

MARTIN KIRVES

Das Urteil des Herkules – Shaftesburys gemalte Kunsttheorie

Im November 1711 übersiedelt Shaftesbury nach Neapel in der Hoffnung, durch einen Klimawechsel sein Lungenleiden kurieren zu können, und stirbt ebendort fünfzehn Monate später. Ungeachtet der fortschreitenden Krankheit entfaltet er eine rege Tätigkeit. Am 5. Juni 1712 schreibt er an Pierre Coste: „You will find me, if alive, entertaining my-self very busily with Drawings, Sketches, Prints, Medals and Antiques; which as well as Pictures and other Virtuoso-impliments, are brought often to my Chamber and Bed-side“.¹ Shaftesbury begutachtet Kunstgegenstände, legt eine Sammlung an und vermittelt Werke nach England.² Damit erschöpfen sich die ‚Virtuoso-impliments‘ jedoch nicht. Der ‚Virtuoso‘ – Shaftesburys sich an Baldassare Castigliones *Cortegiano* anschließender Idealtypus – ist selbst schöpferisch wirksam. Wie sich kritischer Kunstgenuß und produktive Tätigkeit verbinden, verdeutlicht der Entwurf eines wahrscheinlich nicht mehr ausgeführten Selbstporträts, das Shaftesbury als sterbenden ‚Virtuoso‘ zeigen sollte. Kurz vor seinem Tod skizziert er dem Maler Paolo de Matteis³ das auszuführende Bild:

A man of distinction, nobleman of a certain kingdom, virtuoso, philosopher, and author well-known through his writings, having retired to a particular health resort to seek relief from his infirmities, still continues with his studies, ill, exhausted, and near to death as he is.

This gentleman-philosopher, by his pose, his clothing, and personal insignia, as well as by his mien and looks, renders visible this true character or *persona*; through the view given of the interior of a study or library (decorated with some busts, antique pieces, and

¹ Anthony Ashley Cooper of Shaftesbury, *Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*, hg., übersetzt und kommentiert von Gerd Hemmerich u. a., Stuttgart 1981 ff., Bd. 1.5: *Ästhetik*, 2001, 376.

² Zu den Aktivitäten Shaftesburys als Sammler und Kunstvermittler zwischen Neapel und London siehe: Sheila O’Connell, *Lord Shaftesbury in Naples. 1711–1713*, in: *The 54th Volume of the Walpole Society* 1991, 149–219.

³ Paolo de Matteis (1662–1728) war Schüler Luca Giordanos. Er arbeitete in Neapel im Umkreis Francesco Solimenas und freskierte 1717 die Kuppel von Il Gesù Nuovo.

pencil drawings) one is able to recognise the subject upon which he employs his present contemplation.

He is consulting works of ancient authors for material to be used by that famous artist of the same resort, the one who created the beautiful *tableau* „The Judgement of Hercules“. A book with this very little title can be seen to one side, and the drawing, or first sketch of the piece itself is visible separately, with the artist's signature at the bottom.⁴

Stoisch durchforstet der ebenso in der antiken Literatur wie in Kunstdingen bewanderte ‚Virtuoso‘ noch im Zustand der Todeserwartung die Schriften der ‚Alten‘ nach Vorlagen für eine bildliche Umsetzung, wobei Shaftesbury, wie er im dritten, an Matteis gerichteten Brief ergänzt, ein kleines Buch halten soll, „as it would in the hand of a dead man“.⁵

Die darzustellende Tätigkeit ist keine antiquarische Zerstreung des erkrankten ‚Gentleman-Philosopher‘, der sich in seine Studierstube zurückgezogen hat; sie bildet das Kernstück eines umfassenden Reformprogramms, welches auf nichts weniger als auf die Herbeiführung einer gesellschaftlichen Realität zielt, der die unverfälschte, genuin sozial bestimmte menschliche Natur zugrunde liegen soll. Die programmatisch gegen Thomas Hobbes' Auffassung des Menschen als ‚homo lupus‘ gerichtete Utopie sollte durch die Selbsterkenntnis eines jeden Einzelnen realisiert werden, zu der die Kunst in ganz besonderem Maße anzuleiten vermag – vermittelt der Kunst sollte der Mensch zu dem werden, was er anthropologisch ist. Damit die Kunst dieser Aufgabe gerecht zu werden vermag, extrahiert der ‚Virtuoso‘ Szenen aus der antiken Literatur, in denen sich die moralische Essenz dieser Schriften konzentriert, um sie nach seinen Maßgaben bildlich reformulieren zu lassen. Innerhalb dieser Transferleistung kommt sein eigenes schöpferisches Potential zum Tragen: Unmittelbar aus den Quellen schöpfend wird er zu einem ‚antiken Künstler‘, der die Überlieferungslücke der nicht tradierten antiken Bilder schließt, indem er den moralischen Gehalt der antiken Schriften bildlich für die Gegenwart aktualisiert. Diese widerstandsfreie Übertragung, der sich weder ein historisch noch medial unüberbrückbarer Hiatus entgegenstellt, wird durch die überzeitliche Geltung des medial univoken moralischen Gehalts verbürgt. Seine anthropologische Fundierung beinhaltet eine stets akute, Antike und Gegenwart umfassende Kontinuität, die jedoch in sich asymmetrisch austariert ist.

In den *Characteristicks* diagnostiziert Shaftesbury den gegenwärtigen Zustand der menschlichen Natur als korumpiert, weshalb das Heilmittel den Schriften der Alten zu entnehmen sei. Es ist das *Soliloquy*, das Selbstgespräch, dem Shaftesbury

⁴ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 421 f. Shaftesbury schreibt am 12., 13. und 17. 1. 1713 an Matteis. Möglicherweise nimmt der letzte Brief auf eine bereits vorgelegte Skizze Bezug. Er stirbt am 4. 2. 1713.

⁵ Ebd., 427.

1711 eine eigene Abhandlung gewidmet hat. Um die menschliche Natur zu sich selbst zurückzuführen, sind keine vorgegebenen handlungsanleitenden Maximen zu befolgen, vielmehr gilt es, sich eine Methode der Selbstüberprüfung anzueignen, welche derartige Maximen als präreflexiv wirksame Intentionsausrichtungen generiert. Die bildliche Darstellung dieser Methode zeigt das fiktionale Selbstbildnis als bereits erbrachtes Arbeitsergebnis des ‚Virtuoso‘ anhand des „first sketch“ des Herkulesurteils. Im Gestus der Selbstzurücknahme verweist das imaginierte Bild hier auf das realisierte schöpferische Potential des ‚Virtuoso‘ Shaftesbury: Er hatte die dargestellte Szene aus Xenophons *Memorabilia* gezogen und eine eigene Schrift – *A Notion of the Historical Draught or Tabulature of The Judgment of Hercules* – verfaßt, welche die adäquate bildliche Übertragung des moralischen Gehalts der Szene verbürgen sollte und Realisierungsrichtlinien formuliert, die paradigmatisch für eine ‚Kunst der Aufklärung‘ eintreten.⁶

Das Herkules-Bild und die Herkules-Abhandlung sind Teil von Shaftesburys in Neapel begonnenem großen Projekt der *Second Characters or Language of Forms*, dem ergänzenden Gegenstück zu den seit 1711 vorliegenden *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*.⁷ Die nur teilweise ausgearbeiteten *Second Characters* waren als Kompilation von vier Abhandlungen geplant: Den Auftakt sollte der an den Whig-Politiker Lord Somers gerichtete *Letter Concerning the Art, or Science of Design* bilden, der die gesellschaftliche Relevanz einer *Renovatio* der Künste darlegt. Daran sollte sich der *Herkules*-Text als exemplarische Konkretion der Neubestimmung der Kunst anschließen. Beide Schriften liegen vollständig ausgearbeitet vor und wurden posthum publiziert,⁸ die beiden

⁶ Xenophon, *Erinnerungen an Sokrates*, Stuttgart 1980, 91 ff. Xenophon gibt eine nicht als Quelle überlieferte Erzählung des Sophisten Prodikos wieder.

Die Wahl des Herkules Sujets betreffend, verweist Wolfgang Lottes darauf, daß Dryden in dem Essay *A Parallel of Poetry and Painting*, welchen er als Einleitung seiner DuFresnoy-Übersetzung voranstellt, den Malern empfiehlt, würdige Sujets zu wählen, und das *Herkulesurteil* Annibale Carraccis als vorbildlich anpreist (Wolfgang Lottes, Shaftesbury und die ‚ut pictura poesis‘-Tradition, in: ANGLIA. Zeitschrift für englische Philologie 107 (1989), 330–343, hier 334). Erwin Wolff macht darauf aufmerksam, daß Robert Lowths *Herkules*-Gedicht Shaftesbury inspiriert haben könnte, das sich unter den *Shaftesbury Papers* im Public Record Office London befindet (Erwin Wolff, Shaftesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18. Jahrhunderts. Der Moralist und die literarische Form, Tübingen 1960, 140). Shaftesbury selbst erteilt im *Design*-Brief die Auskunft, die Idee ginge auf einen italienischen Stich zurück, den er bei Lord Somers Jahre zuvor gesehen habe (Shaftesbury, *Sämtliche Werke* [wie Anm. 1], Bd. 1.5, 57).

⁷ Zum Herkules-Gemälde siehe auch den Aufsatz von Patrick Müller in diesem Band.

⁸ Nach Shaftesburys Tod wurde der *Herkules*-Text von seinem Cousin Thomas Micklethwaite als eigenständige Publikation veröffentlicht. 1714 brachte ihn der Drucker der *Characteristicks*, John Darby, unter dem Titel *On Painting* heraus. 1715 fügte Darby den *Herkules*-Text zusammen mit dem *Letter Concerning Design* als VII. Abhandlung in einige Exemplare des dritten Bandes der 2. Aufl. der *Characteristicks* ein. Seit der 3. Aufl. von 1727 gehören die Abhandlungen zum Textkorpus der *Characteristicks*.

anderen Abhandlungen blieben Fragmente. Des weiteren war geplant, dem *Herkules*-Text eine Bearbeitung des antik-stoischen Werkes *Die Cebes-Tafel* folgen zu lassen, worin der Lebenslauf seinen verschiedenen Möglichkeiten nach allegorisch ausgelegt wird.⁹

Den Hauptteil und das theoretische Herzstück der *Second Characters* hätte die vierte Abhandlung *Plasticks, or the Original, Progress, & Power of Designatory Art* gebildet, zu der umfangreiche Vorarbeiten erhalten sind. Sie beinhaltet den Entwurf einer Zeichentheorie, welche die systematische, *Characteristicks* und *Second Characters* umgreifende Klammer bildet. Ein ‚Zeichen‘ hat dieser Konzeption zufolge die Minimalbedingung zu erfüllen, ein seitens des Menschen geformter Bedeutungsträger zu sein. Die Zeichen lassen sich drei Klassen zuordnen, den ‚1st‘, ‚2nd‘, und ‚3rd Characters‘.¹⁰ ‚1st Characters‘ sind arbiträre Zeichen: „Notes and Marks“, das sind Silben, Wörter, Sprache und deren Artikulation, sowie logisch-mathematische Zeichensysteme. ‚2nd Characters‘ bezeichnet Shaftesbury als „Signs, Signa oder Sigilla“. Bei ihnen handelt es sich um die plastische oder graphische „Imitation of real Forms & natural Beings“. ‚3rd Characters‘ schließlich bilden die ‚mittlere‘ oder ‚emblematische Klasse‘. Sie überformen die ‚2nd Characters‘, um mit einer den ‚1st Characters‘ eigenen Eindeutigkeit unzweifelhaft bestimmte „Sentiments, Senses, or Meanings“ auszudrücken. Dies geschieht, indem sich ein ‚2nd Character‘ durch seine Darstellungsweise auf seine „Form, Nature, Passion, or History“ bezieht, um eine ganz bestimmte Eigenschaft des Darstellungsgegenstandes, wie etwa beim Löwen die Stärke, auszudrücken. Da sich diese dritte Klasse aus ‚2nd Characters‘ speist, gibt es streng genommen nur zwei Zeichenklassen: die Schriftzeichen und die auch als ‚natürliche Zeichen‘ bezeichneten Nachahmungen der „real forms“. Das in Neapel anvisierte Korpus der *2nd Characters or Language of Forms* ist mithin eine zeichentheoretisch fundierte Theorie der bildenden Künste.

Um sich nicht ausschließlich vermittels der Schrift (‚1st Characters‘) auf natürliche Zeichen (‚2nd Characters‘) zu beziehen, ist der Philosoph Shaftesbury zum ‚Virtuoso‘ geworden und hat mit Hilfe eines ausgebildeten Künstlers die darzuliegenden Bestimmungen der natürlichen Zeichen im Modus der ‚2nd Characters‘ bildlich formuliert. Die dargestellte Skizze des Herkulesurteils hat sich tatsächlich als Entwurf unter den „Drawings“ und „Sketches“ befunden, welche Shaftesbury auf seinem Krankenlager begutachtete.¹¹ Er hatte sie bei Paolo de Matteis in

⁹ Diese spätantike Ekphrasis wurde mehrfach bildlich rückübersetzt. Die bekannteste, aus drei Grafikblättern bestehende Version stammt von Hendrick Goltzius (1592). Eine profunde Einleitung und kommentierte Übersetzung bietet: Rainer Hirsch-Luipold, *Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens*, Darmstadt 2005.

¹⁰ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 215 ff.

¹¹ Darunter befanden sich auch die nach seinen Anweisungen gezeichneten und von Simon Gribelin gestochenen emblematischen Vignetten für die zweite Auflage der *Characteristicks*. Siehe

Auftrag gegeben und als Malanleitung den *Herkules*-Text verfaßt. Der Briefwechsel belegt, daß Shaftesbury darüber hinaus die Bildfindung Schritt für Schritt begleitete.¹² Im Anschluß an zwei Entwurfszeichnungen (Abb. 4, 5) ließ er ein Ölmodell anfertigen (Abb. 6), das, wiederum nach seinen Angaben modifiziert, als großformatiges Gemälde ausgeführt worden ist (Abb. 1).¹³ Das Herkules-Bild stellt einen genuinen Bestandteil der ‚2nd Characters‘ dar und ist als Frontispiz materiell Teil der posthum veröffentlichten *Herkules*-Abhandlung geworden. Um die programmatische Neuausrichtung der Kunst in England wirksam werden zu lassen, ließ Shaftesbury von Matteis noch eine kleine Version des Herkulesurteils anfertigen, die durch geringfügige Veränderungen als ‚zweites Original‘ erscheinen sollte, und sandte sie als „little Prophet“ zusammen mit dem *Design*-Brief und dem *Herkules*-Text nach London.¹⁴

Im folgenden soll das für die anvisierte Gesellschaftsreform relevante Zusammenspiel des ‚moral sense‘, des *Selbstgesprächs* und einer zu initiiierenden *Kunst der Aufklärung* untersucht werden. Dazu wird uns als Ausgangs- und Zielpunkt das Gemälde von Matteis dienen (Abb. 1).

I. Innere und äußere Form

Herkules steht zwischen den Personifikationen des Lasters und der Tugend. Letztere hat das Wort ergriffen und hält in der einen Hand ihr Attribut, das Richtschwert (Parazonium), mit der anderen weist sie auf die Anhöhe in der Ferne, wohin ein schmaler Weg hinaufführt, auf welchen die Stellung ihres linken Fußes zielt. Ihr rechter Fuß stützt sich auf einen quaderförmigen Felsen, der ihrer rhetorischen Ansprache ein Postament verleiht und zugleich den Beginn des Aufstiegs symbolisiert. Herkules folgt ihren Ausführungen, ohne sie direkt anzublicken. Seine äußerliche Reaktion ist verhalten: Scheinbar ruhig stützt er sich auf das Instrument seiner Taten, die mächtige Keule, mit der er den nemäischen Löwen, dessen Fell ihn bekleidet, besiegt hat. Nur seine Gesichtszüge wollen

dazu: Felix Paknagel, Shaftesbury's Illustrations of Characteristics, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), 290–312.

¹² Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 370 ff.

¹³ Die erste Entwurfsskizze befindet sich im Département des Arts Graphiques des Louvre, die zweite in Privatbesitz (beide Abbildungen sind dem Aufsatz Livio Pistillis entnommen: Livio Pistilli, Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis. Ercole al bivio tra teoria e pratica, in: *Storia dell' arte* 68/1 [1990], 105). Das Ölmodell (49 x 62 cm) ist in der Alten Pinakothek München, das ausgeführte Gemälde (198,2 x 256,5 cm) im Ashmolean Museum Oxford und die kleine Version (61,1 x 76,8 cm) im Temple Newsam House Leeds. Die Abbildungen dieser Bilder entstammen: Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 68 f.

¹⁴ Ebd., 380.



nicht zur äußerlichen Gelassenheit passen; sie verraten eine innere Anspannung. Die Mimik scheint eine Metamorphose zu durchleben: Mund und Wangen sind entspannt und leicht von der den Kopf stützenden Hand verschoben; eine beinahe laszive Haltung, die ihn mit dem Laster verbindet. Die Augenbrauen hingegen sind zusammengezogen, die Stirn ist angespannt – die Ansprache der Tugend beginnt ihn aufzuwühlen. Im Zustand dieser ‚existentiellen‘ Betroffenheit vollzieht sich Herkules’ Selbsterkenntnis. Sie mündet in die sich als Entschluß äußernde Urteilsfindung, welche der aufmerksam-klare Blick, der das verschattete Antlitz der Tugend noch nicht gänzlich zu erkennen vermag, bereits ankündigt. Dieses dem Entschluß zur Tugend vorausgehende innere Drama soll – Shaftesburys Instruktion zufolge – Herkules’ Mimik abzulesen sein: „[Wenn Herkules] die Tugend ansieht, sollte dies ernsthaft und mit äußerster Aufmerksamkeit geschehen, wobei er doch einen Teil der Aktion des Körpers noch der Lust zugeneigt läßt und durch gewisse Züge von Betroffenheit und Bedauern, vermischt mit der vorherrschenden oder obsiegenden, zu erkennen gibt, daß die Entscheidung, die er zugunsten der Tugend zu treffen im Begriff ist, ihn nicht wenig kostet“.¹⁵ Dabei habe

¹⁵ Ebd., 91.

Matteis, wie Shaftesbury brieflich hinzufügt, so viel „passion and agony“ als nur irgend möglich in den Ausdruck hineinzulegen.¹⁶

Nehmen wir – des inneren Dramas gewahr – Herkules' Haltung im Gesamtzusammenhang des Bildes in den Blick, dominiert er keineswegs, gelassen auf seine Keule gestützt, die Bildmitte. Er ist in die Kraftfelder der Tugend und des Lasters eingespannt: Jede Bewegungsnuance seines Körpers bedeutet eine Annäherung oder Entfernung aus der jeweiligen Einflußsphäre. Die Torsion seines Körpers erscheint in dieser Perspektive als innere Zerrissenheit: Herkules' Hinwendung zur Tugend wird relativiert, indem sein Kopf auf der Seite des Lasters situiert ist, die Schultern eine Drehbewegung hin zu ihr vollziehen und das Gewicht seines Körpers von der Keule gestützt wird, der eben jener Stein, den auch das Laster für sich beansprucht, als Postament dient und das Gegenstück zur erwähnten ‚ersten Stufe‘ auf der Tugendseite bildet. Herkules' Aufrufen im Bereich des Lasters wird wiederum durch die Seitwärtsdrehung des Unterkörpers in Richtung Tugend zurückgenommen. Seine Hüfte ist hell erleuchtet, während auf der anderen Seite vermittelt des Löwenfells ein tiefer Schattenraum ausgebildet ist, der Herkules vom Laster trennt. Darüber hinaus fungiert die Löwenfratze als ein gegen das Laster gerichtetes atropäisches Zeichen. Der Tugend hingegen entblößt er seine Seite, wie auch sein rechter Fuß mit jenem der Tugend korrespondiert, während der andere wie das Zünglein an der Waage die Mitte zwischen beiden Göttinnen hält. Deutet die nuancierte Mimik darauf hin, daß sich Herkules aus dem Zweifel herausarbeiten wird, soll seine Körperhaltung die Offenheit der zu treffenden Entscheidung anzeigen. Herkules kann „von einem geschickten Meister so gezeichnet werden [...], daß, selbst wenn man die Miene und die Gesichtszüge beiseite lassen wollte, allein aus der bloßen Wendung oder Richtung des Körpers deutlich würde, daß dieser junge Held noch nicht ganz das Stadium des Abwägens oder Überlegens hinter sich gelassen habe“.¹⁷

Herkules' subtile Ponderation ist folglich kein Ausdruck eines In-sich-selbst-Ruhens, wie es beim antiken Vorbild des Motivs, dem *Herkules Farnese*, der Fall ist (Abb. 2).¹⁸ Nach seiner Wiederentdeckung 1545/46 galt die antike Statue als

¹⁶ Ebd., 371.

¹⁷ Ebd., 89.

¹⁸ Die 3,35 m hohe Marmorstatue wurde von dem Athener Bildhauer Glykon 212–216 n. Chr. nach dem Vorbild der heute verlorenen Skulptur Lysippos (um 320 v. Chr.) für die Caracallathermen angefertigt, deren Eingang sie mit einer anderen monumentalen Herkulesfigur flankierte. Eine von Alessandro Farnese als Papst Paul III. durchgeführte Grabungskampagne brachte 1545/46 die beiden Skulpturen Stück für Stück zutage. Alessandro Farnese stellte sie im Hof seines Palastes auf, den Michelangelo in diesem Zusammenhang mit einer eindrucksvollen Schaufassade versehen hat. Fortan besichtigten Künstler, Kunstkenner und Altertumsforscher aus aller Welt den Herkules Farnese; er gehörte zum unerläßlichen Bestandteil der ‚Grand Tour‘ und wurde durch Stiche und

ideales Sinnbild des gereiften Mannesalters; die ausgeglichene Haltung des Körpers wurde als Harmonie der Kräfte wahrgenommen.¹⁹

Dem Sujet der Wahl des Lebensweges entsprechend, verjüngt Matteis Herkules und verleiht ihm eine hellwache Aufmerksamkeit, während der *Herkules Farnese*, von den hesperischen Gärten zurückkehrend, deren Äpfel er hinter dem Rücken hält, „erhizet und athemlos“ ausruht, wie Winckelmann ihn charakterisiert.²⁰ Über diese Modifikationen hinaus invertieren Shaftesbury und Matteis das antike Vorbild geradewegs, indem die Ausgeglichenheit des Kontrapostes eine inhaltliche Umkehrung erfährt: Der Ausdruck innerer Ruhe soll durch die Veranschaulichung höchster Zerrissenheit ersetzt werden. Dazu wird die ‚klassisch-ideale‘ Ruheform des Kontrapostes entleert und als Schale einer sich von innen her ereignenden Spannung angefüllt. Damit kommt der stärksten Form im Bild die höchste Fragilität zu. Die inhaltliche Umkehrung des herkulischen Kontrapostes basiert auf dem für Shaftesburys Denken zentralen Begriff der ‚inneren Form‘, die den Charakter – „the disposition, temper, and affections“²¹ – einer Person bezeichnet. Die Historia des Gemäldes – „the principal action“ – hat sich ganz auf die Seite der ‚inneren Form‘ zurückgezogen. Ihr sucht Matteis unter Einsatz von Komposition, Farbgebung und Lichtführung sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Auch wenn es Matteis letztlich nicht gänzlich gelungen ist, das Drama des Selbstzweifels gerade durch jene Körperhaltung darzustellen, welche beim antiken Vorbild die Standhaftigkeit exemplifiziert, ist das kunstreformierende Potential des Bildes dennoch virulent. Obwohl Herkules keine Heldentat ausübt, sich jeglicher ‚äußerlichen‘ Handlung enthält, veranschaulicht seine Darstellung eine ‚Passio‘, die als „reflex affection“²² in ihrer Intensität nicht hinter den herkömmlichen Affektklassen zurückbleibt – Shaftesbury spricht gar von „Agony“ – und die dennoch quer zur tradierten Affektordnung steht. Daß Herkules einen affektiven Zustand veranschaulicht, der bisher nicht zum Vokabular der Bildsprache gehörte, zeigt sich in Matteis’ von Shaftesbury angetriebenem Ringen um einen adäquaten Gesichtsausdruck. Während er für die Ausformung der sehnsuchtsvoll-hoffenden Mimik des Lasters auf die Tafeln von Charles Le Brun zurückgriff (Abb. 3) und sich für die Mimik der Tugend, Shaftesburys Empfehlung folgend, auf antike Münzen mit Darstellungen der Pallas Athene stützte,²³

Zeichnungen in aller Welt verbreitet. Heute steht er im *Museo Archeologico Nazionale* in Neapel. Die Abbildung entstammt dem Archiv des Autors.

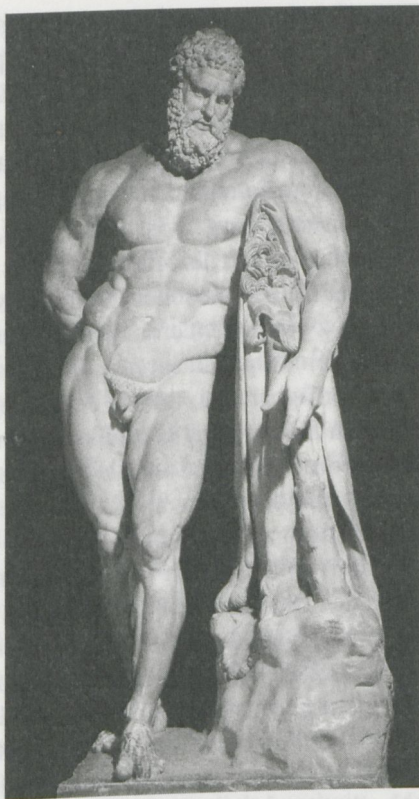
¹⁹ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edeln Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, 1. Teil, 2. Buch, 34.

²⁰ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Wien 1776, 744 f.

²¹ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.2, 266.

²² Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 2.2, 66.

²³ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 95 f.



konnte er, um Herkules' ‚existenziellen Zweifel‘ mimischen Ausdruck zu verleihen, kein Muster in Anspruch nehmen.²⁴

Daß die ‚Passio‘ den Hauptgegenstand eines Bildes auszumachen habe, hatte bereits der Kunsttheoretiker Paolo Lomazzo, auf Leon Battista Albertis zentralen Begriff ‚motus‘ zurückgreifend,²⁵ Ende des 16. Jahrhunderts empfohlen, um dem

²⁴ Charles Le Brun hielt 1668 in der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* eine *Conférence sur l'expression générale et particulière*. Diese Veranstaltung gehörte zu den regelmäßig von den Künstlern der Akademie abgehaltenen Konferenzen, in denen der Redner über ein selbstgewähltes Thema referierte. Drei Zuhörer publizierten den Vortrag Jahre später mit einer unterschiedlichen Anzahl von Illustrationen: Henry Testlin (1680/96), Gaëtan Picart (1698, 1701 in unterschiedlichen Anzahl von Illustrationen), Jean Audran (1727). Der Quelltext ist mit den Zeichnungen publiziert, philologisch aufbereitet und interpretiert in: Jennifer Montagu, *The expression of the passions. The origin and the influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven u. a. 1994. Dieser Abhandlung ist auch die Abbildung entnommen (ebd., 86).

²⁵ Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000, 272. Alberti trifft bereits eine Unterscheidung zwischen ‚moti‘ als Affekten, welche die Seele bewegen, und ‚moti‘ als körperlichen Bewegungen. Beide Bereiche koinzidieren mit der Aufgabe

Historienbild einen neuen Impuls zu geben: Das Dargestellte müsse stets von einem zentralen Affekt, einer ‚principal passione‘ seinen Ausgang nehmen, auf den sich alles im Bild zu beziehen habe.²⁶ Eine Forderung, welche der von Shaftesbury in den *Plasticks* erwähnte, mit Rubens bekannte Franciscus Junius wiederholte: „In der Tat ist [...] Bewegung gleichsam die Seele und der Geist des Gemählde, die aus einmal erregten, nicht nur heftigen, sondern auch sanften und gemilderten Affecten entspringt“.²⁷ Ist der zentrale, die ‚Historia‘ des Bildes generierende Affekt bisher jedoch als offensichtliches Handlungsgeschehen erkennbar gewesen, indem er die Bildpersonen mehr oder weniger stürmend ergriffen hat, führt Shaftesbury, zwischen innerer Handlung und ihrer äußerlichen Artikulation differenzierend, eine Opazitätsgrenze ein und sichert den ontologischen Status des visuell nicht Verfügbaren als ‚innere Form‘ gegenüber ihrer sichtbaren patho-physiognomischen Erscheinung als ‚äußerer Form‘. Die Handlung wird gleichsam der ‚äußeren Form‘ entzogen und als Abbild einer sie modellierenden ‚inneren Form‘ bestimmt, die der Betrachter durch eine genaue Beobachtung der ‚äußeren Form‘ diagnostisch zu erschließen hat.

Damit vollzieht sich auf kunsttheoretischem Terrain eine entscheidende Umkehrung: Das Bild-Abbild-Verhältnis ist kein äußerliches mehr, das gemäß der Illusionstheorie des geöffneten Fensters, mit dem Alberti paradigmatisch die Malerei verglich,²⁸ einen Gegenstand ‚mimetisch wiederholt‘; es ist aber auch nicht in einem gegenstandstranszendierenden Sinne immateriell-materiell bestimmt, indem das Werk etwa ein konkretisiertes Abbild seiner vorgängigen urbildlichen ‚Idea‘ wäre oder anhand der dargestellten Personen überindividuelle Wirkprinzipien verbildlicht würden; das Bild-Abbild-Verhältnis bleibt gegenstandsmimetisch bestimmt, wird jedoch in den Abbildungsgegenstand selbst verlegt. Der Künstler verdoppelt folglich nicht, wie Sokrates ihm vorwarf, das Abbild. Seine Aufgabe besteht darin, mimisch-gestisch das innere Urbild zur Erscheinung zu bringen.²⁹ Mit der Individualisierung des Ur-Bildes als ‚innerer Form‘ hebt Shaftesbury vermittels einer platonischen Gedankenfigur die sokratische Abwer-

der Maler, „mit den Bewegungen von Gliedern den Zustand von Seelen zum Ausdruck zu bringen“. Im folgenden beschränkt sich Alberti aber ganz auf den körperlichen Aspekt der ‚moti‘.

²⁶ Im VI. Kapitel des 2. Buches des *Tratatto dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura* (1596) gibt Lomazzo vor, was der Künstler beim Bildaufbau vor allem zu beachten habe: „Nel che si ha d'avvertire, soprattutto, di far proporzionati al moto della *principal passione*, che se finge nella figura gl'altri che gli vengono in conseguenza, secondo la forza con ch'ella gli commove [...]“.
Abgedruckt in: Roberto Paolo Ciardi, *Scritti sulle arti*, Bd. 2: Gian Paolo Lomazzo, Florenz 1974, 106.

²⁷ Franciscus Junius, *Von der Malerey der Alten in drey Büchern*, Breslau 1770, 486. Die Originalschrift *De pictura veterum* erschien 1637, wurde 1638 unter dem Titel *The Painting of the Ancients* ins Englische übersetzt und stark rezipiert.

²⁸ Alberti, *Die Malkunst* (wie Anm. 23), 224.

²⁹ Platon referiert Sokrates' Bildkritik im 10. Buch der *Politeia*.

tung der abbildenden Kunst aus, die hinsichtlich des bloßen Porträts bei Shaftesbury selbst virulent bleibt. Es zeige als „an Imitation of an Imitation“ einzig „morfifyd faces“.³⁰ Die Kunst, so lautet ihre neue Aufgabe, hat die dargestellten Personen wahrhaftig zur Anschauung zu bringen, indem sie die sich prinzipiell zeitlich artikulierende ‚innere Form‘ als räumliche Konfiguration einer ‚äußeren Form‘ zur Anschauung bringt. Bevor den daraus resultierenden Konsequenzen für die Kunst nachzugehen ist, gilt es, die Dispositionsbedingungen der ‚inneren Form‘ zu skizzieren.

Die Benennung von Herkules' emotionalem Zustand als ‚reflex affection‘ und die Lokalisierung seiner Ursache in der ‚inneren Form‘ zeigen bereits, daß dieser Affekt Herkules nicht durch eine überindividuelle Schicksalsmacht, der er sich mit heroischem Pathos zu erwehren hat, raptisch ergreift, sondern autogeneriert ist, indem Herkules die an ihn gerichteten Argumente vermittels ihres rationalen Nachvollzugs auf seine eigene Person appliziert. Damit ist die ‚reflex affection‘ nicht ein Affekt unter anderen; sie bezieht sich im Fall des Herkulesurteils auf die Ursache aller affektiven Regungen, auf die Denken und Handeln ausrichtende Disposition, die den Individualcharakter ausmacht. Damit ist die Schnittstelle bezeichnet, an welcher der Affekt- in den Empfindungsbegriff umschlägt. Während der Furor des Affekts zu einem Außer-sich-Sein führt, der im Affekt Handelnde nicht mehr er selbst ist, ist der Empfindungszustand, mag er auch noch so ekstatisch aufgeladen sein, ein das Innerste nach außen kehrendes Bei-sich-selbst-Sein. Die damit inaugurierten, das 18. Jahrhundert prägenden Leitbegriffe ‚Wahrhaftigkeit‘ und unverstellte ‚Natürlichkeit‘ etablierten zugleich ihren Gegenbegriff ‚Affektation‘, der den Hoheitsbereich des Affektbegriffs zusätzlich beschnitt. Als Unnatürlichkeit stand die Affektation zugleich für das Widervernünftige, während dem Empfindungsbegriff ein vernunftkonformer Kern eignet. Das Zusammenspiel der traditionellen Antagonisten ‚Vernunft‘ und ‚Affekt‘ innerhalb der ‚Empfindung‘ bildet das Kernstück der moral-sense-Theorie Shaftesburys, welche sie als interdependente Größen zusammenschließt.

³⁰ Shaftesbury, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 283.

II. Moral sense

Shaftesbury hat keinen Text verfaßt, der den ‚moral sense‘ umfassend expliziert.³¹ Folgende Schlüsselpassage findet sich im *Inquiry concerning Virtue or Merit*:

Bei einem Geschöpf, das imstande ist, sich allgemeine Begriffe von den Dingen zu bilden, sind nicht nur die äußeren Dinge, die sich den Sinnen darbieten, Gegenstände der Gemütsbewegung, sondern auch die Handlungen selbst und die Gemütsbewegungen des Mitleids, der Sorge für die eigene Art, der Dankbarkeit, sowie die jeweils entgegengesetzten Gefühle, indem sie durch Reflexion in das Bewußtsein eingebracht und dadurch zu Gegenständen werden. So daß *mittels dieses nach innen gewandten Sinnes eine andere Art von Gemütsbewegung* [another kind of affections] *entsteht* [Hervorh. M.K.] die sich auf eben jene Gemütsbewegungen richtet, die schon empfunden wurden und nun zum Gegenstand einer neuen Zuneigung oder Abneigung geworden sind.³²

Shaftesbury unterscheidet zwischen Affekten oder Gemütsbewegungen erster und zweiter Ordnung. Um den Bruch zur überkommenen Affektenlehre anzuzeigen, verwenden wir im folgenden den Begriff ‚Empfindung‘.

Empfindungen erster Ordnung beinhalten sowohl Sinneseindrücke als auch die aufgezählten Gefühle ‚Mitleid, Sorge für die Art und Dankbarkeit‘. Diese bestimmt Shaftesbury andernorts als gleichermaßen dem Tier wie dem Menschen eigentümliche ‚natural affections‘.³³ Empfindungen erster Ordnung implizieren ein Bewußtsein, das noch nicht selbstreflexiv strukturiert ist. Es nimmt etwas wahr, auf das es mit handlungsauslösenden Empfindungen reagiert, die ihrerseits den Aufmerksamkeitsfokus ausrichten und die Wahrnehmung konfigurieren. Die reflexive Leistung des Selbstbewußtseins erhebt diese funktional bestimmten Empfindungen erster Ordnung zu eigenen Bewußtseinsgegenständen, wodurch

³¹ Bereits Fritz Rebhorn beklagt: „[Shaftesbury] erörtert seine Ansicht vom moral sense nur gelegentlich, nirgends im Zusammenhang“ (Fritz Rebhorn, *Moral Sense und Moralprinzip bei Shaftesbury*, Bonn 1882, 21).

³² Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 2.3, 60. Eine von Friedrich Uehlein zitierte Parallelstelle findet sich im *Philosophical Regimen* Shaftesburys. Gleich im eröffnenden Eintrag *Natural Affection* wird die „new and superior Affection“ zweiter Ordnung angeführt (The Life, unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, hg. von Benjamin Rand, New York 1900, 4), welche Uehlein begrifflich als ‚rationale Affektion‘ faßt (Friedrich Uehlein, *Kosmos und Subjektivität. Lord Shaftesburys Philosophical Regimen*, Freiburg, München 1976, 235). Bei den kursiv gesetzten Passagen in den deutschsprachigen Shaftesbury-Zitaten handelt es sich stets um Hervorhebungen des Verfassers.

³³ Anthony Ashley Cooper of Shaftesbury, *Der gesellige Enthusiast. Philosophische Essays*, hg. von Karl-Heinz Schwabe, Leipzig, Weimar 1990, 13. Die Stelle, welche die in der Tierwelt vorgefundenen ‚natural affections‘ als ‚social affections‘ gegen Hobbes wendet, lautet wie folgt: „Denn zur Verkleinerung des Menschen sagen, ein Mensch sei des anderen Wolf, ist eine ziemlich handgreifliche Ungereimtheit, wenn man bedenkt, daß selbst Wölfe gegen Wölfe sehr gefällige liebevolle Geschöpfe sind“.

auf sie bezogene, als ‚Zuneigung‘ oder ‚Abneigung‘ ausschlagende Empfindungen zweiter Ordnung ausgelöst werden. Zu den auf diese Weise beurteilten Reaktionen zählen nicht nur Handlungen im engeren Sinne, sondern auch Handlungsabsichten, Erinnerungen, emotionale Zustände, grundsätzlich alle „actions in the mind“, die sich als Empfindungen erster Ordnung klassifizieren lassen. In ihrer Summe stellen sie das intentionale Gefüge der charakterlichen Disposition dar.

Die sich auf die im Denken und Handeln jeweils akuten Intentionen beziehenden Empfindungen zweiter Ordnung werden nicht erst durch einen bewußt gesteuerten Reflexionsakt initiiert, sie sind qua Selbstbewußtsein unablässig gegeben: „Every reasoning or reflecting Creature is, by his nature, forc'd to endure the Review of his own Mind, and Actions; and to have Representations of himself, and his inward Affairs, constantly passing before him, obvious to him, and revolving in his Mind“.³⁴ Innerhalb des beständigen Prozedierens liefert die Reflexion als ‚vis representativa‘ der Empfindung zweiter Ordnung ihr Material. Diese logische Vorgängigkeit wird in einer faktischen Gleichursprünglichkeit nivelliert: Mit der Bewußtwerdung ist die Empfindung der Ablehnung oder Zustimmung gegeben. Die Reflexion bedingt den ‚moral sense‘, in den sie zugleich eingelagert ist. Weil die Empfindungen zweiter Ordnung reflexiv bedingt sind, unterscheidet sich der ‚moral sense‘ als innerer von den äußeren Sinnen, denen er nicht als ein sechster Sinn zugeordnet werden kann.³⁵ Daß er rezeptiv als *empfundene* Zustimmung oder Ablehnung ausschlägt, berechtigt wiederum seine Benennung als ‚sense‘.

Stellen wir uns ein Wesen vor, das keine Vernunft besitzt und unfähig zur Reflexion ist, aber dennoch viele gute Eigenschaften und Gemütsbewegungen hat, wie Liebe zur eigenen Art, Mut, Dankbarkeit oder Mitleid. Verliehe man diesem Wesen das *Vermögen der Reflexion* [reflecting Faculty], dann würde es sicherlich *im gleichen Augenblick* [at the same instant] Dankbarkeit, Liebe zur eigenen Art und Mitleid gutheißen, wäre ganz eingenommen, wenn immer das soziale Gefühl [social passion] sich zeigte oder äußerte und würde nichts für liebenswerter halten als dieses Gefühl und nichts für hassenswerter als sein Gegenteil. Und dies heißt der Tugend fähig sein und einen Sinn für Recht und Unrecht besitzen.³⁶

Gerade der Automatismus, mit dem sich die Empfindungen zweiter Ordnung einstellen, zeichnet den Menschen als moralisches Wesen aus. Die Beurteilung seines Denkens und Handelns vollzieht sich qua ‚moral sense‘ als empfundene Gewißheit des Richtigen oder Falschen, die, einem Evidenzerlebnis gleich, keinen Raum für Zweifel läßt: Die Empfindungsqualität unterliegt, unabhängig von ihrer Intensität, keinem Interpretationsspielraum. Der ‚moral sense‘ hat als Gewissen,

³⁴ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 2.2, 211.

³⁵ Herder warnt ausdrücklich davor, den ‚moral sense‘ als ‚sechsten Sinn‘ mißzuverstehen (Johann Gottfried Herder, Shaftesburi. Principium der Tugend, in: *Adrastea* 1 [1801], 223–232, hier 229).

³⁶ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 2.3, 78.

welches ‚kritisierende Empfindungen‘ produziert, die von kaum merklichen Sensationen bis zum nagenden Selbstzweifel reichen, die Funktion eines auf der Selbstbewußtseinssebene wirkenden Korrektivs: Seinem Ausschlag kommt willensbildendes Potential zu. Damit ist der ‚moral sense‘ wertend die letzte, handlungsanleitend die erste Instanz, die jedoch nicht durch einen Wirkautomatismus miteinander verbunden sind. Zwischen Wertung und Handlung tut sich ein Hiatus auf, in den die menschliche Denk- und Handlungsfreiheit eingelassen ist. Wie wir uns zur Stimme des Gewissens verhalten, ob wir ihr Folge leisten oder nicht, liegt nach Shaftesbury in einer dem ‚moral sense‘ übergeordneten, ihm entzogenen Entscheidungshoheit. Diese Autonomie des Willens gegenüber den determinierten Prozessen ist so weitreichend, daß sie auf die Prozessualität des ‚moral sense‘ einzuwirken und langfristig seine Funktionsweise zu korrumpieren vermag.³⁷ Er kann jedoch nicht als solcher eliminiert werden, ansonsten wäre das Selbstbewußtsein aufgehoben: „even the wickedest creature living must have a Sense“.³⁸ Das Fatale des korrumpierten ‚moral sense‘ liegt darin, daß auch seinen empfindungsmäßig gefällten Fehltrüben der Status evidenter Wahrheiten zukommt, aus denen unmoralische handlungspraktische Konsequenzen resultieren: „Die falsche Beurteilung dessen, was recht ist, sofern sie Anlaß einer unangemessenen Gemütsbewegung ist, muß notwendigerweise bei jedem intelligenten oder rationalen Wesen die Ursache einer lasterhaften Handlung sein“.³⁹ Die unangemessenen Empfindungen sind die von Shaftesbury erwähnten, den ‚natural affections‘ wie Mitleid, Sorge für die Art und Dankbarkeit entgegengesetzten Gefühle. Diese einzig im menschlichen Bereich auftretenden ‚unnatural affections‘ entspringen einem falsch ausgerichteten ‚moral sense‘, dem die Beurteilungsgegenstände nicht so gegeben werden, wie sie tatsächlich beschaffen sind. In diesem Fall stellt die zum ‚moral sense‘ gehörende ‚vis representativa‘ als Material bloß die ‚äußere‘, nicht die ‚innere Form‘ der Gegenstände zur Beurteilung bereit. Um das Repräsentationsdefizit beheben zu können, vermag sich die Ratio auf die Darstellungsart der gelieferten Repräsentationen zu beziehen. Indem sie derart ein selbstreflexives kritisches Potential entfaltet, greift sie auf die Determinanten des sich automatisch vollziehenden empfindungsmäßigen Urteils des ‚moral sense‘ zu. Infolge einer berichtigten Darstellung der Beurteilungsgegenstände wird der ‚moral sense‘ dann entsprechend anders ausschlagen. Die reflexive Neujustierung des ‚moral sense‘ vollzieht sich im Selbstgespräch.

Mit dem Entwurf eines mehrstufigen ‚inneren‘ oder ‚moralischen Sinns‘, der reflexiv eine Empfindung verarbeitet, indem er selbst eine sich als Urteilsform artikulierende Empfindung generiert, hat Shaftesbury dem Empfindungsbegriff

³⁷ Ebd., 71 f.

³⁸ Ebd., 90.

³⁹ Ebd., 64.

eine selbstreflexive Dimension eingeschrieben und eine moralisch bestimmte Selbstbewußtseinstheorie skizziert. Dieser Entwurf, der, wie im folgenden gezeigt werden soll, ästhetisch fundiert ist, lieferte dem 18. Jahrhundert die initiale Neubegründung der Ethik.⁴⁰

III. Selbstgespräch

Herkules könne, so Shaftesbury, die Begegnung mit den beiden Göttinnen in der Einsamkeit nur geträumt haben. Er fügt jedoch hinzu, wenn dies ein Traum gewesen sei, dann ein „truely rational, and *Divine*-one“.⁴¹ Die Möglichkeit, daß Herkules die Szene vielleicht nur träumte, negiert eine ins Wunderbare ausschlagende Realpräsenz der beiden Göttinnen, die rationale Wahrhaftigkeit des Traums hingegen verneint ihr Erscheinen als Phantome der Einbildungskraft. Herkules hat vielmehr Tugend und Laster qua Reflexion aus sich herausgesetzt und führt durch sie einen dialogischen Monolog mit sich selbst. Aus diesem Grund sieht Herkules auf dem Gemälde zwar Richtung Tugend – und doch an ihr vorbei. Sein aufmerksam konzentrierter Blick ist nach innen gerichtet.

Im *Soliloquy* empfiehlt Shaftesbury als geeigneten Ort des Selbstgesprächs die Waldeinsamkeit.⁴² Dort könne sich die Einbildungskraft verströmen,⁴³ um, von einer neutral gestimmten Gemütsruhe ausgehend, dialogisch die Beschaffenheit der den Charakter konstituierenden ‚inneren Form‘ einer Revision zu unterziehen. Shaftesbury bringt diesen Vorgang, die Inschrift des delphischen Tempels präzisierend, auf die Formel „REGOCNIZE YOUR-SELF: which was as much as to

⁴⁰ Wolfgang Schrader stellt die verschiedenen ‚Einkleidungen‘ des Begriffs ‚moral sense‘ zusammen: „reflected sense, heart, sense of right and wrong, sense of moral worth and goodness, sense of order and proportion, natural moral sense“. Er diagnostiziert die „scheinbar widerstreitenden Bestimmungen“ als „unbefriedigend“ und bietet mit den ‚natural ideas‘, den eingeborenen Ideen als präkognitiv wirkenden Allgemeinbegriffen einen Erklärungsschlüssel des ‚moral sense‘ an (Wolfgang Schrader, *Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-Theorie von Shaftesbury bis Hume*, Hamburg 1984, 10–17). Die ‚ideae innatae‘ hatte jedoch bereits Shaftesburys Lehrer John Locke einer grundlegenden Kritik unterzogen. Friedrich Uehlein hält daher fest: „Es geht [...] nicht um Begriffe, die angeboren in uns vorlägen“ (Friedrich Uehlein, *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: Großbritannien und Nordamerika, Niederlande, hg. von Helmut Holzey, Basel 2004, 73 f.). Uehlein verweist wie Angelica Baum auf Shaftesburys Verwendung des Begriffs ‚connatural‘, der „sich auf die Konstitution des Menschen, nicht aber auf das Wissen [ob etwas gut oder böse sei]“ beziehe (Angelica Baum, *Selbstgefühl und reflektierte Neigung. Ästhetik und Ethik bei Shaftesbury*, Stuttgart-Bad Cannstadt 2001, 197 f.). Der ‚moral sense‘, so ergänzen wir, appliziert keine präreflexiv gegebenen Begriffe, er ist ästhetisch fundiert und reagiert auf Struktureigenschaften des Teil-Ganzes-Verhältnisses, die dabei implizit begrifflich bestimmt werden.

⁴¹ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 11.

⁴² Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.1, 48.

⁴³ Ebd., 51.

say *Divide your-self, or Be Two*⁴⁴ und führt diese Zweiteilung folgendermaßen aus:

Und genau hier entspringt unser vortreffliches Heilmittel und unsere gymnastische Methode des Selbstgesprächs; wenn der Geist mit Hilfe einer mächtigen Figur der inneren Rhetorik seine eigenen Vorstellungen anredet, sie zu ihrer eigentlichen Gestalt und Persönlichkeit erhebt und sich vertraulich an sie wendet und zwar ohne die geringste Feierlichkeit und Ehrerbietung. Hierdurch wird es bald vorkommen, daß sich im Inneren zwei Bewußtseinsgestalten bilden werden. Denn wenn die Vorstellungen und Einfälle so unverblümt behandelt werden, sind sie gezwungen, Farbe zu bekennen und Partei zu ergreifen.⁴⁵

Auf dem Gemälde ist Herkules als Zuschauer gleichsam hinter sich selbst zurückgetreten, um die Bühne freizugeben, auf der sich das intentionale Geflecht seiner ‚inneren Form‘ als zwei konträre Bewußtseinsgestalten – Tugend und Laster – formiert, wodurch Herkules die wahre Beschaffenheit seiner Überzeugungen erkennt und schließlich, am Ende der anschaulich-dialogischen Selbstzergliederung, wieder zum Protagonisten wird, der seinerseits gezwungen ist, durch einen Entschluß ‚Farbe zu bekennen‘.

Das Selbstgespräch stellt den Zustand höchstmöglicher Selbsttransparenz dar, in welchem die unausgewiesenen Voraussetzungen, warum der ‚moral sense‘ etwas bejaht oder verneint, reflexiv hinsichtlich ihrer moralischen Qualität offengelegt werden. Auf diese wahre Beschaffenheit der ‚inneren Form‘ reagiert der ‚moral sense‘ und verdichtet dabei die qua argumentierender Auseinanderlegung reflexiv eingeholten Gründe zu Empfindungen zweiter Ordnung. Der auf seine eigenen Voraussetzungen gerichtete ‚moral sense‘ produziert Empfindungserkenntnisse, die sich in die Ökonomie der handlungsauslösenden Leidenschaften implantieren und, derart zu Empfindungen erster Ordnung sedimentiert, als Leidenschaften gegen Leidenschaften agieren, um bestimmte Neigungen durch die affektive Herbeiführung eines rigorosen Willensentschlusses möglichst dauerhaft zu bannen – was sich auf Herkules‘ Antlitz als mimisches Drama abzeichnet. Durch diesen Prozeß wird die Struktur der ‚inneren Form‘ auf die ursprünglich naturgegebenen ‚natural affections‘ hin re-konfiguriert und damit zugleich der ‚moral sense‘ neu justiert. Durch das gelungene Selbstgespräch wird eine auf die Selbstvervollkommnung des Charakters zielende Habitualisierung initiiert, die nicht das Ergebnis eines Trainings oder einer vorschrittsorientierten Maßregelung ist, sondern reflexiv gewonnen wurde. Aus dem Telos ‚Selbstvervollkommnung‘ geht bereits hervor, daß das Herkulesurteil keine einmalige Entscheidung ist, sondern stets von neuem vollzogen werden muß, denn auch der Pfad der Tugend wird den Helden an immer neue Gabelungen führen. Von diesem labyrinth

⁴⁴ Ebd., 62.

⁴⁵ Ebd., 85.

thischen Weg zum „Wohnsitz der Glückseligen“⁴⁶ berichtet die Cebes-Tafel, die in den *2nd Characters* auf den *Herkules*-Text folgen sollte.

Die Selbstprüfung ist keineswegs an die Waldeinsamkeit gebunden, sondern prinzipiell ortsunabhängig.⁴⁷ Der ‚Daimon-Companion‘ des Sokrates war den Alten die enigmatische Erklärung, „that we had each of us a Patient in *our-self*; that we were properly our own Subject of Practice, and that we then became due Practitioners, when by virtue of an intimate *Receß* we cou’d discover a certain *Duplicity* of Soul, and divide our-selves into *two Parties*“.⁴⁸ Denjenigen, welchen die inszenatorische Praxis des inneren Dialogs zur Gewohnheit geworden ist, „virtually carry about with ‘em a sort of *Pocket-Mirror*, always ready, and in use“.⁴⁹ Ein solches „magical glass“ offenbart dem Hineinschauenden in einer „double Reflexion two faces. *One* of them like the commanding Genius [...]; the *other* like that rude undisciplin’d and headstrong Creature, whom we ourselves in our natural Capacity most exactly resembled“.⁵⁰ Bedeutet der habitualisierte Blick in den magischen Spiegel – das Ansichtigwerden der doppelten Reflexion – eine stets neue Selbstprüfung, sieht derjenige, dessen ‚moral sense‘ durch ‚unnatural affections‘ ausgerichtet ist, beim Blick in den Spiegel nur ein einziges Gesicht, die ‚äußere Form‘. Er befindet sich in einem ständigen Monolog, selbst dann, wenn er in ein tatsächliches Gespräch eintritt.

In den Anmerkungen zum *Soliloquy* legt Shaftesbury die den ‚ganzen Menschen‘ betreffende Tragweite der moralischen Selbstvervollkommnung dar: Geschmack (‚taste‘) und Urteilsvermögen (‚judgement‘) seien nur als Anlage angeboren und müßten erst entwickelt werden, was allein durch „*Labour and Pain of CRITICISM*“ möglich sei.⁵¹ Die Auseinandersetzung der ‚inneren Form‘ im Selbstgespräch befördert daher zugleich die Ausbildung der Urteilskraft und des Geschmacks, die sich gegenseitig stabilisieren und zusehends auf das Ideal des ‚Virtuoso‘ hin verfeinern.⁵²

⁴⁶ Hirsch-Luitpold, Die Bildtafel des Cebes (wie Anm. 8), 87.

⁴⁷ Auch in der *Cebes-Tafel*, der geplanten dritten Abhandlung der *2nd Characters*, begegnet uns der Daimon. Gleich eingangs, am Ort des „Lebens“, zeigt er den Eintretenden, „was für einen Weg sie gehen müssen, wenn sie im Leben wohlbehalten ans Ziel kommen wollen“, und ermahnt als erstes dazu, sich dessen bewußt zu bleiben, daß jeder, der das Leben betritt, eingangs den Trank der Täuschung trinkt (ebd., 73). Im zweiten Teil der Parabel wird der nun Daimonion genannte Daimon zu einer Art innerer Stimme, die zum „wahren Wissen“ (ebd., 99) drängt.

⁴⁸ Ebd., 60.

⁴⁹ Shaftesbury, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Bd. 1.1, 95.

⁵⁰ Ebd., 95.

⁵¹ Shaftesbury, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Bd. 1.2, 202.

⁵² Eine dem hier entwickelten Verständnis des Selbstgesprächs Shaftesburys als gesellschaftsrelevante Selbst-Formung gegenteilige Auffassung vertritt Barbara Schmidt-Haberkamp. Die Autorin charakterisiert konform mit unserer Sicht das Selbstgespräch als Selbstaufklärung, die sie jedoch folgendermaßen einschränkt: „Selbstaufklärung besitzt keine gesellschaftliche Relevanz,

Die modulierende Genese einer in sich kohärenten und konsistenten Teil-Ganzes-Struktur der ‚inneren Form‘ ist die eigentliche ‚Historia‘ des Herkulesbildes, zu deren Nachvollzug der Betrachter angeleitet werden soll, indem seinem ‚moral sense‘ eine Teil-Ganzes-Struktur gegeben wird, die in ihrer rationalen Durchdringung als intentionales Geflecht entfaltet wird. Vermittels der rationalen Sättigung der ästhetischen Strukturen, auf welche der ‚moral sense‘ reagiert, kann die Kunst eine den ‚moral sense‘ ausbildende ‚Schule der Erkenntnis‘ sein. Für diese pictorale ‚Aufklärung‘ des ‚moral sense‘ soll das Herkules-Bild die verbindlichen Darstellungsrichtlinien liefern.

IV. Tabulature

Gleich eingangs des Entwurfs der *Plasticks* formuliert Shaftesbury den Anspruch, eine Kunstwissenschaft zu begründen: „You may remember, my Lord, I began this *Research* by calling PAINTING, a vulgar Science. Now, You see, it is come so far, & I have so deeply engag'd that I am about to shew this to be far from a vulgar or low Science“.⁵³ Um die mit dem Herkulesbild anvisierte ‚Neubegründung‘ der Kunst zu markieren, versucht Shaftesbury für das reformierte Historienbild einen eigenen Begriff – ‚Tabulature‘ – zu etablieren, den er folgendermaßen definiert: „[Tabulature] ist ein einzelnes, in einem *einzigem Blickpunkt* zusammengefaßtes und *nach einer einzigen Vorstellung, Sinngebung oder Grundidee* gestaltetes Stück, das durch *wechselseitige und notwendige Beziehung seiner Teile ein wirkliches Ganzes* ausmacht, gerade wie es bei den Gliedern in einem natürlichen Körper der Fall ist“.⁵⁴ Die genannten Kriterien gelten für *alle* Sujets, weshalb selbst Blumenmaler ‚Tabulatures‘ anfertigen können. Damit steht ‚Tabulature‘ als Klassifikationsbegriff quer zur Gattungshierarchie, obwohl die Historienmalerei, „wo nicht nur Menschen, sondern Verhaltensweisen und menschliche Leidenschaften dargestellt werden“⁵⁵ die Königsdisziplin bildet. Mit dieser Bestimmung der Historienmalerei ist William Hogarths Gattung der ‚Modern moral subjects‘ noch nicht etabliert, aber bereits begründet.⁵⁶

noch lassen sich ethische Sätze aus ihr ableiten. Sie ist einzig auf die moralische und intellektuelle Konstitution des Individuums gerichtet, auf sein So-Sein, nicht auf sein Sein-Sollen“ (Barbara Schmidt-Haberkamp, *Die Kunst der Kritik. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Shaftesbury*, München 2000, 49). Unserer Ansicht nach ist eine Erkenntnis der ‚moralischen Konstitution‘ nur möglich, wenn ein So-Sein mit einem Sein-Sollen ins Verhältnis gesetzt wird.

⁵³ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 161.

⁵⁴ Ebd., 77.

⁵⁵ Ebd., 77.

⁵⁶ Werner Busch zeigt die Gattungsgenese der *Modern moral subjects* als ‚Mittleres Genre‘ im Werk von William Hogarth auf. Siehe dazu vor allem: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 242 ff.

Betrachten wir die Bestimmungen des ‚Tabulature‘ genauer.⁵⁷ Seine basale Bedingung ist die Bildidee. Sie präformiert die Bildeinheit, welche dann gegeben ist, wenn die Bildidee in Analogie zum menschlichen Körper als „wechselseitige und notwendige Beziehung der Teile zu einem wirklichen Ganzen“ realisiert ist: eine Gleichsetzung, welche die anthropologische Fundierung der Kunst aufzeigt. In diesem Fall ist die Bildidee aus einem ‚einigen Blickpunkt‘ zugänglich. Das Vorhandensein eines solchen Blickpunkts ist folglich ein Test, ob es sich beim betrachteten Bild um ein Tableau handelt. Er fällt dann positiv aus, „wenn das Auge [...] gleichsam unbeweglich in der Mitte, im Zentrum des Tableaus ruht und auf einmal, in einer angenehmen und vollkommenen Übereinstimmung alles sehen kann, was dort sichtbar dargestellt ist“.⁵⁸ Dabei hat das Bild die räumliche Distanz seines adäquaten Blickpunkts präzise vorzugeben: „The Touches & Pencil (as well as the Dimensions in Fresco-Work & un-even Superficie’s) must *trim the Balance*, & drive you back, or bring you forward, as your eye (you will find) requires“.⁵⁹ Dazu dürfen im Bild keine Maßstabsprünge vorhanden sein, die einen Wechsel des Betrachterstandpunktes erforderten.

Das Insistieren auf einen Universalblickpunkt hat einen erkenntnistheoretisch motivierten phänomenologischen Grund: Um eine ‚Allansicht‘ des Bildinhalts zu erlangen, soll der Blick, dessen Eigenbewegungen noch keine Berücksichtigung fanden, nicht genötigt sein, die Bildwelt erst additiv-summarisch zusammensehen zu müssen. Dem ‚moral sense‘ des Betrachters soll das Dargestellte als Ganzes, all seinen Einzelheiten nach, in unverstellter Gleichzeitigkeit zur Beurteilung gegeben sein. Damit ist jener Moment aufgerufen, der innerhalb des Selbstgesprächs im Zurücktreten hinter sich selbst die wahre Erkenntnis der ‚inneren Form‘ initiiert. Die ‚innere Form‘ des Dargestellten zu erkennen zu geben wird zur neuen, vom Tableau einzulösenden Aufgabe der Kunst. Ihr kommt ein dem Selbstgespräch analoges Selbst-Erkenntnispotential zu, indem die charakterliche Disposition als Ursache der dargestellten Geschehnisse offengelegt wird und auf diese Weise, vermittels der Spiegelfunktion der Kunst, modellierend auf die ‚innere Form‘ des Betrachters eingewirkt werden soll. Um das dazu erforderliche Sich-wieder-Finden des Betrachters im Bild als in der Welt handelnde Person zu gewährleisten, sind die Darstellungsprinzipien mimetisch an die ‚Real-Welt‘ zurückgebunden. Inhaltlich wie formal müssen diejenigen Wahrscheinlichkeitsstandards erfüllt werden, die das Dargestellte als real möglich erscheinen lassen, weshalb Shaftesbury die Herkuleszene als ‚realen Traum‘ zu rechtfertigen sucht. Nur wenn der präsentierte ‚Welt-Eindruck‘ als konsistent wahrgenommen wird,

⁵⁷ Shaftesbury verwendet nicht konsequent seine eigene Begriffssetzung ‚Tabulature‘, er spricht auch weiterhin oftmals vom ‚Tableau‘.

⁵⁸ Shaftesbury, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 125.

⁵⁹ Ebd., 235.

ist das Bild für den ‚moral sense‘ unmittelbar eine Repräsentation von Welt, während andernfalls die Darstellung zunächst einen Vergleich mit der Welt auslöst, wodurch das Bild als ein geschaffenes Produkt auffällig wird, das den Anspruch erhebt, ‚Welt zu repräsentieren‘. Damit würde zugleich die Person des Künstlers aufgerufen, die sich zwischen das Werk und seine Betrachtung stellt.

Die basale Bedingung, ein Bild formal als präsentierte Welt wahrnehmen zu können, ist zeichentheoretischer Art – es darf einzig aus ‚2nd Characters‘ bestehen, die mimetisch überzeugend ausgeformt sein müssen.

V. Homogene Zeichenstruktur

Der Entstehungsprozeß des Herkulesgemäldes ist eine schrittweise Purifikation der ‚2nd‘ von ‚3rd Characters‘ bei gleichzeitiger Separierung der Bildpersonen. Der erste Entwurf (Abb. 4) zeigt Herkules sitzend und orientiert sich motivisch noch deutlich an Annibale Carraccis kanonisch gewordener Formulierung des Themas, seinem *Herkulesurteil*, das er 1595 für Kardinal Odorado Farnese geschaffen hat.

Der Gehalt des Bildes soll sich vermittels der großen Kompositionszüge offenbaren: Herkules ist in eine von den Akteuren gebildete Dreiecksformation eingespannt, dessen liegende Spitze die Lust bildet, während die Tugend die Vertikale formt. Der Tugendtempel auf der Bergspitze liegt auf dem oberen Dreiecksschenkel, der durch eine vom Blick der Lust initiierte Aufstiegsbewegung gebildet und von Herkules' Arm fortgesetzt wird. Um innerhalb dieser kompositionellen Einbettung den Prozeß der Urteilsfindung als kardinale Bildhandlung zu profilieren, legt Herkules den Finger an die Stirn.

Im nächsten, auf die Figurengruppe beschränkten Entwurfsstadium ist die Bildidee bereits modifiziert (Abb. 5). Die charakteristische Dreieckskomposition wurde nicht gänzlich verworfen, aber entscheidend verändert: Herkules hat sich erhoben und bildet die Mittelachse der Komposition, wobei er jedoch nicht als Souverän erscheint, sondern, wie auf der ausgeführten Version, in einer unentschieden gedrehten Haltung zwischen den Göttinnen steht. Die Dreieckskomposition der ersten Skizze wird dabei so weit umgeformt, daß Herkules, dessen Kopf nun den höchsten Punkt der Gruppe bildet, in ein dualistisches Links-Rechts-Schema hineingesetzt ist. Während die Figuren zunächst ein kompositorisches Dreieck bildeten, welches die Tugend als höchsten und zugleich fernsten Punkt ausweist, weicht diese Statik einer inneren Dynamik, indem die Urteilsfindung nicht anhand des Kompositionsschemas, sondern anthropologisch veranschaulicht wird.

Gegenüber dem Erstentwurf steht Herkules der Tugendgöttin nicht gänzlich unverhüllt gegenüber. Obwohl das Selbstgespräch als solches ein Akt der Entblö-



Bung ist, lenkte die Darstellung der körperlichen von der geistigen Nacktheit ab. Eine weitere, die Exposition der Körperlichkeit relativierende ‚Verhüllung‘ bewirkt Herkules’ doppeltes Aufstützen auf die Keule. Sein Körper präsentiert sich nicht wie der des *Herkules Farnese* als imponierende Muskellandschaft. Um Herkules’ geistige, nicht seine körperliche Konstitution zu veranschaulichen, wird dem Betrachter ein visueller Genuß der ‚äußeren Form‘ verwehrt.

Auf dem Ölmodello (Abb. 6) wird der im zweiten Entwurf neu disponierten Personengruppe ein Hintergrund gegeben. In ihm ist der Tugendtempel des Erstentwurfs verschwunden. Shaftesbury kritisiert im *Herkules*-Text anhand des Tugendtempels exemplarisch die unzulässige Einmischung der ‚3rd Characters‘ in einen ‚natürlichen‘ Zeichenzusammenhang. Solche implantierten Embleme erfüllen „den Geist mit fremdartigen Phantasien und geheimnisvollen Ansichten, die dem Geschmack und Geist dieses Stücks keinesfalls angemessen wären“.

Es gibt „keinen Anlaß für ihr Vorkommen“, weshalb „sie sich als bloße Belästigungen für das Auge erweisen und notwendig den Blick stören würden, indem sie ihn von der Hauptsache, nämlich der Geschichte und den Fakten, ablenkten“.⁶⁰ Gerade indem ein auf die Bergspitze versetzter Tempel gegen das Postulat der Wahrscheinlichkeit verstößt, verwandelt er sich von einem architektonischen Objekt, das innerweltlich gegeben sein kann, in ein geheimnisvolles Emblem.⁶¹ Neben den inhaltlichen Kritikpunkten stört er die formale Bildsymmetrie: „Auch gibt es gleichzeitig auf seiten der Lust nichts, was als Gegenstück diesem Palast der Tugend entsprechen könnte, der also, wollte man ihn darstellen, auch aus diesem Grund die rechte Einfachheit und Stimmigkeit unseres Werkes zerstören würde“.⁶² Anstelle des Tugendtempels findet sich auf dem Modello ein naturgegebenes Zeichen: Die im Rücken der Tugendgöttin den Horizont illuminierende Dämmerung wird von der Lichterscheinung auf der Bergspitze überstrahlt. Reminiszenzen an den Vesuv klingen an, dessen Feuerkegel zum verheißenden Symbol eines tugendhaften Lebenswandels umgedeutet wird, das zugleich realistisch das ‚lumen naturale‘ veranschaulichen soll. Dem natürlichen Leuchten auf der Tugendseite entspricht der Verweis des Lasters auf das Blütengewinde. In den beiden ausgeführten Versionen werden diese ‚natürlichen Embleme‘ reduziert oder gänzlich aufgegeben und den ‚2nd Characters‘ die Tendenz genommen, als Bedeutungsinseln die ‚3rd Characters‘ gleichwertig zu ersetzen. Die Konturen der von einem Hain bewachsenen Anhöhe werden rückwärtig von der Sonne erleuchtet, und dem Tugendberg wird auf diese Weise eine zarte Lichtaura verliehen. Der quasi-emblematische Gegenstand des Vulkans ist in atmosphärische Stimmung aufgelöst, sein Gehalt gänzlich in die ‚Natürlichkeit‘ der ‚2nd Characters‘ eingebettet. Auch die Geste des Lasters verweist gegenüber dem Ölmodello auf keinen konkreten Gegenstand, dem sie dadurch einen emblematischen Wert verliehe; die geöffnete Hand wird selbst zum Zeichen ihrer bereitwilligen Hingabe.

Minutiös überprüft Shaftesbury das Herkulesujet auf seine ‚Natürlichkeit‘. Dabei identifiziert er nicht allein unzulässige ‚3rd Characters‘; selbst ‚natürliche‘ Bewegungen, die sich tendenziell als Bedeutungsträger aus dem Zusammenhang der ‚2nd Characters‘ herauszulösen drohen, sollen vermieden werden. So ordnet Shaftesbury an, den in der ersten Vorzeichnung an Herkules’ Stirn ruhenden ausgestreckten Zeigefinger in die geschlossene Hand zurückzunehmen, da er zeichenhaft auf den Akt der Reflexion verweist und mit deren natürlichem Ausdruck

⁶⁰ Ebd., 115.

⁶¹ Ebd., 123.

⁶² Ebd., 115.

– dem sich auf Herkules' Mimik abzeichnenden Prozeß – kollidiert.⁶³ Auf der Skizze kommt dem ausgestreckten Finger eine noch weitergehende Bedeutung zu: Hier weist er, ohne von Herkules intendiert, auf den Tugendtempel, um dort mit dem Zeigegestus der Tugend zusammenzulaufen. Eine solche zeichenhafte Verfestigung schafft überindividuelle Strukturen, die dem Sujet – Herkules' aus dem inneren Kampf hervorgehende Urteilsfindung – zuwiderlaufen. Die bewußt ausgerichtete Geste der Tugendgöttin ist hingegen zulässig. Am Detail des Fingers wird Shaftesburys Ringen mit den Zeichensystemen deutlich: Einerseits sind nur ‚natürliche‘, die ‚innere Form‘ der Agierenden zum Ausdruck bringende Gesten legitim, andererseits hält Shaftesbury am traditionellen gestischen Repertoire der Rhetorik fest. Beide Stränge versucht er, im Pathos der Tugend zusammenzuführen. Sie muß „mit aller Kraft der Aktion sprechen, die man eben bei einem vortrefflichen Redner bemerken würde, wenn er am Höhepunkt und an der bewegendsten Stelle seiner Rede angelangt wäre. Sie sollte daher stehend gezeichnet werden, da es aller Wahrscheinlichkeit, ja der Natur selbst zuwiderläuft, daß mitten in der *größten Inbrunst* und *höchsten Begeisterung* des Redens der Redner sitzend zu sehen sein sollte [...]“.⁶⁴ Die Tugendgöttin hat einen Zustand erreicht, in welchem die rhetorischen Gesten zum ‚natürlichen‘ Ausdruck werden. Diese Koinzidenz hatte bereits Quintilian vom Redner eingefordert, um die eindringlichste Überzeugungskraft zu entfalten.⁶⁵ Weil diese starke Bewegung die unmittelbar-natürliche Artikulation ihrer ‚inneren Form‘ ist, darf die Tugend in ihrem Ausdruck nicht maßregelnden Konventionen unterworfen werden und „the usual Decorum and regular Movement of one of the fair Ladys“⁶⁶ zeigen. Der „heroische Stil“ muß eingehalten bleiben, um das „wirklich Pathetische“⁶⁷ der Handlung der Tugend zum Ausdruck zu bringen. Die Vernunft kann sich folglich als Tugend bis zum Affekt steigern, welcher die Leidenschaftlichkeit des Lasters in den Schatten zu stellen vermag. Nochmals wird deutlich, daß Shaftesbury an einem starken Affektbegriff festhält, dessen positive Umdeutung ihn nicht in seiner Intensität beschneiden soll. Die „größte Inbrunst“ und „höchste Begeisterung“ ist allerdings stark reduziert. Zum einen, um, trotz ihrer leidenschaftlichen Aktion, Standhaftigkeit und Mäßigung als vorrangige Charaktereigenschaften

⁶³ Anlässlich des Entwurfs für das Selbstporträt als sterbender ‚Virtuoso‘ schreibt Shaftesbury am 17. 1. 1713 an Matteis: „The eyes turnes aside as they are, and the index finger raised in this section of the foreground would exaggerate the meditation and spoil the representation“ (ebd., 425).

⁶⁴ Ebd., 95.

⁶⁵ Vgl. Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, 2 Bde., Darmstadt 1972–1975, 633: „[Es ist das Erste] sich richtig ergreifen zu lassen, die Bilder der Geschehnisse in sich aufzunehmen und sich rühren zu lassen, als wären sie wirklich“.

⁶⁶ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 100.

⁶⁷ Ebd., 103.

der Tugend zu offenbaren,⁶⁸ zum anderen, um das Dekoratum zu wahren und nicht mit der eigentlichen affektiven ‚Actio‘ des Bildes, der Urteilsfindung, zu konkurrieren. Mit diesen Beobachtungen zur Tugendfigur ist bereits die Zeitstruktur des Tableaus thematisiert, welche der bildlich präsentierten ‚Real-Welt‘ unterliegt.

VI. Fruchtbare Moment

Indem das Tableau die sich zeitlich realisierende ‚innere Form‘ der dargestellten Personen veranschaulicht, inhäriert der räumlichen Konfiguration des Bildes eine spezifische Zeitlichkeit. Sie besteht jedoch nicht in der Ausdehnung der Verlaufszeit äußerlicher Vorgänge; die simultane Darstellung von Ereignissen, die sich zeitlich nacheinander zutragen, unterminiert die Glaubwürdigkeit der ‚Bild-Realität‘ und verstößt gegen die „Rule of the *Unity of Time*“⁶⁹ und damit zugleich gegen die „Rule of *Consistency*“,⁷⁰ welche die Eindeutigkeit des Darstellungsgegenstands gewährleistet: „Die Hauptsache muß sich unmittelbar zeigen, ohne den Geist in der geringsten Ungewißheit zu lassen.“⁷¹ Dies ist nur gegeben, wenn die Darstellung einen einzigen Augenblick (‚great event‘) veranschaulicht, den Shaftesbury begrifflich auch als ‚Notion‘ faßt und mit der Bildidee identifiziert.⁷² Dieser ‚fruchtbare Moment‘ ist der Fokus, in den die Bildidee eingelassen ist und der als ausstrahlender Emergenzpunkt alle Bildelemente als konsistentes Teil-Ganzes-Verhältnis ausrichtet. Damit ist die Einheit der Bild-Zeit für die Konstitution der Wahrhaftigkeit der Bild-Realität sogar noch entscheidender als die Einheit des Bild-Raums. Der ‚fruchtbare Moment‘ öffnet als ‚äußerlicher Zeitpunkt‘ der ‚inneren Zeitlichkeit‘ einen Extensionsraum.

Im Anschluß an die Beschreibung Xenophons unterteilt Shaftesbury den Vollzug des Herkulesurteils hinsichtlich seines inneren Zeitverlaufs in vier mögliche,

⁶⁸ Vgl. ebd., 129.

⁶⁹ Ebd., 86.

⁷⁰ Ebd., 83.

⁷¹ Ebd., 87.

⁷² Ernst Gombrich spricht im Anschluß an die aristotelische Peripetie (*Poetik*, Kap. 18, 1) treffend vom ‚fruchtbaren Moment‘ (Ernst Gombrich, *Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst*, in: E. G.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, 40–62). Isabella Woldt schlägt, um die Transitivität des Moments zu betonen, statt dessen den Begriff ‚offener Schlüsselmoment‘ vor (Isabella Woldt, *Architektonik der Formen in Shaftesburys „Second Characters“*. Über soziale Neigung der Menschen, Kunstproduktion und Kunstwahrnehmung, München, Berlin 2004, 178). Der ‚fruchtbare Moment‘ ist aber gerade deswegen fruchtbar, weil er als Bruch im linearen Handlungsgefüge sich zugleich auf das Vergangene und Zukünftige bezieht und damit *per se* transitiv verfaßt ist. Johannes Dobai benennt ihn als den „spannendsten Moment in einem imaginären Drama“ (Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 1: 1700–1750, Bern 1974, 69).

bildlich darstellbare Akte.⁷³ Das Erscheinen der beiden Göttinnen, wie Shaftesbury die Personifikationen der Tugend und des Lasters bezeichnet, wäre der erste mögliche Bild-Moment: „Hercules must of necessity seem surpris'd on the first appearance of such miraculous Forms. He contemplates; But is not yet engag'd or interested“. Die nächste Situation wäre jene, in der die Göttinnen den Disput beginnen. Herkules zeigt sich nun „interested, divided, and in doubt“. Der dritte Augenblick, den Shaftesbury für das Gemälde ausgewählt hat, tritt ein, wenn der Disput weit fortgeschritten ist und die Tugend ihre Sache zu gewinnen scheint. Herkules wird in diesem retardierenden Moment „von entgegengesetzten Leidenschaften gepackt, aufgewühlt und hin- und hergerissen. Die lasterhafte [Göttin] macht ihre letzte Anstrengung, von ihm Besitz zu ergreifen. Er leidet Qualen [torn by contrary passions] und strebt mit der ganzen Kraft seiner Vernunft, sich selbst zu überwinden“. Zugleich kündigt sich das erlösende Ereignis, die Urteilsfindung, an, welche in den Entschluß mündet, „ein Leben voller Mühsal und Beschweris unter Anleitung der Tugend, zur Befreiung der Menschheit von Tyrannie und Unterdrückung“ zu führen. Schließlich wäre noch ein vierter Moment mögliches Sujet, nämlich der Augenblick, da Herkules gänzlich von der Tugend überzeugt worden ist. Da dann die Anzeichen dieser festen Entschlossenheit in Haltung und Miene des jungen Helden ganz und gar vorherrschen, würde kein Raum bleiben, die Gemütsqualen seines inneren Konflikts darzustellen, der nach Shaftesbury gerade die Hauptaktion des Bildes, die „principal action“, ausmacht.⁷⁴

Diese „principal action“ unterwirft Herkules nicht einem Fegefeuer der Affekte, in das ihn äußere Umstände hineingestoßen hätten, vielmehr durchlaufen die Konturen seiner ‚inneren Form‘ einen Verfestigungsprozeß. Als ein solcher innerer Zustand ist der ‚fruchtbare Moment‘ weitaus transitiver aufgeladen als die Darstellung einer äußeren Handlung: Der gewählte dritte Akt birgt, indem er affektiv die Gegensätze ‚Tugend‘ und ‚Laster‘ in sich vereint, innerhalb des Prozesses der Urteilsfindung die größtmögliche Extension der ‚inneren Zeitlichkeit‘. Shaftesbury hält es gar für möglich, daß er die ganze ‚Historia‘ in sich konzentrieren könne: Die entspannte Gemütsruhe, der Zweifel, das Ringen um eine Entscheidung und der Entschluß sollen in Herkules’ Mimik sichtbar werden. Die Verschmelzung mehrerer, auf ein zeitliches Nacheinander drängender Zustände droht jedoch die an ein realistisches Paradigma zurückgebundenen bildlichen Darstellungsmöglichkeiten zu überspannen – die Einheit von Herkules’ Mimik beginnt fraglich zu werden. Um die Grenzen der zeitlichen Überdehnung hinauszuschieben, stellt Shaftesbury eine Übertragungsverzögerung zwischen ‚innerer‘ und ‚äußerer

⁷³ Shaftesbury, Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 78 f. Die folgenden Zitate beziehen sich auf diese Passage.

⁷⁴ Vgl. ebd., 83.

Form' fest. Er beobachtet, „daß dann, wenn der Geist plötzlich einen neuen Weg einschlägt, die näher gelegenen Teile des Körpers (wie etwa die Augen und die Muskeln um Mund und Stirn) gleich in Unruhe geraten und sich augenblicklich bewegen und es den schwerfälligeren und entfernteren Teilen überlassen mögen, sich erst einige Momente später anzupassen und ihre Haltung zu ändern“.⁷⁵ Die zeitliche Verzögerung zwischen der Regung des Geistes und ihrer Realisierung als körperliches ‚Abbild‘ ermöglicht es, die transitive Dimension des fruchtbaren Moments auf ein gleichzeitiges Vorhandensein zeitlich aufeinander folgender Zustände auszudehnen. Die Transitivität des fruchtbaren Moments läßt sogar die Veranschaulichung eines zeitlichen Wandels von Gemütsbewegungen zu, die sich, wie unvermischte Trauer und Freude, in realer Gleichzeitigkeit ausschließen würden:

Der Künstler besitzt die Macht, in seinem Gegenstand noch die *Spuren oder Fußstapfen* ihrer Vorgängerin zu belassen, so daß er uns nicht nur eine aufkommende Leidenschaft zugleich mit einer schwindenden sehen läßt, sondern überdies eine starke entschlossene Leidenschaft zugleich mit einer ihr *entgegengesetzten*, die bereits verabschiedet und verbannt ist. Zum Beispiel, wenn die deutlichen Spuren jüngst gefallener Tränen nebst anderen frischen Anzeichen von Trauer und Niedergeschlagenheit noch immer einer Person anhaften, die neuerdings vor Freud außer sich ist beim Anblick eines Verwandten, oder Freundes, der noch einen Augenblick zuvor als verstorben oder verloren beweint worden war.⁷⁶

Die Ausdehnung der Transitivität des ‚fruchtbaren Moments‘ anhand von Rückverweis und Vorwegnahme („*Anticipation and Repeal*“)⁷⁷ bezieht, wie eingangs dargelegt, Herkules' ganzen Körper mit ein. Als ‚äußerliches Ereignis‘ betrachtet, ist die Darstellung des Herkulesurteils ein bestimmter, zeitlich indizierter Augen-

⁷⁵ Auf die mimische Transitivität hat Michael Franz hingewiesen (Michael Franz, *Eusynopsis und Energie*. Shaftesbury und James Harris, in: Inge Baxmann u. a. (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, 389 f.).

⁷⁶ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 85.

⁷⁷ Ebd., 85. Diese Transitivität greift Lessing im *Laokoon* auf: „Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphael macht [*Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, 69]“. „Alle Falten“, sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihre eigenen Gewichte oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder gehet oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmt. Es ist ohnstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt“ (Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 5.2, hg. von Winfried Barner, Frankfurt am Main 1990, 131). Wie Shaftesbury beklagt Lessing, daß dieser zeichentheoretische temporale Minimalrahmen oftmals überschritten wird: „Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen [...] wie Tizian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue, heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird“ (ebd., 130).

blick; vom ‚fruchtbaren Moment‘, der inneren ‚Actio‘ her gesehen, ist zwar ebenfalls ein ganz bestimmter Augenblick Bildgegenstand – der Moment der Willensfindung; in ihn ist aber seine eigene Genese eingelagert, die als transitorische Dimension auf das Bild ausstrahlt, was zu einer mehrfachen Perspektivierung des Herkuleskörpers führt und den ‚fruchtbaren Moment‘ weit über die mögliche Veranschaulichung der Zeit hinaustreibt, auf die eine konsistente Darstellung nach Maßgabe der äußeren ‚Real-Zeit‘ verpflichtet ist. Nicht zuletzt aus diesem Grund changiert Shaftesbury bei der Bezeichnung des ‚fruchtbaren Moments‘ zwischen ‚period‘, ‚date‘ und ‚point of time‘.⁷⁸

Mit der ‚inneren Zeitlichkeit‘ führt Shaftesbury eine neue Proportionslehre in die Kunst ein, die sich auf die Struktur der ‚inneren Form‘ bezieht. Diese Verlagerung der Ausdrucksdimension in die Sphäre des nur symptomatisch Sichtbaren bildet zwischen den Bildfiguren einen Hiatus aus, der ihre personale Autonomie konstituiert, welche im Fall des Herkulesurteils zur inneren Zerreißprobe wird. Vermittels des ‚fruchtbaren Moments‘ legt die Kunst die ‚innere Form‘ der Dargestellten – ihren Charakter – offen, den der ‚moral sense‘ seinen wahrhaftigen Zügen nach erkennt. Das nach dem eingangs zitierten Bildentwurf, dem „Draft for a kind of modern portrait, capturing a character and history [...]“⁷⁹ zu realisierende, Shaftesbury als sterbenden ‚Virtuoso‘ zeigende Porträt soll eben dieses Darstellungsziel einlösen: „This gentleman-philosopher, by his pose, his clothing, and personal insignia, as well as by his mien and looks, renders visible this true character or *persona* [...]“.⁸⁰ Der ‚fruchtbare Moment‘, welcher die anhand von Kleidung, Habitus und Mimik ablesbaren Charaktermerkmale zur ‚Persona‘ zusammenschließt, ist die selbst in der Todeserwartung stoische Ungebrochenheit seines hier skizzierten Denkens und Handelns, das zugleich den ‚Virtuoso‘ als vorbildlichen Lebensentwurf exemplifiziert. Der ‚fruchtbare Moment‘ muß folglich keine zur inneren Zerrissenheit gesteigerte Actio bedeuten; er kann sich, wie es die ‚Seelenmahlerei‘ Daniel Chodowieckis, seine *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens* (1778/79), im Ausgang des Jahrhunderts zeigen, zu charakteristischen Situationen entdramatisieren. Johann Caspar Lavater versuchte die pathognomischen Bewegungsanteile gar gänzlich einzufrieren, um die ‚äußere Form‘ als durch keinerlei Regung getrübttes Abbild der ‚inneren Form‘ zu entnehmen. Ein kardinaler Ausgangspunkt, welcher diese Entwicklun-

⁷⁸ Shaftesbury, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1.5, 78 f.

⁷⁹ Ebd., 421.

⁸⁰ Ebd.

gen initiierte, war Shaftesburys auf dem ‚moral sense‘ basierende anthropologische Neubegründung der Kunst.⁸¹

Shaftesbury ließ nach seinen Anweisungen von Paolo de Matteis das Gemälde Das Urteil des Herkules anfertigen. Als Exemplifikation der unvollendet gebliebenen 2nd Characters or Language of forms sollte es zum Initialbild einer neuen Kunst werden, welche das von Shaftesbury der Bildlichkeit zugesprochene erkenntnistheoretische Potential ausschöpft. Diese von Shaftesbury zeichentheoretisch fundierte spezifische Qualität der Bildlichkeit gründet in der visuellen Präsenz der ästhetischen Teil-Ganzes-Struktur der Darstellungsgegenstände. Sie vermag, inhaltlich auf den Betrachter als moralische Person fokussiert, einen Selbsterkenntnisprozeß anzuleiten. Damit stellt das Herkules-Gemälde die bildlich formierte Schnittstelle zwischen Ethik, Ästhetik und Erkenntnistheorie dar, die unmittelbar auf den ‚moral sense‘ einwirkt.

According to Shaftesbury's instructions, Paolo de Matteis painted the canvas The judgment of Hercules. The tableau is a visual exemplification of the unfinished 2nd Characters or Language of forms and was meant to be an initial picture for a new kind of art embodying Shaftesbury's notion of the epistemic potential of the iconic. The epistemic quality of the iconic is based on Shaftesbury's theory of signs and results in the visual presence of the aesthetic structure of the objects depicted. If this structure is focused on the person of the beholder, the picture can provoke a process of self-knowledge. Therefore the Hercules painting can be seen as the visual link between ethics, aesthetics and epistemology which directly affects the 'moral sense' of its viewer.

Martin Kirves, Rheinsprung 11, CH 4051 Basel, E-Mail: martin.kirves@unibas.ch

⁸¹ Der vorliegende Aufsatz basiert auf dem Shaftesbury-Teil meiner demnächst erscheinenden Dissertation *Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis ‚Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens‘ – eine Bildtheorie der Aufklärung.*