

Werner Busch

ÜBER HELDEN DISKUTIERT MAN NICHT. ZUM WANDEL DES HISTORIENBILDES IM ENGLISCHEN 18. JAHRHUNDERT

Der Titel der Ausstellung »Triumph und Tod des Helden« meinte die Darstellung von Triumph und Tod des Helden in der Kunst, meinte die Ikonographie des Helden. Angesichts von Historikerstreit und Planung von offiziellen Geschichtsmuseen in Bonn und Berlin schiene es auch angebracht, den Titel historisch zu fassen. Er meinte dann die Geltungsdauer des Konzepts vom Helden. So gesehen, wäre es Aufgabe des Kunsthistorikers, zu fragen, in welcher Form der Held im Bilde sein Vorkommen hat, ob das schrittweise Fragwürdigwerden des Heldischen im Bilde anschaulich wird und ob damit schließlich auch die Gattung Historienmalerei ihrem Ende entgegengeht. Die Ausstellung war, bei aller Beispielhaftigkeit der Kunst des 17. Jahrhunderts, um die Kunst des 18. Jahrhunderts zentriert – und in der Tat, es scheint so zu sein, als habe das Thema des Helden nie zuvor und nie wieder danach eine solche Rolle gespielt, wie in der Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dem steht nun das scheinbare Paradox gegenüber, daß in ebendiesem Zeitraum das Konzept vom Helden schrittweise obsolet wurde. Am Ende des Jahrhunderts, in Jean Pauls »Titan«, wird diese Paradoxie an allem Anfang benannt, um dann auf Hunderten von Seiten entfaltet zu werden. Der Held des Romans wird als Graf von Cesara eingeführt, er wird gleich auf der ersten Seite Heros, gar Herkules genannt, später mehrfach mit Jupiter verglichen, sein ganzes inneres Drängen geht nach Höherem, nach der heldischen Tat. Doch von allem Anfang an werden auch Zweifel gesät, ob es je zur heldischen Tat kommen wird. Nicht nur, daß wir wissen, daß wir uns im bürgerlichen Roman befinden, in dem der Held sich zwar danach sehnt, die gegebenen prosaischen Verhältnisse heldisch zu überwinden, die Verhältnisse jedoch der Verwirklichung der Sehnsucht immer wieder im Wege stehen und den Helden schließlich in handlungsloses Reflektieren und Melancholie versinken lassen. Jean Paul gibt dem Helden nicht, wie es dem wahren Helden gebühren würde, überschüssige Kraft, sondern, wörtlich, »überflüssige Kraft«¹, sie geht ins Leere, es gibt keinen Handlungsbedarf. Nicht nur dieses, sondern Jean Paul zeigt uns auch sofort, mit den ersten Worten, wo der Held allein noch seinen Ort hat, in der Kunst, und genauer, in der alten Kunst. Bei der ersten Nennung wird der Held zu einem »malerischen Heros«, den die jugendliche Glut »zur Gestalt eines zürnenden Musengottes empor«-hob. Und im nächsten Satz wird berichtet, die Schönheit seiner Erscheinung feiere in Italien Triumphe, »in Mailand hatten viele gewünscht, er wäre von Marmor und stände mit älteren versteinerten Göttern entweder im Farnesischen Palast oder im Klementinischen Museum oder in der Villa Albani.«² Ein Mengsscher Apoll, der sich ins Leben verlaufen hat, so wie es in der Vorrede, dem sogenannten Traum der Wahrheit, Aphrodite und den drei Chariten Aglaia, Euphrosyne und Thalia ergeht, die zu Luise, Charlotte, Therese und Friderike werden, da sie die Töne der Polyhymnia auf Erden vernommen haben. Vom kalten Olymp führt sie Polyhymnia, Jean Pauls Muse der Erzählkunst, ins sinnliche Leben, und das Schicksal verwandelt sie in Menschen, »jeder Geist wird ein Mensch«³, allerdings ohne die Möglichkeit der Rückverwandlung. Es ist bezeichnend, daß Jean Paul sich der Hesiodischen Polyhymnia unterstellt, die für die bloßen Erzählungen zuständig ist, und nicht der vornehmen Kalliope, der Muse der heroischen Dichtkunst. Jean Pauls Heros, »mehr unter der Vorwelt als Mitwelt aufgewachsen, legte an alles antiluvianische Riesenellen«, ihn trieb »ein sonderbarer Hang zu übermäßigen Menschen, wovon sich andere entsetzten.«⁴ Im Leben, so stützt Jean Paul seinen Jüngling zu recht, führt dieser vorsintflutliche, das heißt vorzivilisatorische Maßstab zu Überschätzungen großer Menschen, aber, so gibt er zu bedenken, der hohe Mensch ranke sich eben nur an seinem verklärten Ideal empor. So ganz ernst dürfen wir dieses Ideal nicht nehmen, denn schließlich war

nicht von außerordentlichen, sondern von übermäßigen Menschen als Vorbildern die Rede. Aber ebensowenig dürfen wir die folgende Passage nur als abwertend gemeint lesen, sie bezeichnet den Gegenpol zum Ideal, die Realität, und Jean Paul wird sich ihr bei aller Ironie nicht entziehen können. Die Passage sei in ganzer Länge zitiert, da in ihr das Problem des Helden in der prosaischen Gegenwart auf den Punkt gebracht wird. »Will hingegen ein Literator, ein Kleinstädter, ein Zeitungsträger oder Zeitungsschreiber einen großen Kopf (also einen Helden) zu Gesicht bekommen und ist er auf einen großen Kopf ebenso versessen wie auf eine Mißgeburt mit drei Köpfen – oder auf einen Papst mit ebenso viel Mützen – oder auf einen ausgestopften Haifisch – oder auf eine Sprach- und Buttermaschine: so tut er's nicht, weil ein warmes, seinen innern Menschen beseelendes Ideal von einem großen Manne, Papste, Haifische, Dreikopfe- und Buttermodele ihn drängt und treibt, sondern weil er frühmorgens denkt: ›Es soll mich doch wundern, wie der Kauz aussieht‹, und weil er's abends bei einem Glase Bier berichten will.«⁵ Das Schicksal des Helden am Ende des 18. Jahrhunderts ist es, daß er sich gegenüber dem Zeitungsschreiber nicht behaupten kann. Dessen Prosa unterminiert seinen idealen Sockel. Ist der öffentliche Diskurs über den Helden eröffnet, so verliert er seinen Absolutheitsanspruch, seine Identität, er wird zerlegt in individuelle Person und offiziellen Funktionsträger – und als solcher ist er austauschbar. Über Helden diskutiert man nicht, denn der Held und seine Tat sind eins, der Held setzt unhinterfragt die Ordnung aus sich heraus; Hegel hat dies in aller Ausführlichkeit im ersten Band der »Ästhetik« entfaltet. »Heroen«, schreibt Hegel, »sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist.«⁶ In der Gegenwart dagegen geht das Individuum im ausgebildeten Staat auf: »Im wahren Staat nämlich ist die Arbeit für das Allgemeine, wie in der bürgerlichen Gesellschaft die Tätigkeit für Handel und Gewerbe usf. aufs allernünftigste geteilt, so daß nun der gesamte Staat nicht als die konkrete Handlung eines Individuums erscheint...«⁷ »Daß die Gesetze gehandhabt werden, liegt daher nicht in *einem* Individuum, sondern resultiert aus vielseitigem Zusammenwirken in festgestellter Ordnung.«⁸ Der Held rächt, der Staat straft nach Gesetz und Ordnung. Rache im ausgebildeten Staat wird Verbrechen, das wußten Hegel wie Baudelaire. Und so hat Benjamin, Baudelaire folgend, den Verbrecher den Platzhalter des antiken Helden genannt.⁹ Selbst die Monarchen, schreibt Hegel, sind »unserer Zeit nicht mehr, wie die Heroen des mythischen Zeitalters, eine in sich *konkrete* Spitze des Ganzen, sondern ein mehr oder weniger abstrakter Mittelpunkt innerhalb für sich bereits ausgebildeter und durch Gesetz und Verfassung feststehender Einrichtungen. Die wichtigsten Regentenhandlungen haben die Monarchen unserer Zeit aus den Händen gegeben; sie sprechen nicht mehr Recht, die Finanzen, bürgerliche Ordnung und Sicherheit sind nicht mehr ihr eigenes spezielles Geschäft... so daß die Spitze des eigenen subjektiven monarchischen Willens in Rücksicht auf das Allgemeine und Öffentliche nur formeller Art ist.«¹⁰

Hat Hegel recht, und läßt der moderne Verfassungsstaat den Helden in eine endgültige Krise geraten, so muß, auch in der Kunst, diese Krise zuerst in England spürbar gewesen sein, in England, wo die »Glorious Revolution« die Monarchie konstitutionell werden ließ, wo Locke die Gewaltenteilung in Legislative und Exekutive 1690 begründete, wo es Regierungspartei und Opposition, Wahlen und Meinungsbildung durch Wahlkampf gab, wo der König und seine Familie in allem Tun und Lassen zum Gegenstand öffentlicher Diskussion wurden, wo jede öffentlich eingenommene Rolle und Pose, auch im Bilde, öffentlich auf ihre Berechtigung hin überprüft, wo jede Adaption des Ideals an der Realität gemessen wurde, wo jedes Bild sein Gegenbild, jede Hochkunstäußerung ihre Antwort etwa in der Karikatur finden konnte.

Welche Konsequenzen hat all dieses für den Helden im Bilde? Und welche Strategien entwickeln die Künstler, um den Glaubwürdigkeitsverlust des Helden aufzufangen? Anders ausgedrückt: Wie ist das idealistische Konzept von Kunst aufrechtzuerhalten, und, wenn es aufrechterhalten wird, wie an der 1768 gegründeten Royal Academy, wie sind idealistischer Kunstanpruch und das Brüchigwerden des Heldenkonzeptes innerbildlich zu versöhnen? Nach dem Zerfall repräsentativer Öffentlichkeit sucht das Heldenbild nicht nur einen neuen Adressaten, sondern hat bei diesem ganz andere Bedürfnisse zu befriedigen, ganz andere Funktionen zu erfüllen.

Im 18. Jahrhundert hat der Held vor allen Dingen in zwei Formen sein Vorkommen: als moralisches und als politisches Wesen, als exemplum virtutis und als nationale Identifikationsfigur. In beiden Fällen ist das Individuum als Teil der Allgemeinheit adressiert, nicht mehr läßt der einzelne sich sein Bild von sich bestätigen oder überhöhen. Das Bild ist nicht mehr Dekor, sondern Argument. Als solches befindet es sich im Spannungsfeld divergierender Interessen des einzelnen und der Gesellschaft, von Individuum und Staat. Mandevilles berühmtes Diktum, daß »private vices public benefits« sein können¹¹, ist auch umkehrbar, private Tugenden können öffentliche Laster sein. Ist das so, dann sind der Held und seine Tat nicht mehr eins, dann zerbricht er an ihr oder wird handlungsunfähig. Sein nur noch individuelles Heldentum besteht dann in stoischem Erleiden oder Erdulden des öffentlich Geforderten. Ist das nicht so, und der Held macht sich für das Vaterland verdient, dann nützt ihm das letztlich auch nichts, denn er hat seine Tat nicht selbstbestimmt, sondern im Rahmen vorgegebener Ordnungen getan, und die sind diskutierbar. Mit Kleists Worten von 1801: »Wohl dem Arminius, daß er einen großen Augenblick fand. Denn was bliebe ihm heutzutage übrig, als etwa Lieutenant zu werden in einem preußischen Regiment«¹², oder mit den Worten aus Hegels »Ästhetik«: »In gleicher Weise ist auch ein General und Feldherr in unserer Zeit wohl von großer Macht, die wesentlichsten Zwecke und Interessen werden in seine Hand gelegt, und seine Umsicht, sein Mut, seine Entschlossenheit, sein Geist hat über das Wichtigste zu entscheiden. Dennoch aber ist das, was seinem subjektiven Charakter als dessen persönliches Eigentum in dieser Entscheidung zuzuschreiben wäre, nur von geringem Umfange. Denn einerseits sind ihm die Zwecke gegeben und finden ihren Ursprung statt in seiner Individualität in Verhältnissen, welche außer dem Bezirk seiner Macht liegen; andererseits schafft er sich auch die Mittel zur Ausführung dieser Zwecke nicht durch sich selber; im Gegenteil, sie werden ihm verschafft, da sie ihm nicht unterworfen und im Gehorsam seiner Persönlichkeit sind, sondern in ganz anderer Stellung als in der zu dieser militärischen Individualität stehen.«¹³ Die Macht ist auch dem Feldherrn nicht, wie es schon Napoleon formuliert hat, von Gott gegeben, sondern sein individuelles Schicksal. Hegel: »Der Einzelne ist jetzt nicht mehr der Träger und die ausschließliche Wirklichkeit dieser Mächte wie im Heroentum.«¹⁴ Doch die Sehnsucht nach der ausschließlichen Wirklichkeit blieb bestehen, und sie schien noch einmal in der Revolution ihre Verwirklichung finden zu können. Auch Jean Pauls Graf von Cesares erwägt, sich den Revolutionsheeren anzuschließen, doch er erwägt es nur, Jean Paul wußte um das Scheitern der Revolution. Der angebliche Vater des angeblichen Grafen von Cesares – das Rätsel um seinen Namen und seine Herkunft löst sich erst spät – war in seiner Jugend ebenfalls von der heldischen Sehnsucht erfüllt, doch er zog die Konsequenz aus der unheldischen Malaise der Gegenwart und beschied sich mit Surrogaten, wie dem Theater, wo er selbstbestimmt, denn das Spiel war ihm kein Broterwerb, alle heldischen Rollen innehaben konnte. Auch Wilhelm Meister hatte bekanntlich nur eine theatralische Sendung, so gern er, wie er sagt, »eine öffentliche Person«¹⁵ gewesen wäre.

Was tun in der Kunst, wenn man also 1. davon überzeugt war, daß der Held nur in der Vorzeit seine Erfüllung fand, wenn er 2. in der Gegenwart als Moralexempel nur als fragwürdig, 3. in der Erscheinungsform nur als theatralisch, als uneigentlich, und 4. in politischen Zusammenhängen nur als bedingter Held zu denken war? In ersterem Falle blieb nur seine Historisierung, im zweiten Falle die Thematisierung seiner Fragwürdigkeit, die Darstellung des ihn hemmenden Zwiespalts, im dritten Falle seine Ästhetisierung, im vierten Falle seine innerweltliche Verklärung, getragen von der Hoffnung, durch verklärende Erinnerung dafür später gerechtfertigt zu werden. Alle vier Surrogatformen des Heldischen lassen sich in der Geschichte der Historienmalerei des englischen 18. Jahrhunderts in mehr oder weniger ausgeprägter Form finden, wobei nun allerdings nicht selten auch die Gattung Historie in Mitleidenschaft gezogen wurde.

1. *Historisierung*. Die Diskussion über den Helden in englischen Bilde wurde, wie schon Edgar Wind 1938 erkannte¹⁶, durch Sir James Thornhill, den Hofmaler, am Anfang des Jahrhunderts eröffnet und zwar in monologischer Form. Ihm kamen bei der Dekoration der oberen Halle in Greenwich Zweifel an den Gesetzen der klassischen Historie. Er hatte den Auftrag, die Landung König Georg I. in England im Jahre 1714 zu malen. Das war ein Adventus besonderer Art, das Sinnbild des Beginns der Hannoveranischen Dynastie. Auf einer um 1720 zu datierenden Ent-



1 William Hogarth, Sarah Malcolm, Radierung und Kupferstich (P. 129), 1733

wurfszeichnung für die zeitgenössische Historie notierte Thornhill seine Überlegungen zur Frage der historischen Richtigkeit in der Darstellung. Er fragte sich, ob er nicht verpflichtet sei, das Ereignis der Landung so darzustellen, wie es sich wirklich zugetragen habe, mit genau den Personen, die dabei tatsächlich anwesend gewesen, in eben der Aufmachung, in der sie im Augenblick der Landung erschienen seien. Zugunsten eines Kompromisses zwischen historischer Wahrheit und idealen Anforderungen klassischer Historienmalerei verwirft er die historisch getreue Wiedergabe und notiert die Einwände, die dagegen sprechen: »Von den Fürstlichkeiten und Adligen, die damals zugegen waren, sind einige jetzt in Ungnade . . . Die Kleider so zu haben, wie sie wirklich waren, ist schwierig . . . des Königs eigene Kleidung war damals nicht anziehend . . . Es gab ein großes Gedränge, das darzustellen häßlich wäre, aber nicht darzustellen falsch.«¹⁷ Da er nun allerdings die klassische Form der Allegorisierung verwirft, nimmt er sich eine Reihe von Freiheiten gegenüber der historischen Realität, die er im einzelnen aufzählt, angefangen damit, daß er einen aufklarenden Morgenhimmel für die Darstellung wählt, um auf diese Weise den Beginn der Herrschaft zu versinnbildlichen. In Wirklichkeit war der König aufgrund von gänzlich undurchdringlichem Nebel ganz unfeierlich bei Nacht gelandet, wobei seine Barke bis Greenwich gerudert werden mußte. Thornhill entschließt sich ferner, » . . . nur fünf oder sechs von den wichtigsten Adelspersonen zu malen, ihre Kleidung zu erfragen . . . ihre Gesichter nach dem Leben aufzunehmen, des Königs Kleider zu malen, wie sie jetzt sind und damals hätten sein sollen, das Gedränge zu verringern, wie es damals hätte sein müssen.«¹⁸ Noch einmal, wenn auch mit Einschränkungen und nicht ohne Bedenken, setzt sich das klassische »ought to be« durch. Doch die Debatte darüber, ob das Angemessene vor der Geschichte auch das Richtige ist, war damit eröffnet. Historisch gesehen ist es kein Wunder, daß sie sich zu eben diesem Zeitpunkt und zu eben diesem Anlaß entzündete. Die neue Konstitution hatte zum ersten Mal in der Geschichte die Macht des Königs relativiert und beschnitten, und mit Georg I., der kein Wort Englisch sprach, kam zudem ein gänzlich Fremder auf den Thron, der in seiner Person den historisch zufälligen Charakter der Institution Monarchie deutlich machen konnte. Ferner hatte sich binnen kurzem die Opposition um Georgs Sohn, den Prinzen von Wales, gesammelt, so daß es so etwas wie zwei konkurrierende Höfe gab. Selbst wenn keine ministerielle Entscheidung ohne Zustimmung des Königs vonstatten ging, so war doch der Entscheidungsprozeß mit seinem Für und Wider in gewissen Grenzen öffentlich einsehbar geworden. Thornhill, der dem Haupt der Whig-internen Opposition, dem späteren Premier Walpole, nahestand, war das alles wohl ver-

traut, er wurde nicht umsonst 1722 Whigabgeordneter des Unterhauses. Daß es seit Thornhills Zeiten Diskussionen über das historisch richtige Kostüm im Historienbild gibt, wird später bei der Behandlung von Wests »Wolfe« deutlich werden, dort allerdings unter der angedeuteten erweiterten Fragestellung, wie denn das Zeitgenössische im Bilde mit dem idealistischen Anspruch der Kunst versöhnt werden könne.

2. *Thematisierung der Fragwürdigkeit.* Thornhill war noch in anderer Hinsicht Vorreiter. Er hat das Verbrecherporträt, das Porträt des negativen Helden, in England eingeführt, zumindest in künstlerisch anspruchsvoller Form. 1724 hat er den Straßenräuber Jack Sheppard im Gefängnis porträtiert und sein Bildnis als Schabkunstblatt vertrieben.¹⁹ Von Hochkunstseite scheint es bezeichnenderweise nur einen Vorläufer von Thornhill in diesem Genre gegeben zu haben: von Charles Lebrun ist überliefert, daß er die Giftmischerin Marquise de Brinvilliers auf dem Weg zu ihrer Exekution porträtiert hat.²⁰ Doch während Lebrun primär physiognomisches Interesse getrieben haben dürfte, und es sich bei ihm immerhin um eine Marquise gehandelt hat, die sein Interesse fand, so ist es bei Thornhill der berühmt-berüchtigte Underdog, über den die Zeitungen vollstän­den und der besondere Aufmerksamkeit dadurch erregte, daß er gegen Jonathan Wild, seinen Bandenchef, ausgesagt hatte, den größten Verbrecher der Zeit, den Fielding nicht viel später auf seine Weise unsterblich machen sollte. Es ist darauf zurückzukommen. Die Tatsache, daß Thornhill auf druckgraphische Vervielfältigung aus war, zeigt, daß ein öffentliches Bedürfnis nach dieser Frühform von Reportage bestand. Man wollte wissen, wie diese Tagesgröße, deren Geschichte man kannte, aussah, konnte sich vor dem Porträt wohliger Schauern hingeben. Einen Schritt weiter ging Thornhills Schwiegersohn William Hogarth.

1732 ging er zusammen mit Thornhill ins Gefängnis, um die junge, gutaussehende Hausangestellte Sarah Malcolm (Abb. 1)²¹ wenige Tage vor ihrer Hinrichtung zu zeichnen. Sie hatte auf bestialische Weise ihre Herrin und zwei weitere Personen umgebracht. Hogarth fertigte nach dieser Skizze zuerst ein Gemälde: ein bedeutsamer Vorgang, denn ein niederer, nach klassischen Vorstellungen unwürdiger Gegenstand findet Eingang in eine offizielle Bildform. Es handelt sich weder um Genre noch um Satire, sondern um eine besondere Form des Dokuments, die die Inauguration der öffentlichen Person leistet, deren Öffentlichkeitscharakter unabhängig von ihrem Herkommen ist. Der Stich nach Hogarths Gemälde fand reißenden Absatz, nur noch überboten von seinem Porträt des jakobitischen Verschwörers Simon Lord Lovat²², den er 1746 auf dem Transport zu Prozeß und nachfolgender Exekution porträtiert hatte und dessen Fall die Öffentlichkeit und die Presse über Wochen beschäftigte. Hogarth konnte mehr als 10 000 Exemplare des Stiches absetzen.

Das Problem ist 1742 von Henry Fielding auf den Punkt gebracht worden, in seiner »Lebensgeschichte des verstorbenen Mr. Jonathan Wild, des Großen«. Es ist eine böse Satire auf den Helden und das Heldische als geschichtliche Größe. Entwickelt an der Lebensgeschichte des 1725 hingerichteten Verbrechers Jonathan Wild, zielt sie auf den 1742 entlassenen Premierminister Walpole. Selbst in der späteren, von Fielding sorgfältig überarbeiteten und von unmittelbaren tagespolitischen Bezügen gereinigten Fassung ist das Rekurren auf gegenwärtige Verhältnisse und Erfahrungen mittels einer historischen Person deutlich. Den ganzen langen Roman hindurch gelingt es Fielding, einen ironischen Ton durchzuhalten, in dem das Leben des Verbrechers als schließlicher Triumph und glanzvoller Tod eines Helden vorgeführt wird. Durch den ganzen Roman hindurch werden in den Kapitelüberschriften »groß« und »Größe«, »große Männer« und »große Themen« in großen Lettern, in Majuskeln, geschrieben, allein siebzehnmals ist das der Fall. Ohn' Unterlaß ist von Helden und Heldentaten die Rede; voller Ironie sieht Fielding dabei besonders das Konzept der *exempla virtutis*; schon im ersten Kapitel des ersten Buches, auf das er am Ende zurückkommt, wird das deutlich. Seine Überschrift lautet: »1. Kapitel: Aus dem hervorgeht, welch heilsamer Nutzen uns erwächst, wenn wir die Taten jener wunderbaren Naturprodukte aufzeichnen, die man GROSSE MÄNNER nennt.« Scheinbar ganz ernst stellt er fest, daß »man die Lebensläufe solcher Männer mit Recht und in eigentlichem Sinne als die Quintessenz der Weltgeschichte bezeichnen«²³ darf. Allerdings, so führt er gleich darauf aus, gibt es keinen Helden ohne kleine Ungereimtheiten, und die gelte es durchaus zu registrieren, um den Leser »davon zu überzeugen, daß kein Sterblicher nach gründlicher Musterung ein geeigneter



2 Charles Lebrun, Das Zelt des Darius, 1661, Versailles, Musée National du Château

Gegenstand unserer Verehrung sein könne«. ²⁴ Und Fielding läßt es auch nicht an Beispielen fehlen. Seiner Meinung nach haben die Geschichtsschreiber diese kleinen Unvollkommenheiten völlig falsch eingeschätzt, indem sie sie als besondere Qualität ihrer Helden ausgegeben hätten, so das Wohlwollen und die Großmut, die Milde und die Gutherzigkeit eines Alexander oder eines Cäsar. ²⁵ Derartige Charakterschwächen würden sie nur von einer gänzlichen Verwirklichung ihres Heldenseins abhalten. »Nachdem der erstere«, so schreibt er zu Alexander, »ein großes Reich mit Feuer und Schwert überrannt, wie ein Wirbelwind Verheerung und Untergang umher gestreut hat, berichtet man uns als ein Beispiel seiner Milde, daß er einer alten Frau nicht die Gurgel abgeschnitten und ihre Töchter nicht vergewaltigt, sondern sich damit begnügt habe, sie lediglich zugrundezurichten.« ²⁶ Ganz offensichtlich zielt Fielding auf eines der normgebenden klassischen *exempla virtutis*, das seine berühmteste Ausprägung in Lebruns *Zelt des Darius* (Abb. 2) gefunden hat, in dem Alexander gegenüber der Familie des besiegten Darius Gnade vor Recht ergehen läßt. Vor einer kritischen Geschichtsbetrachtung, wie der Fieldings, halten derartige Tugendbeispiele nicht stand, lehren tun ihn dies die gegenwärtigen politischen Verhältnisse in Gestalt der Administration Walpoles. Auch die klassischen stoischen Tugendbeispiele bekommen ihr Fett ab, so etwa Sokrates' Standhaftigkeit im Tode; angesichts realer Rechtsverhältnisse sei ein solches Verhalten wie das des Sokrates nur töricht zu nennen. ²⁷ Besondere Aufmerksamkeit widmet Fielding dem Tod seines Helden Wild am Galgen, die Überschrift des vorletzten Kapitels lautet: »Wild schreitet zur höchsten Vollendung menschlicher GRÖSSE.« Und der Text hebt an: »Jetzt rückte der Tag nahe heran, da unser großer Mann ein Beispiel für die letzte und edelste Großtat liefern sollte, durch die ein Held sich auszuzeichnen vermag. Dies war der Tag der Hinrichtung oder Vollendung oder Apotheose . . . eine Erfüllung der Größe, die jedem großen Manne herzlichst zu wünschen ist, denn nichts ist bedauernswerter, als wenn Fortuna, wie ein fauler Poet, die Katastrophe ungeschickt abwickelt und . . . den Helden mit einem heimlichen und primitiven Abgang entläßt, ihn, der in den früheren Akten des Dramas so hervorragende Taten vollbracht hat, wie sie jedem urteilsfähigen Zuschauer ein edeles, öffentliches und erhabenes Ende versprechen mußten.« ²⁸ Man sollte die Brisanz dieser Satire nicht unterschätzen, sie unterminiert die Vorstellungsmöglichkeit von Triumph und Tod des Helden. Das Resümee am Ende des Romans spricht es deutlich aus: »Wahrlich, so lange Größe auf Macht, Stolz, Frechheit beruht und darauf, Menschen Böses anzutun, so lange, um es auszusprechen, ein großer Mann und ein großer Schurke synonyme Bezeichnungen sind – so lange wird Wild unvergleichlich auf den Zinnen der Größe stehen. Und wir dürfen hier auch nicht den letzten Pinselstrich vergessen, der seinen Charakter vollendet und eigentlich auf seinem Grabstein oder Denkmalsockel verewigt sein sollte – die oben erwähnte Übereinstimmung seines Todes mit seinem Leben . . .« ²⁹

3 A. Bosse nach Luciano Borzone (urspr. van Dyck zugeschrieben), Belisarius empfängt Almosen, Kupferstich, um 1620/30



4 Nathaniel Dance, Timon von Athen, um 1765, H. M. Queen Elizabeth II.



Triumph und Tod, Denkmal und Grabmal, Heldenthemen und Heldengattungen, scheinen in die Krise zu geraten, wenn man sie streng geschichtlich nimmt, wenn man nachfragt.

Anschaulich wird die Fragwürdigkeit des Helden nun allerdings nicht nur durch die Prägung des Gegenbildes, anschaulich wird sie auch durch die Darstellung der Handlungshemmung des Helden, resultierend aus divergierenden Kräften und Interessen, die auf ihn einwirken. So sehr dies zu einem französischen, in David gipfelnden, und einem deutschen, in Carstens gipfelnden Thema wird, seine ersten vorläufigen Prägungen scheinen von englischen Neoklassizisten, von Gavin Hamilton, Nathaniel Dance und Benjamin West, zu stammen. Vorläufig insofern, als die samt und sonders aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts stammenden Bilder dieser

Künstler sicherlich in erster Linie *exempla virtutis* sind, mit heroisch-stoischer Ausrichtung und das entscheidende reflektive Moment des Helden noch nicht gänzlich überzeugend als psychologischer Konflikt des Helden auch in der Bildform anschaulich wird, aber Handlung wird dennoch auch hier schon stillgelegt. Zwei Beispiele seien angeführt.

Zuerst ein Nachtrag zu Michael Frieds Diskussion des Belisarius-Themas im 18. Jahrhundert in seinem Buch »Absorption and Theatricality«.³⁰ Fried hat darauf hingewiesen, daß die Begeisterung des 18. Jahrhunderts für das Belisarius-Thema auf ein von Dyck zugeschriebenes Bild zurückzuführen ist; seine Kenntnis war durch verschiedene Stichfassungen (Abb. 3) weit verbreitet. Das 18. Jahrhundert war fasziniert von der Figur des sinnenden Kriegers, der im blinden Bettler seinen ehemaligen Feldherrn Belisarius wiedererkennt. Von ihm hat Diderot gesagt: »Ganz gewiß ist es die Figur dieses Soldaten, die uns gefangennimmt und alle übrigen vergessen zu machen scheint.«³¹ Seine Versunkenheit wird zum Thema. Offenbar von Diderot angeregt, schrieb Marmontel 1767 seinen »Belisarius« und löste damit, zusammen mit der Nachwirkung des sogenannten van Dyck, eine Flut von Belisarius-Darstellungen in der bildenden Kunst aus, bis hin zu Davids Bild von 1781. Nun habe ich schon in meiner Rezension von Frieds Buch darauf hingewiesen, daß diese Begeisterung keinesfalls auf Frankreich beschränkt war, sondern offenbar von England ausging.³² Kein Wunder, das Original befand sich im Besitz von Lord Burlington, und Alexander Pope hat früh seine besonderen Qualitäten gelobt. Der Beleg dafür, daß die ausgeprägte Dimension von Absorption im sinnenden Krieger auch auf die zeitgenössische englische Kunst gewirkt hat, und zwar bevor sie in der französischen Kunst neue Werke hervorbrachte, ist jetzt nachzutragen. Eine bis ins Detail gehende Adaption hat der vermeintliche van Dyck in Nathaniel Dance' *Timon von Athen* (Abb. 4)³³ aus dem Jahre 1765 gefunden. Dance, der hier Shakespeares »Timon« wie eine antike Quelle behandelt, zeigt die dritte Szene des vierten Aktes, in der der verbitterte Athener Timon sich in eine Höhle im Wald zurückgezogen hat, dort unversehens Gold ausgräbt und dieses, als er aus Mitleid von General Alkibiades mit zweien seiner Konkubinen besucht wird, voller Verachtung den begierigen Damen entgegenwirft und seinen Besuchern prophezeit, daß es nur Unheil bringen werde. Thema war somit eigentlich das Tu-



5 Domenico Cunego nach Gavin Hamilton, Andromache betrauert den Tod des Hektor, Kupferstich, 1764



6 Nicolas Poussin, Der Tod des Germanicus, 1628, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts

gensexempel des Timon, doch wie im Falle des van Dyckschen *Belisarius* zieht der Sinnende links alles Interesse auf sich und damit vom Helden ab. Nicht dessen Tat, dessen Verhalten ist das Thema, sondern das in Alkibiades anschaulich werdende Nachsinnen über das, was vorgeht. Dieses zeitaufhebende Vertieftsein ist so stark, daß es den Betrachter in der Tat, wie Diderot sagt, alle übrigen Personen vergessen läßt. Wir haben also nicht nur eine innerbildliche Thematisierung der Betrachterperspektive vor uns, sondern eine Aufhebung des Themas in der Reflexionsfigur. Anders formuliert: die vorherrschende Ausdrucksdimension des Bildes löst sich – und uns – schließlich vom dargestellten Thema. Damit hört das Tugendexempel auf, Handlungsanweisung zu sein. Das Sentiment der Reflexionsfigur ist so stark, aber auch so unbestimmt, daß es vom Betrachter, läßt er sich auf das Angebot ein, selbst besetzt werden muß. Es mag ihn dann hierhin oder auch dorthin tragen.

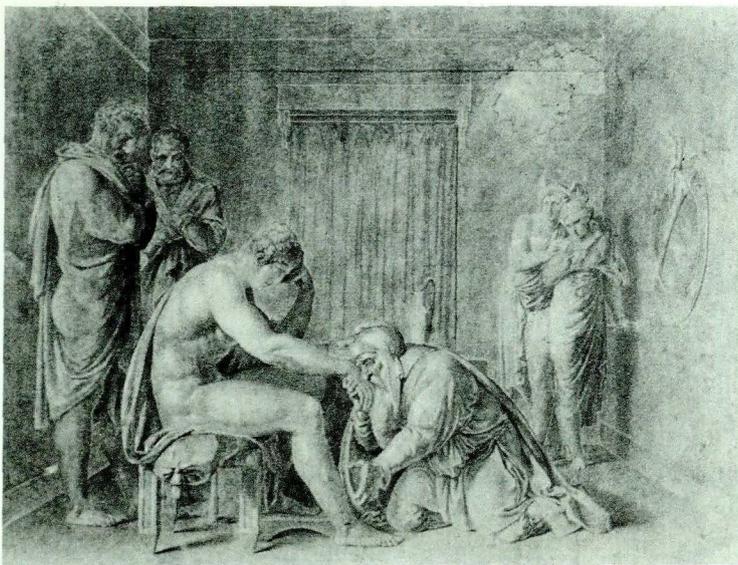
Zum zweiten Beispiel. Gavin Hamiltons großformatige Serie von sechs homerischen Szenen, deren erste wohl schon 1760 vollendet war, ist sehr zu Recht eine sentimentale Iliade genannt worden.³⁴ Im Gegensatz zu allen vorherigen Homerzyklen in der Kunst folgt Hamilton nicht nur genau der Textentwicklung vom Zorn des Achill bis zur Trauer der Andromache, sondern vermeidet ganz eindeutig dramatische Handlungsszenen, Heldentaten, zugunsten von Szenen, die in den Handlungsablauf einschneiden und die Helden in Trauer, Schmerz, Nachsinnen versunken sein, sie also gerade nicht die Handlung vorantreiben lassen. In der letzten Szene des Zyklus,



7 Domenico Cunego nach Gavin Hamilton, Priamus bittet Achill um den Leichnam des Hektor, Kupferstich, 1778

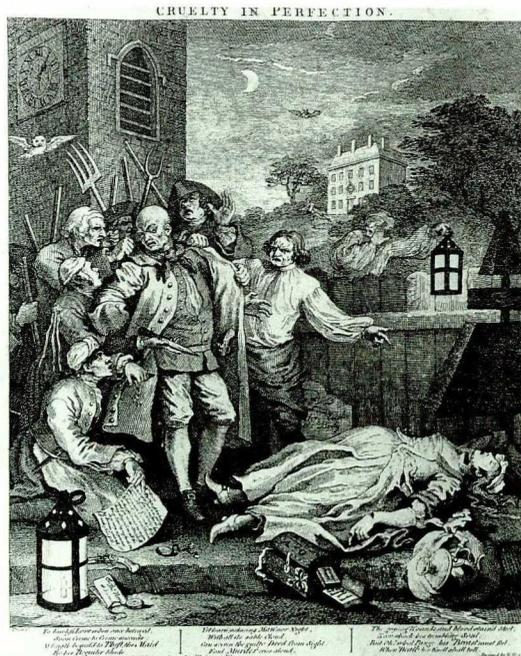
die allerdings zuerst vollendet war und auch zuerst 1764 von Domenico Cunego nachgestochen wurde, betrauert Andromache den Tod des Hektor (Abb. 5). So sehr das Poussinsche Vorbild deutlich wird – David Irwin hat gezeigt, daß Hamilton sowohl Poussins *Germanicus* (Abb. 6) als auch dessen Darstellung der Letzten Ölung aus der Sakramentenserie nutzt³⁵ –, so sehr unterscheidet sich Gavin Hamilton in der Bildstrategie von Poussin. Dessen *Germanicus* ist der Held, der alle Schreckens-, Trauer- oder Schwurreaktionen direkt oder vermittelt auf sich zieht, Sinn und Komposition gipfeln in ihm, seine letzten Worte sind verbildlicht. Auf den ersten Blick scheint es bei Gavin Hamilton ganz ähnlich zu sein; dramatisch wogt die Trauer um den starren Leichnam des Hektor; doch dann realisiert man, daß links Helena von dieser Form der Trauer ausgenommen ist. In ihr kommt die Bewegung zur Ruhe, das verbindet sie über das Bild hinweg mit Hektor, nur Hektor und Helena erscheinen im klassischen Profil, sie sind die griechischen Skulpturen in dieser barocken Versammlung, in Helena, dem Anlaß zum Trojanischen Krieg, wird der Trauervorgang, die Zeit, aufgehoben. Letztlich erweist sich das Bild als ihre Projektion, die in diesem tiefen Versunkensein langsam verschwimmt.

Daß bei Gavin Hamilton der Held auch bereits im Nachsinnen über seine Tat zur Einsicht in deren Fragwürdigkeit geführt und damit handlungsunfähig wird, mag die undatierte und erst spät, 1778, gestochene vorletzte Szene des Zyklus zeigen.



8 Asmus Jacob Carstens, Priamus bittet Achill um den Leichnam des Hektor, 1794, Röteldruck, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie

9 William Hogarth, The Four Stages of Cruelty, Blatt 3, Cruelty in Perfection, Radierung und Kupferstich (P. 189), 1751



Priamus bittet vor Achill um den Leichnam des Hektor (Abb. 7). Wieder erscheint das Bild zweigeteilt, hier in die leidenschaftliche Reaktion des Personals und die auf einer ganz anderen Reaktionsebene befindliche Hauptgruppe mit dem kniend sich erniedrigenden Priamus, der sich über die Hand des Achill beugt, und dem darob fassungs- und haltungslosen Achill, beide wieder als einzige im Profil. Die Umstehenden haben Mitleid mit Priamus, Achill dagegen sinnt über das Schicksal nach, das alle Tat in Frage stellt. Es ist kein Wunder, daß Asmus Jacob Carstens eben diese Hamiltonsche Gruppe herauslöst (Abb. 8), gänzlich bildparallel anordnet und die Versunkenheit des Achill auch durch den Melancholiegestus zum alleinigen Thema macht.³⁶ Dem korrespondiert die drückende, hermetische Form. Dieser Held ist nicht mehr eins mit seiner Tat, sondern mit sich im unreinen und gebrochen.

3. und 4.: *Ästhetisierung und innerweltliche Verklärung*. Ästhetisierung kann sich als formale Stilisierung niederschlagen, die so dominant wird, daß die ornamentale Wahrnehmung die Wahrnehmung von dargestellter Handlungsillusion in sich aufhebt; Handlung erscheint dann nur noch als künstlich gestiftet; am Ende des Jahrhunderts ist das bei Füßli oder Blake der Fall. Wir hatten gesagt – unter anderem mit Hinweis auf Wilhelm Meister –, Heldisches in der Gegenwart könne sich nur noch auf dem Theater ereignen. Anders ausgedrückt: Heldisches kann nur noch forciert theatralisch auftreten. Füßlis und Blakes extreme Stilisierung kann man als eine Form des Theatralischen begreifen. Aber es hat durch das ganze Jahrhundert hindurch auch noch eine andere, typisch englische Form der Ästhetisierung gerade des Heldischen durch – man könnte sagen – formal-ikonographische Verfremdung gegeben. Das Heldenbild wurde mit einem bedeutungsträchtigen ikonographischen Schema unterlegt, das selbst – und das ist entscheidend – in der Gegenwart keinen wirklichen Stellenwert mehr hatte. Insofern ist die Benutzung dieses bedeutungsträchtigen ikonographischen Schemas auch ein theatralischer Akt. Nun gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder das bedeutungsträchtige ikonographische Schema steht im Widerspruch zum Gegenstand, auf den es Anwendung findet, dann ist es Aufgabe des Betrachters, aus der Reflexion der Diskrepanz quasi dialektisch neuen Sinn zu stiften; oder aber – zweite Möglichkeit – das bedeutungsträchtige ikonographische Schema soll den Gegenstand, auf den es Anwendung findet, nobilitieren. Auf den ersten Blick scheint dies ein konventionelles, geradezu akademisches Verfahren zu sein, doch im 18. Jahrhundert ist dem nicht so. Entweder näm-



10 Hendrick Goltzius, Gefangennahme Christi, Kupferstich (B. 29), 1598

lich weist nun die Öffentlichkeit auf die Anmaßung dieser Nobilitierung hin oder aber, verkürzt gesagt, die Nobilitierung funktioniert nicht; Gegenstand und unterlegte Form kommen nicht zur Deckung, und der Gegenstand offenbart dies in seiner Form.

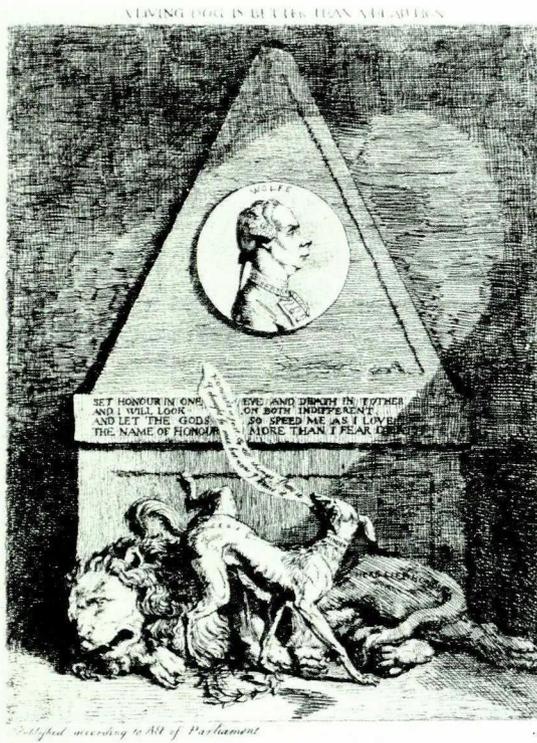
Für beide Möglichkeiten und ihre unterschiedlichen Ausprägungen nur jeweils ein Beispiel. Wenn William Hogarth seinen Rake am Ende seines liederlichen Lebenslaufes im Irrenhaus Hand an sich selbst legen lässt, umgeben von seiner Geliebten, einem Priester und einem Wärter, dann führt er dies, man hat es lange gesehen, in Form einer Beweinung Christi vor, und zwar in allen Einzelheiten.³⁷ Der Rake in der Pose Christi mit Seitenwunde, die Geliebte als Maria, der Priester als tröstender Johannes, der die Ketten abnehmende Wärter in der Rolle der die Füße Christi liebkosenden Maria Magdalena, selbst der Salbtopf fehlt nicht, er wird zum Suppentopf. Der negative Held an Christi Stelle: die Diskrepanz scheint nicht größer sein zu können. Bei Hogarth ist die Anwendung dieses Überlagerungsverfahrens beileibe kein Einzelfall. In Szene 3 der Serie *The Four Stages of Cruelty*, betitelt *Cruelty in Perfection* (Abb. 9), wird der Mörder Tom Nero, der seine Geliebte auf fürchterliche Weise umgebracht hat, um sich zu bereichern, nächstens von aufgeführten Bürgern auf dem Friedhof festgenommen. Kein Zweifel, Hogarth lässt dies geschehen im Typus der Gefangennahme Christi (Abb. 10), das ikonographische Vokabular ist bis ins Detail befolgt, selbst der in der Bibel erwähnte, aus den Kleidern fahrende Jünger im Hintergrund findet in gewandelter Form Verwendung, aus ihm ist ein herbeistürzender Bürger geworden.³⁸ Was haben wir vor uns: Blasphemie oder die völlige Sinnentleerung einer ikonographischen Figuration? Wohl keines von beiden. Das Übertragungsverfahren ist äußerst vielschichtig. Hier sei nur auf einen Aspekt abgehoben. Religiöse Kunst hat im englischen 18. Jahrhundert kein eigentliches Vorkommen, keinen Ort, selbst wenn Hogarth einmal in seinem Leben ein Altarbild gemalt hat und Reynolds, später, von akademischer Seite, ihre Wiederbelebung versucht hat – wenn auch nur mit äußerst dürftigem Erfolg. Aber religiöse Kunst kam andererseits immer



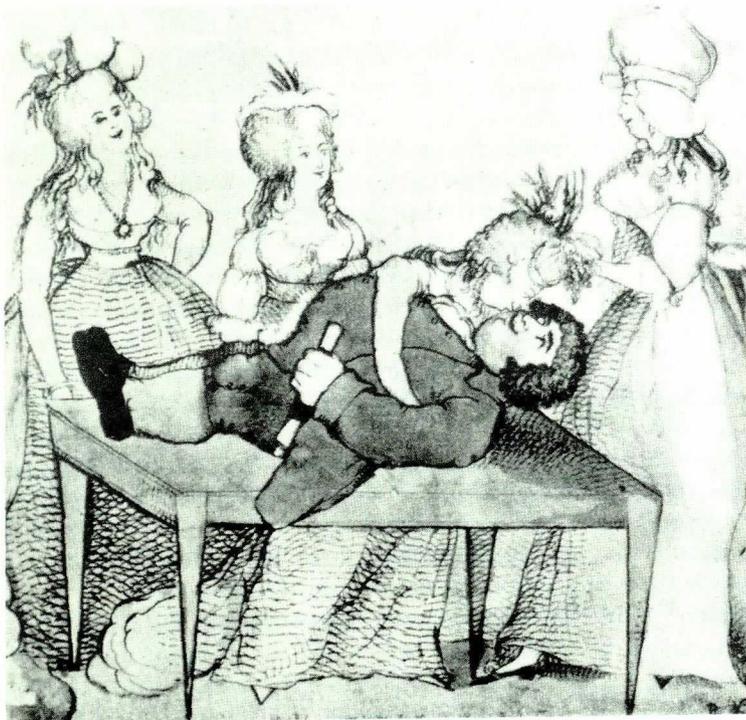
11 Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1770, Ottawa, National Gallery of Canada

mehr ins Land – als Sammelgut adeliger Connoisseurs. Das religiöse Bild war fast ausschließlich ästhetischer Gegenstand; für den Kult war es, wie Hogarth selbst schrieb, »out of date«. ³⁹ Die klassische Kunst hatte gerade am religiösen Bild mit seiner kanonischen Thematik ihr Formrepertoire, ihre Bildersprache entwickelt. Ihre Syntax legt Hogarth frei und bringt sie auf gegenwärtige Gegenstände zur Anwendung. Der Kenner sieht unter dem Flor des alltäglichen Themas das geheiligte Schema; das bereitet ihm ästhetisches Vergnügen, und das macht den alltäglichen Gegenstand zu Kunst im klassischen Sinn. Das ist allerdings nur das eine. Denn es kann nicht ausbleiben, daß der ästhetische Genuß umschlägt in ein Realisieren der Diskrepanz von tradierter Bedeutung des Schemas und gegenwärtiger Anwendung. Der Schluß daraus kann nur sein, daß hier die Heillosigkeit der Gegenwart demonstriert wird, in der das Christliche als Handlungsnorm, als Exempel, nicht mehr greift, sondern nur noch eine historisch-ästhetische Dimension hat. Das hat Konsequenzen für die Historienmalerei; ihre Form und ihr Inhalt fallen im Bewußtsein des 18. Jahrhunderts immer mehr auseinander.

Dem scheint die Aktualisierung des klassischen christlichen Schemas für die berühmten englischen Heldentodsdarstellungen des 18. Jahrhunderts zu widersprechen. Der Tod fürs Vaterland scheint bruchlos an der Aura des Todes für die Menschheit Anteil nehmen zu können. Wests *Tod des General Wolfe* (Abb. 11) von 1770 ist für die Forschung zu einem Paradebeispiel für diesen Typus geworden. ⁴⁰ Vorläufer und vor allem Nachfolger wären leicht zu nennen. Wolfe in der Pose des sterbenden Christus – in England wohl nach van Dyckschem Modell – erfährt im Tode



12 Anonym, The Vanity of Human Glory: A Design for the Monument of General Wolfe, Radierung (BM 3696), 1760



13 Richard Newton, Tasting a Norfolk Dumpling, Radierung, 1792



14 John Singleton Copley, *Watson and the Shark*, 1778, Boston, Museum of Fine Arts

auf doppelte Weise seine Apotheose. Zum einen gibt er sein Leben für den Sieg, der ihm im Tode gemeldet wird, zum anderen reißt der Himmel auf, und an Stelle Gottes erscheint aus dem Nebel eine Kirchturmspitze als Heilszeichen – ein Motiv, das im übrigen aus der Ikonographie des Verlorenen Sohnes stammt, der angesichts des fernen Kirchturms seine Bekehrung erfährt. An dieser Adaption scheint es nichts zu rütteln zu geben; der riesige Erfolg des Bildes, das zu einem nationalen Identifikationsbild wurde, scheint die Akzeptanz außer Frage zu stellen. Und dennoch funktioniert die Adaption nicht bruchlos, denn der Held ist ein zeitgenössischer Held, und er erscheint im Bilde auch so, in zeitgenössischem Gewande, damit ist er eine öffentliche Person und öffentlicher Debatte ausgesetzt.⁴¹ Und die begann unmittelbar nach Wolfes Tod in der siegreichen Schlacht von Quebec 1759. Insbesondere George Townshend, der nach Wolfes Tod die Übergabe der Franzosen bei Quebec entgegennahm, zweifelte öffentlich an der Vernunft von Wolfes militärischem Vorgehen. Die Würdigung des Sieges wurde zum Politikum. Ein Wettbewerb um ein Grabmonument für Wolfe wurde ausgeschrieben, die Einigung darüber fiel ausgesprochen schwer. Eine anonyme Karikatur von 1760 (Abb. 12) spielt mit einem eigenen Monumententwurf darauf an.⁴² Ihr eigentliches Thema ist das feige Verhalten von Lord Sackville bei der Schlacht von Minden, in der ihm sein Leben wichtiger als der Sieg war. Ihn vertritt der Hund, der auf den Löwen pinkelt, der selbst die britische Ehre verkörpert. Wolfes Tapferkeit und Sackvilles Feigheit scheinen einander gegenübergestellt. Doch auch Wolfe schneidet nicht nur gut ab: Das große Bildnismedaillon auf dem Monument karikiert ihn entschieden und auch der Vierzeiler zum Verhältnis von Ehre und Tod ist eher ambivalent, ebenso die Unterschrift »The Vanity of Human Glory«. Auch der Held Wolfe geht aus diesem Blatt als relative Größe hervor.

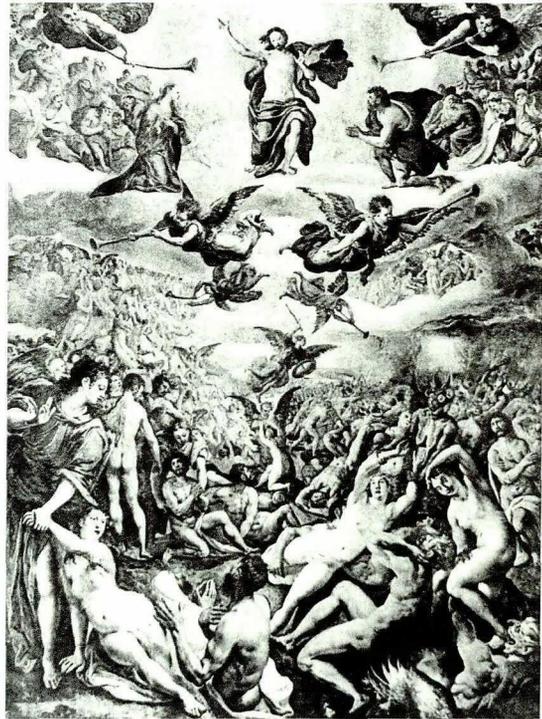
Bekanntlich ist auch Wests Gemälde selbst zum Gegenstand der Karikatur geworden, 1795 durch James Gillray.⁴³ Das Blatt tauscht die Gesichter aus und überzeichnet die Westsche Vorlage geringfügig; es ist nun auf Pitts glorreichen Kampf mit der Opposition gemünzt. Gillray hat es West, der mittlerweile Präsident der Royal Academy geworden war, ironisch gewidmet: er wetteifere mit dem unvergleichlichen Bilde von Wolfes Tod. Der Witz in diesem Vergleich mit dem Unvergleichlichen besteht wohl in zweierlei: das idealistische Pathos der Vorlage wird konterkariert und damit auch das verwendete Schema als Schema erkennbar.

Auf die inflationäre Verwendung der höchsten christlich-ikonographischen Würdeformel hatte nun allerdings bereits eine andere, in unserem Zusammenhang wichtigere Karikatur hingewiesen: Richard Newtons *Tasting a Norfolk Dumpling* (Abb. 13) von 1792.⁴⁴ Der Duke of Norfolk liegt hier auf einem Tisch und probiert die drei Töchter der Duchess of Gordon aus, um herauszubekommen, welche am gekonntesten küßt und damit für die Ehe am besten geeignet ist. Die Satire ist böse, denn sie nutzt das komplette Schema des byzantinischen Typus der Beweinung Christi, mit dem toten Christus auf dem Salbstein, mit Maria, die Christus umarmt und küßt, wie eine der Töchter der Duchess den Duke, und mit den umstehenden anderen Marien. Der kunsthistorische Vorwurf Newtons geht indirekt dahin, daß jeder beliebige, im Bilde verewigte Heldentod sich geradezu mechanisch des christlichen Prototyps bedient. Vor der Folie dieser Debatte über die Form des Heldenbildes erweist sich dessen Idealismus als hohl und dessen Adaption christlicher Würdeformeln als inadäquat.

Ein letztes Beispiel, das nun in extremem Maße die Unsicherheit im Umgang mit dem Heldenischen zeigt: Janson und Bialostocki haben schon vor längerem darauf hingewiesen, daß Copleys berühmter *Watson and the Shark* (Abb. 14) von 1778 ebenfalls auf einen christlichen Prototyp zurückgeht, auf Michaels Kampf mit dem Satan.⁴⁵ Das ist in der Tat erstaunlich, denn dargestellt ist eine gänzlich private Episode aus dem Leben des Auftraggebers Brook Watson, der als Jüngling in der Bucht von Havanna auf Kuba beim Baden von einem Hai angegriffen, von diesem bei zwei Angriffen schwer verletzt wurde – er verlor einen Fuß –, und der bei einem dritten und ent-



15 Guido Reni, Der Heilige Michael, 1635, Rom, Chiesa dei Cappuccini



16 Niederländisch (Bartholomäus Spranger?),
Das Jüngste Gericht, Zeichnung, spätes 16. Jahr-
hundert

scheidenden Angriff von der Besatzung eines Begleitbootes gerettet werden konnte. Zur Erinnerung an dieses Ereignis gab er in späteren Jahren als erfolgreicher Londoner Kaufmann Copley den Auftrag, diese Szene im Bilde festzuhalten. Janson hält »dieses Beladen eines privaten Abenteurers mit den emotionellen und symbolischen Eigenschaften eines Mythos«⁴⁶ für einen höchst romantischen Vorgang. Bialostocki sieht zudem in dieser, wie er es nennt, »rahmenthematischen« Verwendung des christlichen Vorbildes eine votivbildliche Aufladung des Bildes. Beides ist sicher richtig, nur benennt es das Problematische dieser Aufladung nicht. Dabei wird der Konflikt für den Historienmaler Copley sofort deutlich: die Hauptperson des Bildes hatte eigentlich der Auftraggeber Watson zu sein. Doch der ist im Wasser völlig hilflos, so fehlte dem Bild der Held, zu dem nun der junge, anonyme Harpunier am Bug des Bootes wird, der mit fliegenden Haaren zum entscheidenden rettenden Stoß mit der Lanze ausholt. Ihm ist die gleiche Individualität wie auch allen anderen Bootsinsassen zugestanden; sie haben einen gewissen Porträtcharakter. Die Zeitungskritik hat gerade das Physiognomische des Personals sehr gelobt. Die Kleidung der Bootsbesatzung scheint zeitgenössisch, auch läßt sich nachweisen, daß Copley für die Silhouette von Havanna zeitgenössische Veduten benutzt hat. Zweierlei allerdings ist auffällig. Zum einen: Watson ist völlig nackt, und die Fahlheit seines Leibes hat die Kritik irritiert bemerken lassen, er sehe aus, als sei er bereits tot. Zum anderen: das weiße Untergewand des jugendlichen Helden fällt ungewöhnlich weit und gar nicht zeitgenössisch über den Gürtel herab und ist in elegantem Schwung über dem Knie des aufgestellten linken Beines drapiert; hier bekommt das Zeitgenössische einen entschieden klassischen Zug, den es der Michaels-Figuration zu verdanken hat. Deren ikonographischer Typus war schon im Mittelalter fest geprägt.⁴⁷ Im Raffael-Kreis ist er in seine klassische Form gebracht worden. Von hier verbreitete er sich über ganz Europa, besonders berühmt, gerade auch in England, war die Fassung von Guido Reni von 1635 (Abb. 15), von der eine ganze Reihe von Kopien existieren.⁴⁸ In der Ausstellung war Luca Giordanos nicht weniger bekannte Formulierung, in einer Fassung von 1684, zu sehen.⁴⁹ Im englischen 18. Jahrhundert hatte unmittelbar vor der Entstehung von Copleys *Watson* Benjamin West noch einmal direkt an diese Tradition angeknüpft.⁵⁰ Michael ist gezeigt, wie er das Böse, wie er Satan besiegt, der sich unter Michael windet, häufig mit riesig aufgerissenem Maul und nicht

selten, wie auch bei Guido Reni, mit langem gewundenen Schlangenschwanz. Keine Frage, die Inkarnation des Bösen auf Copleys Bild ist der Hai mit bedrohlich aufgerissenem Maul und hinter dem Boot aus dem Wasser ragender Schwanzflosse. Doch Copley geht bei der Verarbeitung des Michaelthemas noch einen entscheidenden Schritt weiter. Die Gruppe Michael und Satan ist von der ikonographischen Herkunft her eine Herauslösung aus größerem szenischen Zusammenhang, aus dem Thema des »Engelssturzes«.⁵¹ Luzifer hat den Thron Gottes im Himmel eingenommen, Michael vertreibt ihn von da und stößt ihn mit seiner Lanze in die Hölle und mit ihm die ganze teuflische Brut. Theologisch ist mit diesem Akt der Auftakt der Heilsgeschichte gekennzeichnet. Diesem Thema korrespondiert ein anderes, ikonographisch verwandtes Thema, bei dem Michael noch einmal aktiv wird, und welches das Ende der Heilsgeschichte markiert, die Vollendung der Welt, die vollkommene Gottesherrschaft: Es ist das »Jüngste Gericht« (Abb. 16).⁵² Michael, der Seelenwäger, scheidet Selige und Verdammte, die sich ähnlich wie die gefallenen Engel zu seinen Füßen winden, und nicht selten hilft er in seinem alten Lanzen- oder Schwertmotiv auf seiten der Verdammten noch ein wenig nach, um sie in die Hölle zu befördern. Damit werden die Herleitung des Watson-Motives und seine Bedeutungsdimension deutlich. Die Figuration des Watson selbst entstammt der Gruppe der Auferstehenden beim Jüngsten Gericht, die voller Zagen und Seelenpein, verzerrten Leibes auf das Gottesurteil, das von Michael vollzogen wird, warten. Geht es schlecht aus, so werden sie nicht selten einem riesigen Höllenrachen entgegengetrieben. Der teuflische Hai, der Watson packen will, muß im letzten Moment von ihm ablassen, weil das Gottesurteil zu seinen Gunsten ausfällt, und so erlebt er seine Auferstehung schon zu Lebzeiten. Schon in dieser Säkularisierung des Sakralen wird das Schiefe des Übertragungsvorganges deutlich.

Die Kunstöffentlichkeit des englischen 18. Jahrhunderts jedoch, für die das christliche Motiv keine normative Verbindlichkeit mehr hatte; konnte seine Herkunft nur kunsthistorisch erschließen. Sie konnte an dem Gegenstand also zum einen ihre Bildung erweisen; zu dem Bildungswissen jedoch gehörte zum anderen nicht nur etwa das bloße Wissen um die Bedeutung des Motives, sondern das Wissen um den historischen Stellenwert der Bedeutung des Motives. Und das ist nun in der Tat ein entscheidender Unterschied. Anschaulich erfahrbar wird er in der gänzlichen Zeitgenossenschaft des neuen Verwendungszusammenhanges, denn das Motiv wird ja nicht, wie aktualisiert auch immer, in einer abstrakten übergeschichtlichen Allegorie genutzt, sondern für den vor dem Bild real existierenden Watson, und damit auf seine private Geschichte bezogen. Das überzeitliche Motiv war radikal verzeitlicht. Damit muß das überzeitliche Motiv an der Zeitlichkeit des Verwendungs- und Wahrnehmungszusammenhanges gemessen werden. Und da tut sich dann eine wie auch immer zu interpretierende, aber immerhin im Bilde nicht überwundene Diskrepanz zwischen allein akzeptierter innerweltlicher Präsenz und überweltlicher religiöser Bestimmung auf. Erst dadurch wird das Jüngste Gericht zum innerweltlichen Vorgang und die Darstellung, ob gewollt oder nicht, blasphemisch.

Copley versucht also klassische Form und individuelle Partikularität zu versöhnen: höchste Objektivität und höchste Subjektivität sollen in einer Form zusammenfinden. Das kann in dieser Form nicht aufgehen.

Copleys Bild, so privat es ist, wurde sofort in der Royal Academy ausgestellt. So wie die Ausstellung der Ort ist, an dem bürgerliche Individualität sich kollektiv äußern kann, ohne das Gefühl von Individualität einbüßen zu müssen, so ist auch der private Bildgegenstand durch seine öffentliche, versteckt öffentliche Bildform kollektiver Rezeption in individualisierter Form offen. Individualisiert insofern, als der private Gegenstand zwar historisches, bzw. kunsthistorisches Wissen, aber keinen geschichtlichen oder sonst übergeordneten Sinn einfordert, sondern individueller psychischer Projektion nichts in den Weg stellt. Damit ist das kanonische christliche Schema beliebiger Aktualisierung ausgesetzt. Die Historie, sei sie christlich oder profan, verliert ihre Verbindlichkeit, ihren exemplarischen Charakter, der sie definiert, vollkommen. Der Held ist tot, seine Verewigung Geschmackssache.

Anmerkungen

- ¹ Jean Paul, *Titan* (1797–1803), hier zitiert nach ders., *Werke* (Tempel-Klassiker, Sonderausgabe, hrsg. v. Paul Stapf), Berlin/Darmstadt 1963, Bd. 2, S. 309. Ausführlich zur Heldenproblematik bei Jean Paul: Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held, Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt a. M. 1973, S. 15–50.
- ² Jean Paul, a. a. O. (Anm. 1), S. 13.
- ³ Ebd., S. 9.
- ⁴ Ebd., S. 16.
- ⁵ Ebd., S. 17.
- ⁶ Hegel, *Ästhetik*, zitiert nach: G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt a. M. 1970, S. 243 f.
- ⁷ Ebd., S. 241.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt a. M. 1969, S. 87; s. auch Schlaffer, a. a. O. (Anm. 1), S. 46 f.
- ¹⁰ Hegel, a. a. O. (Anm. 6), S. 253 f.
- ¹¹ Kurz und präzise zu Mandevilles »Bienenfabel« von 1714, zu der die zitierte Feststellung den Untertitel bildet: Basil Willey, *The Eighteenth-Century Background, Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*, Harmondsworth 1967, S. 95–99.
- ¹² Brief an Adolfine von Werneck, November 1801, zitiert nach: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. Helmut Sembdner, München 1970, Bd. 2, S. 700.
- ¹³ Hegel, a. a. O. (Anm. 6), S. 254.
- ¹⁴ Ebd., S. 255.
- ¹⁵ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Fünftes Buch, Drittes Kapitel, zitiert nach: *Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. v. Ernst Beutler, Bd. 7, Zürich 1948, S. 313; Wilhelm's Bemerkung stammt aus dem oft behandelten Brief an seinen Schwager Werner, s. etwa Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Darmstadt/Neuwied 1978, S. 25–28.
- ¹⁶ Edgar Wind, *The Revolution in History Painting, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1938/39, S. 116–127.
- ¹⁷ Zitiert nach der Übersetzung bei Nikolaus Pevsner, *Das Englische in der englischen Kunst*, München 1974 (zuerst engl. 1956), S. 27.
- ¹⁸ Ebd.
- ¹⁹ Frederick Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*, Dresden 1966, S. 72.
- ²⁰ Jennifer Montague, *Charles Le Brun's Conférence sur l'Expression Générale et Particulière*, phil. Diss. London 1959, S. 99.
- ²¹ Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, New Haven/London 1965, Bd. 1, Nr. 129.
- ²² Ebd., Nr. 166.
- ²³ Henry Fielding, *Die Lebensgeschichte des*

Mr. Jonathan Wild, des Großen, hier zitiert nach ders., *Sämtliche Romane*, hrsg. v. Norbert Miller, Bd. 1, München 1965, Erstes Buch, 1. Kapitel, S. 405.

²⁴ Ebd., S. 406.

²⁵ Ebd., S. 616.

²⁶ Ebd., S. 407.

²⁷ Ebd., S. 519 f.

²⁸ Ebd., S. 607 f.

²⁹ Ebd., S. 616.

³⁰ Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980, S. 145–160; diese Passage jetzt auch auf deutsch in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 154–182.

³¹ Denis Diderot, *Correspondance*, hrsg. v. G. Roth u. J. Varloot, Paris 1955 ff., Bd. 4, S. 57. Übers. nach Kemp, a. a. O. (Anm. 30), S. 158.

³² Werner Busch, Bespr. von Fried, a. a. O. (Anm. 30), *Kunstchronik*, 35, 1982, S. 372.

³³ Ausst. Kat. *Zwei Jahrhunderte englische Malerei, Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880*, München (Haus der Kunst) 1979/80, Kat. Nr. 131; Ausst. Kat. *Nathaniel Dance 1735–1811, Kenwood* (Greater London Council [The Iveagh Bequest]) 1977, Kat. Nr. 16.

³⁴ Lindsay Errington, Gavin Hamilton's Sentimental Iliad, *The Burlington Magazine*, 120, 1978, S. 11–13.

³⁵ David Irwin, Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter, and Dealer, *The Burlington Magazine*, 104, 1962, S. 87–102, hier S. 93 f.

³⁶ Dora Wiebenson, Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art, *The Art Bulletin*, 46, 1964, S. 29 f. weist zwar auf Hamiltons und Carstens' Fassung des Themas hin, betont aber ihren unmittelbaren Zusammenhang nicht.

³⁷ Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge* (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim/New York 1977, S. 3–6; ders., Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts, in: ders. u. Peter Schmoock (Hrsg.), *Kunst, Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim/Berlin 1987, S. 654–657.

³⁸ Busch, *Nachahmung*, a. a. O. (Anm. 37), S. 11–13.

³⁹ William Hogarth, *The Analysis of Beauty, with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, hrsg. v. J. Burke, Oxford 1955, S. 195, 203; s. auch Michael Kitson, Hogarth's »Apology for Painters«, *The Walpole Society*, XLI, London 1968, S. 254–257.

⁴⁰ Um nur das Wichtigste zu zitieren: Wind, a. a. O. (Anm. 16), S. 116, 125 f.; Charles Mitchell, Benjamin West's »Death of General Wolfe« and the Popular History Piece, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, S. 20–

33; Dennis Montagna, Benjamin West's The Death of General Wolfe: A Nationalist Narrative, *American Art Journal*, 8, Spring 1981, S. 72–88; H. von Erffa, A. Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven/London 1986, Kat. Nr. 93–100; Ann Uhri Abrams, *The Valiant Hero, Benjamin West and Grand Style History Painting*, Washington 1985, Kap. 8, The Apotheosis of General Wolfe, S. 161–184.

⁴¹ Zur Frage der zeitgenössischen Gewandung s. vor allem Hanna Hohl, Sergel, Shadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalplastik, Ausst. Kat. *Johan Tobias Sergel*, Hamburg (Kunsthalle), München 1975, S. 58–71.

⁴² Ausst. Kat. *English Caricature 1620 to the Present*, London (Victoria & Albert Museum) 1984, Kat. Nr. 52, S. 56 f.

⁴³ Zuletzt: Ausst. Kat. *James Gillray*, Meisterwerke der Karikatur, Hannover (Wilhelm Busch-Museum), Stuttgart 1986, S. 24 u. Kat. Nr. 67.

⁴⁴ Zur Interpretation: Busch, a. a. O. (Anm. 37), S. 71–74.

⁴⁵ Horst W. Janson, *The History of Art*, New York 1963, S. 465; Jan Bialostocki, Romantische Ikonographie, in: ders., *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, S. 163; Jules David Prown, *John Sin-*

gleton Copley, 2 Bde, Cambridge (Mass.) 1966, Bd. 2, S. 267–274.

⁴⁶ Janson, a. a. O. (Anm. 45).

⁴⁷ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1971, Stichwort »Michael, Erzengel« (Red.), Sp. 255–265; *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5, Stuttgart 1967, Stichwort »Engelssturz« (Karl-August Wirth), Sp. 621–674.

⁴⁸ D. Stephen Pepper, *Guido Reni, A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford 1984, Kat. Nr. 154.

⁴⁹ Ausst. Kat. *Triumph und Tod des Helden*, Köln (Wallraf-Richartz-Museum), Mailand/Köln 1987, Kat. Nr. 3.

⁵⁰ Erffa/Staley, a. a. O. (Anm. 40), Kat. Nr. 406–408.

⁵¹ *Reallexikon*, a. a. O. (Anm. 47).

⁵² *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, Stichwort »Weltgericht« (B. Brenk), Sp. 513–523; Craig Harbison, *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and the Reformation*, phil. Diss. Princeton, New York/London 1976.