

Werner Busch

„Vergangenheit wird nie wieder Gegenwart“ Zum Fremdwerden zitierter Kunst

In der klassischen Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts kann man unsere Frage nach der Einschätzung der Nachahmung vorbildhafter Kunst im Grunde genommen mithilfe dreier kunsttheoretischer Termini zu fassen bekommen: „imitatio“, „electio“ und „aemulatio“, Nachahmung, Auswahl und künstlerischer Wettstreit. Wobei mir wichtig ist, von „unserer Frage“ zu reden, denn zum Problem ist der klassischen Theorie die Übernahme vorbildhafter Kunst nicht geworden, selbst wenn platonische Ideen- und aristotelische Nachahmungslehre miteinander konkurrierten.

Die platonische Ideenlehre zielt auf den Rekurs unveränderlicher Urbilder. Sie sucht das, was in der Natur intendiert ist, freizulegen. In der materialisierten Naturform ist das Urbild nicht unmittelbar zu finden, und so braucht es die Wesensschau des Künstlers. Im Neoplatonismus, insbesondere bei Ficino und über ihn vermittelt etwa bei Dürer, will dies, um Dürer zu zitieren, „van den oberen Eingießungen“ kommen, die die Ideen erzeugen, die den Künstler in den Stand setzen, „allweg etwas Neus durch die Werk auszugießen“. Dadurch wird der Künstler „ein gleichförmig Geschöpf noch Gott“. ¹ Der vom göttlichen Furor inspirierte Künstler kann so die Urbilder in Kunst entäußern. Letztlich handelt es sich bei der platonischen Ideenlehre in ihrer neoplatonischen Form im Wesentlichen um die Absicht einer Nobilitierung der Kunst, um einen theoretischen Überbau, der auf einen bestimmten Begriff von Kunst zielt, der, ob wir es wollen oder nicht, unsere Vorstellung von dem, was Kunst ist, unterschwellig bis heute prägt. Und selbst wenn gegen ihn, vor allem in der Kunst selbst, Sturm gelaufen wird, dann nur, weil er immer noch existent ist. Dagegen zielt der aristotelische Nachahmungsbegriff auf den geistigen Akt der Kunstproduktion, auf eine Theorie des Vollzuges, nicht etwa allein auf die Kunstpraxis. Aristoteles empfiehlt nicht, wie man oft lesen kann und wie in aristotelischen Traditionen auch die frühe Kunsttheorie behauptet, die Befolgung direkter Vorbilder, sondern strebt eine höhere Naturerkenntnis an, allerdings auf der Basis sorgfältigem und intensivem Naturstudiums. Verkürzt kann man sagen, platonische Erkenntnis vollzieht sich apriorisch, aristotelische aposteri-

¹ *Dürers Schriftlicher Nachlaß auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*, hrsg. von K. Lange und F. Fuhse, Halle a. d. S. 1893, S. 297f.

orisch. Nun sind in beide Modelle rhetorische Figuren eingegangen, gelegentlich sind die Modelle auch vermischt worden. So hat die Kunsttheorie vom 15. bis zum 17. Jahrhundert sich nicht selten des berühmten 84. moralischen Briefes des Seneca bedient, der, wie nach ihm mit Nachdruck auch Alberti, aristotelisch eine gute Nachahmung durch Verbesserung und Auswahl, „electio“, fordert.² Durch Nachahmung und Kombination verschiedener Vorbilder entstehe ein neuer Stil. Von da ist es nicht weit, das unendlich oft zitierte Beispiel des Zeuxis anzuführen, der, als er für die Stadt Kroton die Helena zu malen hatte, die schönsten Partien von fünf Jungfrauen zu einer Figur absoluter Schönheit vereinigt haben soll.³

Dieses Beispiel selektiver Naturnachahmung gab Anlass zur Übertragung auf die Nachahmung ausgewählter Kunst. Der Künstler agiert einerseits als Naturverbesserer, andererseits als Nachfolger vorbildhafter Künstler und Kunst. Bellori *Vite* von 1672 stellen ein einschlägiges Beispiel für eine Melange aus Platonischem und Aristotelischem dar, wobei im Endeffekt das Aristotelische deutlich dominiert. Die berühmte Einleitung „L’Idea“ seines Traktates propagiert einen Platonismus, der vom Neoplatonismus eines Ficino Abschied nimmt.⁴ Nicht göttliche Inspiration und künstlerische Entäußerung werden berufen, sondern eine aristotelisch begründete Ideenvorstellung. Das Bild absoluter Schönheit bildet sich auch für Bellori empirisch durch Auswahl und Verschönerung – kein Wunder, dass sein Traktat dem französischen Finanzminister Colbert gewidmet ist, mit dem Ergebnis, dass aus seinen Gedanken die klassisch-akademische französische Doktrin von „la belle nature“ resultierte.⁵ Bloße Nachahmung verdoppelt die Natur, ist Nachäffung. Der wahre Künstler gibt Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie sein soll.

In dem theoretischen Konzept der „electio“ hat Praxis keinen Platz, denn sie betrifft den bloß handwerklichen Aspekt. Dessen Behandlung bleibt den Manualen, vor allen den sogenannten Illuminierbüchern vorbehalten, die seit dem 16. Jahrhundert technische Verfahrensweisen beschreiben.⁶ „Imitatio“ und „electio“ werden ergänzt durch den Aspekt der „aemulatio“, des künstlerischen Wettstreits, für den sich der Begriff „Paragone“ eingebürgert hat, was einerseits irreführend, andererseits ahistorisch ist. „Paragone“ meint streng genommen den

2 *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2002, S. 196, 199.

3 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980 (zuerst 1934), S. 70.

4 Gian Pietro Bellori, *Le Vite de’ Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Parte Prima, Rom 1672, S. 1–13.

5 Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin 1960, S. 57–63; Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, S. 13–16.

6 Werner Busch, „Die Wolken: protestantisch und abstrakt. Theoretische und praktische Empfehlungen zum Himmelmalen“, in: *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hrsg. von Bärbel Hedinger u. a., Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum und Jenisch Haus, Außenstelle des Altonaer Museums, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg, München 2004, S. 24–31 (mit Lit. zu den Illuminierbüchern).

Wettstreit unterschiedlicher Künste, etwa von Literatur und bildender Kunst, zumindest aber unterschiedlicher Gattungen, wie Malerei und Skulptur, nicht den Wettstreit einzelner Künstler und Kunstwerke einer Disziplin. Dafür macht etwa der flämische Kunsttheoretiker Karel van Mander den Begriff der „aemulatio“ stark, wenn er dabei primär auch an den Wettstreit nordeuropäischer und südeuropäischer Künstler denkt.⁷ Wir werden den Begriff im Folgenden für das Phänomen verwenden, bei dem Künstler mit ihren individuellen Werken direkt und erkennbar auf das Werk eines vorherigen Künstlers rekurrieren, nicht selten mit einem Werk gleichen Themas, man denke allein an Domenichinos und Guido Renis Konkurrenz mit ihren einander gegenüberliegenden Wandbildern zum Martyrium des Hl. Andreas in der Kapelle von San Gregorio al Celio in Rom 1608.⁸ Der Begriff kann aber auch gelten für die Anverwandlung einer besonderen gelungenen Figuration oder Formfindung eines vorbildhaften Künstlers in neuem Kontext, quasi in Auslotung seines Potenzials für neue Sinnbezüge. Für den, der das Vorbild erkennt – und der Kenner soll es erkennen –, verstärkt sich das ästhetische Vergnügen. Wie wir sehen werden, konnte in der Neuverwendung die eigentliche künstlerische Originalität erkannt werden. Zugleich handelte es sich um den erfolgreichen Einstieg in eine normative, verpflichtende Tradition und ihre Fortschreibung. Die Tradition selbst wurde nicht hinterfragt, weil sie mit ihrer idealistischen Begründung für den Begriff von Kunst einstand. Das sollte sich im 18. Jahrhundert ändern, die Tradition verlor schrittweise ihre Selbstverständlichkeit, die vergangene Kunst begann fremd zu werden, die Anknüpfung gelang nicht mehr bruchlos. Wurde vergangene Kunst zitiert, wurde ihr Zitatcharakter offenbar, sie wurde zum Fremdkörper im Organismus des Werkes, der als verbindliche Form selbst fragwürdig wurde. Der Prozess dieser Sichtbarwerdung der Entfremdung ist im Folgenden in Theorie und Praxis zu verfolgen.

Es bietet sich an, den Theorieteil mit Sir Joshua Reynolds und seinen *Discourses*, den Akademievorlesungen von 1769 bis 1790, zu beginnen, und zwar in einiger Ausführlichkeit. Dafür gibt es mehrere Gründe. Zum einen ist Reynolds eine Übergangsfigur, er möchte die klassische europäische Hochkunstradition fortschreiben, eignet sich von daher auch das gesamte Korpus der klassischen Kunsttheorie an. Insofern gilt er der Forschung auch als ihr letzter ernsthafter Vertreter. Doch es wandeln ihn erste Zweifel an der Fortsetzbarkeit der Tradition an. Ausgelöst werden sie unter anderem dadurch, dass die englische Kunst die klassische Tradition im Grunde genommen gar nicht fortschreiben kann, sondern überhaupt erst in sie einsteigen muss. Die englischen Hofkünstler von van Dyck bis Lely und

7 Hannah Baader, „Paragone“, in: *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart und Weimar 2003, S. 261–265; Karel van Mander, *Grondt der Edel Vry Schilderconst* VIII, 25; zum „aemulatio“-Begriff: B. Bauer, „aemulatio“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 1, Darmstadt 1992, S. 141–187.

8 Felix Thürlemann, „Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der ‚vecchiarella‘-Anekdote“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 21, 1986, S. 136–155.

Kneller waren Ausländer – und für den englischen Adel war Hochkunst ein europäischer Import, auf die eigenen Kunstbemühungen Englands blickte er mit einer gewissen Verachtung. Reynolds realisierte dies genau. Seinem Versuch der Akademisierung der englischen Kunst haftet der Charakter des Aufgepfropften an, zumal etwas entschieden Verspätetes, denn auf dem Kontinent endet die bruchlose Fortschreibung verbindlicher Traditionen um die Mitte des 18. Jahrhunderts, über Generationen vererbte Werkstattzusammenhänge lösen sich auf. Das ist besonders deutlich am Beispiel der Bernini-Schule zu erkennen. Und auch dies war Reynolds bewusst, der die Bernini-Nachfolger Sacchi und Maratta – Letzterer stirbt 1713 – als die „ultimi Romanorum“ bezeichnet hat.⁹

Zum anderen aber ist Reynolds derjenige, der begrifflich am differenziertesten über die Aneignung vergangener Kunst, über die zu empfehlende und die abzulehnende Zitatpraxis, über die Formen der Transformation des Angeeigneten nachgedacht hat. Insofern lohnt es sich, aus seinen 15 Diskursen seine Bemerkungen zu diesen Fragen herauszulösen und durch Zeitverwandtes zu ergänzen.

Zunächst, weil es in unserem Kontext das Wichtigste ist, zu seiner Einsicht in den historischen Bruch. Im 15. und letzten Diskurs von 1790, seinem Vermächtnis an die englische Kunst, schreibt Reynolds mit einem Ton von Resignation:

„In Verfolg dieser großen Kunst [gemeint ist der hohe Stil eines Michelangelo, Anm. d. Autors] muss eingestanden werden, dass wir unter größeren Schwierigkeiten arbeiten als die, die im Zeitalter ihrer Entdeckung geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an diesen Stil gewöhnt war; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache. Sie hatten erst gar keinen mäßigen Geschmack, den sie erst wieder hätten verlernen müssen; sie brauchten keinen überzeugenden Diskurs, der sie zu einer günstigen Aufnahme dieses Stils überreden sollte, keine tiefgründigen Nachforschungen nach seinen Prinzipien, um sie von den großen verborgenen Wahrheiten zu überzeugen, auf denen er gegründet ist. Wir dagegen sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Art Grammatik oder einem Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wiederzuerlangen („of recovering a dead language“). Sie haben ihn unbewusst, durch bloße Übung gelernt, und so vielleicht besser als aufgrund von Regeln.“¹⁰

Das Heilmittel, das Reynolds angesichts der Erfahrung des historischen Bruchs, des Stehens jenseits der Traditionen, empfiehlt, hat geradezu verzweifelte Züge. Es könne sich als notwendig erweisen „even to feign a relish till we find a relish come“, also „sogar Geschmack zu heucheln, bis wir finden, dass der Geschmack sich einstellt“.¹¹ Allerdings sollte man festhalten, dass es sich bei dieser Formulierung um eine Übernahme von James Harris aus den *Philosophical Inquiries* (1781) handelt. Dort bezieht sich Harris auf das Phänomen, dass ein berühmter Autor, wenn wir

9 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. von Robert R. Wark, New Haven und London, 3. Aufl. 1988, S. 249 (14. Diskurs).

10 Ebd., S. 278 (15. Diskurs 1790, Übers. d. A.).

11 Ebd., S. 277 (15. Diskurs 1790).

ihn lesen, uns fremd bleiben kann. In diesem Fall sollen wir versuchen, uns in sein Denken zu versetzen, indem wir so tun, als gefiele er uns. Daraus könne dann im Endeffekt die Erkenntnis der Schönheit des Textes resultieren.¹² Reynolds verschiebt die Bedeutung des Arguments ein wenig, aber doch entscheidend. Für ihn geht es nicht nur um die Einübung in die womöglich irritierenden Eigenheiten eines bedeutenden Künstlers, sondern um die Übernahme einer ganzen, in der Gegenwart fremd gewordenen Kulturtradition, der man sich nicht mehr automatisch als zugehörig empfinden kann.

So erstaunlich hellsichtig Reynolds' Einsicht in den historischen Kulturbruch auch ist, es existieren so gut wie zeitgleiche entsprechende Bemerkungen auch andernorts. In Goethes Abhandlung *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* von 1798/99 heißt es zu den antiken Götterfiguren: „In symbolischen Figuren der Göttheiten oder ihrer Eigenschaften, bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen oder Begriffen uns sinnlich zu erscheinen [...].“ Den Alten sei dies gelungen, weil sie für alle Symbole verbindliche Typen geprägt hätten, die einem Gesetz der Bildung verpflichtet seien. Eben dies hätten die Neuere aus Neuerungssucht nicht vermocht, so seien sie auf äußerliche attributive Kennzeichnung verfallen, ihre Prägekraft habe nicht gereicht. Nun freilich sei „keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen [...]“.¹³ So wird der Gegenwart abgesprochen, selbst höchste Gegenstände darstellen, geschweige denn erfinden zu können. Selbst wenn Goethe seine Vorstellung vom Ideal in die Antike auslagert und bereits im Barock am Beispiel von Rubens die Vermischung von Historischem und Mythologischem kritisiert und Attribute für etwas bloß Beigefügtes, mithin als Kompensation für mangelndes Charakterisierungsvermögen betrachtet, so ist doch zu konstatieren, dass er ideale Kunst in der Gegenwart nicht mehr für möglich hält – auch hier klingt also eine Ahnung vom Bruch mit der Geschichte an.¹⁴

In Parenthese sei eine kleine Ergänzung zur Goetheforschung versucht. Die gerade zitierte Passage scheint mir eine kritische Antwort auf Reynolds' Bemerkungen aus dem 10. Diskurs von 1780 zu sein. Goethe dürfte darauf gestoßen sein, weil 1798, als der erste Teil von Goethes Bemerkungen formuliert wurde, gerade auch eine Edition von Reynolds' gesammelten Werken erschienen war.¹⁵ Reynolds fragt in der gemeinten Passage, wie in der Skulptur der Charakter einer Person erkannt werden könne. Er fürchtet, dass in Kenntnis der gemeinten Person der Betrachter mehr hineinprojiziert, als er wirklich sehen könne. Nähme man nämlich den Figu-

12 James Harris, „Rules Defended“, *Philosophical Inquiries*, 1781, Teil 2, S. 234; auch in: *The Works of James Harris, Esq.*, Oxford 1841, S. 453; dazu Ernst H. Gombrich, *Styles of Art and Styles of Life* (The Reynolds Lecture 5, 1990), London 1991, S. 9 und S. 33, Anm. 9.

13 *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hrsg. von Johann Wolfgang Goethe, ediert von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt 1965, Erstes Stück, S. 101 (49) und S. 106 (54).

14 Zu Goethes Rubens'-Kritik und der Allegoriauffassung: Joachim Rees, „Die unerwünschten Nereiden. Rubens' Medici-Zyklus und die Allegoriekritik im 18. Jahrhundert“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 54, 1993, S. 205–232.

15 Edmond Malone, *The Works of Sir Joshua Reynolds*, London [s. n.] 1797.

ren ihre Attribute, Apoll seine Lyra oder Bacchus seinen Thyrsusstab und sein Weinlaub, dann wäre ihr Ausdruck eher indifferent und die Figuren würden sich einer Identifizierung widersetzen.¹⁶ Goethe argumentiert genau umgekehrt, die Figuren der Alten sprächen sich selbst aus, nur die Neueren seien auf attributive Kennzeichnung angewiesen.

Und dennoch: Die Tatsache, dass die Attribute zum Problem werden, Codierungen nicht mehr als selbstverständlich erscheinen, verweist auf ein grundlegendes Signifizierungsproblem des späten 18. Jahrhunderts, das vielleicht am deutlichsten in der Praxis von Canova hervortritt. Die trauernde Figur mit der Urne, die im Geleitzug ins Grabmal der österreichischen Erzherzogin Maria Christina in der Wiener Augustinerkirche zieht, wird in der Entstehungszeit von 1798 bis zur Aufstellung 1805 unspezifisch als „Tugend“ angesprochen. Die hintere Figur jedoch, die den Alten zum Grabbau geleitet, wird erst „Barmherzigkeit“ genannt, hat dementsprechend in ersten Entwürfen ein Flämmchen auf dem Kopf, wird aber im Weiteren zu einer Personifikation der Güte. Der Erzherzog fordert hier und da weitere Umbenennungen, Canova reagiert elastisch, zum Schluss wird eine ikonografische Festlegung bewusst vermieden, an ihre Stelle tritt ein alles durchwaltender „Ausdruck“.¹⁷ Die Kunst hört auf, Programme zu verkörpern, sie bietet stattdessen ein vorherrschendes Sentiment an, das dem Betrachter ein Eintauchen ermöglicht.

Goethe hat dies hochgradig irritiert, er war unsicher in Fragen der Autonomie der Kunst, die sich hinter der Entikonografisierung der Kunst verbirgt. Letztlich gehen Goethes Gedanken zur Ferne der antiken Kunst, im Übrigen auch zur Allegorie, auf Winckelmann zurück. Man kann die These wagen, dass Winckelmanns Ästhetik, seine sinnliche Vergegenwärtigung antiker Statuen, seine, ganz wörtlich genommen, erstaunliche sprachliche Annäherung an ihre Körperlichkeit Resultat einer Verlusterfahrung ist. Auch ihm droht die Antike am Horizont zu entschwinden. Diese Erfahrung hat Winckelmann in ein sinnlich-erotisches Bild gefasst. Am Ende der *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 vergleicht er den Interpreten klassischer Antiken mit einer vom Liebhaber verlassenen Schönen – er denkt natürlich an Ariadne auf Naxos –, die ihren Geliebten am Gestade des Meeres stehend auf einem fernen Boot entschwinden sieht, wohl wissend, dass er nicht zurückkehren wird. Dieser sentimentalische Blick auf das unwiederbringlich Verlorene führt zu seiner sprachlichen Evokation, um es für die Erinnerung aufzubewahren.¹⁸

Schon hier kann man festhalten, dass die Historisierung der Kunst und die Annahme ihrer Autonomie zwei Seiten einer Medaille darstellen. Besonders deut-

16 Reynolds 1988, S. 181f. (10. Diskurs 1780).

17 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 225–235, mit weiterer Literatur zur ikonografischen Ambivalenz bei Canova, deren Erkenntnis bis auf Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824, bes. S. 205–209, zurückzuführen ist.

18 Harald Tausch, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000, bei dem ein Hauptteil der im Folgenden charakterisierten Monografie Fernows zu Carstens gewidmet ist.

lich wird dies bei Carl Ludwig Fernow, der seit 1794 in Rom mit dem Kupferstecher Asmus Jacob Carstens zusammenlebte und ihn und den deutschen Künstlerkreis in Rom mit Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 und damit auch mit dem Kant'schen Autonomiebegriff vertraut machte. Er hatte bei dem Kant-schüler Carl Leonhard Reinhold in Jena studiert. Nach Carstens' frühem Tod veröffentlichte Fernow 1806 in Leipzig eine Monografie zu Carstens, die den bezeichnenden Untertitel trägt „Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“. Dort greift er frontal diejenigen deutschen Künstler an, die in der Kunst allein die Erneuerung der katholischen Kunst durch Rekurs auf die frühitalienische Malerei für tragfähig hielten. Es heißt dort:

„In der That, eine Behauptung, die in dem Augenblicke um so sonderbarer klingt, wo man sich froh fühlt, dass die abgeschmackten, bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der katolischen Mitologie und Martiologie endlich einmal aufgehört haben, die bildenden Künste zu beschäftigen. [...] Aber diese frommen Kunstfreunde bedenken nicht, dass unser Zeitalter [...] eben so wenig mehr durch christliche als durch heidnische Mitologie zu begeistern ist; dass also auch beide, in Hinsicht auf religiöses Interesse, der Kunst gleich ferne liegen; so wie der seit gestern Todte, so todt ist wie der, welcher vor Jahrhunderten starb. Sie bedenken nicht, dass Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und dass es eben so unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kindischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat; welches doch geschehen müste, wenn ihr frommer Wunsch in Erfüllung gehen sollte. – Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, muss hinfort auf sich selbst ruhen [...]“.¹⁹

Da dies noch vor der Formierung der Gruppe der Nazarener formuliert wurde, müssen sich die Anwürfe auf den Tieck-Kreis in Dresden beziehen, der eine erste Konversionswelle zum Katholizismus auslöste. Im Mai 1805 trafen sich Ludwig Tieck, sein Bruder Friedrich Tieck, der Bildhauer, Carl Friedrich von Rumohr und die Gebrüder Riepenhausen in München und zogen gemeinsam nach Rom. In Dresden war Rumohr zum Katholizismus übergetreten und hatte die Gebrüder Riepenhausen nachgezogen. Der vermögende Rumohr ermöglichte den Brüdern die Reise nach Rom. Sie hatten sich neue Namen gegeben, Franz hieß nun der eine, nach dem Hl. Franz von Assisi, Johannes der andere, nach dem Lieblingsjünger Jesu. Ludwig Tieck hatte 1800 als eine Art Gründungsschrift der katholischen Romantik das poetisch-religiöse Lesedrama *Leben und Tod der hl. Genoveva* publiziert, und die Riepenhausens illustrierten es 1806 in altitalienischem Stil, das Frontispiz zeigt die Apotheose der hl. Genoveva (Abb. 1).²⁰

19 Carl Ludwig Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, S. 249–251; Werner Busch, „Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts“, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Regine Timm (=Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd.15), Wiesbaden 1988, S. 129f.

20 Elisabeth Schröter, „Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der



Abb. 1: Franz und Johannes Riepenhausen, Frontispiz zu Ludwig Tiecks „Leben und Tod der hl. Genevieve“, Apotheose der hl. Genevieve, 1806, Radierung

tisch aufzunehmen und druckgrafisch zu reproduzieren. Auch Humbert de Superville hat für ihn gezeichnet.²¹ Dass diese Pioniertat nicht im Bewusstsein ist, dürfte am späten Publikationsdatum der Stiche liegen. Erst 1826 erschien in gebundener Form Ottleys *A Series of Plates Engraved after the Most Eminent Masters of the Early Florentine School*. Zeitweilig haben Flaxman und Ottley ein gemeinsames Skizzenbuch benutzt. Ottley und Flaxman sollten sehr bald deutsche Nachfolger finden, auch hier ging es um eine historisierende Aneignung eines fremden Idi-

Deren Adaption eines erkennbar fernen Stilideals, das offenbar für unentfremdete, reine Frömmigkeit einstehen sollte und damit Erneuerung durch das alte Stilideal berief, ist nicht zu denken ohne erste systematische Aufnahmen altitalienischer Kunst, woraus im Endeffekt die Kunstgeschichte als Disziplin erwuchs. Zu den frühesten Aufnahmen gehören Zeichnungen von John Flaxman und seinem Landsmann William Young Ottley. Flaxman war von 1787-1794 in Rom, seine Freundschaft mit Ottley dürfte vom Anfang der 1790er Jahre datieren, für 1792 ist eine gemeinsame Reise nach Orvieto überliefert, wo Flaxman etwa Lorenzo Maitanis Relief des „Jüngsten Gerichts“ an der Westfassade des Domes von Orvieto kopiert hat. Ottley war in der Absicht nach Italien gekommen, altitalienische Kunst systema-

Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer ‚Geschichte der Malerei in Italien‘ (1810). Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816“, in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hrsg. von Antje Middeldorf-Kosegarten (Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ 1994), Göttingen 1997, S. 213–291; *Antike. Zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, hrsg. von Max Kunze, Ausst.-Kat. Winckelmann-Museum Stendal, Mainz 2001, S. 30–33, 95–97, Kat. Nr. III,1, S. 107; Werner Busch, „Goethe, die Gebrüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom“, in: *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780–1820*, hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer (= Stiftung Romantikforschung, Bd. 36), Würzburg 2006, S. 43–57.

²¹ Zu Flaxman – Ottley: *John Flaxman. Mythologie und Industrie*, hrsg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1979, S. 90–105 (David Bindman).

oms.²² Wichtig ist es in unserem Zusammenhang, schlicht zu betonen, dass die Historisierung der Kunst den historischen Abstand zur Gegenwart fühlbar werden lässt. Die alten Geschichten und Ideale können im Sinne Kosellecks nicht mehr Exempla sein, sondern nur noch Reflexionsgegenstand aus dem Bewusstsein der Differenz.²³

Dies prägt in entscheidendem Maße die Debatte über die Vorbildhaftigkeit von Kunst und über die Zitatpraxis, der wir uns jetzt zuwenden müssen, und zwar anhand von Reynolds' 6. Diskurs von 1776 und vor allem dem 12. Diskurs von 1784. Reynolds hat eine breite Begriffspalette, er unterscheidet zwischen „imitation“, „borrowing“, „stealing“, „adaption“, „plagiarism“, „copying“, „transfer by a kind of parody“ oder „friendly intercourse“. Und auch im bereits zitierten 15. Diskurs von 1790, seinem Schwanengesang, kommt er auf die Zitatfrage noch einmal mit einer Empfehlung zu sprechen: Integrieren könne man eine gelungene, vorbildhafte Formfindung durch eine Neuinstrumentalisierung („to change the purpose of the figures without changing the attitude“).²⁴ Doch der Reihe nach: Der 6. Diskurs ist künstlerischer Nachahmung, „imitation“, gewidmet. Darunter will Reynolds weniger Naturnachahmung verstehen, sondern primär die Auseinandersetzung mit vorbildhaften Künstlern.²⁵ Nachahmung anderer Künstler sei geradezu notwendig, und er versteigt sich zu der zugespitzten Bemerkung „that by imitation only, the variety, and even originality of invention, is produced“.²⁶ Kunst habe von Kunst zu kommen. Erst in der Auseinandersetzung mit anderer Künstler Erfindungen werden wir selbst in die Lage versetzt, zu erfinden.²⁷ „Nothing can come of nothing.“²⁸ Doch bei der Auseinandersetzung mit anderen Künstlern könne es sich nicht um „copying“ handeln. Es folgen ganze Listen von Künstlern, die von bestimmten anderen Künstlern profitiert hätten. Ganz offensichtlich sucht Reynolds Traditionsketten freizulegen.²⁹ Und nichts fürchtet er so sehr wie das Abreißen der Ketten. Die Formulierung der den Allzusammenhang bildenden Ketten geht auf Alexander Popes *Essay on Man* von 1732 zurück: „The great chain of being“. In einem Klassiker von 1936 hat Arthur Lovejoy die Formulierung als Titel aufgegriffen und die 2000-jährige Geschichte des Topos vom Allzusammenhang bis zu seiner tendenziellen Auflösung am Ende des 18. Jahrhunderts verfolgt. Ohne den Glauben an die von Gott gestiftete Einheit geht diese

22 Schröter 1997, S. 230–248; Kunze 2001, S. 32, 34, 105f.; Busch 2006, S. 52–54.

23 Reinhart Koselleck, „Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“ (1967), in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989, S. 38–66.

24 Reynolds 1988, S. 279 (15. Diskurs 1790).

25 Ebd., S. 94 (6. Diskurs 1774).

26 Ebd., S. 96 (6. Diskurs 1774).

27 Ebd., S. 98 (6. Diskurs 1774).

28 Ebd., S. 99 (6. Diskurs 1774).

29 Ebd., S. 104f. (6. Diskurs 1774).

Vorstellung verloren und wird von dem Eindringen der Zeitvorstellung abgelöst.³⁰

Schon die Tatsache, dass Reynolds es für nötig erachtet, ganz praktisch den Vorgang des zu empfehlenden, ja geradezu verpflichtenden „borrowing“, der Entlehnung, auszudifferenzieren, zeigt, ob er es will oder nicht, dass der Glaube an den großen kulturellen Zusammenhang für Reynolds' Gegenwart fragwürdig geworden ist. Entleihen könne man einen bestimmten Gedanken, einen Handlungsablauf, eine Haltung oder eine Figur, um diese ins eigene Werk zu transplantieren. Die Grenze zwischen erlaubter und verbotener Aneignung sei schwer zu ziehen, der Plagiatsvorwurf nicht weit. Zum einen müsse man unterscheiden zwischen der Befolgung der Antiken – sie bildeten ein Magazin, aus dem jeder sich bedienen dürfe, sie seien die Basis fürs Studium, für Raffael habe sich das nicht anders dargestellt – und dem Bezug auf moderne Künstler, denn deren Erfindungen seien mehr ihr Eigentum. Mit ihren Erfindungen müsse man in Wettstreit treten, versuchen, sie zu verbessern, erst dann sei die Aneignung legitim. Zu verurteilen sei allein die Vertuschung von etwas Angeeignetem.³¹ (Eben das Vertuschen von Zitaten wurde Reynolds in der Praxis, wie wir gleich sehen werden, mit allem Nachdruck vorgeworfen.) Die Transformation von Zitiertem durch eine Art von Parodie des Zitierten lobt Reynolds besonders, dies hält er für eine neue Form, besonders wenn aus den eher niederen Kunstformen der Flamen oder Venezianer zitiert würde.³² Dieses Spiel mit dem Niederen hält er für eine besondere intellektuelle Leistung. In seinem Drang nach einem Einstieg in die kontinentale Hochkunstradition ist Reynolds allerdings die Einsicht darin verstellt, dass gerade flämische, holländische oder venezianische Künstler Hochkunsterfindungen in vermeintlich niedere Sphären transformieren und aus der aufgemachten Differenz der Sphären in dialektischer Weise Kapital schlagen: Sie erweisen sich im vermeintlich Niederen als souverän Verfügende über das Hohe, ohne seine Normen zu unterschreiben.³³

Wie die Zitatpraxis im Einzelnen auszusehen habe, entwickelt Reynolds im 12. Diskurs von 1784. Der Künstler solle in sein „porto-folio“ gucken, er solle seine Mappe mit Reproduktionsgrafik nach gelungenen Formfindungen, Themenlösungen oder eindrucksvollen, vor allem ausdruckshaltigen Posen durchschauen und Entsprechendes in sein Werk integrieren. Er könne die Vorbilder direkt nutzen oder sich auch bloß anregen lassen. Verwandtes zu prägen würde ihm ermöglichen, sich auf das Niveau des Vorbildes zu begeben. Zwar gäbe es auch durchaus anerkannte Künstler, die bewusst gänzlich auf die Orientierung an Vorbildern verzich-

30 Arthur O. Lovejoy, *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, übers. von Dieter Turck, Frankfurt a. M. 1985, bes. Kap. IX: „Die Umwandlung der Kette der Wesen durch das Eindringen der Zeit“, S. 274–345.

31 Reynolds 1988, S. 106f. (6. Diskurs 1774).

32 Ebd., S. 110 (6. Diskurs 1774).

33 Jürgen Müller hat dieses Phänomen in verschiedenen Aufsätzen verfolgt, s. zuletzt: Jürgen Müller, „Laokoon als Simulant. Gerrit van Honthorsts ‚Der Zahnreißer‘ in neuer Deutung“, in: *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, hrsg. von Hartmut Böhme und Beate Slominski, München 2013, S. 203–218.

tet hätten³⁴ (zeitgenössisch scheint Reynolds an Gainsborough zu denken, dem er immerhin im 14. Diskurs einen halbwegs noblen Nachruf gewidmet hat³⁵). Doch, so müssen wir Reynolds lesen, der Einstieg in die europäische Hochkunsttradition ist nur über eine enge Orientierung an den klassischen Vorbildern zu erreichen. Der nicht an Vorbildern orientierte Künstler mag zwar besonders originell sein, aber er taugt selbst nicht als Vorbild, gehört also nicht zu denjenigen, die die Tradition fortschreiben.

Das ist historisch gesehen ein nicht uninteressanter Aspekt, der das Konzept des Originalgenies mit dem Faktum des Traditionsbruchs als einer historischen Erfahrung verbindet. Reynolds umkreist im Folgenden historische Übernahmefälle: Raffael habe sich bei Masaccio bedient, und zwar bei einem öffentlich zugänglichen Werk, sodass jeder das Zitat als Zitat erkennen könne. Für ein solches Verhältnis, wo zwei Große sich begegnen, prägt Reynolds den Begriff des „friendly intercourse“, einer Begegnung auf höchster Ebene, die zugleich Hommage und intelligente Weiterentwicklung darstellt, als würden im Gespräch Argumente zu ein und demselben Gegenstand ausgetauscht.³⁶ Es sei ein Verfahren „of receiving from the dead and giving to the living, and perhaps to those who are yet unborn“.³⁷ Man sieht, Reynolds geht es geradezu verzweifelt um die Fortschreibung der Tradition. Die Vorbilder sind lebensnotwendige Nahrung für den Künstler, selbst wenn man mit ihnen gelegentlich erst warm werden müsse.³⁸ Gefunden werden muss der Mittelweg zwischen gänzlicher Autonomie („self-dependence“ lautet der Begriff bei Reynolds) und „plagiarism“.³⁹ Den eigentlichen Aneignungsakt beschreibt Reynolds dann noch einmal am Beispiel von Raffaels Übernahme einer Erfindung von Masaccio. Das Entscheidende sei eine geringfügige Verschiebung im Ausdruck und in der Haltung aufgrund des neuen Verwendungskontextes.

Besonders originell jedoch sei eine Verwendung des Vorbildes in gänzlich neuem Kontext.⁴⁰ Das kann, um den Warburg'schen Begriff zu verwenden, bis zur Bedeutungsinversion gehen. Reynolds führt ein gelungenes Beispiel dafür an. Die antike, auf Skopas zurückgehende rasende Mänade mit weit zurückgeworfenem Kopf, die, wie Reynolds betont, in der antiken Reliefkunst, auf Kameen und geschnittenen Steinen vielfältig wiederholt wurde und auch sonst breiteste Adaption erfuhr, sei von Baccio Bandinelli für eine der trauernden Marien bei der Kreuzabnahme Christi benutzt worden. Während die Mänade für „an enthusiastick frantick kind of joy“ einstehe, verkörpere die Trauernde unter dem Kreuz „frantick agony of grief“. Höchste enthemmte Freude und stärkste aufgelöste Trauer als extrem entgegengesetzte Äußerungsformen finden paradoxerweise in der Darstellung eine aus-

34 Reynolds 1988, S. 214f. (12. Diskurs 1784).

35 Ebd., S. 247–261 (14. Diskurs 1788).

36 Ebd., S. 216f. (12. Diskurs 1784).

37 Ebd., S. 217 (12. Diskurs 1784).

38 Ebd., S. 219 (12. Diskurs 1784).

39 Ebd., S. 220 (12. Diskurs 1784).

40 Ebd., S. 220f. (12. Diskurs 1784).

gesprochen ähnliche Lösung.⁴¹ Reynolds wird allerdings bei seiner Beobachtung auch an Albertis Passage aus dem Malereitratat gedacht haben, in der die Rede davon ist, wie schwer es für den Maler sei, Lachen und Weinen adäquat voneinander geschieden darzustellen.⁴² Denn bei Reynolds heißt es entsprechend: „[...] it is certainly true, that the extremes of contrary passions are with very little variation expressed by the same action“.⁴³ Als letzte Rechtfertigung für ein Zitat aus einem vorbildhaften Werk führt Reynolds an, dass die übernommene Formfindung am Modell überprüft werden müsse, erst wenn man sich so Rechenschaft gegeben habe, sei die Aneignung endgültig so weit gerechtfertigt, dass von einer eigenen Formprägung gesprochen werden könne.⁴⁴

Man hat Reynolds dieses in den *Discourses* so forciert vorgetragene Programm der Adaption fremder Erfindungen nicht ohne Weiteres abgenommen. Offenbar als direkte Reaktion auf den Vortrag der Überlegungen des 6. Diskurses vom 10. Dezember 1774 hat Nathaniel Hone auf der nächsten Akademieausstellung 1775 ein Bild mit dem Titel *The Conjuror* ausgestellt. Im Gegensatz zu anderen Bezeichnungen des Zauberers im Englischen wie „sorcerer“ oder „magician“ hat „conjuror“ in der Bedeutung den Beigeschmack von Taschenspielererei, mithin des Unseriösen. Als man erkannte, auf wen das Bild eigentlich gemünzt war, verursachte dies einen Skandal, und es wurde schnell aus der Ausstellung entfernt. Es handelte sich um einen Frontalangriff auf Reynolds und sein Bildschöpfungsverfahren.⁴⁵ „Der Zauberer“ ruft eine ganze Reihe von Reproduktionsstichen auf, vor allem nach italienischen Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts, die – und insofern muss Hone sehr gut und direkt aus dem Atelier Reynolds’ informiert worden sein – samt und sonders unmittelbar Reynolds’ Porträtprägungen beeinflusst haben. Der Vorwurf lautet auf geistigen Diebstahl und mangelnde künstlerische Innovationskraft. In der Tat ist etwa Reynolds’ *Portrait der Duchess of Marlborough mit ihrer Tochter* (Abb. 2) von 1764/65 als direkter Reflex auf Michelangelos *Eleazar* in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 3) anzusehen. Die Nachstiche nach einzelnen Figuren aus der Sixtina durch Adamo Scultori von etwa 1574 waren weit verbreitet, Reynolds nutzt sie auch andernorts.⁴⁶ Nun mochte dies noch hingehen: In Michelangelo konnte man das Hochkunstvorbild par excellence sehen. Doch wie waren nicht abzuweisende Übernahmen eher zweitrangiger Künstler wie Romanelli oder

41 Ebd., S. 221f. (12. Diskurs 1784). Im Übrigen hat diese kurze Reynold’sche Passage Anlass gegeben zu Edgar Winds ebenso berühmtem wie kurzen Aufsatz „The Maenad under the Cross. I. Comments on an observation by Reynolds“, *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937/38, S. 70–71.

42 Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, 2. Aufl. Darmstadt 2007, S. 133–135.

43 Reynolds 1988, S. 221f. (12. Diskurs 1784).

44 Ebd., S. 222 (12. Diskurs 1784).

45 John Newman, „Reynolds and Hone. ‚The Conjuror Unmasked‘“, in: *Reynolds*, hrsg. von Nicholas Penny, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 1986, S. 344–354 und Kat. Nr. 173.

46 Ebd., S. 348, fig. 91 und 92; das zweite Beispiel: ebd., fig. 89 und 90.



Abb. 2: James Watson nach Sir Joshua Reynolds, *Porträt der Duchess of Marlborough mit ihren Töchtern*, 1768, Mezzotinto



Abb. 3: Adamo Scultori nach Michelangelo, *Eleazar*, Sixtinische Kapelle, um 1574, Kupferstich

Maratta zu bewerten?⁴⁷ Bewies der Künstler durch die Übernahme aus deren *Ceuvre* nicht eklatante Unselbstständigkeit, und vor allem, war ein solches Zitat nicht eher darauf angelegt, dass es nicht entdeckt wurde? Wurde der Künstler beim Nachweis der Herkunft nicht eindeutig des Diebstahls überführt? Zeitgenössisch konnte das so gesehen werden; an der Autorität des Akademiedirektors Reynolds war gehörig gekratzt. Reynolds selbst würde sein Vorgehen anders eingeschätzt haben, denn Künstler wie Romanelli und Maratta standen ungebrochen in der Bernini-Nachfolge, waren Teilhaber und Fortsetzer einer geheiligten Tradition. Nicht umsonst hatte Reynolds, wir haben es bereits zitiert, Maratta als einen der „*ultimi Romanorum*“ bezeichnet, als eines der letzten Glieder in der Kette der europäischen Hochkunst. Doch gerade der Hone-Skandal macht deutlich, dass sein Versuch, der Kette ein neues Glied ohne ererbte Traditionszugehörigkeit hinzuzufügen, zumindest umstritten war.

Die Auseinandersetzung mit der Überlieferung drängte auf neue Formen. Bei allen Remythologisierungsversuchen seitens der Romantik: Sie wurden unternommen in dem Bewusstsein, jenseits der Traditionen zu stehen. So schien es zwei Möglichkeiten zu geben: utopische Entwürfe als Gegenbild zur prosaischen Gegenwart zu liefern und sie als reine Kunstentwürfe zu deklarieren, und zum anderen der Tradition ironisch-reflexiv gegenüberzutreten. Dafür ein literarisches Beispiel,

47 Ebd., S. 351, fig. 101 und 102 (Romanelli); S. 350, fig. 97 und 98 (Maratta).

bevor endlich reale Kunstwerke, die sich nicht mehr nur mit der Frage, sondern dem Problem der Traditionsauseinandersetzung beschäftigen, angeführt werden sollen: E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr*, in zwei Bänden 1819 und 1821 erschienen, vom Verleger allerdings auf 1820 und 1822 datiert, können dazu dienen, einerseits eine zeitliche Grenze zu markieren, bis zu der wir uns bewegen wollen, andererseits geradezu idealtypisch zu zeigen, dass die Erfahrung des historischen Bruchs zu einer tief greifenden Reflexion über die Kunst, ihre Verfahren und ihre historischen Möglichkeiten jenseits aller Normativität führt.

Die Forschung hat zwei Vorbilder für E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* dingfest gemacht. Ludwig Tieck, der auch mehrfach namentlich bei Hoffmann sein Vorkommen hat, mit seinem *Gestiefelten Kater* und Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Die Analogie zu Tieck ist naheliegend. Beide Male, im *Gestiefelten Kater* und bei *Kater Murr*, wird ein Kater vermenschlicht, der entsprechend handelt. Der gestiefelte Kater steuert das ganze Märchen, wird am Ende gar Hofbeamter. Kater Murr wird gelehrt und ein Literat. Tiecks Märchen bewegt sich auf zwei Ebenen, der des Märchens selbst und derjenigen der Aufführung des Märchens im Theater. Beide interchangieren bis zur Verwirrung des Lesers. E.T.A. Hoffmann liefert die Aufzeichnungen Murrs, die im Studierzimmer seines Herrn entstanden sind. Dort hat Murr ein gedrucktes Buch zerrissen, die herausgerissenen Blätter teils als Unterlage, teils zum Löschen benützt. Diese Seiten sind durch ein Versehen mit an den Verleger Herrn Dümmler in Berlin gegangen und mitgedruckt worden, als seien sie Teil des Murr'schen Manuskriptes. So wechselt im Text beständig Murrs Lebensbericht mit den Makulaturblättern, die über die Lebensumstände des Kapellmeisters Kreisler berichten. Der Herausgeber E.T.A. Hoffmann hat die Passagen jeweils gekennzeichnet mit „Mak.Bl.“ („Makulaturblätter“) und „M.f.f.“ („Murr fährt fort“).⁴⁸ Da aber in beiden Berichten zu einem Gutteil dasselbe Personal auftritt, ist auch hier die Verwirrung fast vollkommen. Gelegentlich brechen die Berichte mitten im Satz ab, um viele Seiten später exakt dort wieder aufgenommen zu werden.

So wird man sagen können, die Grobstrukturanlage stammt in der Tat von Tieck, und das eine oder andere mehr, doch die literarischen Detailverfahren verdanken das meiste Sterne, was von der Forschung bisher unzureichend untersucht wurde. In unserem Zusammenhang nur kurz zur Zitatpraxis: Laurence Sternes *Tristram Shandy*, es ist längst erkannt worden, ist nach dem Prinzip der Bricolage geschrieben worden. Ungezählte Zitate aus den verschiedensten Zusammenhängen werden ohne Herkunftsangabe zu etwas gänzlich Neuem montiert.⁴⁹ In dieser Hinsicht ist Sterne Vorbild für ein Gutteil der literarischen Moderne geworden, und E.T.A. Hoffmann gehört neben Jean Paul zu den frühen Sterne-Verehrern.

48 Die Auflösung wird gleich zu Beginn im Vorwort des Herausgebers E.T.A. Hoffmann geliefert: E.T.A. Hoffmann, „Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hrsg. von E.T.A. Hoffmann“, in: E.T.A. Hoffmann, *Werke*, Bd. 3, Berlin und Weimar 1967, S. 130.

49 Werner Busch, *Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst*, München 2011.

Mit Vorliebe spielen beide auf dem Klavier poetischer Empfindsamkeit, nur um das Spiel dann mit einem einzigen Satz zu konterkarieren. Murr pflegt sich auf den Papieren seines Meisters Abraham auszuruhen, „[w]ar mir“, schreibt Murr, „die Lektüre versperrt, so arbeitete desto freier mein eigener Geist und schuf aus sich selbst“.⁵⁰ Die Parodie des Autonomiekonzepts ist offensichtlich, und keine Seite später, allerdings am Beginn eines Makatureinschubs, liefert Kreisler eine Parodie auf das Trauerspiel eines sich zum Dichter berufen fühlenden Leutnants, indem er dem Möchtegerndichter versichert, dass der Aushängeakt „in der Tat herrliche Gedanken enthalte, für deren originelle Genialität schon der Umstand spräche, daß auch anerkannt große Dichter wie z. B. Calderon, Shakespeare und der moderne Schiller darauf gefallen“.⁵¹ Dem Kater, dem vom Herausgeber in einem späteren Einschub die rote Karte gezeigt wird: „Murr! – Murr! schon wieder ein Plagiat!“⁵² wird voller Ironie freie Schöpferkraft zugeschrieben, dem dichtenden Leutnant wird scheinbar zustimmend der Einstieg in eine vorbildhafte Tradition attestiert, während er in Wirklichkeit als versteckter Plagiator dasteht, der sich ohne Inspiration bedient hat.⁵³ Ohne eindeutige Stellungnahme, weil es sie nicht mehr zu geben scheint, wird das Problem künstlerischer Originalität ironisch hin- und her gewälzt, oder anders gesagt, Originalität erweist sich gerade in der permanenten Reflexion, wozu auch nicht gekennzeichnete Zitate den Anlass geben können.

An einer Stelle bedenkt E.T.A. Hoffmann in einiger Ausführlichkeit auch das bildkünstlerische Verfahren. Der weise Abt eines Klosters spricht über die malerische Ausstattung des Klosters mit Kapellmeister Kreisler, in dem Hoffmann ganz offensichtlich sich selbst sieht. Er ist die einzige Figur im gesamten Text, die gelegentlich, in seltenen ruhigen Momenten, ästhetische Grundüberzeugungen Hoffmanns benennt. Der Abt argumentiert: „Es ist ein eignes Ding mit unsern jungen Künstlern, sie studieren und studieren, erfinden, zeichnen, machen gewaltige Kartons, und am Ende kommt Totes, Starres hervor, das nicht eindringen kann ins Leben, weil es selbst nicht lebt. Statt des alten großen Meisters, den sie sich zum Muster und Vorbild gewählt haben, Werke sorglich zu kopieren und so einzudringen in seinen eigentümlichsten Geist, wollen sie gleich die Meister selbst sein und Similia malen, verfallen aber darüber in eine Nachahmerei der Nebendinge“, die „kindisch und lächerlich“ sei.⁵⁴ „Unsere jungen Maler bringen es nicht zur deutlichen Anschauung der im Innern aufgefaßten Gestalt [...]“.⁵⁵ Und dann liefert der Abt den seiner Meinung nach wahren Grund dafür: „[D]a die Malerkunst seit der christlichen Zeit, in der sie sich erst als wahrhaftige Kunst gestaltete, nie geruht hat, sondern Meister und Schüler eine ununterbrochene, fortlaufende Reihe bilden

50 Hoffmann 1967, S. 198.

51 Ebd., S. 199.

52 Ebd., S. 418.

53 Ebd., S. 199f.

54 Ebd., S. 420.

55 Ebd., S. 421.

[...]“.⁵⁶ Das ist in Reynolds' Sinn gesprochen, der Abt wünscht sich eine Wiederanknüpfung an diese Tradition. Kreisler jedoch ist davon überzeugt, wie der Abt es formuliert, „daß das Gnadentor des Himmels jetzt verschlossen sei“⁵⁷ – mithin die Tradition an ihr Ende gekommen sei. Goethe hatte das ähnlich ausgedrückt. Kreisler behält dem Abt gegenüber seine Gedanken für sich, allein eine Frage stellt er: „[...] könnt Ihr Euch eine heilige Geschichte denken im modernen Kostüm, einen heiligen Joseph im Flauschrock, einen Heiland im Frack [...]“.⁵⁸

In Variation hat diese Frage eine verblüffend weite Verbreitung gefunden, sie bildet die Metapher für die Erfahrung des historischen Bruchs. Sie findet sich, gerade bezogen auf den Frack, zuerst offenbar bei Tieck (jedenfalls berichtet dies Carl Gustav Carus 1865/66 in seinen Lebenserinnerungen), dann taucht sie 1831 bei Heinrich Heine auf, dann bei Friedrich Theodor Vischer 1844, bei Karl Marx 1857⁵⁹; bei Friedrich Theodor Vischer offenbar als direkter Reflex auf die Formulierung E.T.A. Hoffmanns. Reynolds hatten Zweifel angewandelt, ob der Traditionsbruch zu kitten sei, bei E.T.A. Hoffmann ist der Bruch hinzunehmende Realität, er ist allenfalls ironisch zu umspielen. Reynolds bemüht sich um eine Erneuerung, aber auch Zuspitzung der Zitatpraxis, für E.T.A. Hoffmann dient das Zitat mitnichten dem versuchten Wiedereinstieg in eine normative Tradition, sondern ist allein noch ästhetisches Spiel. Immerhin jedoch kann Reynolds bereits die gänzliche Bedeutungsinverson der zitierten Figuration denken, sie wird bald auch politisch und sozialkritisch zu wenden sein.

Die unterschiedlichen Dimensionen des Zitatverfahrens belegt nun abschließend eine Reihe von Bildbeispielen. So sei hier jeweils nur das Phänomen beschrieben und in seiner Tendenz charakterisiert. Zu Beginn ein flüchtiger Blick auf eines von Reynolds' Rollenporträts, die berühmte Kurtisane Kitty Fisher in der Rolle der Kleopatra (Abb. 4), die, um den römischen General Antonius zu beeindrucken, eine große, höchst wertvolle Perle in ein Glas Wein fallen ließ und es dann austrank.⁶⁰ Das spielt natürlich auf Kitty Fishers luxuriösen Lebensstil und ihre ausgeprägte Verschwendungssucht an, zumal sie von ihren hochgestellten Freiern mit Perlen überschüttet wurde. Die Pose der Kitty Fisher übernimmt Reynolds sehr wörtlich aus Francesco Trevisanis *Bankett von Antonius und Kleopatra* (Abb. 5) im Palazzo Spada in Rom.⁶¹ Reynolds, der aus klassischen Historienbildern häufig einzelne ihn ansprechende Figuren herauslöste und in seinen römischen Skizzenbüchern festhielt, geht sogar so weit, dass er das Motiv der den Pokal haltenden Hand, wobei ein Finger unter den Fuß des Kelches geschoben wird, wörtlich über-

56 Ebd.

57 Ebd., S. 422.

58 Ebd., S. 423.

59 Die aufgeführte Tradition zitiert und nachgewiesen bei: Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 14f., Anm. 11.

60 Penny 1986, Kat. Nr. 34, S. 195f.

61 Ebd., S. 196, fig. 59.



Abb. 4: Sir Joshua Reynolds, *Kitty Fisher als Kleopatra*, 1759, Öl auf Leinwand, The Iveagh Bequest, London

nimmt. Auch die von unten verschattete Hand mit der Perle folgt dem Vorbild bis ins Detail. Die Übernahme hat im Übrigen Edgar Wind zuerst festgestellt⁶² –

⁶² Edgar Wind, „Borrowed Attitudes in Reynolds and Hogarth“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1938/39, S. 182–185.



Abb. 5: Francesco Trevisani, *Bankett von Antonius und Kleopatra*, 1702, Öl auf Leinwand, Galleria Spada, Rom

Hone würde sich über die Entdeckung die Hände gerieben haben. Denn ganz offensichtlich handelt es sich um ein Zitat, mit dessen Entdeckung Reynolds nicht rechnen musste. Originell ist allein seine ironische Neuverwendung, das dahinter stehende neue Concetto. Das Beispiel mag anzeigen, welche Mühe es Reynolds bereitet, der Hochkunstnorm zu genügen und als Außenstehender in eine für ihn nicht genuin verbindliche Tradition einzusteigen.

Die Inkunabel der Reflexion über den Traditionsbruch ist allerdings William Hogarths *The Battle of the Pictures* (Abb. 6) von 1745, ein Ticket für eine Auktion eigener Gemälde – schon das eine gänzlich neue Form: Kunst wird ohne Auftraggeber produziert und ist dazu ausersehen, sich auf dem freien Markt zu behaupten. Dargestellt sind alte Meister im Kampf mit Hogarths Bildern. Gegen Mythos und

Religion, deren Wirksamkeit und Berechtigung in der Gegenwart er grundsätzlich bezweifelt, stellt Hogarth zeitgenössisch relevante Themen. In der irdischen Region, das heißt in der Gegenwart, triumphieren die alten Meister noch, zerstechen Hogarths Bilder; in der Himmelsregion, in Zukunft, werden diese dagegen triumphieren. Ein klassisches Götterfest wird von Hogarths wildem Bordellgelage aus der dritten Szene von *A Rake's Progress* ausgestochen. Das Götterfest ist eine unrealistische, idealistische Verklärung, Hogarth schildert existierende Verhältnisse und erhebt den Anspruch, eine eigenständige Tradition zu begründen, jenseits normativer klassischer Verpflichtung. Das propagiert nicht zuletzt einen neuen Kunstbegriff.⁶³

Wright of Derbys *Alchemist* (Abb. 7) von 1771 führt den Angriff auf die klassische Tradition von einer anderen Warte aus. Wissenschaftliche Erkenntnis und wissenschaftlicher Fortschritt verhindern die Möglichkeit des bruchlosen Fortschreibens der Tradition. Der Alchemist hat auf der Suche nach dem Stein des Weisen experimentiert und dabei Phosphor entdeckt, wir sind auf dem Weg zur Chemie als Disziplin. Eine bläuliche Flamme zischt aus der Phiole, das Wunder ihrer Erscheinung hat den Alchemisten auf die Knie gezwungen. Seine Pose übernimmt Wright vom Wunder der Stigmatisierung des Hl. Franziskus, die auch in der Giotto-Schule nicht ohne einen oder auch zwei Zeugen im Hintergrund auskommt. Das Schema wird neu besetzt, Wright hat naturwissenschaftliche Traktatliteratur gelesen. Die Versuchsanordnung ist genau von dort übernommen und rational nachvollziehbar. Das Wunder ist säkularisiert, der Alchemist gehört der Alten Welt an, die neue Zeit wird nicht mehr anbetend in die Knie gehen.⁶⁴

Ikonografisch tradierte Schemata werden ihres Sinns entkleidet. Damit wird auch die klassische Bildersprache mit ihrem allegorischen und emblematischen Apparat weitgehend entwertet. (Sie findet ein bezeichnendes Residuum: die Karika-



Abb. 6: William Hogarth, *The Battle of the Pictures*, 1744/45, Radierung

63 Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, London 1989, Kat. Nr. 157, S. 113–114; ders., *Hogarth*, Bd. 2: *High Art and Low. 1732–1750*, New Brunswick, NJ 1992, S. 231–236.

64 *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, hrsg. von Herbert Beck u. a., Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., München 1999, Kat. Nr. 45, S. 75–76 (Werner Busch).

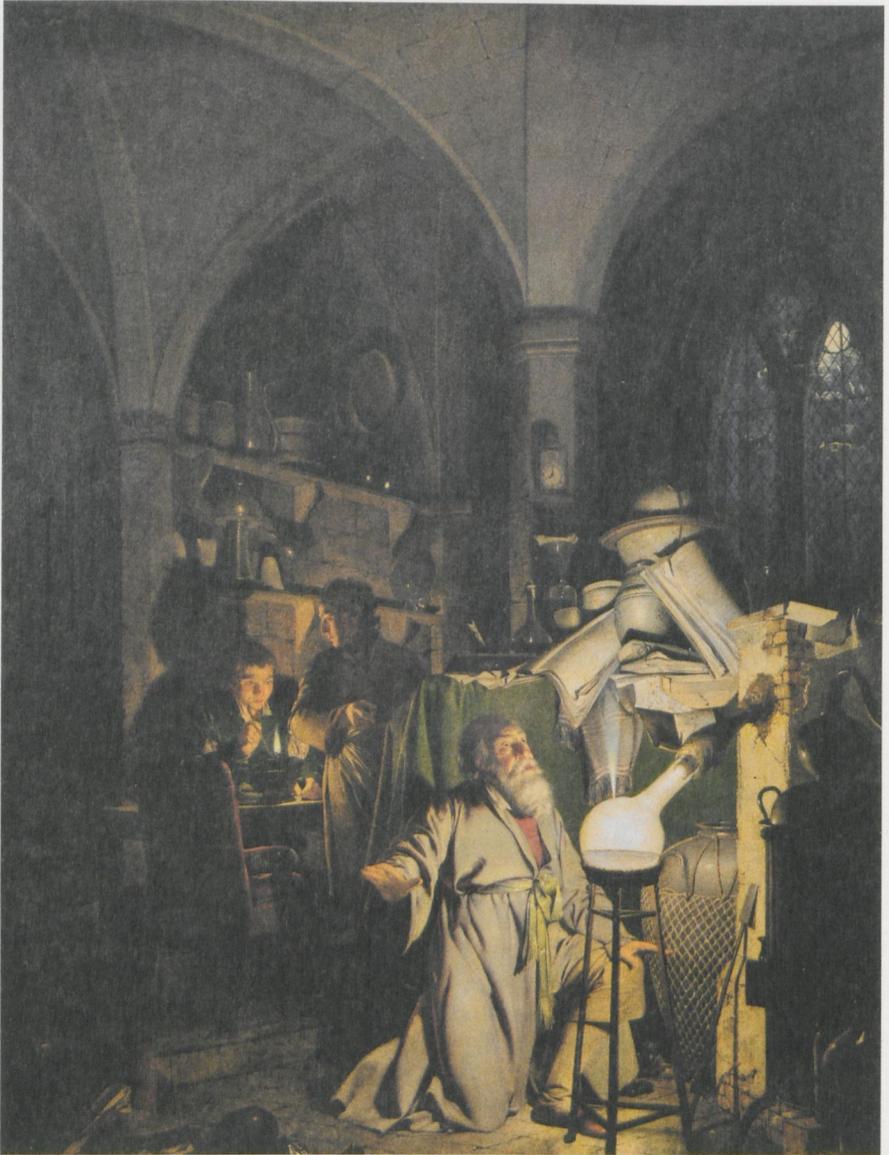


Abb. 7: Joseph Wright of Derby, *Der Alchemist*, 1771 (1795 überarbeitet), Öl auf Leinwand, Derby Art Gallery, Derby

tur, bei der es sich nur noch um ein Spiel mit geläufigen, aber überholten Verständigungsmitteln handelt.) Nur ein Beispiel von vielen ist Antonio Canovas Versuch von 1781/83, mit seinem *Theseus und Minotauros* (Abb. 8) die mythologische Tradition zu retten, indem er dem Thema eine neue, der Gegenwart angemessene Dimension zuschreibt. Zwar wird, wie sich das gehört, der besiegte Minotauros gezeigt,

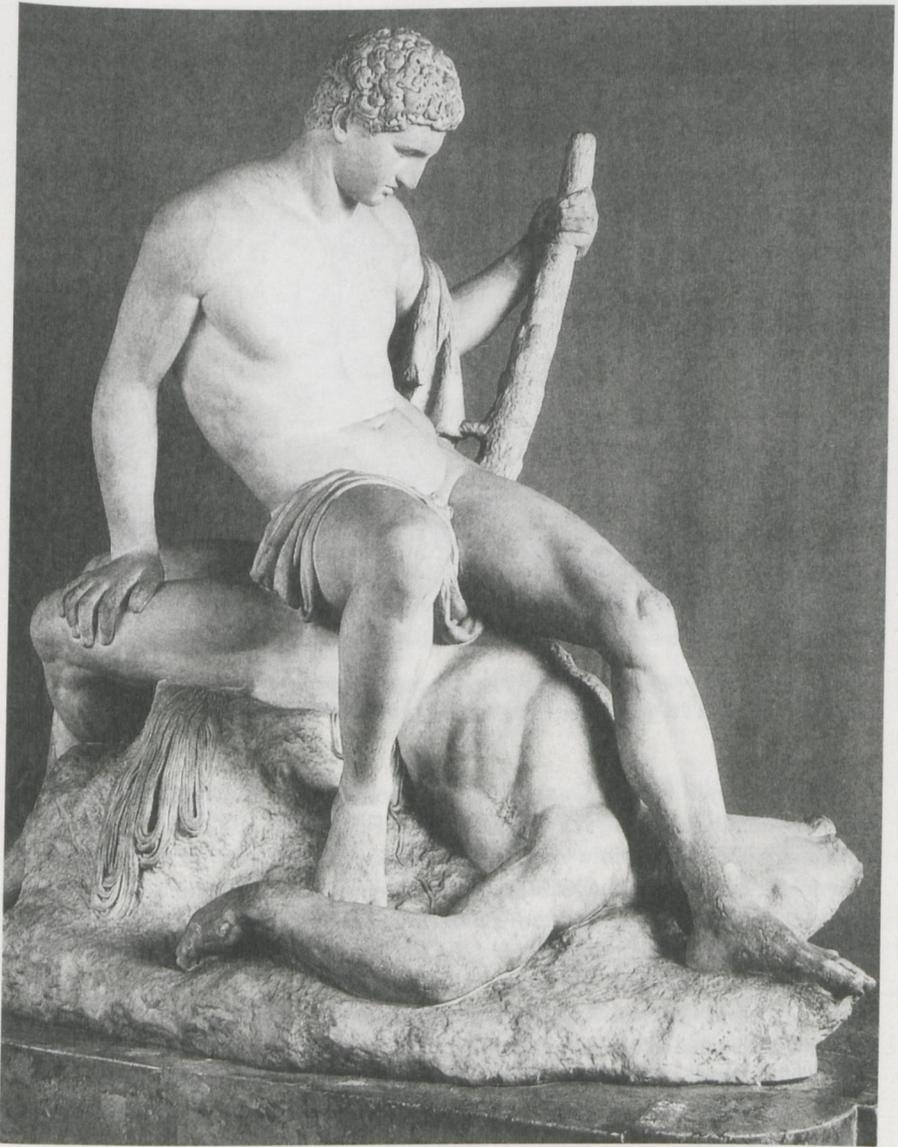


Abb. 8: Antonio Canova, *Theseus und Minotauros*, 1781–1783, Marmor, Victoria & Albert Museum, London

doch ohne den Triumph des Theseus. Vielmehr sitzt er auf dem Leib des besiegten Halbmenschen und sinnt über das Schicksal an sich nach, hebt so die Geschichte auf eine Reflexionsebene, bei der die Handlung gewesen, die Zukunft unausdenkbar ist. Klassischer Historie, um es so zu sagen, wird die Kraft geraubt. Im doppelten Sinn des Wortes ist dies Canovas Thema, bei aller Klassizität der Form.



Abb. 9: James Gillray, *Un petit Souper à la Parisienne – oder eine Sansculottenfamilie erfrischt sich nach den Mühen des Tages*, 20. September 1792, Radierung

James Gillrays *Un petit Souper à la Parisienne* (Abb. 9) von 1792, eine der grausamsten Stellungnahmen zur Französischen Revolution, lässt Sansculotten, im Wortsinn ohne Hosen, ihre ermordeten Gegner verspeisen. Besonders obszön ist die vordere Figur am rechten Rand. Sie verschlingt nicht nur einen menschlichen Arm, sondern hockt mit nacktem Hintern auf den Brüsten einer nackten, kopf-über als Sitz missbrauchten Frauenleiche. Canova hatte ein Schamtuch zwischen Theseus und Minotauros geschoben und so die Nacktheit der beiden entschärft. Gillray entblößt Canovas Gruppe endgültig und zeigt, was Abschlachten eigentlich ist – zugleich erledigt er damit auch alle Klassizität und Traditionsverbundenheit. Die Wirklichkeitserfahrung hebt das Ideal auf,⁶⁵ die Forderung nach Schönheitlichkeit ist nicht mehr aufrechtzuerhalten, Bilder der Verklärung werden unglaublich, eine mehrhundertjährige Tradition ist nicht mehr fortzuschreiben.

Ein letztes Beispiel, auf das auch Werner Hofmann hingewiesen hat: Goyas Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta von 1820 (Abb. 10). Der Arzt hat Goya aus schwerer Krankheit errettet, die doppelte Zeile unter dem Bild führt dies aus und macht das Bild damit zu einer Art Motivbild. Im Hintergrund scheinen sich bereits

65 Busch 1993, S. 152–155, 470–472.



Abb. 10: Francisco Goya, *Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta*, 1820, Öl auf Leinwand, The Minneapolis Institute of Arts



Abb. 11: Luis de Morales, *Pietà*, 1560–1570, Öl auf Holz, Real Academia de San Fernando, Madrid

Trauerweiber eingefunden zu haben, in Erwartung von Goyas Tod. Die Figuration folgt einem Pietà-Typus, wie ihn der Spanier Luis de Morales in einer ganzen Serie von Bildern um 1560–70 geprägt hat (Abb. 11). Doch Goya ist kein neuer Christus, er stirbt nicht, wird nicht betrauert. Der Arzt richtet ihn auf, verabreicht ihm einen Heiltrank, schiebt seinen Arm wie einen Riegel vor das zu erwartende Schicksal und rettet ihn. Die Pietà ist säkularisiert – wie Wrights Hl. Franziskus. Heilung und Tod werden etwas rein Somatisches. Leiden wird irdisch und gänzlich individuell. Dass Goya dem Tod keinen Sinn mehr zuschreiben konnte, hat er in den *Desastres* vielfältig demonstriert. Auch hier ist das ikonografische Schema unmittelbar erkennbar, erfährt aber eine grundsätzliche Umwertung, die seinen ursprünglichen Sinn radikal infolge stellt. Das Zitat dient der endgültigen Negierung eines überlieferten Kunstbegriffes.⁶⁶ Was folgt, bis heute, sind Kunstwerke, die, wenn sie ernst genommen werden wollen, nicht mehr positiv Sinn setzen können, sondern nur noch über den Sinnverlust der Gegenwart zu reflektieren in der Lage sind.

⁶⁶ Goya. *Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830*, hrsg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1980, Kat. Nr. 187, Abb. 132–134, S. 234–235; Busch 1993, S. 452–456.