. 461-505.
- Literarische Landschaft. Naturauffassung und Naturbeschreibung zwischen 1750 und 1830*, hrsg. von Uwe Dethloff, St. Ingbert 1995 (Annales Universitatis Saraviensis: Philosophische Fakultät; 6).

- Lobsien, Eckhard: „Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken“, in: *Landschaft*, S. 159-177.
- Lotz, Johannes B.: *Ästhetik aus der ontologischen Differenz. Das Anwesen des Unsichtbaren im Sichtbaren*, München 1984 (Münchener philosophische Studien; 16).
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*, Darmstadt/Neuwied <sup>9</sup>1984.
- Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hrsg. von Andreas Grote, Opladen 1994.
- Mainberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin u.a. 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 22 = 256).
- Matt, Peter von: „Selbstversuch: Leben mit Hölderlin-Gedichten“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.4.2009.
- Mayer, Mathias: *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg im Breisgau 1997 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 43).
- Meijers, Debora J.: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, übers. von Rosi Wiegman, Wien 1995 (Schriften des Kunsthistorischen Museums; 2).
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 1999.
- Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt/Main 2003.
- Meyer, Herman: *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart 1963.
- Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden*, hrsg. von Meyers Lexikonredaktion, Mannheim u.a. <sup>2</sup>1987.
- Mickel, Karl: *Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien*, Leipzig 1990 (Reclam-Bibliothek; 136).
- Möhlig, Kornelia: *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658-1716)*, Köln 1993.
- Momigliano, Arnaldo: *Wege in die alte Welt*, übers. von Horst Günther, Frankfurt 1995.
- Moog-Grünwald, Maria: „Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens“, in: *Behext von Bildern?*, S. 1-20.
- Mülder-Bach, Inka: „Kommunizierende Monaden. Herders literarisches Universum“ (23.01.2004). In: *Goethezeitportal*, [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/muelder-bach\\_monaden.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/muelder-bach_monaden.pdf) (letzter Zugriff: 4.6.2012).
- Müller-Tamm, Jutta: *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin/New York 1995 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 1).
- Nestle, Wilhelm: *Geschichte der griechischen Literatur*, Band 2, Berlin 1963 (Sammlung Göschen; 557).
- Niefanger, Dirk: „Narrative Verwandlungen. Ein intermediales Verfahren in Bildbeschreibungen Wilhelm Heineses, Heinrich von Kleists und Johann Wolfgang von Goethes“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 45. Jahrgang, 2001, S. 224-249.
- Niklowski, Günther: *Versuch über Symbol und Allegorie (Winckelmann - Moritz - Schelling)*, Erlangen 1979 (Erlanger Studien; 21).
- Oesterle, Günter: „Das Faszinosum Arabesque um 1800“, in: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002 (Stiftung für Romantikforschung; 21).
- Olmi, Giuseppe: „Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion“, in: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hrsg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 167-189.
- Pago, Thomas: *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. Untersuchungen zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*, Frankfurt/Main u.a. 1989 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1142).
- Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin <sup>2</sup>1960 (Studien der Bibliothek Warburg).
- Penzel, Joachim: *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*, Berlin 2007 (Politica et ars; 13).
- Perniola, Mario: „Erotik des Schleiers und Erotik der Bekleidung“. In: *Der Schein des Schönen*, hrsg. von Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, Göttingen 1989, S. 427-451.
- Perpeet, Wilhelm: *Das Kunstschöne: sein Ursprung in der italienischen Renaissance*, Freiburg im Breisgau u.a. 1987 (Orbis academicus: Sonderband; 7).
- Peters, Heinz: „Wilhelm Lambert Krahe und die Gründung der Kunstakademie in Düsseldorf“, in: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, hrsg. von Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 1-30.
- Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.
- Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, hrsg. von Herbert Beck u.a., Mainz 1990.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, übers. von Gustav Roßler, Berlin 1998.
- Pomian, Krzysztof: „Sammlungen – eine historische Typologie“, in: *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 107-126.
- Potts, Alex: „Leben und Tod des griechischen Ideals: Historizität und ideale Schönheit bei Winckelmann“, in: *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal 1994 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft; XII), S. 11-30.

- Poussin. *Paintings. A Catalogue Raisonné*, hrsg. von Christopher Wright, London 1985.
- Prange, Peter: „Von Feigenblättern und anderen Verhüllungen – Nachrichten aus Moralopolis“, in: *Das Feige(n)blatt...*, S. 65-120.
- Preiss, Bettina: *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe. Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts*, Alfter 1992.
- Promies, Wolfgang: *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, Frankfurt/Main 1987 (Fischer-Taschenbücher; 6872).
- Promies, Wolfgang: *Reisen in Zellen und durch den Kopf. Ansichten von der Aufklärung*, Tübingen 1997 (Promenade; 7).
- Raphael, Max: *Tempel Kirchen und Figuren. Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie*. hrsg. von Hans Jürgen Heinrichs, Frankfurt/Main 1989 (stw; 838).
- Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*, hrsg. von Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann, München 1988 (Literatur und andere Künste; 1).
- Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster; 54).
- Rieger, Stefan: „Auswendigkeit. Zur Ökonomie menschlicher Datenverarbeitung um 1800“, in: *Das Laokoon-Paradigma: Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, S. 89-112.
- Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. „Außer Rom ist fast nichts schönes in der Welt“*, hrsg. von Max Kunze, Mainz 1998.
- Roloff, Volker: „Anmerkungen zum Begriff der Schaulust“, in: *Die Ästhetik des Voyeur/L'Esthétique du voyeur*, hrsg. von Lydia Hartl, Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk und Volker Roloff, Heidelberg 2003 (Reihe Siegen; 147: Romanistische Abteilung), S. 26-31.
- Rupnow, Dirk: „Laconicum Europae Speculum“, in: *Europäischer Völkerspiegel*, S. 75-95.
- Schama, Simon: „Landschaft und Erinnerung“, in: *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hrsg. von Christoph Conrad und Martina Kessel, Stuttgart 1998 (RUB; 9638), S. 242-263.
- Scheible, Hartmut: *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Reinbek bei Hamburg 1988 (Rowohlt's Enzyklopädie; 468).
- Schenkeveld, Maria A.: *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam 1991.
- Schings, Hans Jürgen: *Schweremuthsvolle Gallenchristen. Keine Erlebnislyrik: Lessings „Kleinigkeiten“ als Faksimile*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.2.2002.
- Schlosser, Julius: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1985 (Unveränderter Nachdruck der Ausg. von 1924).
- Schmidt, Ernst A.: „Historische Typologie der Orientierungsfunktionen von Kanon in der griechischen und römischen Literatur“, in: *Kanon und Zensur*, S. 246-258.
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt<sup>2</sup>1988.
- Schmidt, Steffi: *Die Niederlande und die Niederländer im Urteil deutscher Reisender. Eine Untersuchung deutscher Reisebeschreibungen von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Siegburg 1963 (Quellen u. Studien zur Volkskunde; 5).
- Schneider, Klaus: *Die schweigenden Götter. Eine Studie zur Gottesvorstellung des religiösen Platonismus*, Hildesheim 1966 (Spudasmata; 9).
- Schneider, Klaus: *Natur-Körper-Kleider-Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994.
- Schneider, Rolf Michael: „Polyklet: Forschungsbericht und Antikenkonzeption“. Polyklet zwischen Winckelmann und Furtwängler: ein Forschungsbericht“, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, S. 473-505.
- Schulze, Winfried: „Kanon und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit“, in: *Kanon und Zensur*, S. 317-325.
- Schwartz, Gary: „Vor der Erfindung von Nationalstilen. Das Holländische an der Kunst Neapels“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.10.1996.
- Semsch, Klaus: *Abstand von der Rhetorik. Strukturen und Funktionen ästhetischer Distanznahme von der ‚ars rhetorica‘ bei den französischen Enzyklopädisten*, Hamburg 1999 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert; 25).
- Settis, Salvatore: „Ikono-graphie der italienischen Kunst 1000-1500: eine Linie“, in: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, hrsg. von Giovanni Previtali und Federico Zeri, übers. von Martina Kemper u.a., Frankfurt/Main 1988, Band 2, S. 9-106.
- Settis, Salvatore: *Die Zukunft des „Klassischen“ . Eine Idee im Wandel der Zeiten*, übers. von Friederike Hausmann, Berlin 2004.
- Sichtermann, Hellmut: *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, München 1996.
- Siegert, Bernhard: „Wissensanalyse in der frühen Royal Society. Robert Hookes ‚mechanical algebra‘“, in: *Das Laokoon-Paradigma*, S. 26-44.
- Simmel, Georg: *Brücke und Tür. Essays d. Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Zusammen mit Margarete Susman, hrsg. von Michael Landmann, Stuttgart 1957.

- Simon, Josef: „Das philosophische Paradoxon“, in: *Das Paradox*, S. 45-60.
- Simon, Ralf: *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1998 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert; 23).
- Simons, Olaf: *Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er zur Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720*, Amsterdam 2001 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 52).
- Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter*, hrsg. von Georges Duby und Jean-Luc Daval, Köln 1999.
- Sloterdijk, Peter: *Sphären I*, Frankfurt/Main 1998.
- Spieker, Michael: *Wahres Leben denken: über Sein, Leben und Wahrheit in Hegels Wissenschaft der Logik*, Hamburg 2009 (Hegel-Studien, Beiheft 51).
- Stafford, Barbara Maria: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, übers. von Anne Vonderstein, Amsterdam/Dresden 1998.
- Stagl, Justin: „Die Methodisierung des Reisens im 16. Jahrhundert“, in: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, hrsg. von Peter J. Brenner, Frankfurt/Main 1989 (st; 2097), S. 140-177.
- Stanzel, Franz K.: „Zur literarischen Imagologie. Eine Einführung“, in: *Europäischer Völkeringel*, S. 9-41.
- Steuben, Hans von: „Winckelmann und Polyklet“, in: *Musagetes: Festschrift für Wolfram Prinz*, hrsg. von Ronald G. Kecks, Berlin 1991 (Frankfurter Forschungen zur Kunst; 17), S. 69-78.
- Stierle, Karlheinz: „Das bequeme Verhältnis. Lessings ‚Laokoon‘ und die Entdeckung des ästhetischen Mediums“, in: *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, hrsg. von Gunter Gebauer, Stuttgart 1984 (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft; 25), S. 23-58.
- Straub, Enrico: „Die Problematik poetologischer Normen in der französischen ‚doctrine classique‘“, in: *Regelkram und Grenzgänge*, S. 26-37.
- Stumpfhaus, Bernhard: *Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2007.
- Syndram, Karl Ulrich: „Der erfundene Orient in der europäischen Literatur vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: *Europa und der Orient 800-1900*, hrsg. von Gereon Sievernich und Hendrik Budde im Auftrag der Berliner Festspiele, Gütersloh/München 1989, S. 324-341.
- Tavernier, Ludwig: *Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochin d. J. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1983 (Studien zur Kunstgeschichte; 20).
- Theorie der Klassik*, hrsg. von Werner Voßkamp, Stuttgart 2009 (RUB; 18625).
- Thürlemann, Felix: „Die narrative Allegorie in der Neuzeit – Über Ursprung und Ende einer textgenerierten Bildgattung“, in: *Behext von Bildern?*, S. 21-36.
- Trautwein, Robert: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997.
- Uhlig, Ludwig: [Nachwort] zu: Gotthold Ephraim Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung*, Stuttgart 1984 (RUB; 8027), S. 87-100.
- Valerius, Gudrun: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main u.a. 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 151).
- Vogt, Margrit: *Von Kunstworten und –werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in den Periodika der Aufklärung*, Berlin/ New York 2010.
- Vöhler, Martin: „Vom Sänger zum Rhapsoden. Zum historischen Wandel ästhetischer Erfahrung“, in: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hrsg. vom Sonderforschungsbereich 626, Berlin 2006.
- Waetzoldt, Wilhelm: *Deutsche Kunsthistoriker*, Berlin<sup>3</sup>1986.
- Warning, Rainer: „Zur Hermeneutik des Klassischen“, in: *Über das Klassische*, hrsg. von Rudolf Bockholdt, Frankfurt/Main 1987 (st 2077), S. 77-100.
- Weber, Jürgen: *Gestalt, Bewegung, Farbe. Kritik der reinen Anschauung*, Braunschweig<sup>3</sup>1984.
- Westermann, Mariët: *The Art of the Dutch republic (1585-1717)*, London 1996.
- Wieland. Schubart*, hrsg. von Dieter Sulzer und Werner Volke, Marbach 1993 (Marbacher Kataloge; 31).
- Wilhelm, Ira: „Max Havelaars Wasserfallphobie oder: Weshalb die Frauen von Arles und Nîmes sich nicht die Nase putzen dürfen“, in: *Kurzschrift für die Freunde der Langschrift*, 2/99, S. 17-25 (online: <http://cscedition.blogger.de/stories/1374550>. Letzter Zugriff: 22.2.2012).
- Wilm, Marie-Christin: „Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz“, in: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hrsg. von Sonderforschungsbereich 626, Berlin 2006. [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/wilm.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/wilm.pdf). (letzter Zugriff: 3.7.2012).
- Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung: Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/1990 unter der wissenschaftlichen Leitung von Édouard Pommier*, Deutsche Ausgabe, hrsg. von der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal 1994 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft; 12), S. 11-30.
- Wünsche, Raimund: „Im Zeichen des Feigenblattes“, in: *Das Feige(n)blatt...*, S. 121-138.

- Wünsche, Raimund: „Von Nackten, Heiden und Christen“, in: *Das Feige(n)blatt...*, S. 9-64.
- Wünsche, Raimund: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, München 1998.
- Wulff, Sabine: „Zwischen Politik und Plaisir. Zwei kurfürstliche Kunstsammlungen im Rheinland“, in: *Das Ideal der Schönheit. Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, hrsg. von Frank Günter Zehnder, Köln 2000, S. 229-264.
- Zacharasiewicz, Waldemar: „Klimatheorie und Nationalcharakter auf der ‚Völkertafel‘“, in: *Europäischer Völkerspiegel*, S. 118-137.
- Zahn, Ernest: *Das unbekannte Holland. Ratsherren, Rebellen und Reformatoren*, Berlin 1984.
- Zanker: *Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, Berlin 1998 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek; 62).
- Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix, Göttingen 2007 (Das achtzehnte Jahrhundert: Supplementa; 12).
- Zöllner, Frank: „Policretior manu – zum Polykletbild der frühen Neuzeit“, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, S. 450-472.
- Zwierlein, Otto: „Kunsturteile des älteren Plinius: Laokoon und Euphranors dignitates heroum“, in: *Laokoon in Literatur und Kunst*. Schriften des Symposions „Laokoon in Literatur und Kunst“ vom 30.11.2006, Universität Bonn, hrsg. von Dorothee Gall und Anja Wolkenhauer, Berlin u.a. 2009 (Beiträge zur Altertumskunde; 254), S. 67-98.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Linnés Taxonomie und der Wissensbaum aus Diderot/D'Alemberts *Encyclopédie* (1751-72), wikicommons
- Abb. 2: Mandelbrot-Menge (dunkel) mit farbig dargestellter Umgebung (sog. Apfelmännchen), wikicommons
- Abb. 3: Aufriss der Düsseldorfer Gemäldegalerie, aus: Nicolas de Pigage: *La Galerie Électorale de Dusseldorff ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Basel 1778, S. II (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke)
- Abb. 4: Baumdiagramm von Ignaz von Born, aus: Debora J. Meijers: *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, übers. von Rosi Wiegman, Wien 1995 (Schriften des Kunsthistorischen Museums; 2), S. 114
- Abb. 5: Christian Mechels Ordnung für die Gemäldesammlung des Wiener Belvedere, aus: Meijers: *Kunst als Natur*, S. 122
- Abb. 6: Ordnungssystem des J.S. von Rittershausen für die Gemäldesammlung des Wiener Belvedere; aus Meijers: *Kunst als Natur*, S. 121
- Abb. 7: Vorschlag zur Ordnung von Heinses „imaginärem Museum“ der *Gemäldebrieft* (eigenes Diagramm)
- Abb. 8: Michael Sweerts: *Das Atelier* (1656), Amsterdam Rijksmuseum, wikicommons
- Abb. 9 Marco Dente: *Laokoon*, wikicommons
- Abb. 10: Peter Paul Rubens: *Die Niederlage des Sanherib* (ca. 1616)
- Abb. 11: Raffael: *Heilige Familie aus dem Hause Canigiani* (1505/06), Alte Pinakothek, München, wikicommons
- Abb. 12 Marcello Venusti [Pseudo-Michelangelo]: *Madonna del Silencio* (ca. 1563), Alte Pinakothek, München, wikicommons
- Abb. 13: Carlo Dolci: *Madonna mit der Lilie* (1649), Staatsgalerie Schleißheim
- Abb. 14: Guido Reni: *Die Himmelfahrt Mariae*, (1642), Alte Pinakothek, München, wikicommons
- Abb. 15: Raffael: *Madonna della sedia* (1513/14), Palazzo Pitti, Florenz, wikicommons
- Abb. 16: William Hogarth: *Analyse der Schönheit* (Der Antikenhof), aus: William Hogarth: *Analyse der Schönheit*, übers. von Jörg Heininger, Dresden und Basel o.J. (Fundus-Bücher; 132), zwischen S. 208 und 209.
- Abb. 17: Hendrick Goltzius: *Herkules Farnese* (1591), wikicommons
- Abb. 18: Peter Paul Rubens *Torso vom Belvedere* (zw. 1600-1608), wikicommons
- Abb. 19: *Apollo von Belvedere*, wikicommons
- Abb. 20: Nicolas Poussin: *The jews gathering the manna in the desert* (1637-38), Louvre, Paris, wikicommons
- Abb. 21: Umrisszeichnung der antiken Figuren, aus: Gudrun Valerius: *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen, Die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main u.a. 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 151), S. 249
- Abb. 22: Sternes „Disgressions“, aus: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, hrsg. von Graham Petrie, Harmondsworth 1983, S. 453f.
- Abb. 23: Detail aus Hogarth: *Analyse der Schönheit* (Der Antikenhof), aus: Hogarth: *Analyse der Schönheit*, zwischen S. 208 und 209.
- Abb. 24: Anonym (Johann Caspar Lavater): *Charakter an der Nasenspitze ablesen*: „Neun Nasen“ (um 1790)
- Abb. 25: Polyklet: *Doryphoros* (um 440 v. Chr.), wikicommons
- Abb. 26: Albrecht Dürer: *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528)
- Abb. 27: Körpermaße nach Lomazzo, verbunden mit verschiedenen Gottheiten, Temperamenten, Säulen und Charakteren. Aus: Hersey: *Verführung nach Maß. Ideal und Tyrannei des perfekten Körpers*, übers. von Yvonne Badal, Berlin 1998, S. 72
- Abb. 28: Statuette eines Pferdes (8. Jhr. v. Chr.) aus: Hölscher: *Die griechische Kunst*, München 2007, S. 25
- Abb. 29: Tabelle der komplexen Schönheiten in den *Gemäldebrieft*
- Abb. 30: Giovanni Lorenzo Bernini: *Verzückung der heiligen Theresa* (1645 -1652), S. Maria della Vittoria, Rom, wikicommons
- Abb. 31: Peter Paul Rubens: *Raub der Töchter des Leukippos* (um 1618), Alte Pinakothek, München, wikicommons
- Abb. 32: William Hogarth: *Analyse der Schönheit* (Der Tanz), aus: William Hogarth: *Analyse der Schönheit*, zwischen S. 224 und 225
- Abb. 33: *Venus von Medici*, wikicommons
- Abb. 34: *Letto di Policletto*, aus: Polyklet. *Der Bildhauer der griechischen Klassik*, hrsg. von Herbert Beck u.a., Mainz 1990, S. 461
- Abb. 35: Tizian: *Venus und Adonis* (1553-1554), Prado Museum, Madrid, wikicommons
- Abb. 36: Peter Paul Rubens: *Die Amazonenschlacht* (1619), wikicommons
- Abb. 37: Christian G. Geysers: Titelvignette zur Erstausgabe der *Laidion* (1774), aus: Wilhelm Heinse und seine *Bibliotheken*, hrsg. von Gernot Frankhäuser, Johannes Hilgart und Thomas Hilsheimer, Mainz 2003, S. 150.
- Abb. 38: Leonardo: *Zeichnung des Diomedes*, aus: Polyklet. *Der Bildhauer der griechischen Klassik*, hrsg. von Herbert Beck u.a., Mainz 1990, S. 464
- Abb. 39: Dioskurides: *Diomedes*, aus: Frühklassizismus, nach S. 560
- Abb. 40: Daniele da Volterra [Pseudo-Raffael]: *Johannes der Täufer* (um 1544), Alte Pinakothek, München

- Abb. 41: Bernardino Luini [Pseudo-Leonardo]: *Jesuskind* (um 1520), Alte Pinakothek, München
- Abb. 42: Anthoni van Dyck: *Susanna im Bade* (um 1621), Alte Pinakothek, München, wikicommons
- Abb. 43: Kopie nach Guercino [Pseudo-Carracci]: *Susanna im Bade* (1617), Pradomuseum, Madrid, wikicommons
- Abb. 44: Polykles: *Hermaphrodit* (ca. 150 v. Chr.), Louvre Museum, Paris
- Abb. 45: William Hogarth: *Time, smoking a picture* (1761), wikicommons
- Abb. 46: *Völkertafel (Kurze Beschreibung der in Europa befintlichen Völkern und Ihren Aigenschaften)* (1725), Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, wikicommons
- Abb. 47: Paulus Potter: *Der Stier* (1647), Royal Picture Gallery Mauritshuis, Den Haag, wikicommons
- Abb. 48: Frans Hals: *Isaac Massa und Beatrix van der Laen* (1622), Rijksmuseum, Amsterdam, wikicommons
- Abb. 49: Peter Paul Rubens: *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* (um 1609), Alte Pinakothek München, wikicommons
- Abb. 50: Julien Offray de La Mettrie, wikicommons
- Abb. 51: Rubens: *Studien zum Dornauszieher* (1605/08), British Museum, London, aus: Erich Hubala: „Natur- und Kunststudium bei Rubens. Die Kopie als Mittel thematischer Erfindung“, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*, hrsg. von Christian Lenz, München 1992, S. 56
- Abb. 52: Joseph Mallord William Turner: *Rome from Monte Testaccio* (ca. 1818), Tate Collection, London
- Abb. 53: Jean-Pierre Brès: *Myriorama* (1802)
- Abb. 54: Joseph Anton Koch: *Gletscher mit Berggeist und Quellgott* (1793/94), Museum Behnhaus/Drägerhaus Lübeck
- Abb. 55: Rubens-Werkstatt: *Landschaft mit Regenbogen* (nach 1640), Alte Pinakothek, München, wikicommons
- Abb. 56: Abb. 56: Distanzpunkt-konstruktion; Illustration aus Jan Vredemans *Perspectiva* (1604), in: Valerie Antonia Hammerbacher: *Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall*, <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2006/2483/pdf/Dissertation.pdf> (letzter Zugriff: 25.6.2012), S. 187
- Abb. 57: Gerard Houckgeest: *De kooromgang in de Nieuwe Kerk te Delft met het graf van Willem de Zwijger*, (um 1651), Royal Picture Gallery Mauritshuis, Den Haag
- Abb. 58: William Turner: *The Arrival of Louis Philippe at Portsmouth, 8. October 1844* (1840/45), Museum of Modern Art, New York, wikicommons
- Abb. 59: Eine schwarze Seite, wie sie Sterne für seine „black page“ im *Tristram Shandy* verwendet.
- Abb. 60: Marmoriertes Papier, wie es Sterne für seine „marbled page“ im *Tristram Shandy* verwendet
- Abb. 61: Sternenhimmel