

William Blakes Laokoon von 1826-27.  
Versuch einer Entschlüsselung

01.12.2016

Almuth Luckow M. A.

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4597>

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-45974

DOI: 10.11588/artdok.00004597

William Blakes „Laocoon“ von 1826-27



Abbildung: Laocöon, Copy B, Kupferstich mit leichten Spuren von Handkolorierung, 26,6 x 21,6 cm

Bildquelle: <http://www.blakearchive.org> Collection of Robert N. Essick

(Copyright © 2016 William Blake Archive. Used with permission)

## Inhalt

Abbildung: Wilhelm Blakes „Laocoon“ von 1826-27 (S. 1)

- I. Vorwort: Kontext, Ziel und Aufbau des Aufsatzes  
S. 3-4
- II. Zur Rezeption: William Blake im Widerstreit der Meinungen  
S. 5-12
- III. Blakes Religiosität: Fakten und Selbsteinschätzung  
S. 12-15
- IV. William Blakes „Laocoon“ von 1826-27  
S. 15-30
  1. Das Gesamtblatt: Figuren und Beschriftung S. 15
  2. Die Figurengruppe S. 17
  3. Der Textbefund S. 18
    - 3.1 Bild-Titel und Beischriften S. 18
    - 3.2 Die Texte der Figuren- Umrandung S. 20
    - 3.3 Themen der Textfelder S. 22
      - Statements über die Antike S. 22
      - Bibel und Christentum S. 23
      - Die Antinomien: Kunst und Gegenkunst S.24
      - Adam und Vergänglichkeit, Lebensführung, Tod und Leben S. 24
  4. Die Spannung zwischen Bild und Texten: Beschreibung und Lösungsversuch S. 26
- V. Blakes „Laocoon“ als Schlüssel zur Gedanken- und Bildwelt des Künstlers  
S. 30-33
- VI. Fazit  
S. 33

Abbildungen 2-3 (S. 34-35)

Literaturliste (S. 36-37)

I

## Vorwort: Kontext, Ziel und Aufbau des Aufsatzes

Die schillernde und umstrittene Künstlerpersönlichkeit des William Blake, geboren 1757 in London und gestorben 1827 in London, ist für die deutsche Kunstgeschichte eher eine Randfigur. An deutschen Universitäten und kunstgeschichtlichen Instituten sind Lehrangebote zu William Blake eine Rarität, und auch in den Museen ist er kaum vertreten. Dass ihm die Hamburger Kunsthalle im Jahr 1975 eine Ausstellung gewidmet hat, ist eine der seltenen Ausnahmen.

Erweitert man den Blick auf die anglo-amerikanische Welt, bietet sich das gegenteilige Bild. Dort hat die Blake-Forschung eine immense Literatur hervorgebracht, nicht nur zu Blakes poetischem Schaffen, sondern auch zu seinem grafischen Werk. Die Quellen sind weitgehend erschlossen, schon länger steht eine kommentierte Gesamtausgabe des Text-Corpus<sup>1</sup> zur Verfügung, außerdem gibt es eine zweibändige Gesamtausgabe des grafischen Werks<sup>2</sup>. Unter den digitalen Angeboten erschließt das Portal „The William Blake Archive“, verantwortet von den amerikanischen Blake-Spezialisten Morris Eaves, Robert N. Essick und Joseph Viscomi<sup>3</sup> mit ausgezeichneter Systematik, vielfältigen Suchfunktionen, Bibliographien, Bild-Synopsen, Vergrößerungsoptionen, Transkriptionen und Kommentaren das gesamte Werk. Die Editions-Arbeit kann als abgeschlossen betrachtet werden und somit steht eine solide Basis an unentbehrlichem Faktenwissen zur Verfügung.

Anders sieht es mit der Interpretation aus. Blakes Werke fallen einerseits in den Bereich der Literaturwissenschaft, andererseits in den Bereich der Kunstgeschichte, und fachübergreifende Arbeiten sind selten. Letzteres gilt nicht nur für Blakes „Illuminated Books“, die von Blake als Bild-Text-Bücher konzipiert waren, und als Bild-Text-Einheit gedacht waren. Das gilt auch für Blakes „Laocoon“ von 1826/1827, einen Kupferstich, der die bekannte hellenistische Laokoon-Gruppe zeigt und zusätzlich mit handschriftlichen Statements und Aphorismen gefüllt ist. Diesem bisher nur selten unter der Frage nach Einheit von Text und Bild<sup>4</sup> untersuchten Einzelblatt wird sich der vorliegende Aufsatz widmen.

Eine große Vertrautheit mit William Blake kann im deutschen Sprachraum nicht vorausgesetzt werden, und die Verfasserin wird zunächst die ihr notwendig erscheinende Basis schaffen, um das „Laocoon“-Blatt in nachvollziehbarer Weise zu analysieren. Dieser Aufsatz möchte verstanden sein als eine Art „Blake-Propädeutik“, eine Einführung in Originalität und Denkweise und des Künstlers, wobei besonderer Wert auf seine Kunstauffassung gelegt wird.

---

<sup>1</sup> David V. Erdman (Hg.): The Complete Poetry and Prose of William Blake. Commentary by Harold Bloom. Revidierte Neuauflage New York/Toronto 1988. Erste Auflage 1965 unter dem Titel „Poetry and Prose of William Blake.“

<sup>2</sup> Martin Butlin: The Paintings and Drawings of William Blake. New Haven/London 1981.

<sup>3</sup> <http://www.blakearchive.org/blake>.

<sup>4</sup> Als einer der ersten bearbeitet David Sten Herrstrom diese Fragestellung. David Sten Herrstrom: Blake's Redemption of God in the Laocoön. Literal Incarnation and the Marriage of Picture and Text. In: Mark Neumann; Michael Payne (Hgg.): Perspective, Art, Literature, Participation. Bucknell Review 30,1, Lewisburg 1986, S. 37-71.

Vieles bleibt in der Blake-Forschung umstritten, Konsens besteht allein in Hinblick auf die formalen und historischen Ergebnisse, ein Feld, auf dem das erwähnte „Blake-Archiv“ Hervorragendes bietet. Was die Aussageabsicht oder Botschaft einzelner Werke, aber auch was die Künstlerpersönlichkeit betrifft, hängt die Beurteilung unverkennbar von dem Standort des Rezipienten ab. Der Spannweite der Blake-Rezeption widmet sich der erste Abschnitt dieses Aufsatzes: Gebildete Zeitgenossen lehnten Blake als „verrückt“ ab, heutzutage wird er in der Popszene gefeiert, Kunsthistoriker sehen in ihm den genialen Künstler und ein protestantischer Theologe preist ihn als Propheten.

Die Verfasserin wird die unterschiedlichen Positionen darstellen, ohne dazu Stellung zu beziehen. Sie verfolgt einen anderen Ansatz. Ihr Anliegen ist es, die eigenen Aussagen des Künstlers in den Mittelpunkt zu stellen und zu interpretieren. Es gibt zwei Briefe an einen Geistlichen der anglikanischen Kirche, in denen Blake erklärt, wie er selbst seine Kunst auffasst, was Kunst für ihn überhaupt ist. Diese Briefe bieten den Einstieg in die Begrifflichkeit und das Denken des Künstlers und werden im Abschnitt über Blakes Religiosität ausführlich vorgestellt und kommentiert.

Darauf aufbauend kann im folgenden Teil das Laokoon-Blatt analysiert werden, zuerst das Gesamtblatt; danach, jeweils für sich, der Bildteil und die Beschriftungen. Im letzten Kapitel werden das Auseinanderdriften und die Aufeinander-Bezogenheit von Bild und Wort thematisiert und eine Deutungs-Hypothese vorgestellt.

Im Ergebnis wird sich – so ist die Absicht – erhellet haben, wie William Blake sein Kunstschaffen verstanden hat. Die These lautet, dass mit der Interpretation des „Laocoon“-Blattes von 1826-27 ein hermeneutischer Schlüssel zu Blakes Kunstauffassung gefunden ist. Bild und Wort sind für ihn Zeichen eigener Art und nicht miteinander kompatibel. Sie entstammen aber der gleichen Quelle. Der gemeinsame Urgrund von Dichtung und Bildschöpfung ist die sich im Innern abspielende Inspiration, von Blake gleichgesetzt mit einer religiösen Eingebung. Das Ziel der Kunst mündet in der Rückführung zu diesem Urgrund – der selbst inspirierte Künstler setzt mit seinen Bildern und seinen Worten äußere Zeichen, durch deren Vermittlung er bei denen, die den Bildern und Worten begegnen, den Prozess des inneren Erkennens in Gang setzt.

In der Schnittmenge von Dichtung, Bildender Kunst und Religion bewegt sich Blakes gesamtes Denken und Schaffen. Mit Studienabschlüssen in Kunstgeschichte, evangelischer Theologie und lateinischer Philologie glaubt die Verfasserin, unter Anwendung kunsthistorischer und philologischer Methoden und mit theologischem Hintergrundwissen am Beispiel des „Laocoon“ die große Linie aufzeigen zu können, die Blakes Denken und Schaffen durchzieht. Die vorliegende Arbeit soll helfen, Blake auch denjenigen verständlich zu machen, die im Hin und Her zwischen Faszination und Abstoßung eine Auseinandersetzung mit diesem Künstler ablehnen.

## II

### Zur Rezeption: William Blake im Widerstreit der Meinungen

Von der „Encyclopædia Britannica“ wird William Blake als „English poet, painter, engraver, and visionary mystic“<sup>5</sup> vorgestellt. Die fünf Begriffe, additiv nebeneinander gestellt, geben einen ersten Eindruck von der Komplexität dieser Künstlerpersönlichkeit. Von dieser Komplexität sind auch seine Werke geprägt, sie berühren mehrere wissenschaftliche Disziplinen. Das poetische Werk ist Gegenstand der Literaturwissenschaft, dem Kupferstecher und Maler widmet sich die Kunstgeschichte, dem Visionär und Mystiker wenden sich Theologie und Religionswissenschaft zu. Die Trennung der Fachrichtungen, methodisch unumgänglich, widerspricht jedoch den Intentionen des Künstlers, sie nimmt auseinander, was er verbunden hat und lässt ein wesentliches Merkmal, seines künstlerischen Schaffens außer Acht. Denn Blake ignoriert die Grenzen von Kunstgattungen, er schafft Werke aus Bildern und Texten, und seine Kunst ist für ihn Religion. Religion ist für ihn Kunstausübung und für ihn macht es wenig Unterschied, ob sich Kunst im Wort oder im Bild ausdrückt.

Von der Herstellung der Kupferstiche, die ihm als Auftragswerke seinen Lebensunterhalt sichern könnten, hält er nicht viel, das ist für ihn unschöpferisches Kopieren. Er erfindet lieber selbst Bilder, sei es zu literarischen Werken aus Geschichte und Gegenwart, sei es zur Bibel, und er nimmt sich die Freiheit, seine eigene Sichtweise darzustellen. Es ist schwer, seine Kunst in irgendeine Richtung oder einen Stil einzuordnen<sup>6</sup>. Seine Individualität entfaltet er insbesondere in der Reihe der ab 1788 entstehenden „Illuminated Books“ – das sind aus eigenem Antrieb, ohne Auftrag geschriebene und bebilderte Bücher, die er nach einem von ihm erfundenen Spezialverfahren druckt. In diesen Büchern vereint er eigene poetische und philosophische Texte mit seinen dazu ersonnenen Bildern, höchst originäre Schöpfungen, in dieser Form ohne Analogie. Er macht alles selbst, er schreibt, er zeichnet, er macht Kupferstiche und Radierungen, druckt die Blätter und bindet sie. Bei alledem unterstützt ihn nur seine Frau. Er vermeidet Stereotypen, die Druckfarbe der Schrift kann wechseln, die Bilder können farbig gedruckt, nach dem Druck mit Wasserfarben koloriert werden oder monochrom bleiben; jedes Buch, jedes einzelne Bild wird zu einem unverwechselbaren Unikat. Abgesehen davon, dass die Anzahl der Drucke ohnehin beschränkt bleibt, vermeidet er auch durch die individuelle Farbgebung, dass seine Werke zu Massenprodukten werden; trotz der mechanischen Vervielfältigungstechnik ist jedes einzelne Werk ein Original von seiner Hand.

Inhaltlich mischen sich in den „Illuminated Books“ Realität und Imagination, politische Wirklichkeit und Jenseitsvisionen. Die nach Kontinenten benannten „prophetischen“ Bücher („America a Prophecy“ von 1793 und „Europe a Prophecy“ von 1794) – und nicht nur diese – mischen Mythologie mit politischen Ereignissen, wobei das aktuelle politische Geschehen durch seltsam fern erscheinende mythologische Bilder und Metaphern der Gegenwart entrückt zu sein scheint.

Blake, der mehrere Male umzog, aber nie das Umfeld von London verließ, greift mit den von ihm verfassten Büchern räumlich und zeitlich weit aus – ein Hinweis auf die Tendenz, sich der begrenzten Endlichkeit zu entziehen und der Fantasie freies Spiel zu lassen. Darüber hinaus kann er abwegige

---

<sup>5</sup> Encyclopædia Britannica, 15. Auflage 2007, Bd.2, S. 269.

<sup>6</sup> Die gängigste Klassifizierung ist die eines „frühen Romantikers“, was nach Ansicht der Verfasserin nur unter Vorbehalt zutrifft.

oder zumindest höchst verblüffende Behauptungen aufstellen, auf die mit Ratlosigkeit und Verwirrung bis hin zur spöttischen Ablehnung reagiert wurde.<sup>7</sup>

Seine Kunst lässt sich schwer einordnen, sie spricht das Gefühl an und verwirrt den Verstand, sie passt nicht in die gängigen Kunst-Kategorien, ist aber zweifellos Kunst. Die Eigentümlichkeit seines Schaffens und die Seltsamkeit mancher Verlautbarungen, auch seine wenig angepasste Lebensführung legen nahe, dass nach psychiatrischen oder auch nach religiösen Kategorien gegriffen wird, um das „Phänomen Blake“ einzuordnen. Denn Blake scheint hauptsächlich in einer anderen Welt gelebt zu haben, in einer visionären, und dieser gab er erklärtermaßen den Vorzug vor der realen Welt, in der er sich nicht beheimatet fühlte.

Hundert Jahre nach seinem Tode hat England den Künstler als großen Briten anerkannt. In den Londoner Großkirchen, St Paul's Cathedral und Westminster Abbey, befinden sich Gedenktafeln für ihn – sein Renommée in den englischsprachigen Ländern ist ungleich höher als auf dem europäischen Kontinent.<sup>8</sup> Das gilt auch für die aktuelle Popkultur, in der William Blake zu einer Art Kultfigur geworden ist:

„The work of no other artist may be as immediately appealing, yet as forbidding, as that of William Blake (...). His poems and images have entered the bloodstream of British, indeed world, culture in a unique way. Blake's poem beginning 'And did those feet', adapted as the hymn 'Jerusalem', is known to vast sporting crowds who may feel little sympathy for the art world, is sung by rock bands, incorporated into film soundtracks and played at political gatherings of all persuasions“.<sup>9</sup>

Von Blake kann eine große Faszination ausgehen; umgekehrt gilt aber auch, dass sich vor allem seine Zeitgenossen irritiert zeigten angesichts des hohen Grades von Irrationalität und Unverständlichkeit eines Teils seiner Werke:

„...Blake's art itself can be formidably dense in its imagery, full at it is of massive and bizarre forms, extraordinary dislocations of scale, and contorted and impossibly athletic figures ... Those of Blake's contemporaries who bothered to look serious at his art – and these were in the minority – were equally challenged and often just baffled. While there were a number of collectors and other artists who admired his designs, even his friends considered that Blake's fanciful imagination could become simply eccentric, or even towards madness. Although he participated in the public art exhibitions of his day, and held his own private one-man show in 1809, the few documented responses to the works he displayed suggest incomprehension and sometimes outrage.“<sup>10</sup>

Nur wenige Künstlerfreunde wie Flaxman, Füssli, Linnell und der Kreis der sogenannten „Ancients“ hatten Blake schon zu Lebzeiten geschätzt, eine breitere Akzeptanz setzte erst Jahrzehnte nach seinem Tode ein. Den Anstoß gaben der Künstlerkollege Dante Gabriel Rossetti, der mit William Blake

---

<sup>7</sup> Das gilt insbesondere für den begleitenden Katalog zur Ausstellung seiner Bilder im Hause seines Bruders „A Descriptive Catalogue“ (1809), aber auch für die Kommentare zu „Laocoon“ (1826-1827).

<sup>8</sup> Bezeichnend für die distanzierte Einstellung zu Blake ist der entsprechende Artikel in einer französischen Enzyklopädie. Nach biographischen Angaben und Informationen zu Blakes Werken endet der Artikel mit einer Anekdote (ohne Quellenangabe): „Un jour, qu'il montrait une de ses oeuvres les plus bizarres à Fuseli: 'Quelqu'un vous a sans doute dit que c'était superbe?' demanda ce dernier. – Oui, vraiment, répondit Blake; la vierge Marie m'est apparue et elle m'a assuré que c'était très beau. Vous n'avez rien à dire contre cela, j'imagine. – Pourquoi pas? s'écria Fuseli. J'ai à dire que la seigneurie la Vierge n'a pas un goût immaculé.“ Zitat aus: Larosse, Pierre (Hg.): Grand Dictionnaire Universel Du XIX Siècle 1982, Bd. 2, S. 787.

<sup>9</sup> Martin Myrone, The Blake Book. London 2007, S. 7.

<sup>10</sup> Wie Anm. 5.

die Doppelbegabung für Dichtung und Malerei teilte, sowie der Biograph und Kunstkritiker Alexander Gilchrist, beide um eine Generation jünger. Rossetti hatte im Jahr 1847 Blakes Skizzenbuch mit unveröffentlichten Zeichnungen und Gedichten erworben, ließ sich davon anregen und machte Blake im seinem künstlerischen Umfeld bekannt.<sup>11</sup> Dasselbe Skizzenbuch stellte er zur Verfügung, als Alexander Gilchrist eine Biographie über Blake zu schreiben beabsichtigte, und dieses Material ist als wichtige Quelle in die Lebensbeschreibung eingegangen. Mit seinem Buch, das im Jahre 1863 erschien<sup>12</sup>, machte Gilchrist den fast schon vergessenen Künstler bei einem größeren Publikum bekannt und zeichnete ein freundliches Bild: Blake wurde nun nicht mehr als unverständlich oder gar verrückt wahrgenommen, sondern als warmherziger Künstler und Sympathieträger. Die neue Sicht auf die Person des Künstlers – seine Menschenliebe und Innerlichkeit – konnte aber nicht überdecken, dass einige seiner Schöpfungen unverständlich und befremdlich blieben. Das Ringen um die Aufwertung der Person angesichts eines zum Teil befremdlichen Werkes, schlägt sich in dem Artikel nieder, den Anne Gilchrist, die Gattin und Mitarbeiterin des ersten Biographen, für eine zeitgenössische Neuauflage der „Encyclopædia Britannica“ schrieb. Sie unterscheidet zwischen Blakes Dichtung und seiner Malerei und stellt fest, dass in gegenläufiger Tendenz die Qualität der Dichtung abgenommen, die Malerei dagegen an Qualität gewonnen habe: „For whilst his powers of design steadily developed and his last completed work, the ‚Inventions of the Book of Job‘ was also his grandest, as a poet his inspiration lapsed more into the formless incoherence of the so-called ‚Prophetic Books‘...“.<sup>13</sup> Mit dieser Differenzierung findet die Autorin einen Weg, das Stigma der geistigen Verwirrung von Blake zu nehmen. Wenn zur selben Zeit zwei gegensätzliche Entwicklungen nebeneinander stattfinden, wenn die Poesie formlos und inkohärent wird, während die Malerei ein höheres Niveau annimmt, ist ein genereller Abbau der künstlerischen Fähigkeiten auszuschließen. Zwar hat der Künstler Absonderliches hervorgebracht – das räumt sie ein – aber sie lässt das nur teilweise gelten und stellt weder das Gesamtwerk infrage noch erlaubt sie Rückschlüsse auf die Person des Künstlers. Anne Gilchrist teilt somit das Anliegen ihres Gatten, sie betont in ihrem „Britannica“-Artikel, dass zwar manche der poetischen Schöpfungen des Meisters dunkel und unverständlich sein mögen – die Person selbst bleibt integer und frei von Verwirrung.

Obwohl seit den beiden Gilchrists die Frage nach Blakes geistiger Gesundheit an Bedeutung verloren hatte, kann man sie bis heute nicht als erledigt betrachten. Zwar verweist die „Encyclopædia Britannica“ von 2007 den Verdacht der Verrücktheit in vergangene Zeiten und rühmt den Künstler in höchsten Tönen, er habe „one of the most strikingly original and independent bodies of work in the Western cultural tradition“ geschaffen, räumt aber mit einem verräterischen „single-minded“ den alten Verdacht nicht ganz aus:

„ Yet he was ignored by the public of his day; and was called mad because he was single- minded and unworldly; he lived on the edge of poverty and died in neglect.“<sup>14</sup>

Der Gewinn der neuen Ausdrucksweise besteht darin, dass „single-minded“ ein offener Begriff ist, der unterschiedlich interpretiert werden kann. Das Stichwort lässt sich durchaus als Umschreibung

---

<sup>11</sup> Die Blake-Rezeption durch Rossetti ist Gegenstand der Dissertation von Eleonore Frauke Pieper: „Imitation Is Criticism“. Dante Gabriel Rossetti und William Blake. Dissertation Münster 1996, publiziert Frankfurt 1997.

<sup>12</sup> Alexander Gilchrist: Life of William Blake. London 1863.

<sup>13</sup> Der Blake-Artikel von Anne Gilchrist in der 9. Auflage der Encyclopædia Britannica (1875-1889) hinterlässt noch Spuren in der aktuellen Auflage von 2007: „The poetry of *The Book of Urizen* written in short unrhymed lines of three accents, has a gloomy power, but is inferior in effect to the magnificent accompanying designs...“. Zitat aus: Encyclopædia Britannica, 15. Auflage 2007, 2. Band S. 207.

<sup>14</sup> Encyclopædia Britannica, 15. Auflage 2007, 2. Band S. 207.



für „mad“ verstehen, auch wenn hier beabsichtigt ist, „single-minded“ in positiver Bewertung als Kennzeichen von „Genialität“ und von „Originalität“ zu sehen.

Eine solche Bewertung ist allerdings nicht zwingend, und der alte Wahnsinn-Verdacht kommt immer wieder auf. Wie Eleonore Frauke Pieper zeigt, handelt es sich bei einer freundlicheren Wortwahl nur um eine schonende Ausdrucksweise, die an der Sache nichts ändert.<sup>15</sup> Der Versuch, durch eine semantische Beschönigung Blakes „Einzigartigkeit“ positiv zu werten, ist überdies nicht neu. Wenn beispielsweise der wohlmeinende Alexander Gilchrist in seinem „Life of William Blake“ das „bestimmende Charaktermerkmal Blakes“ mit „Enthusiasmus“ bezeichnet, hält E. F. Pieper dagegen, dass dieser „doppeldeutige Begriff“ „durchaus in Bereiche des Wahnsinns umschlagen kann.“<sup>16</sup> Die Frage nach dem Wahnsinn lässt sich ihrer Meinung nach nicht definitiv entscheiden, und das Fazit am Ende ihres Kapitels zur Blake- Rezeption zieht sie mit einem Zitat von Morris Eaves<sup>17</sup> aus dem Jahre 1982:

„Among the variety of potent critical traditions (...) are two of the most familiar, that Blake is a fine poet but no painter, and of course the reverse that his late works show his pictorial talents coming to the fore while his poetic skills are washed up in muddy prophecy. Ultimately (...) the procrusted Blake is not merely a torn identity with its separate pieces going their separate ways but a self-divided monstrosity at war with itself.“<sup>18</sup>

Eaves übernimmt die schon von Anne Gilchrist vorgenommene Unterscheidung zwischen Blakes Dichtung und Malerei, aber nicht in ihrem Sinne. Es gebe keine Eindeutigkeit, meint Morris Eaves, den einen erscheine generell die Poesie von besser Qualität, den anderen die Bildkunst. Und die Rehabilitation der Persönlichkeit wird vollends zurückgenommen, denn Blake ist „a torn identity“, „at war with itself.“

Vielleicht ist der aufgezeigte Zirkel, entstanden durch Unsicherheiten bei den bereits gewonnenen und durch Rückgriffe auf ältere Erkenntnisse, der Grund, warum die Literatur über Blake ins Uferlose ansteigt:

„The vast body of literary commentary and explication that has accumulated since then is forbidding in its own right, for its sheer extent, its variety, and the complexity and technical nature of many its concerns.“<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> S. Eleonore Frauke Pieper, 1997, S. 69 und S. 77. – Die Autorin meint, dass es in der Blake-Rezeption durch Alexander Gilchrists Blake-Biographie von 1863 eine Zäsur gegeben habe. Bis dahin galt, „daß die Diskussion um Blakes Wahnsinn nicht nur einen immer wiederkehrenden Topos bei praktisch allen Autoren darstellt, sondern daß sie zugleich die Gestalt des gesamten Diskurses zu Blake formt.“ (S. 69) Dagegen sei Gilchrists Blake „ein absolut origineller Künstler, seine unverkennbare Handschrift ist einzigartig und keinem seiner Zeitgenossen verpflichtet; andere mögen ihn kopieren, er schafft völlig aus seinem Inneren heraus.“ (S. 77).

<sup>16</sup> E. F. Pieper, 1997, S. 81.

<sup>17</sup> Zitat bei E. F. Pieper, 1997, S. 178 f.

<sup>18</sup> Mit den Ausdrücken „procrusted Blake“ und „self-divided monstrosity“ vermeidet der Kunsthistoriker, was in medizinischen Termini dem Befund einer Schizophrenie entsprechen könnte. Nach Kenntnisnahme des „Laocoon“-Blattes von William Blake kam der Schweizer Gutachter und Facharzt für Psychiatrie, Dr. Christfried Mayer, zu folgender Diagnose: „Was William Blakes ‚Laocoon‘ angeht, erinnern mich seine Kommentare an die psychisch Kranker. Psychiatrisch zeigt sich ein ‚assoziativ aufgelockertes Denken‘. In jedem Fall ist das sachlich logische Denken hier in den Hintergrund getreten. Ob man das Phänomen des assoziativen (statt rationalen) Denkens als Ausdruck von Kunst, religiöser Erleuchtung oder psychischer Krankheit deuten will, ist für mich arbiträr. (...) Für mich ist dieser Mensch psychisch krank, ohne dass ich eine genaue Diagnose oder Differentialdiagnose stellen könnte. Meine erste Verdachtsdiagnose wäre allerdings die einer paranoiden Schizophrenie...“ (Persönliche E-Mail an die Verfasserin vom 10. 11. 2013).

<sup>19</sup> Martin Myrone, 2007, S. 7.

Das Anwachsen der Literatur ist auch dadurch bedingt, dass sich immer mehr professionelle Kunsthistoriker an dem Diskurs beteiligen, bei dem es anfangs in erster Linie um Blakes dichterisches Werk ging. Die Pionierleistungen der Kunstgeschichte sind, wie Martin Myrone feststellt, von Anthony Blunt und David Bindman erbracht worden:

„In his pioneering general study of Blake as a visual artist (1959), Anthony Blunt endeavoured to show that while Blake is ‘unusual’, ‘he is not so unique as is often maintained’. While ‘a vast quantity of energy ... have gone into the study of Blake little has been written about Blake as a painter and an engraver’. He noted at that time that ‘The ordinary methods of art history have never applied to Blake’. Pursuing similar aims in his 1977 study *Blake as an Artist*, David Bindman still needed to validate his focus on the paintings and drawings, on Blake as a visual rather than a textual artist...“<sup>20</sup>

Die „Pioniere“ machten den Weg frei für die Anwendung kunsthistorischer Methoden, die Blakes Ikonographie unter fachspezifischen Fragestellungen untersuchen. Es geht um den Einfluss religiöser Traditionen, literarischer Vorbilder und esoterischer Ideen. Blake ist nicht mehr der absolute Sonderling oder religiöse Schwärmer, der sich in seiner eigenen Welt wie in einem unzugänglichen Kokon einspinnt, für die Kunsthistoriker ist er in erster Linie Künstler wie andere, seine persönlichen Einstellungen, seine unkonventionellen Ansichten über Politik und Sexualmoral werden im Kontext der kulturellen, sozialen und politischen Verhältnisse seiner Zeit und gedeutet und beurteilt. Die biographischen Umstände, die politischen und kulturellen Konstellationen, die religiösen und ideologischen Strömungen gehören zu einem Forschungsgebiet, in dem mit klaren wissenschaftlichen Methoden gearbeitet wird. Auch bei der Untersuchung der handwerklichen Praxis – Blakes Umgang mit Stichel, Säuren und Gründen, die Herstellung seiner Drucke und der Buchdeckel – bewegt man sich auf kunsthistorischem Boden, gewinnt interessante Einsichten und kann zeigen, wie sein innovatives Schaffen mit exakter handwerklicher Arbeit einherging.<sup>21</sup>

Unter eher soziologischem Aspekt rückt in neuerer Zeit Blakes Künstlerexistenz in das Interesse der Kunsthistoriker, sein Leben als Künstler inmitten einer Gesellschaft, die dem Materiellen zugetan ist und Kunst wie eine Ware handelt. Ausgehend von der Reaktion seiner Zeitgenossen, die mehrheitlich kein Verständnis für Blake aufbrachten, wird Blake zur Symbolfigur des Künstlers einer neuen Zeit. In der Dissertation von E. F. Pieper, die sich mit Blakes Vorbildfunktion für Dante Gabriel Rossetti befasst, spielt das Stichwort „Entfremdung“ eine große Rolle. Sie beschließt ihre Arbeit mit dem Ergebnis:

„Die Figur des wahnsinnigen Blake [...] wird, wie die Aneignung der Person und des Werkes im Oeuvre Rossettis zeigen, machtvolles Symbol für ein Gefühl des Künstlers von Entfremdung, sowohl von einem Publikum, dem er sich nicht mehr mitteilen kann, als auch von seinem Werk selbst, das zugleich äußerste subjektive Selbstexpression darstellt und eine verdinglichte Stellung als bloßes Marktobjekt einnimmt“.<sup>22</sup>

Mit anderer Akzentsetzung arbeitet Martin Myrone die Spannung zwischen Blakes Künstler-Anspruch und dem Marktwert seiner Kunst heraus. Nach Myrone hat Blake im bewussten Verzicht auf materiellen Gewinn und die damit verbundene Sicherung der Lebensexistenz seine Belohnung allein von der Reputation bei künftigen Generationen erhofft. Eingebunden in und angewiesen auf

---

<sup>20</sup> Martin Myrone, 2007, S. 8.

<sup>21</sup> Detlef W. Dörrbecker verweist auf die Arbeiten von Robert Essick und Morris Eaves. Siehe Detlef W. Dörrbecker: *Kovention und Innovation. Eigenes und Entliehenes in der Bildform bei William Blake und in der britischen Kunst seiner Zeit*. Berlin 1992, S. 34, Anm. 1.

<sup>22</sup> Eleonore Frauke Pieper, 1997, S. 376.

den Kunst-Austausch der Gesellschaft seiner Zeit sei er trotzdem auf Distanz gegangen, habe sein Kunst-Ideal hochgehalten und sei damit Protagonist einer neuen Künstlergeneration gewesen: „The turnaround in Blake’s reputation over the last two centuries, from neglected outsider to consummate artist, may reveal more than the particularities of shifts in taste over this period: it may indicate the contradictions and paradoxes immanent in the way the artist was beginning to function in the modern world.“<sup>23</sup> Blakes Lebensweise als Künstler im Dienst der Kunst war den meisten Zeitgenossen unverständlich, es war ein neues Lebensmodell, richtungsweisend für die Künstler der Zukunft, aber zu seinen Lebzeiten nur von einigen Künstlerkollegen und wenigen Auftraggebern und Sammlern anerkannt. Das ist die neue von der Kunstgeschichte ins Spiel gebrachte Kategorie für den Unverstandenen: Blake war, wofür es zu seinen Lebzeiten noch kein akzeptiertes Vorbild gab, der Künstler, der nicht von seiner Kunst, sondern für seine Kunst lebt.

Dennoch: trotz des Versuchs, Blake als avantgardistische Künstlerfigur zu einem der Kunstgeschichte adäquaten Gegenstand zu machen und ihn nicht mehr fachfremden Urteilen zu überlassen – weder E. F. Pieper noch Martin Myrone gehen wesentlich über das hinaus, was schon Alexander Gilchrist mit seiner Biographie erreichen wollte. Sie befreien Blake als Person von dem Makel der Geisteskrankheit, nun nicht nach Gilchrists Modell, indem sie ihn zum Menschenfreund und gläubigen Christen stilisieren, sondern indem sie ihm die Rolle des Künstlers zuweisen, der an seiner Zeit leidet, weil er ihr voraus ist. Blake als Avantgardist, zerfallen mit der Gesellschaft seiner Zeit, zweihundert Jahre später gefeiert von begeisterten Fans in den Sportstadien und in der Musikszene – welche Bedeutung hat der Imagegewinn für die wissenschaftliche Annäherung an Blake? Mit Myrones Feststellung „His poems and images have entered the bloodstream of British, indeed world, culture in a unique way“<sup>24</sup> kann die Kunstgeschichte wenig anfangen. Denn diese emphatische und wenig rationale Ausdrucksweise unterstreicht eigentlich nur, dass sich der Inhalt der Bilder und Texte dieses Künstlers bis heute dem wissenschaftlichen Zugriff entzieht.<sup>25</sup> Die Kunstgeschichte tut sich schwer mit der Botschaft und dem prophetischen Anspruch des Künstlers, und verweist deshalb gern auf die außerhalb des Fachbereichs liegende religiöse Dimension.<sup>26</sup>

An dieser Stelle ist die Kompetenz des Religionswissenschaftlers und Theologen gefragt. Die Vertreter dieser Wissenschaften hielten sich lange Zeit bedeckt, im deutschsprachigen Raum interessierte sich allenfalls die Religionswissenschaft für Blake, allein in den englischsprachigen Ländern gab und gibt es ein ernsthaftes theologisches Interesse an dem von Blake reklamierten Anspruch, Visionär und Prophet zu sein. Im Bemühen, dem Selbstverständnis des Künstlers gerecht

---

<sup>23</sup> Martin Myrone, 2007, S. 10.

<sup>24</sup> Martin Myrone, 2007, S. 7.

<sup>25</sup> Das heißt nicht, dass nicht immer wieder wissenschaftliche Untersuchungen vorgenommen werden. Eine bemerkenswert gründliche Analyse des theologisch-philosophischen Denkens ist anhand der Blake-Texte von Leopold Damrosch vorgenommen worden. Und dennoch bekennt dieser Autor : „I hope to have thrown some light on the shape and emphases of his myth, but I know that in many places I must have failed to see what he really meant. In such instances I can only offer the apology , as Coleridge did after struggling with difficulties in Plato, that I am ,ignorant of his understanding.““ In: Leopold Damrosch Jr.: Symbol and Truth in Blake’s Myth. Princeton 1980, S. 10.

<sup>26</sup> Siehe dazu David Bindman in: [Hg].: The William Tate Trust and the Tate Gallery : William Blake. The Complete Illuminated Books, London 2001, S. 11. Im von Bindman verfassten Vorwort werden folgende Gründe für Verständnisschwierigkeiten angegeben: in den Illuminated Books seien in synkretistischer Weise die Religionen miteinander verbunden, die Charaktere eines bestimmten Namens dagegen in verschiedene Rollen aufgespalten. Wie bei den Kirchenvätern sei die Verständnisbarriere auch als Schutz gegen „distortion“ gedacht und schließlich solle der Leser zu einer „perpetual discovery“ geführt werden, da es eine einfache Erklärung nicht gebe. Auch meint Bindman, Blake verfolge die religiöse Absicht, den Weg zur Erlösung zu weisen.

zu werden, aber mit der Distanz des Theologen und mit der Systematik eines Wissenschaftlers hatte schon J. G. Davies die „Theologie“ William Blakes dargestellt<sup>27</sup>. Mit weniger Distanz und ganz im Sinne des Künstlers greift in heutiger Zeit der Theologe und Neutestamentler Christopher Rowland<sup>28</sup> Blakes Bild- und Gedankenwelt auf und ist bemüht, ihre theologische Relevanz darzulegen. Er ermuntert seine Studenten zum Bibelstudium „to be more aware of what a remarkable biblical interpreter Blake was and what an important part he has in any history of biblical hermeneutics.“<sup>29</sup> Rowland selbst versteht die Bibel-Auslegung von William Blake als „visual exegis“ die einer verbalen Auslegung vorzuziehen sei, da sie den Text besser fasse und über das wörtliche Verständnis hinausgehe:

„Blake deserves to be considered as one of the foremost English biblical interpreters and significant voice in the history of biblical interpretation. The study of the *Job* sequence will show at his best a careful reader of texts, capable of engaging in a visual exegis which at first sight sits loose to the text but on closer inspection is found to get closer to a grasp of the text than more literal-minded exegis. Blake had the Bible in his bloodstream. He produced readings which moved beyond the literal sense and threw valuable shafts of light.“<sup>30</sup>

Rowland verkennt nicht Blakes eigenwillige Interpretationen und seinen selektiven Umgang mit der Bibel, zieht aber Parallelen zum Apostel Paulus<sup>31</sup>, der sich ebenfalls vom Literalsinn des Alten Testaments entfernt habe:

„What he [Paulus] offers is a rewriting of the Abraham story in a guise suitable for a new situation. Similarly, in Blake’s use of the Bible, the original context of the various allusions is almost completely left behind as the new narrative is woven together.“<sup>32</sup>

Rowland macht sich ohne Abstriche die Selbsteinschätzung Blakes zueigen, der von seiner prophetischen Gabe überzeugt war. Kritiklos übernimmt er dessen Gleichsetzung von dichterischem „genius“ und prophetischer Inspiration:

„For Blake the ‚spirit of prophecy‘ is identified with ‚poetic genius‘ ... and so, unsurprisingly, with biblical prophecy – especially Ezekiel in the Hebrew Bible and the Book of Revelation in the New Testament – offered Blake an inspiration and an example for his own prophetic work.“<sup>33</sup>

Wenn Rowland Blake zu einer Art Glaubensbruder oder sogar Glaubensvorbild macht, teilt er im Grunde die Einschätzung des Biographen Alexander Gilchrist, der die Todesstunde des Künstlers folgendermaßen schildert:

„...He [Blake] died on Sunday night at six o’clock, in a most glorious manner. He said he was going to that country he had all his life wished to see, and expressed himself happy, hoping for salvation through Jesus

---

<sup>27</sup> J. G. Davies: *The Theology of William Blake*. Oxford 1948.

<sup>28</sup> Christopher Rowland: *Blake and the Bible*. New Haven/ London 2010.

<sup>29</sup> Christopher Rowland, 2010, Vorwort, S. xiii.

<sup>30</sup> Christopher Rowland, 2010, Vorwort, S. xii.

<sup>31</sup> Distanzierter verhält sich J. G. Davies zu dieser Parallele. Wenn Blake sich mit Paulus vergleiche, sei das im Hinblick auf den Adressaten zu verstehen: „If then, like St. Paul, Blake tried to be ‚all things to all men‘, we have to be careful not to seize on seemingly orthodox phrases and immediately take them at their face value when they may be nothing more than accommodations to his correspondents’ mental background.“ Zitat aus: J. G. Davies: *The Theology of William Blake*. Oxford 1948, S. 5 f.

<sup>32</sup> Christopher Rowland, 2010, S. 9.

<sup>33</sup> Christopher Rowland, 2010, S. 12. Dem Prophetentum des William Blake widmet Rowland ein ganzes Kapitel: „Blake’s ‚Poetic Genius and the Spirit of Prophecy‘“, S. 127-137.

Christ. Just before he died his countenance became fair, his eyes brightened, and he burst out into singing of the things he saw in heaven. In truth, he died like a saint, as a person who was standing by him observed...“<sup>34</sup>

Angesichts des Todes wird klar „wes Geistes Kind“ Blake war – er war ein Heiliger. Was Gilchrist in seiner Biographie, die zuweilen zu einer Heiligenvita gerät, erzählerisch vermittelt, belegt der Theologe Christopher Rowland auf seine Weise mit Bibelziten und theologischen Exkursen: Blake gehört in die Reihe der christlichen Apostel und biblischen Propheten.

### III

## Blakes Religiosität: Fakten und Selbsteinschätzung

Nimmt man die Fakten, ist William Blake in religiöser Hinsicht schwer einzuordnen.<sup>35</sup> Formal gehörte er der „Church of England“ an, deren Oberhaupt der britische Monarch ist. Er wurde getauft und erhielt ein kirchliches Begräbnis, besuchte aber in den letzten 40 Jahren seines Lebens keine Gottesdienste. Er wuchs in einer Dissenter-Familie auf, lernte die esoterischen Gedanken eines Paracelsus und eines Jacob Böhme kennen<sup>36</sup> und hatte Kontakt zu der „New Church“ der Swedenborg-Anhänger.<sup>37</sup> Er stand in Opposition zur Staats-Religion und sah in ihr „the Source of all Cruelty“.<sup>38</sup> Dennoch ist Martin Myrone, der all diese Informationen in seinem „Blake Book“, zusammenstellt, anschließend der Meinung: „Blake was a Christian artist“.

„Blake was a Christian artist. His writings contain explicit statements of this, and go further to say that art itself is a form of Christian worship, and even that true art is impossible unless infused with belief. Contemporaries and memorialists were uniform in testifying to the deep sincerity of his faith. Yet the nature of Blake’s spiritual upbringing and affiliations remain disputed.“<sup>39</sup>

Nicht jeder wird der Argumentation Myrones folgen können, Zustimmung oder Ablehnung hängen davon ab, was unter dem Begriff „christlich“ zu verstehen ist. Über diesen Begriff sich zu verständigen, ist nicht leicht möglich und soll an dieser Stelle auch nicht versucht werden. Denn insbesondere der Protestantismus ist kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, neben den großen Bekenntniskirchen gibt es eine Unzahl von Splittergruppen. England, wo der römische Katholizismus bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts verboten war, war ein fruchtbarer Boden für diverse „Dissenter“-Gruppen, das heißt von der anglikanischen Kirche getrennte religiöse

---

<sup>34</sup> Richard Holms (Hg.): Gilchrist on Blake. London, New York, Toronto, Sydney 2005, S. 387. Gilchrist zitiert zwar nur den Brief eines ungenannten Absenders, aber da dieser Brief unkommentiert bleibt, ist die Meinung des Verfassers indirekt ausgesprochen.

<sup>35</sup> Ein knapper und informativer Überblick über William Blakes religiöse Sozialisation und seine weitere religiöse Entwicklung bei Martin Myrone: The Blake Book. Tate publishing, London 2007, S. 75-78.

<sup>36</sup> Martin Myrone, 2007, S. 76 f.

<sup>37</sup> Martin Myrone, 2007, S. 77. - Blakes „Illuminated Book“ mit dem Titel „The Marriage of Heaven and Hell“ (1790 begonnen) widerspiegelt die inzwischen vollzogene Ablösung von Swedenborg. - Ein entsprechendes Blake-Zitat findet sich bei David Bindman, 2001, S. 416, Nr. 22.

<sup>38</sup> Martin Myrone, 2007, S. 76.

<sup>39</sup> Martin Myrone, 2007, S. 75.

Vereinigungen, die eigene religiöse Formen und Normen ausbildeten; alle verstanden und verstehen sich als Christen. Blake, der zunächst den Dissentern verbunden war, distanzierte sich auch von diesen und pflegte einen eigenen Umgang mit dem christlichen Gedankengut.<sup>40</sup> Er gestaltet die Bibelgeschichten zu mythologischen Bildern und schließt sich in dieser Hinsicht an eine alte, insbesondere literarische Tradition an, die für ihn fast gleichberechtigt neben der Bibel steht. Angefangen beim Henoch-Buch, das den Bibelstoff mit mythologischen Nebenüberlieferungen anreichert und von den maßgebenden Kirchenvertretern nicht in den biblischen Kanon aufgenommen wurde, lässt sich William Blake auch von Dante und Milton anregen. Unter den biblischen Büchern bevorzugt er die, welche eine gewisse Nähe zum Mythologischen haben: das erste Buch Mose mit der Urgeschichte, Ezechiel, die Johannes-Offenbarung mit den Visionen vom Ende der Welt und vom neuen Jerusalem sowie das Buch Hiob (Job / Ijob) mit den Protagonisten Gott-Satan-Mensch. Blakes Bilder machen die unzugänglichen und unsichtbaren Welten sichtbar, sie zeigen dem Betrachter Himmel und Hölle, Gott und Satan, Engel und Menschen, Paradies und Totenwelt, und das mit großer Eindringlichkeit.

Die dabei gezeigte Freiheit im Umgang mit der Bibel und die sozusagen „gegen den Strich gebürsteten“ Interpretationen legitimieren sich nach Blakes eigenen Worten durch die sich immer wieder einstellenden inneren Bilder. Diese sind für ihn die alleinige Quelle seiner Schöpfungen, und bei der künstlerischen Umsetzung seiner Visionen kennt er keine Kompromisse, weder mit Textvorlagen noch mit den Vorstellungen seiner Auftraggeber. Die unmittelbare Eingebung hat für ihn zwingende Priorität, nichts kann ihn davon abhalten, ihr zu folgen. Belegt wird das durch zwei Briefe aus dem Jahre 1799, die an John Trusler gerichtet sind, einen Reverend der Anglikanischen Kirche. Darin lehnt Blake jede Einmischung in sein künstlerisches Schaffen ab. Der Reverend Trusler hatte bei Blake vier Aquarelle in Auftrag gegeben und wollte, wie Blakes Antwortbriefen zu entnehmen ist, nach Kenntnisnahme der Entwurfszeichnungen einige Änderungen vornehmen lassen. Im ersten Brief vom 16. August schreibt Blake, er habe dem Wunsch des Reverends entsprechen wollen, aber er könne es nicht, die gewünschten Änderungen lägen nicht in seinem Ermessen, er müsse zwingend seinem „Genius or Angel“ folgen. Über die eingereichten Entwürfe schreibt er:

„And tho I call them Mine I know that they are not Mine being of the same opinion with Milton when he says That the Muse visits his Slumbers & awakes & governs his Song when Morn purples the East. & being also in the predicament of that prophet who says I cannot go beyond the command of the Lord to speak good or bad“.<sup>41</sup>

Der Reverend erwies sich wohl als uneinsichtig, denn in Blakes zweitem Brief vom 23. August wird der Ton schärfer. Blake spricht seinem Auftraggeber die Beurteilungskompetenz ab, es gebe Leute, bei denen die Disposition zur spirituellen Wahrnehmung nur gering ausgeprägt sei, denen sie sogar ganz abgehe.

„As a man is So he Sees. As the Eye is formed such are its Powers You certainly Mistake when you say that the Visions of Fancy are not be found in This world. To Me This World is all One continued Vision of Fancy or

---

<sup>40</sup> Einige Blake-Zitate bei G. E Bentley zeigen die Richtung an: „Some of Blake’s conclusions from his reading of the Bible would have been regarded as heresy by almost any church. He said that the Anement ‚is a horrible doctrine‘ and that Christ ‚was wrong in suffering himself be crucified‘. He asserted that ‚he did not believe in the *omnipotence* of God‘, and he believed that Christ ‚*is the only God...*‘.“ Zitat und Kursivdruck in: G. E. Bentley, Jr : The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake. New Haven/ London 2001, S. 9.

<sup>41</sup> Zitiert nach David V. Erdman: the Complete Poetry and Prose of William Blake, New York 1988, S. 701.

Imagination & I feel Flatterd when I am told So. What is it sets Homer Virgil & Milton in so high a rank of Art. Why is the Bible more Entertaining & Instructive than any other book. Is it not because they are adressed to the Imagination which is Spiritual Sensation & but mediately to the Understanding or Reason Such is True Painting and such < was > alone valued by the Greeks & the best modern Artists. [...]

But I am happy to find a Great Majority of Fellow Mortals who can Elucidate My Visions & Particularly they have been Elucidated by Children who have taken a greater delight in contemplating my Pictures than I even hoped. Neiter Youth nor Childhood is Folly or Incapacity Some Children are Fools & so are some Old Men. But There is a vast Majority on the side of Imagination or Spiritual Sensation“.<sup>42</sup>

Dem anglikanischen Geistlichen dürften die biblischen Anspielungen nicht entgangen sein. Er wird verglichen mit den Klugen dieser Welt, denen die göttliche Weisheit nicht zugänglich ist und die von unmündigen Kindern in der Gotteserkenntnis übertroffen werden.<sup>43</sup> Somit erklärt Blake die Verständnislosigkeit des Reverends als Unglaube, und seine eigenen Visionen setzt er den biblischen Offenbarungen gleich. Da er den Kontrahenten durch den ersten Brief, in dem er sich auf innere Eingebungen berief, nicht überzeugen konnte, spricht er ihm im zweiten Brief kurzerhand den Sinn für die spirituelle Dimension ab. Für Blake gibt es keinen Unterschied zwischen der biblischen Offenbarung und den Eingebungen, die ihm als Künstler zuteil werden, Spiritualität ist beides.

Abgesehen von dem konkreten Anlass, für den die beiden Briefe verfasst wurden, kann man aus ihnen Grundsätzliches über die religiöse Einstellung des Künstlers herauslesen. Die zitierten Passagen dokumentieren ein hohes Selbstbewusstsein, sogar ein religiöses Sendungsbewusstsein. Blake kennt sich in der Bibel aus und weiß sie zu handhaben. Er ist in der Lage, mit ihrer Hilfe einem Kirchenmann auf dessen eigenem Feld Paroli zu bieten. Der Kirchenmann muss sich geschlagen geben, für ihn ist die Bibel maßgebend und der Wortlaut spricht gegen ihn. Für Blake selbst ist die Bibel keineswegs die höchste Autorität. Er beruft sich nicht auf das geschriebene Wort, sondern auf seinen eigenen „Genius or Angel“. Die Bibel wird durchaus hochgeschätzt, aber eher in literarischer Hinsicht. Im Vergleich mit Homer, Vergil und Milton wird ihr der höhere Rang zuerkannt: sie sei unterhaltsamer und lehrreicher als die anderen Dichtungen, heißt es im zweiten Brief. Einen qualitativen Unterschied zwischen Bibel und anderer hoher Literatur gibt es für Blake nicht, nur einen graduellen. Gemeinsam richten sich die genannten literarischen Werke an die „Imagination“ und nur über diesen Weg („mediately“) an den Verstand. Diese Erkenntnis überträgt er direkt auf die Malerei. („Such is True Painting“) Jede Kunst sei nach dem Qualitätsmerkmal „Imagination which is Spiritual Sensation“ zu beurteilen.

In diesem Sinne sieht sich Blake an der Spitze der Künstler, denn er ist ein Visionär seit seiner Kindheit.<sup>44</sup> Und da er keinen Unterschied macht zwischen den Visionen eines biblischen Propheten und seinen eigenen, ist er ebenfalls göttlicher Offenbarungsträger, seine Kunst ist Religion. Religion in diesem Sinne lässt sich nicht auf die christliche Form beschränken, generell ist Religion da, wo aus der Inspiration entstandene Kunst ist. So lässt Blake im ersten Brief offen, ob er seinem „Genius“ oder seinem „Angel“ folgt; der heidnisch-antike und zu seiner Zeit säkulare Begriff „Genius“ deckt für ihn die gleiche Sache ab wie der christlich-religiöse Begriff „Angel“. Um zu zeigen, dass er seiner

---

<sup>42</sup> Zitiert nach David V. Erdman, 1988, S. 702 f.

<sup>43</sup> Z.B. Mt. 11,25: „Zu der Zeit hob Jesus an und sprach: ‚Ich preise dich, Vater und Herr des Himmels und der Erde, daß du solches den Weisen und Klugen verborgen hast und hast es den Unmündigen offenbart‘.“ Vgl. auch Mt. 21,15 f. und 1. Kor. 1,20 f. .

<sup>44</sup> Bentley, G. E., Jr: The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake. New Haven/ London 2001, S. 19: „From his earliest childhood Blake saw visions“.

inneren Stimme gehorchen muss, kann er sowohl auf Miltons „Muse“ verweisen, als auch auf den Befehl des göttlichen „Lord“ an den biblischen Propheten. Unter diesem Aspekt wird eine Unterscheidung zwischen Antikem und Christlichem bedeutungslos, Kunst, bei Blake verstanden als Inspiration, ist die gemeinsame Basis.

Doch die Einebnung der religiös-kulturellen Unterschiede von Antike und Christentum ist nicht das letzte Wort, Blakes Spätwerk „Laocoon“ setzt die griechisch-römische Antike in Gegensatz zur biblischen Offenbarung. Maßstab ist nach wie vor der „Genius“ – dieser wird der antiken Kunst nun abgesprochen und allein für die hebräische Kunst gelten gelassen, eine Überzeugung, die William Blake sehr eindeutig in den Kommentaren zu der hellenistischen Laokoon-Gruppe äußert.

## IV

### William Blakes „Laocoon“ von 1826-27

#### 1. Das Gesamtblatt: Figuren und Beschriftung

The ‚Laocoon‘ is one of Blake’s most enigmatic and fascinating works, but it was scarcely designed for sale. Only two copies survive, and probably neither was sold during his lifetime.“<sup>45</sup>

Mit dem als „enigmatic and fascinating“ charakterisierten „Laocoon“ verfolgte Blake keine kommerziellen Interessen, das heißt aber nicht, dass er sein Werk der Öffentlichkeit vorenthalten wollte. Denn warum hat er sich die Mühe gemacht, die Druckplatte zu bearbeiten und somit die Möglichkeit zu weiteren Abzügen offen gelassen? Warum hat er, wenn er sich nicht an eine Öffentlichkeit richten wollte, seinen Namen auf den Sockel der Figurengruppe geschrieben und sich als der Zeichner und Graveur zu erkennen gegeben? Es scheint, als wäre dieses Alterswerk so etwas wie ein persönliches Vermächtnis an die Nachwelt. Auf dieser Prämisse beruht die nun folgende Interpretation. Blake wollte etwas mitteilen, meint die Verfasserin, und es lohnt sich, dem nachzugehen.

Der handkolorierte Stich, ein Einzelblatt<sup>46</sup>, besteht aus Bild und Text und ist die Neubearbeitung einer Druckplatte, die ursprünglich zur Illustration eines Flaxman-Artikels in der Encyclopädie von Abraham Rees verwendet wurde. Der Artikel erschien im Jahre 1816, Blakes erster „Laocoon“, der das Stichwort „Skulptur“ illustrierte, wird auf den 1. Oktober 1815 datiert.<sup>47</sup> Später, im Jahre 1826 oder 1827, also kurz vor seinem Tod, bearbeitete Blake diese Grafik noch einmal und füllte nun den Raum um die Figurengruppe herum mit Statements, Aphorismen und Interpretationen, die als Summe seiner Weltanschauung zu verstehen sind.

---

<sup>45</sup> Bentley, G. E., Jr., 2001, S. 427. – Die beiden Kopien befinden sich im „Fitzwilliam Museum“, Cambridge, U.K. (Copy A) und in der „Collection of Robert N. Essick“, Altadena, California (Copy B) Letztere ist diesem Aufsatz auf S. 1 vorangestellt.

<sup>46</sup> Eine detailliertere Beschreibung und Kommentar bei Robert N. Essick: *The Separate Plates of William Blake. A Catalogue*. Princeton 1983, S. 98-101.

<sup>47</sup> Diese Angaben bei Bentley (2001), Kommentar zu Abb. 133. Andere Datierungen bei Martin Butlin: *The Paintings and Drawings of William Blake*. New Haven / London 1981, Bd. 1 [Text] S. 489 zu Nr. 679.



Der dicht geschriebene Text folgt keinem festen Zeilenlauf, insgesamt gibt es drei Richtungen: kurvige Zeilen umringen die Häupter der Gruppe, kleinere Textblöcke und Kolonnen füllen in unregelmäßiger Anordnung waagrecht oder senkrecht verlaufend den Hintergrund. Die kurvig um die Gruppe verlaufenden Wörter und Sätze stehen in engerem Zusammenhang mit der Laokoon-Gruppe; auf das übrige Feld verteilen sich Äußerungen genereller Art zu Kunst und Religion, aber auch zu Krieg, Armut und Reichtum. An den Seitenrändern bekommen die Beschriftungen die Funktion eines Rahmens, sie verlaufen parallel zu der Blattbegrenzung, an den Schmalseiten oben und unten in horizontaler Linie, an den Breitseiten im rechten Winkel dazu, ebenfalls horizontal zur Blattkante, aber so, dass man zur Lektüre das Blatt drehen muss.

Wird schon durch die Kleinteiligkeit und die unterschiedlichen Leserichtungen die Orientierung erschwert, so leidet die Lesbarkeit zusätzlich unter mangelnder Folgerichtigkeit und Kontinuität. Die Wörter und Sätze stehen ohne Interpunktion nebeneinander, innere Einheiten gehen über Zeilenumbrüche hinweg, Groß- und Kleinschreibung lassen kein System erkennen, die Schriftgröße variiert ebenso wie die Schrifttypen. Außer dem lateinischen Alphabet sind hebräische und griechische Buchstaben verwendet sowie vereinzelte frei gestaltete Bildzeichen.

Doch was die Entzifferung erschwert, bringt einen ästhetischen Gewinn: der Text strukturiert sich in unterschiedlich gestaltete und voneinander geschiedene kleinere Einheiten; es gibt Felder, die dichter oder weniger dicht beschrieben sind, und dadurch unterschiedliche Helligkeitswerte aufweisen. Insgesamt wirkt der mit Schriftgrafik ausgefüllte Hintergrund wie ein teppichähnliches Flächen-Muster, aus dem die Laokoon-Gruppe körperlich-plastisch hervortritt. Die optische Dominanz der Gruppe erfährt noch eine Steigerung durch die umlaufende Beschriftung, welche in geschwungener Linienführung die oberen Konturen nachzeichnet. Diese durch Schriftlinien erzeugte Umrandung grenzt die Figuren von dem übrigen Schriftfeld ab, und der ausgesparte, von jeder Gravur freibleibende Raum umgibt den oberen Bereich der Gruppe wie ein heller Nimbus. Die Umrandung beginnt bei Schultern und Kopf des Sohnes an der rechten Seite, zieht sich an der rechten Seite des Vaters weiter nach oben und umschließt an der höchsten Stelle den ausgestreckten Arm mit der Hand, die den Schlangenleib gepackt hält. Hier wird der Schriftrahmen doppelt- und dreireihig und fügt sich zu einem fast geschlossenen Oval zusammen – eine Form, die das gebrochene Oval wiederholt, mit dem Oberkörper und Kopf des Vaters umschrieben sind. Die Linienführung der Beschriftungen rechts von Laokoon bildet unter Einbeziehung der hebräischen Beischrift unterhalb der zubeißenden Schlange sowie des griechischen Wortes am Kopf des Vaters ein Dreiviertel-Oval, das sich im Laokoon-Körper über Brust und Kinn zu einem Gesamt-Oval schließt.<sup>48</sup> Der Schriftduktus macht die Wörter zum Bildelement, es entsteht ein einheitliches Gesamtbild, eine Synthese, die sich einer virtuoson Handhabung der grafischen Mittel verdankt. Zu Recht lobt David Bindman: „The highly finished, professional style of engraving exhibits the skills Blake employed as a commercial engraver...“<sup>49</sup>.

Aber dieses Lob trifft nicht das, was der Künstler selber will. Technische Meisterschaft bedeutet ihm nichts, ihm selbst kommt es auf das Geistige, die Erfindung an. Genau das ist der Inhalt der Statements, mit denen Blake sein technisch ausgefeiltes Laokoon-Blatt nahezu überfüllt.

---

<sup>48</sup> S. Abbildung 2.

<sup>49</sup> David Bindman: William Blake. The Complete Illuminated Books. London 2001, S. 399.

## 2. Die Figurengruppe

Auf den ersten Blick lässt sich erkennen, dass im Zentrum des Blattes die berühmte hellenistische Figurengruppe dargestellt ist, die als Glanzstück der vatikanischen Sammlungen schon immer die Besucherströme anzog. Man sieht den trojanischen Priester Laokoon, flankiert von seinen Söhnen, wie er sich in höchster Anstrengung gegen die mächtigen Schlangenleiber wehrt, von denen er und die beiden Knaben bereits umschlungen sind.<sup>50</sup> Das antike Kunstwerk war im Jahre 1506 bei Weinbergsgrabungen auf dem römischen „Colle Oppio“ in einer spätantiken Hausanlage entdeckt, von Papst Julius II gekauft und im „Belvedere“ aufgestellt worden. Das schon damals bewunderte Werk war bei seiner Auffindung teilweise beschädigt, wie der um 1520 angefertigte Stich von Marco Dente zeigt.<sup>51</sup> Dem größeren Knaben auf der rechten Seite fehlte die rechte Hand, dem kleineren Knaben und dem Vater fehlte jeweils der gesamte rechte Arm. Mit Michelangelo beginnend, gab es verschiedene Rekonstruktionsversuche in unterschiedlichen Fassungen, vor allem für den Arm der Hauptfigur.<sup>52</sup> Blakes Druckgraphik zeigt einen rekonstruierten ausgestreckten Arm, während heutzutage im Vatikan neben dieser und anderen Rekonstruktionen auch der durch einen späteren Fund ermöglichte originale Zustand mit angewinkelter Arm präsentiert wird. Blake, der niemals eine Bildungsreise ins Ausland unternommen hatte, kann die Original-Statue nicht mit eigenen Augen gesehen haben, doch war ihm ein Gipsabguss in der Royal Academy zugänglich.<sup>53</sup> Bentley nimmt an, dass dem Londoner Abguss die Ergänzungen fehlten, und dass Blake eigene Rekonstruktionen vorgenommen habe.<sup>54</sup> In der Tat scheinen die vermutlich von Blake ergänzten Teile weniger antik und in der künstlerischen Gestaltung schwächer zu sein<sup>55</sup>, auch die Proportionen stimmen nicht genau. Wie bei den meisten damaligen Rekonstruktionen streckt der Vater den Arm empor, der Arm des kleineren Sohnes beugt sich bei Blake aber fast im rechten Winkel zurück in Richtung des Vaters.<sup>56</sup> Wenn die Annahme von Bentley richtig ist, dass William Blake in der Royal Academy eine Gipskopie zeichnete, an der keine Rekonstruktionen vorgenommen waren, stellt sich die Frage, wie Blake zu der Armergänzung des Laokoon kam, die uns als die damals geläufige bekannt ist. Wahrscheinlich, so muss vermutet werden, war die Gips-Gruppe in der Londoner Academy nicht das einzige Vorbild, Blake wird darüber hinaus einige bereits existierende Stiche gekannt haben. Das lässt sich insbesondere beim Vergleich mit dem Stich von Marco Dente<sup>57</sup> vermuten, die Übereinstimmung

---

<sup>50</sup> Eine genaue Beschreibung der Figurengruppe findet sich im Blake-Archiv unter <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illusdesc.xq?objectid=laocoon.b.illbk.01&objectdbi=laocoon.b.p1>.

<sup>51</sup> S. Abb. 3.

<sup>52</sup> Siehe dazu Helmut Sichtermann: Laokoon. Reclam UB Nr. 101, Stuttgart 1964, Abb. 2 -7. Unterschiedliche Laokoon-Kopien unter: [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org) Suchbegriff: "Laocoon".

<sup>53</sup> Bentley, 2001, Kommentar zu Abb. 133. Vgl. auch die Internet-Seite „Secr E, Plate Illustration“ unter <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illusdesc.xq?objectid=laocoon.b.illbk>.

<sup>54</sup> Bentley, 2001, Kommentar zu Abb. 133: „In this engraving, Blake has restored hands, arms and serpent heads missing from the cast.“ Robert N. Essick, 1983, S. 99, geht davon aus, dass der Gipsabguss in der Royal Academy bereits Rekonstruktionen aufwies.

<sup>55</sup> Man beachte, wie der Arm des Laokoon an die Schulter gesetzt ist und wie wenig muskulös der Oberarm ist.

<sup>56</sup> Umgekehrt die Rekonstruktionen an der Marmor-Kopie von Baccio Bandinelli, um 1520, Florenz, Uffizien: der Vater winkelt den Arm an, der sterbende Sohn streckt ihn mit leichter Beugung nach oben.

<sup>57</sup> Zum Vergleich s. Abb. 4.

ist so groß, dass eine direkte Übernahme dieses Vorbildes nicht ausgeschlossen werden kann.<sup>58</sup> Hätte Blake nur die dreidimensionale Figurengruppe in der Royal Academy gekannt, die höchstwahrscheinlich frei im Raum stand, wäre es ein großer Zufall, dass er unter vielen möglichen Perspektiven exakt die gleiche Ansicht wie Dente wählt, nichts ist verschoben oder verdreht. Doch bei aller Ähnlichkeit der Figuren – der Hintergrund ist völlig anders gestaltet – zeigt Blakes „Laocoon“-Gruppe auch offensichtlich bewusst vorgenommene Abweichungen. Blake ordnet die unregelmäßigen Linien und Knicke des auf dem Altarblock liegenden Priestermantels zu einem dicken gleichmäßig verlaufenden Faltenbündel und mildert die scharfen Knicke zu weicheren Rundungen. Nahezu unmerklich verändert Blake die Gesichtszüge des Jünglings auf der rechten Seite zu einem Konterfei des jungen Napoleon.<sup>59</sup> Im Gesicht des Vaters nimmt er die Wildheit von Haar und Bart zurück und vor allem den Ausdruck von Anstrengung und Schmerz. Der Blick des mit der Schlange ringenden Mannes richtet sich nach oben<sup>60</sup>, als ob es in dieser dramatischen Situation noch eine Hoffnung oder einen Ausweg gäbe. Dieser Blick führt in eine andere Welt und ist ein Hinweis, dass für Blake die Preisgabe an das Leiden und das gegenwärtige Ausgeliefertsein keine Endgültigkeit besitzen.

### 3. Der Textbefund

#### 3.1 Bild-Titel und Beischriften

Die spontane Wiedererkennbarkeit der dargestellten Laokoon-Gruppe hat dazu geführt, dass das Blatt unter diesem Titel bekannt ist und primär als Kopie des hellenistischen Vorbildes verstanden wird. Doch Blake erwähnt in dem gesamten Text nicht ein einziges Mal den Namen des Laokoon. Für den Künstler selbst sind die Figuren nicht das, was der Betrachter denkt und was soeben über diese Gruppe gesagt worden ist. Nach Blake handelt sich nicht um Laokoon, sondern um Jahwe (Jehova / Jahu), den Gott des Alten Testaments, mit seinen beiden Söhnen Satan und Adam. Unterhalb des Sockels ist in großer Schrift zu lesen:

*„ J-e<sup>61</sup> & his two Sons Satan & Adam as they were copied from the Cherubin of Salomos Temple by three Rhodians & applied to Natural Fact or History of Man.“*

Das ist relativ viel Text für einen Titel, dazu mit schwerem und erstaunlichem Inhalt. Blake fordert dazu auf, etwas zu sehen, was bisher niemand gesehen hat, obwohl es sich um ein gut bekanntes und beschriebenes Kunstwerk handelt. Blake ist mit den wissenschaftlichen Ergebnissen vertraut, er

---

<sup>58</sup> Eine Vermutung, die Robert N. Essick (1983), teilt: „Blake has made further minor modifications in the design... Once again, these changes follow Marco Dente’s engraving – but neither the original marble nor the Royal Academy cast.“ (S. 100).

David Sten Herrstrom (1986) ignoriert den Umstand, dass die Figurengruppe ein vorgegebenes Kunstwerk ist und geht von einer bewussten Gestaltung durch Blake aus. Ein Beispiel: „Another indication of the ambiguous nature of Blake’s image of Jehovah-Laocoön ... is in **Blake’s handling** of his cloak. The moment of decision... is symbolized by the casting off of a garment, the veil that obscures vision... “ (S. 51, Hervorhebung durch Vfs.).

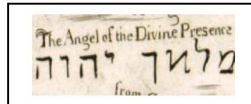
<sup>59</sup> Diesen Hinweis bekam die Verfasserin von Herrn Prof. Dr. S. Michalski, Kunsthistorisches Institut Tübingen, während einer kunsthistorischen Sitzung am 8.1.2013. Die Ähnlichkeit lässt sich nur auf dem Blatt von 1826-27 feststellen, der ursprüngliche Stich von 1815 zeigt diese Ähnlichkeit nicht. Vgl. die Abbildung 53 bei Robert N. Essick, 1983.

<sup>60</sup> Das ist eine Abweichung vom Original und sämtlichen bekannten Kopien.

<sup>61</sup> So die lateinische Transkription der hebräischen Buchstaben „Jôd“ und „Hêt“.

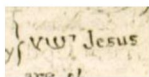
erwähnt selber die „three Rhodians“,<sup>62</sup> denen die Figurengruppe zugeschrieben wird. Dem antiken Schriftsteller C. Plinius Secundus d.Ä. zufolge haben drei namentlich genannte Künstler aus Rhodos den „Laokoon“ geschaffen.<sup>63</sup> Doch nach Blake werden die „Rhodier“ zu Unrecht gerühmt, sie sind nicht die Urheber des Werkes, sie haben lediglich eine Kopie angefertigt. Die wahren Künstler sind die Cherubim in Salomos Tempel und so erklärt sich der eigentliche Gegenstand der Darstellung – es ist Jahwe mit seinen Söhnen, Satan und Adam. Die allgemeine Auffassung, es handle sich um die Darstellung eines „Natural Fact“ oder einer „History of Man“<sup>64</sup> ist für Blake eine irrtümliche Annahme.

Den Gottesnamen „Jahwe“ schreibt Blake in hebräischen Buchstaben auf zwei Arten: unter dem Sockel auf zwei Zeichen verkürzt und über dem Kopf der Mittelfigur mit den vier Zeichen der hebräischen Bibel (transkribiert: j-h-w-h), also in der vor allem auch aus der Kunst des Barock häufig verwendeten bekannten Form. Neben dem vertrauten und häufig verwendeten hebräischen „Tetragramm“ steht rechts<sup>65</sup> in gleicher Größe und gleicher Druckstärke ein weiteres Wort, ebenfalls vier hebräisch anmutende Zeichen umfassend. Doch der Buchstabe „M“ ist in dieser Form im hebräischen Schulbuch-Alphabet nicht zu finden, und bei der Transkription des Textes haben sich die Autoren Robert N. Essick und Joseph Viscomi entschlossen, daraus ein hebräisches „Alef“ zu machen<sup>66</sup>. So ergibt sich ein Wort mit der Reihenfolge hebräischer Buchstaben (Lautwerte: m-l-a-k) in der Bedeutung „Bote“ oder „Engel“. Die zwei hebräischen Wörter bedeuten also „Engel“ und „Jahwe/Jehova“. Das entspricht der englischen Übersetzung oberhalb der hebräischen Schrift: „The Angel of the Divine Presence“.



In hebräischer Schrift gibt es noch zwei weitere Wörter, allerdings in geringerer Größe.

Noch relativ auffällig ist die hebräische Bezeichnung für „Lilith“<sup>67</sup> unterhalb der Schlange, die Laokoon in die Hüfte beißt; viel unscheinbarer ist das Drei-Zeichen-Wort oben in der linken Ecke. Wie beim Gottesnamen ist hier auch die englische Bedeutung angegeben, die drei Zeichen sind die hebräische Form des Namens „Jesus“.



Die Wörter in hebräischer Schrift sind die Namen: Jahwe /Jehova, Engel (Malak), Lilith, Jesus. Beachtet man, dass Lilith der Name für die mit „Good“ bezeichnete Schlange ist, handelt es sich um ausschließlich positiv konnotierte Begriffe.



Aus der griechischen Sprache stammt im gesamten Text nur ein einziges Wort, allerdings an markanter Stelle, links von Laokoons Kopf. Dieses Wort enthält zwei im klassischen griechischen Alphabet nicht vorkommende Zeichen, es sind wohl

<sup>62</sup> Die Zitate vom „Laocoon-Blatt“ werden weiterhin zur besseren Orientierung durch den an Handschrift erinnernden Schrifttypus kenntlich gemacht.

<sup>63</sup> Plinius d. Ä., Naturalis Historia XXXVI 37: „... Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexu de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.“ („aus einem einzigen Stein haben diesen [sc. den Laokoon] und seine Kinder und der Schlangen bewundernswerte Windungen die höchsten Künstler aus Rhodos [nämlich] Hagesander, Polydorus und Athenodorus nach einem Ratsbeschluss gefertigt.“ (Übers.: Verf.)).

<sup>64</sup> Bei Homer der Name der Stadt Troja.

<sup>65</sup> Man beachte die hebräische Leserichtung von rechts nach links.

<sup>66</sup> Robert N. Essick und Joseph Viscomi haben den gesamten Laokoon-Text entziffert und transkribiert. Abgedruckt ist der Text auch bei David Bindman (2000), S. 480.

Ligaturen, wie sie in der Renaissance üblich waren<sup>67</sup>. Die Wissenschaftler Essick und Viscomi<sup>68</sup> schreiben das Wort in griechischen Groß- und Kleinbuchstaben als „ ΟΦΙουΧος“ – ein Wort, das „Schlangenträger“ bedeutet und der Name eines Sternbildes ist.<sup>69</sup> Doch die Auseinanderziehung des vierten und sechsten Zeichens zu jeweils zwei lesbaren und sinnvollen Buchstaben eliminiert die von Blake wohl bewusst gestalteten Formen und nimmt ihnen den zugeordneten Aussagewert. Abgesehen von der besseren Ästhetik des optisch nur aus Großbuchstaben bestehenden Schriftzuges haben die beiden Ligaturen einen Symbolwert. Das vierte Zeichen ähnelt dem astronomischen Merkurzeichen oder dem Merkurstab<sup>70</sup>, das letzte Zeichen erinnert an eine zusammengerungelte Schlange, die nach außen züngelt. Das Wort bedeutet also nicht nur „Schlangenträger“ seine Buchstaben bilden auch die Schlangenformen ab.

Die Söhne – nach dem Text unter dem Sockel handelt es sich um Satan und Adam – bleiben ohne Beischrift.<sup>71</sup>

Anders die beiden Schlangen: Die rechte Schlange ist mit dem hebräischen Wort „Lilith“ bezeichnet und über ihrem Kopf steht der englische Begriff „Good“. Das linke Schlangen-Pendant trägt über seinem Kopf die Bezeichnung „Evil“.

Außerhalb der Figurengruppe, auf der unteren Stufe des Sockels, nennt der Künstler seinen eigenen Namen: „Drawn and Engraved by William Blake“.

### 3.2 Die Texte der Figuren-Umrandung

Jede der drei Figuren wird von ein- oder mehrreihigen Schriftzügen umrandet:

- Dem sterbenden Knaben links zugeordnet:

Oberhalb des zurückgebeugten Armes:

*Good & Evil are*

*Riches & Poverty a Tree of Misery*

Unterhalb des Armes:

*propagating*

*Generation & Death*

- „Laocoon“ in der Mitte zugeordnet:

Die äußere Umschrift um den ausgestreckten Arm:

*The Gods of Priam are the Cherabim of Moses & Solomon: The Hosts  
of Heaven*

---

<sup>67</sup> Dieser Hinweis stammt von Prof. Dr. Michael Thimann, Göttingen.

<sup>68</sup> S. Anm. 46.

<sup>69</sup> Menge-Güthling: Enzyklopädisches Wörterbuch der griechischen und deutschen Sprache. Erster Teil. Griechisch- Deutsch. 17. Auflage, Berlin 1962.

<sup>70</sup> Der Merkurstab zeigt symbolisch zwei Schlangen.

<sup>71</sup> Welcher der Söhne Satan ist und welcher Adam, ist umstritten. Für die Verfasserin handelt es sich bei dem rechten Sohn um Satan, bei dem linken um Adam. Satan war vor Adam da, er muss der ältere Sohn sein, Adam der jüngere. Dass der jüngere Sohn dem Schlangenbiss bereits erliegt, drückt die Sterblichkeit des Menschen aus (über seinem Haupt steht das Wort „Death“).

Die mittlere Umschrift:

*Without Unceasing Practise nothing can be done Practise is Art*

Die innere Umschrift: *If you leave you are Lost*

Die mehrreihig in gleichem Krümmungsbogen parallel, aber in ungleicher Länge, verlaufende Umschrift um den angewinkelten Arm:

*Hebrew Art is  
Called Sin by the Deist Science  
All that we See is Vision  
From Generated Organs gone as soon as come  
Permanent in the Imagination: Considered  
As Nothing by the  
Natural Man*

- Dem älteren Sohn rechts zugeordnet:

Um Kopf und Oberarm verlaufend:

*Satans Wife the Goddess Nature is War & Misery & Heroism a Miser*

Nach dieser Zusammenstellung ergibt sich: der sterbende Knabe auf der linken Seite könnte der Repräsentant der Menschheit sein, nicht ein namentlich genannter Einzelmensch, sondern der Mensch als solcher, der den natürlichen Bedingungen von Werden und Vergehen („*Generation and Death*“) unterworfen ist, und für den Moral eine Fortschreibung der sozialen Ungleichheit („*Riches and Poverty*“) und des Elends bedeutet. Der Jüngling rechts ist Satan, aber nicht als mythologische Figur, sondern als Repräsentant von Krieg und Elend, sein Weib, die Natur, bringt Krieg. Indem dieser Satan Napoleons Gesichtszüge trägt, gibt Blake den Kriegen seiner Zeit ein konkretes Gesicht. Die Hauptfigur in der Mitte, „Schlangenträger“ benannt und „Engel der göttlichen Gegenwart“ ist der aktive Kämpfer. Er ringt mit der Schlange „Lilith“, die ihn in die Hüfte beißt und mit „*Good*“ bezeichnet ist. Diesem Kämpfer gilt die Aufforderung, aktiv zu bleiben, in seiner Anstrengung nicht nachzulassen („*If you leave, you are Lost*“). Sein tätiger Einsatz wird mit Kunst assoziiert („*Without Unceasing Practise nothing can be done Practise is Art*“) – und um Kunst geht es auch in den übrigen Umschriften. Die Vermutung liegt nahe, dass der „Engel der göttlichen Gegenwart“ der inspirierte Künstler ist. Vielleicht meint Blake sich selbst; von ihm ist bekannt, dass er rastlos tätig war, und hier spricht er in der ersten Person Plural von „*we*“ („*All that we See is Vision From Generated Organs gone as soon as come Permanent in the Imagination*“). Bei Blake ist der Künstler derjenige, der den Transformationsprozess von Sinneseindruck zur „*Imagination*“ vollzieht, und dieser schöpferische Akt ist „*Hebrew Art*“, eine Kunst, die von der Gegenseite, den Deisten, verurteilt wird. So verstanden, könnte Blake in den Figuren drei menschliche Lebensmodelle sehen: den kreatürlichen und leidenden Menschen „*Adam*“, den heroischen und kriegerischen „*Satan*“ und den göttlichen und machtvollen Künstler „*Jehova*“, dessen Leben Kampf und Anstrengung ist.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Für die Verfasserin ist Blakes „*Jehova*“ nicht der Gott der jüdisch-christlichen Theologie. Von Allmacht kann bei Blakes „*Laocoon*“-*Jehova* nicht die Rede sein, und die Behauptung, dass *Jehova* Söhne habe, die *Adam* und *Satan* (nicht etwa *Jesus*) heißen, ist mit jüdisch-christlicher Lehre nicht vereinbar.

### 3.3 Themen der Textfelder

Während die Aussagen der kurvigen Bildumrandung durchaus zur Interpretation der Figurengruppe beitragen, bleiben die rechteckigen Textfelder formal und inhaltlich von den Figuren getrennt. Die nur mühsam zu entziffernden Sätze sind sowohl bei David V. Erdman<sup>73</sup> als auch bei David Bindman<sup>74</sup> transkribiert und dazu mit Beschreibungen versehen, wo diese Sätze auf dem Druckblatt zu finden sind. Anders haben die Editoren des Blake-Archivs die transkribierten Sätze oder Einzelwörter mit Zeilenangaben versehen.<sup>75</sup> Im Folgenden sollen die einzelnen Aussagen unabhängig von ihrer Anordnung in den Textfeldern unter thematischem Gesichtspunkt zusammengestellt und anschließend kommentiert werden. Da die verbale Beschreibung der Fundstellen zur Orientierung nicht ausreichen dürfte, werden die Zeilenangaben des Blake-Archivs in Klammern hinzugefügt.

- Statements über die Antike

Direkt unter dem Sockel in kleiner und schwacher Schrift (Z. 1):

*„If Morality was Christianity, Socrates was the Saviour.“*

Auf der rechten Seite in kleiner Schrift (Z. 59 / Z. 63-79 / Z. 80 / Z. 86-96 / Z. 109-110):

*„The Gods of Greece and Egypt were Mathematical Diagrams. See Plato’s Works.“*

○  
*„ Divine Union/ Deriding/ And Denying Immediate/ Communion with God/ The spoilers say/ Where are his Works/ That he did in the Wilderness/ Lo what are these/ Whence came they /These are not the Works/ Of Egypt nor Babylon/ Whose Gods are the Powers/ Of this World. Goddess, Nature./ Who first spoil & then destroy/ Imaginative Art/ For their Glory is/ War and Dominion“.*

○  
*„Empire against Art See Virgil’s Aeneid, Lib. VI, v 848.“*

○  
*„There are States/ In which, all/ Visionary Men/ are accounted/ Mad Men/ such are/ Greece & Rome/ Such is/ Empire or Tax/ See Luke Ch 2. v 1“*

○  
*„What we call Antique Gems are the Gems of Aarons Breast Plate.“*

Auf der linken Seite, parallel zum Seitenrand (Z. 45-46):

*The True Christian Charity not dependent on Money (the lifes blood of Poor Families)/ that is on Caesar or Empire or Natural Religion*

Kommentar: Das Urteil über die Antike ist nicht durchgehend negativ, wiewohl dieser Eindruck überwiegt. Vor allem die antiken Staatswesen (wozu nicht nur Griechenland und Rom gehören, sondern auch Ägypten und Babylonien) repräsentieren Krieg und Unterdrückung („War and Dominion“) und fordern eine Abgabenlast, unter der die Armen zu leiden haben („Empire or Tax.“). Als Feinde der Kunst („Who first spoil & then destroy Imaginative Art“) zählen sie die Visionäre zu den Verrückten („In which, all Visionary Men are accounted Mad Men“).

<sup>73</sup> David V. Erdman (1988) S. 273-275.

<sup>74</sup> David Bindman (2009) S. 479-480.

<sup>75</sup> <http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/transcription.xq?objectid=laocoon.b.illbk.01>. Zuletzt aufgerufen am 8.11.2016.

Die griechischen Philosophen Sokrates und Platon unterliegen einer weniger strengen Beurteilung, zumindest werden sie nicht als Gegner der Kunst abqualifiziert. Freunde der Kunst sind sie aber auch nicht. Platons Werke basieren auf den Göttern, denen Griechenland und Ägypten huldigten, auf Mathematik und Diagrammen, sie entspringen also dem [unschöpferischen] Intellekt. Sokrates gehört auf die Seite der Moral, die kein Erlösungspotential hat, Sokrates ist kein Christus.

Der römische Dichter Vergil dagegen steht nicht auf der Seite der politischen Macht, er ist geradezu ein Zeuge gegen das römische Imperium.<sup>76</sup> Die Nennung der Vergilstelle hat die gleiche Funktion wie der Verweis auf Lukas 2,1; gleichrangig steht ein „Schriftbeweis“ neben dem anderen, offensichtlich kommt Vergil die gleiche Autorität zu wie der Bibel.<sup>77</sup> Dass Vergil aus dem sonst abschätzig beurteilten Kreis der antiken Künstler und Philosophen heraustritt, ist wohl aus der Besonderheit der Dichtkunst zu erklären. Dichten entstammt einer unmittelbaren Eingebung, und Blake schätzt die Muse des antiken Dichters genau so hoch wie den eigenen „Genius or Angel“.<sup>78</sup>

- Bibel und Christentum

Auf der rechten Seite im unteren Drittel, parallel zum Bildrand (Z. 109-110; Z. 99-104; Z.97-98):

*„What we call Antique Gems are the Gems of Aarons Breast Plate.“*

Auf der rechten Seite im oberen Drittel, parallel zum Bildrand:

*The Old & New Testaments are/ the Great Code of Art/ Art is the Tree of Life/ GOD/ is Jesus*

○

*Jesus & his Apostels & Disciples were all Artists*

*The unproductive Man is not a Christian much less the Destroyer*

Auf der linken Seite, parallel zum Bildrand (Z. 34-37; Z.38-40; Z. 50-51; Z.41-44):

*Spiritual War/ Israel delivered from Egypt/ is Art delivered from Nature & Imitation*

○

*A Poet a Painter a Musician an Architect; the Man/ Or Woman who is not one of these is not a Christian/ You must leave Fathers & Mothers & Houses & Lands if they stand in the way of Art*

○

*The Eternal Body of Man is The Imagination that is God himself/ The Divine Body } [...] Jesus we are his Members/ It manifests itself in his Works of Art (In Eternity ALL is Vision)*

Kommentar: Nach diesen Aussagen ist Blake von der Priorität (und wohl auch Anciennität) des hebräischen Glaubens überzeugt und erstellt aus dieser Sicht eine Kunst-Genealogie. Quelle und Ursprung der Kunst sind die Engel in Salomons Tempel, sie haben nicht nur das Urbild der Laokoon-Gruppe geschaffen, auch die so genannten „antiken“ Gemmen stammen aus dem Tempel-Umfeld,

---

<sup>76</sup> Der angegebene Vers aus Vergils „Aeneis“ verheißt den Römern die Herrschaft über die Welt, in den Bild-Künsten würden sie jedoch von anderen übertroffen werden. Blake folgert daraus, dass die politischen Herrscher von der Teilhabe an der künstlerischen Imagination ausgeschlossen sind.

<sup>77</sup> Das kommt auch im Brief vom 23. August 1799 an John Trusler zum Ausdruck. Erdman, 1988, S. 701.

<sup>78</sup> Wie Anm. 77.



sie sind die Gemmen auf Aarons Brustschild.<sup>79</sup> Tempeldienst und Kunstausübung fallen für Blake zusammen, auf seine Zeit übertragen heißt das: nur ein Kunstschaffender kann sich Christ nennen; Gottesdienst, verstanden als Beten Loben und Fasten, ist Kunstausübung; ein unschöpferischer Mensch („*The unproductive Man*“) kann kein Christ sein. Die Bibel in beiden Teilen ist das Lehrbuch der Kunst („*The Great Code of Art*“), Jesus, seine Apostel und Nachfolger waren Künstler. Biblische Geschichte ist als Allegorie zu verstehen, der Auszug der Kinder Israel aus Ägypten ist die Befreiung von der (unschöpferischen) Kunst, die in Naturnachahmung besteht („*delivered from Nature & Imitation*“). Auf den Einzelnen übertragen, gilt es sich ebenfalls zu befreien von all dem, was dieser Art von Kunst im Wege steht: von Vater und Mutter<sup>80</sup> Haus oder Land.<sup>81</sup> Eine solche Befreiung lässt teilhaben an dem „Eternal Body“ einem spirituellen Leib, der auch „*Divine Body*“ oder „Jesus“ oder „Gott“ genannt werden kann. Gott ist Imagination, Jesus bildet den spirituellen Leib<sup>82</sup>, an dem Blake und die gesamte Künstler-Gemeinde teilhaben („*we are his members*“). Das Spirituelle ist das Ewige, und seine Wirksamkeit zeigt sich bereits in der Gegenwart in den „*Works of Art*“.

Die von Blake entwickelte Kunst-Theorie mag in ihrer Terminologie für moderne Ohren seltsam klingen, für Bibelkundige sind es vertraute Töne. Denn Blake kleidet seine Ansicht in eine biblisch-theologische Sprache. Die Aussage über den spirituellen Leib erinnert an die Leib-Metaphorik des Paulus. In seinen Briefen vergleicht der Apostel mehrere Male die christliche Gemeinde mit einem Leib, dessen Haupt Christus ist und die Christen die Glieder.<sup>83</sup>

- Die Antinomien: Kunst und Gegen-Kunst

Unterhalb der oberen Begrenzungslinie (Z. 52-53; Z. 57-38) :

*Where any view of Money exists Art cannot be carried on, but War only Read Matthew C X 9 & 10v/ by pretences of the Two  
Impossibilities Chastity & Abstinence Gods of the Heathen*

○

*Art can never exist without/ Naked Beauty displayed*

Neben der rechten Figur (Z. 82-85):

---

<sup>79</sup> Blake bezieht sich auf Ex. (2. Mose) 28, auf das biblische Kapitel, in dem das Priestergewand Aarons (und seiner Nachfolger) detailliert beschrieben wird. Der „Priesterschurz“ soll zwei Gemmen tragen: „Und du sollst zwei Onyxsteine nehmen und darauf eingraben die Namen der Söhne Israels, auf jeden sechs Namen nach der Ordnung ihres Alters. Das sollst du tun in Steinschneiderarbeit nach der Weise der Siegelstecher, und sie sollen mit Goldgeflecht eingefaßt werden. Und du sollst sie auf die Schulterteile des Schurzes heften...“. Ex. 28, 9-12a. (Zitiert nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Württembergische Bibelanstalt Stuttgart, 1966).

<sup>80</sup> Eine Anspielung auf Gen. 1, 24, aber auch auf die Jüngerberufungen im Neuen Testament (vgl. Mt.10, 37). Unmissverständlich ersetzt Blake die biblische Berufung zur Jesus-Nachfolge durch die Berufung zur Kunst.

<sup>81</sup> Eine Anspielung auf die Berufung Abrahams, Gen. 12,1.

<sup>82</sup> Ganz anders die Auffassung von David Sten Heerstrom (1986). Für Herrstrom ist der „Leib Christi“ keineswegs eine spirituelle Größe, sondern konkret gewordene Leiblichkeit. Er zitiert das Johannes-Evangelium: „Das Wort ward Fleisch“ zieht Parallelen von Fleischwerdung zu Bildwerdung, und entwickelt daraus die These, dass Blake den „Laokoon“ als Inkarnation Jehovas verstehe, eines Gottes, der hier seine Selbstsucht („Selfhood“) auf dem Altar opfert. – Methodisch baut Herrstrom seine Argumentation auf der Voraussetzung auf, Blake gebrauche die biblische Terminologie, wie die Theologen sie verstehen. Dass Blake weit davon entfernt ist, will der vorliegende Aufsatz zeigen. Blake füllt die theologischen Begriffe mit anderen Inhalten und entwirft eine eigene Theologie, die mehr mit Kunst und Inspiration als mit Heiliger Schrift zu tun hat.

<sup>83</sup> 1. Korinther 12, 27: „Ihr seid aber der Leib Christi und Glieder, ein jeglicher nach seinem Teil.“ (Zitiert nach der Lutherübersetzung, s. Anm. 31) Vgl. auch Römer 12,5; 1. Korinther 6, 15; Epheser 4, 12b.

*For every/ Pleasure/ Money/ Is Useless*

Unterhalb der rechten Begrenzungslinie (Z. 97-98):

*Jesus & his Apostles and Disciples were all Artists. Their Works were destroyed by the Seven Angels of the Seven Churches in Asia  
Antichrist Science*

Rechts neben dem Sockel (Z. 109-111):

*Christianity is Art/ & not Money/ Money is its Curse*

Auf der linken Seite, parallel zum Bildrand (Z. 50-51):

*Prayer is the Study of Art/ Praise is the Practise of Art/ Fasting etc. all relate to Art/ The outward Ceremony is Antichrist*

Neben der linken Figur (Z.45-49):

*The True Christian Charity non dependent on Money (the lifes blood of Poor Families) /that is on Caesar or Empire or Natural  
Religion/ Money, which is the Great Satan or Reason/ the Root of Good & Evil/ In The Accusation of Sin*

Die letzte Zeile des gesamten Blattes (Z. 4):

*Art degraded Imagination Denied War Governed the Nations*

Kommentar: William Blake versteht die Ausübung der (schöpferischen) Kunst als praktiziertes Christentum („Christianity is Art“). Dementsprechend sind die Gegenkräfte des Christentums auch die Gegenkräfte der (schöpferischen) Kunst. Zu der kunstfeindlichen Seite gehört das, was in der Bibel widergöttlich genannt wird, der Satan, der Antichrist und das Geld, das nach christlicher Tradition mit dem „Mammon“ der Bibel gleich zu setzen ist<sup>84</sup> und nach Blake mit einer Häufung von Übeln behaftet ist, wozu auch Vernunft und Moral zählen. Mit der Erwähnung der sieben Engel der kleinasiatischen Gemeinden, die von Blake allesamt als Zerstörer der Werke Jesu und der Apostel verurteilt werden, spielt er auf die Johannes-Apokalypse<sup>85</sup> an, mit dem Unterschied, dass in der Bibel das Urteil sehr viel differenzierter ausfällt. Die Gleichsetzung von „Chastity & Abstinence“ mit den Göttern der Heiden (*Gods of the Heathen*“), hat nun gar keine biblische Grundlage – das ist eine singuläre Behauptung von Blake höchstpersönlich und weicht auch von der profanen Überlieferung ab. So viel von den heidnischen Göttern der Antike bekannt ist, praktizierten sie eine eher lockere Moral. Blake setzt sich über den Wortlaut von Texten, über Wissensbefunde und historische Fakten hinweg, sein eigenes System ist ihm wichtiger. Da nach seiner Ansicht die wahren Christen durchweg Künstler sind, kann die unkünstlerische Haltung von „Chastity & Abstinence“ nur Ausdruck eines unchristlichen Heidentums sein. Einen Sinn bekommt die Aussage, wenn man die eigentliche Absicht erkennt: Blake wendet sich gegen die Prüderie im streng moralischen England seiner Zeit<sup>86</sup>, es ist eine Invektive gegen die Keuschheitsprediger, denen er die Christlichkeit abspricht, indem er sie zu Heiden erklärt. Die Moralisten können keine Christen sein, denn Kunst existiert nur, wenn Nacktheit gezeigt werden darf (*Art can never exist without Naked Beauty displayed*“).

---

<sup>84</sup> Die Unvereinbarkeit von Gottesdienst und Dienst am Mammon: Matthäus 6, 24. „Der ungerechte Mammon“ als Metapher für das Geld: Lukas 16, 9.

<sup>85</sup> Johannes-Offenbarung, Kapitel zwei und drei.

<sup>86</sup> In diesem Sinne deutet William P. Frost vier aus Blakes „Proverbs of Hell“ zitierte Zeilen: „This is obviously a voice against the prudishness which would become Victorian in the next century.“ S. William P. Frost: *Visions of the Divine*. University Press of America, Washington 1977, S. 12.

Einen weiteren Gegenwartsbezug stellt Blake her, wenn er die Ideale und Grundlagen der Aufklärung mit den biblischen Gegenspielern identifiziert. Es handelt sich dabei um die deistisch geprägte Wissenschaft, („Deist Science“, „Antichrist Science“), um materielle Gesinnung und Vernunft („Money, which is the Great Satan or Reason“), um die Natur-Verehrung („Goddess Nature“<sup>87</sup>) sowie um „Natural Religion“. Ein zeitgenössisches Beispiel für „Caesar or Empire“ als Feind der Kunst war Napoleons Umgang mit Klöstern und Kunstschatzen; und die kunstfeindlichen Tendenzen im zeitgenössischen England prangert er zusammen mit dem Geld an, welches „Leben und Blut der Armen“ ist – sicherlich eine Anspielung auf die sozialen Verwerfungen, die in England den Beginn der Industrialisierung kennzeichneten.

Die Bestätigung für seine Anschauung findet er im Ablauf der Geschichte. Der unterste Satz, in der Zeitstufe des Präteritums formuliert, zieht die Bilanz: „Art degraded Imagination Denied War Governed the Nations“.

- Adam und Vergänglichkeit, Lebensführung, Tod und Leben

In der oberen Mitte (Z. 54-57):

*He repented that he had made Adam/ (of the Female, the Adamah)/ & it grieved him at his heart*

Rechts neben der großen hebräischen Beischrift (Z. 25-30):

*What can be Created/ Can be destroyed/ Adam is only/ The Natural Man/ & not the Soul/ or Imagination*

Rechts oben in Längsrichtung (Z.104-108):

*The Whole Business of Man Is/ The Arts & All Things Common/ No Secresy in Art*

Rechts nahe dem Kopf des rechten Sohnes (Z. 99-103):

*Art is the Tree/ of Life/ GOD/ is Jesus  
Science is the/ Tree of Death*

Neben dem angehobenen Bein des rechten Sohnes (Z. 112-115):

*Is not every Vice possible to Man/ described in the Bible openly/ All is not Sin that Satan calls so/ all the Loves & Graces of Eternity*

Kommentar: Diese Aussagen betreffen den Menschen, dessen Lebensspanne in ein Koordinatensystem von Vergänglichkeit und Ewigkeit gestellt wird. Konform mit der hebräischen Bedeutung ist „Adam“ für Blake der Mensch schlechthin, „Adam“ und „Man“ oder auch „Natural Man“ sind Synonyme und betreffen die gesamte Menschheit. Der geschaffene Mensch unterliegt dem Willen des Schöpfers, den es reuen kann, den Menschen gemacht zu haben. („He repented that he had made Adam...“<sup>88</sup>). Der Vergänglichkeit entzogen sind „Soul or Imagination“, Gott und Jesus („Tree of Life“), und „all the

---

<sup>87</sup> Vgl. das Schlagwort der Aufklärung: „Zurück zur Natur!“.

<sup>88</sup> Hier zitiert Blake die Bibel, Gen. 6,6: „da reute es ihn, daß er die Menschen gemacht hatte auf Erden und es bekümmerte ihn in seinem Herzen...“. Interessant ist die kleine Verschiebung, die den Sinn der Bibelstelle verändert. Was in der eben zitierten Lutherübersetzung mit „die Menschen... auf Erden“ wiedergegeben wird, heißt mit minimaler Abwandlung bei Blake „of...the Adamah“, also von /aus der Erde. Unbiblisch ist das nicht, Blake kombiniert das Zitat aus Genesis 6 mit zwei Stellen aus Genesis 2 und 3, welche besagen, dass der Mensch (hebräisch: „Adam“) aus Erde (hebräisch: „Adamah“) gemacht ist (Gen. 2,7; Gen. 3, 19b). Die Hinzufügung, dass „Adamah“ weiblich ist, stimmt mit der hebräischen Grammatik überein, aber Blake

*Loves & Graces of Eternity*“. Letztere wecken zwar Assoziationen an irdische Freuden, in Verbindung mit „*Eternity*“ müssen sie aber als etwas Geistiges verstanden werden.

Zum Bereich des Todes („*Tree of Death*“) wird die Wissenschaft („*Science*“) gezählt. In der Konstellation zwischen Leben und Tod hat der Mensch zwei Tätigkeitsfelder: „*The whole Business of Man is/ The Arts & All Things Common*“, also Kunst und gesellschaftliche Teilhabe an allen Gütern. Die gängigen moralischen Verdikte setzt Blake außer Kraft. In der anzunehmenden Absicht, das Ansehen der Bibel nicht zu beschädigen, erklärt er manche von ihr beschriebenen Laster als nicht praktikierbar, bei den Wertsetzungen des Satans ist er weniger vorsichtig und sieht den Fehler in der Beurteilung selbst: „*Is not every Vice possible to Man/ described in the Bible openly/ All is not Sin that Satan calls so/ all the Loves & Graces of Eternity*“.

Was an Blakes Aussagen immer wieder auffällt, ist die Dopplung oder Reihung der Begriffe. Hier im letzten Themenbereich sind es: „*loves & graces*“, „*soul or Imagination*“, „*tree of Life/ GOD/ is Jesus*“. Was wie ein Suchen nach einem bestimmten Wort und darum wenig treffsicher wirkt, ist wohl ein bewusstes Offenlassen. Dopplung und Variationen erzeugen eine Ahnung von dem, was gemeint ist. Festlegung und Objektivierung meidet Blake, und wie er sich er sich oftmals weder an die Regeln der Rechtschreibung noch an die der Grammatik hält, schafft er insgesamt eine Sprache, die sich in ihrer begrifflichen Unschärfe und oftmals holprigen Ausdrucksweise den Sprachanalytikern und ihren Methoden versperrt. Sie öffnet aber vielleicht gerade durch die fehlende Genauigkeit Wege zu Fantasie und Intuition und so befolgt Blake selber seine Maxime „*Science is the Tree of Death - Art is the Tree of Life*.“

#### 4. Die Spannung zwischen Bild und Texten: Beschreibung und Lösungsversuch

Texte und Bild sind optisch eine Einheit, inhaltlich scheinen sie auf völlig anderer Ebene zu liegen. Die Texte isolieren sich vom Bild, sind in sich selbst inkohärent und nur durch einen interpretatorischen Versuch, wie soeben unternommen, in eine gewisse Logik zu bringen. Insofern könnte man den „Laocoon“ als Paradebeispiel für Blakes Bi-Polarität oder auch Wahnsinn heranziehen, die Kategorie, mit der die Zeitgenossen das Phänomen William Blake zu erklären suchten.<sup>89</sup> Selbst der wohlmeinende Biograph Alexander Gilchrist, der Blake zu einer einheitlichen Persönlichkeit zu stilisieren versucht, erkennt eine doppelten Verortung des Künstlers: er sei in Vergangenheit und Zukunft beheimatet – aber, so ist für den Leser zu schlussfolgern, eben nicht in der Gegenwart.<sup>90</sup>

Doch dieses Hinwegsehen über die gegenwärtigen Gegebenheiten, die Nichtbeachtung der Realität geschieht keineswegs unkontrolliert, sondern hat bei Blake Methode, und zwar eine bewusst gewählte:

„I assert, for myself, that I do not behold the outward creation, and that to me it is hindrance and not action. 'What!' it will be questioned, 'when the sun rises, do you not see a round disc of fire somewhat like a guinea?'

---

verschiebt das Femininum der Grammatik ins Physische und lässt durchblicken, dass sein Jahwe dem Weiblichen abhold ist.

<sup>89</sup> Eleonore Frauke Pieper bilanziert: „Betrachtet man zusammenfassend das ganze Feld von Meinungen zu Blake bis zum Zeitpunkt von Gilchrists Biographie, so lässt sich feststellen, daß die Diskussion um Blakes Wahnsinn nicht nur einen immer wiederkehrenden Topos bei praktisch allen Autoren darstellt, sondern daß sie zugleich die Gestalt des gesamten Diskurses zu Blake formt.“ Eleonore Frauke Pieper, 1997, S. 69.

<sup>90</sup> Vgl. E. F. Pieper, 1997, S. 81 f.

Oh! no, no! I see an innumerable company of the heavenly host crying 'Holy, holy, holy is the Lord God almighty!' I question not my corporal eye any more than I would question a window concerning a sight. I look through it and not with it."<sup>91</sup>

Wenn Blake bei einem Sonnenaufgang die himmlischen Heerscharen sieht, die ihren machtvollen „Heilig, Heilig“-Lobgesang ertönen lassen, heißt das nicht, dass er die Sonne nicht sieht. Aber er sieht durch sie hindurch. Ihm ist der Sonnenaufgang nur ein äußeres Zeichen, hinter dem sich eine andere Wirklichkeit auftut. Diese andere Wirklichkeit ist keine eigene Erfindung, der Anblick der Sonne weckt in ihm die Erinnerung an den Lobgesang der Engel, den er seit seiner Kindheit kennt. Christlich sozialisiert, hörte er den Gesang bei der Eucharistiefeier und war vertraut mit der biblischen Schilderung der Jesaja-Vision, die von dem Gesang der Seraphim um Gottes Thron berichtet.<sup>92</sup> Die Gegenposition zu dieser Art von Wahrnehmung verdeutlicht sich in der erstaunten Frage des Gegenübers: „Do you not see a round disc of fire somewhat like a guinea?“ Die Sonne reduziert sich auf eine simple Scheibenform aus Feuer und wird durch den Vergleich mit einer Münze („like a guinea“) zu einem Alltagsgegenstand herabgestuft, dessen Wert ein Kaufwert ist. Die Kluft zwischen den Wahrnehmungsmodalitäten liegt nicht in dem, was dem Betrachter tatsächlich vor dem Auge erscheint. Die Fähigkeit des Sehens gehört zur natürlichen Ausstattung des Menschen und Blake stellt nicht die Frage, ob die objektive Wirklichkeit eine eigene Existenz hat. Das scheint ihm selbstverständlich zu sein, darum geht es ihm nicht. Für ihn ist entscheidend, wie man mit dem Vorhandenen und für jedermann Sichtbaren umgeht. Offenbar gibt die Grundhaltung eines Menschen den Ausschlag. Entweder ist man dem Materiellen zugewandt und erkennt in einer aufgehenden Sonne etwas Dinglich-Materielles oder man ist wie Blake den himmlischen Dingen zugewandt und sieht in der geschaffenen Welt die himmlische Herrlichkeit. Position und Gegenposition liegen nicht auf der Ebene des Visuellen, sie beruhen auf einer inneren Disposition, die mit Ethik zu tun hat. Nach Blake bekommt das Wahrgenommene die Bedeutung, die dem ethischen Grundmuster des jeweiligen Individuums entspricht. Welche Rolle die ästhetische Komponente spielt, bleibt in diesem Zusammenhang unerwähnt. Keine Rede davon, dass ein Sonnenaufgang als Naturschauspiel oder als Bild mit ausdrucksvollen Farben aufgefasst werden könnte. Eine ästhetische Sichtweise spielt in Blakes Wertesystem eine untergeordnete Rolle, sie liegt außerhalb des Gegensatzpaares Imagination versus Materie.

In Blakes „Laocoon“ könnte man für das soeben Ausgeführte ein extremes Beispiel sehen. Der Bildteil bietet die Außenansicht, er zeigt ein vorgegebenes Kunstwerk, das objektiv vorhanden und damit (wie die Sonne im obigen Beispiel) ein Teil der äußeren Wirklichkeit ist. Blake verformt diese Wirklichkeit nicht, er sieht das Kunstwerk, wie es andere sehen, und kann es akribisch und für einen Lexikonartikel tauglich abbilden, womit er dem ihm erteilten Auftrag gerecht zu werden imstande ist. Ihm selbst aber genügt die reine Wiedergabe einer Außenansicht nicht. Kopieren ist für ihn keine Kunst, naturgetreue Abbildungen bleiben beim Äußerlichen und haben nichts mit der hochgeschätzten „Imagination“ zu tun.<sup>93</sup> Die Wege, die seine Imagination geht, lassen sich durch Titel

---

<sup>91</sup> Dieses Zitat aus „A Vision of the Last Judgement“, hat Gilchrist seiner Blake-Biographie vorangestellt. In: Richard Holmes (Hg.): Gilchrist on Blake. Life of William Blake Pictor Ignotus. London, New York, Sydney 2005, S. 2.

<sup>92</sup> Jesaja 6,3.

<sup>93</sup> Expressis verbis sagt Blake an anderer Stelle: „No man of Sense can think that an Imitation of the Objects of Nature is The Art of Painting, or that such Imitation which anyone may easily perform, is worthy of Notice(...) A man sets himself down with Colours & with all the Articles of Painting; he puts a Model before him & he copies that so neat as make it a deception (...) Is this Art? Can it be worthy of admiration any body of Understanding?

und Beischriften nachvollziehen. Weit ab von jeder akzeptierten Deutung nennt die Bild-Unterschrift den Namen „Jehova“, und kann damit nur den Gott des Alten Testaments meinen, was durch die hebräischen Schriftzeichen noch bekräftigt wird. Dieser Jehova, so erklärt der Titel, habe zwei Söhne namens Satan und Adam. Für den Rezipienten sind diese Benennungen eine harte Zumutung, sie waren für die Zeitgenossen kaum akzeptabel und sind auch für die Späteren schwer nachvollziehbar.<sup>94</sup> So überraschend die Behauptungen sind, Blake macht sich nicht die Mühe, den Verständnislosen aufzuklären, wie er zu diesen Benennungen kommt. Begründungen und Belege sollten auch nicht zu erwarten sein von einem William Blake, der die Ratio für einen Feind der Kunst hält und dem Intellekt die Aufnahmefähigkeit für wahre Kunst abspricht.

Auf sich selbst gestellt und bemüht, eine Erklärung zu finden, entdeckt man nach einer Zeit der Ratlosigkeit, dass man vielleicht selbst einen Fehler gemacht hat. Man hat Verbindungen geknüpft, die zwar nahe liegen, die aber an Text und Bild nicht zu verifizieren sind. Es stimmt nicht, dass Blake den Laokoon mit dem Gott des Alten Testaments identifiziert. Das ist eine Schlussfolgerung, die sich beim ersten Hinsehen fast von selbst ergibt, aber von Blake so nicht ausgedrückt wird. Laut Blake stellt zwar die gesamte Szene „Jehova mit seinen Söhnen Satan und Adam“ dar, die Hauptfigur selbst trägt aber die Beischrift „Schlangenträger“ und wird, wie die flankierenden Figuren, die überhaupt keine Beischrift aufweisen, nur durch die Umrandungstexte charakterisiert. Nach unserer Interpretation handelt es sich bei den drei Figuren um Prototypen des Menschen, um überzeitliche Grundmuster, nicht um einzeln zu benennende Individuen mit ihrem nur sie betreffenden Schicksal. Wenn jemand Laokoon mit „Jehova“ identifiziert und „Jehova“ als den Gott des Alten Testaments mit sämtlichen theologischen Konnotationen denkt, wenn er meint, dass dieser sich hier im Kampf gegen Schlangen befindet, unterliegt er einem selbst konstruierten Irrtum und kann sich nicht auf Blake berufen. Blake spricht von „Jehova“, ohne ihn an irgendeiner Stelle mit Laokoon gleichzusetzen. So weit sein „Jehova mit zwei Söhnen“ von christlichen Glaubenssätzen entfernt ist, so weit ist (auf das Bild übertragen) der räumliche Abstand zwischen dem fragwürdigen Statement und den dargestellten Figuren. Wie eine mehrfach geschichtete horizontale Steinplatte schiebt sich der massive dreistufige Sockel zwischen die Darstellung der Schlangen mit ihren Opfern und den unterhalb zu lesenden Text, der von Jahwe und seinen Söhnen spricht. Die optische Barriere verbietet eigentlich, über sie hinweg den unteren Titel mit der oberen Darstellung zu verknüpfen.

Anders verhält es sich mit der oberen prägnant hervortretenden Bezeichnung in fett gedruckten hebräischen Großbuchstaben. Hier fehlt eine deutliche Abgrenzung, und die unmittelbare Nähe zu dem Kopf des Laokoon lässt vermuten, dass mit „Malak Jahwe“ tatsächlich die dargestellte Mittelfigur gemeint ist. Doch auch hier wäre es vorschnell, eine Gleichsetzung von „Jehova“ und „Laocoon“ anzunehmen. Anders als die kurvig geschriebenen Kommentare, welche die oberen Konturen der Gruppe nachzeichnen und als Bildelement noch zu der Figuren-Darstellung gehören, verläuft hier die Schrift in horizontaler Richtung. Formal integriert sie sich in die Textfelder und hält Distanz zu den Figuren. Fettdruck und Größe der hebräischen Schriftzeichen und die Nähe zu Laokoon zeigen zwar, dass es um eine wichtige Aussage in Bezug auf Laokoon geht, aber nicht im Sinne der Identifizierung. So weit geht Blake nicht, dass er Laokoon mit dem Gott des Alten

---

Who could not do this? What man who have eyes and an ordinary share of patience cannot do this neatly?“ Blake, Public Adress, S. 67. Zitiert nach E. F. Pieper, 1997, S. 108.

<sup>94</sup> Heutige Kommentatoren halten sich allerdings zurück, das auszusprechen. Sie umgehen das Problem der Verständlichkeit, indem sie sich damit begnügen, auf andere nicht weniger kryptische Äußerungen des Künstlers zu verweisen, zum Beispiel führt Essick den Descriptive Katalog von 1809 an: Essick (1983), S. 101.

Testaments gleichsetzt. Es bleibt bei einer Annäherung, es kommt nicht zu einer Deckungsgleichheit. Durch das auffällige und den meisten geläufige Tetragramm denkt der Betrachter sofort an den jüdisch-christlichen Gottesnamen und vergisst, dass „Jehova“ an dieser Stelle gar nicht als Subjekt gebraucht ist. Es handelt sich um einen Doppelbegriff, für den Blake selbst die Übersetzung bereit hält. „Malak Jahwe“ wird im Englischen zu „The Angel of the Divine Presence“. Subjekt ist „The Angel“, nicht etwa „Jehova“, dessen Name sogar entfällt, da der Name durch die Umschreibung „Divine Presence“ ersetzt wird. „Göttliche Gegenwart“ ist ein allgemeiner Begriff für eine undefinierte numinose Kraft, göttlich, aber gegenwärtig, eine Kraft, die von Blake als „Imagination“ für dem Menschen erfahrbar gehalten wird.<sup>95</sup> Das hat mit der Transzendenz eines Jehova nichts zu tun und führt darüber hinaus auch weg von der Vorstellung eines persönlichen Gottes. Die Verwendung des Wortes „Engel“, hier als Subjekt und sicherlich als Bezeichnung für die Laokoon-Figur gebraucht, baut eine Brücke zum Verständnis. Den Begriff „Engel“ benutzt Blake als Synonym für den „Genius“ des Künstlers; wie schon ausgeführt, beruft er sich im ersten Trusler-Brief auf seinen „Genius or Angel“.<sup>96</sup> Der Begriff bleibt in der religiösen Sphäre, er lässt sich aber auf Menschen von besonderen Qualitäten übertragen. Ein Künstler, dessen „Genius“ göttlicher Herkunft ist, kann durch Laokoon repräsentiert werden. Wie Laokoon die Nebenfiguren in titanischer Größe und Kraft überragt, erhebt sich auch der Künstler über andere, und wie Laokoon bietet er übermenschliche Kräfte auf im Ringen gegen seine Fesseln (hier: gegen die Moral, verkörpert durch die Schlangen „gut“ und „böse“), die ihn in seiner Freiheit behindern. Mit dem Blick nach oben<sup>97</sup> eröffnet sich für den Künstler „Laocoon“ ein Ausweg, den Blake auch für sich selbst immer gesehen hat: der Blick in die Welt der Imagination.

So verstanden ist Blakes „Laocoon“ ein Sinnbild für Wert und Würde und für die Leistungen der Kunst. So hoch setzt Blake die Kunst an, dass er bestreitet, die Laokoon-Gruppe sei menschlichen Ursprungs. Sie muss ihren Ursprung bei den Cherubim, den Engeln im heiligen Tempel Salomos haben – nicht als historisches Faktum, welches wie alles Äußere unbedeutend wäre. Durch das Äußere hindurch sieht Blake den heiligen Ursprung, und dieser gilt nicht nur für das eine Kunstwerk, sondern für die Kunst allgemein: Kunst ist „heilig“ oder, wie im „Laocoon“ formuliert: „Art is Christianity“ – eine religiöse Chiffre für das Höchste. Indem Blake die Laokoon-Gruppe mit einem Nimbus versieht, beglaubigt er durch den Augenschein, was seine Worte aussagen.

## V

### Blakes „Laocoon“ als Schlüssel zu der Gedanken- und Bildwelt des Künstlers

Blakes „Laocoon“ bildet zusammen mit zwei anderen sogenannten „Sibylline Leaves“<sup>98</sup> eine Art Abschlusskommentar zu den „Illuminated Books“<sup>99</sup>. Die losen Abschlussblätter, wovon der „Laocoon“

---

<sup>95</sup> Vgl. das Textfeld-Zitat auf S. 23 (unten) zu dem Stichwort: „Bibel und Christentum“: „...The Imagination that is God himself...“ – Gott (nicht „Jehova“) wird mit der „Imagination“ gleichgesetzt.

<sup>96</sup> Ähnliches besagt der Text am Schluss von „PRINCIPLE 1“: ... „that the forms of all things are derived from their Genius. which by the Ancients was call'd an Angel & Spirit & Demon“. Zitat bei Bindman, 2001, S. 21.

<sup>97</sup> In dieser Weise hat Blake die Laokoon-Vorlagen verändert.

<sup>98</sup> So bezeichnet William Rossetti auch die Blätter „The Ghost of Abel“ und „On Homers Poetry [and] On Virgil“, beide von 1822. S. David Bindman, 2001, S. 399.

das letzte ist, sind Gegenstücke zu den ungebundenen Erstlingsblättern „All Religions are One“ und „There is no Natural Religion“ aus dem Jahr 1788, die als Einleitung<sup>100</sup> und Auftakt dienen.

„All Religions are One“ and the two tracts grouped under the title „There is no Natural Religion“ are a direct assault on Deism (made synonymous with ‚Natural Religion‘), in the form of a series of propositions demonstrating the existence of a world beyond the senses, and associating the Poetic Genius with the spirit of Prophecy. [...] Blake’s aphorisms propound principles fundamental to his thought and art, more fully developed in later books in Illuminated printing.“<sup>101</sup>

Im „Laocoon“ widerspiegelt sich das hier Gesagte, Blake fasst in den „Laocoon“-Statements noch einmal seine Grundgedanken zusammen. Auffallend und einzigartig ist, dass Blake zum Abschluss der „Illuminated Books“ nicht seinem „Genius“ folgt und ein eigenes Bild erfindet, sondern sich einer ansonsten abschätzig beurteilten Kopie bedient. Eine Kopie als bloße Nachahmung ist keine Kunst in Blakes Sinne. Das bleibt weiterhin gültig, denn im vorliegenden Fall wird die Kopie durch Blakes Bearbeitung zum Kunstwerk erhoben. Kleine Korrekturen wie die Änderung der Blickrichtung des Laokoon und der Gesichtszüge des Satan genügen, um aus der Kopie ein echtes Kunstwerk machen. Defizitär ist eine Kopie so lange, wie sie nur etwas Äußeres abbildet. Dabei bleibt es im „Laocoon“ nicht; es gelingt zu verwirklichen, was wahre Kunst ausmacht: im Abbilden des Äußeren etwas aufscheinen zu lassen, das außerhalb des Abgebildeten liegt. Schöpferische Kunst kommt aus dem Inneren, ist mehr als das Wahrnehmen der äußeren Wirklichkeit. Die Innensicht muss zum Ausdruck gebracht werden, und das Laokoon-Blatt erfüllt diese Anforderung gleich doppelt: Die Darstellung als solche verlässt die reine Wiedergabe und die beigefügten Worte verändern zwar nicht das Bild selbst, aber den Blick auf das Bild. Indem sie auf den transzendenten Ursprung im Tempel des Salomo hinweisen, verändert sich die Wahrnehmung und der Betrachter sieht nicht nur die physischen oder auch die ästhetischen Gegebenheiten, sondern projiziert das Mystische des Ursprungs auf das Bild. Auch eine Kopie kann also die doppelte Wahrheit von Immanenz und Transzendenz enthalten, wenn sie mit dem richtigen Verständnis angeschaut wird. Insofern gibt es keinen qualitativen Unterschied zwischen Kopie und schöpferischer Kunst. Denn alle Kunst, die sich in Bild oder Wort ausdrückt, wird dadurch zur wahren Kunst, dass sie Zeichen und Hinweis auf eine grundsätzlich unzugängliche Wahrheit gibt. Die Wahrheit selbst kann nicht abgebildet werden, sie ist auch nicht zu sehen, nicht einmal von den Visionären.

In einem fiktiven Gespräch legt Blake dem biblischen Jesaja auf die Frage, warum er, Jesaja, und der ebenfalls anwesende Ezechiel behaupten könnten, Gott habe mit ihnen gesprochen, folgende Antwort in den Mund: „I saw no God, nor heard any, in a finite organical perception; but my senses

---

<sup>99</sup> Anhand der „Illuminated Books“ kann die fortlaufende Entwicklung der Gedankenwelt von Blake nachvollzogen werden. Siehe dazu: William P. Frost: William Blake’s Visions of the Divine. In: Visions of the Divine. Washington D. C. 1977, S. 7-27.

<sup>100</sup> Das erste der zehn Blätter zu „All Religions are One“ zeigt eine männliche Sitz-Figur, die inmitten einer angedeuteten Baumlandschaft mit parallel ausgestreckten Armen und Zeigefingern ohne erkennbaren Zielpunkt nach rechts weist. Unter dem Bild steht der Text „The Voice of one crying in the Wilderness.“ Das ist eine Anspielung auf das Markusevangelium, Kapitel 1, Vers 3: „Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste...“ Blake eröffnet die Reihe seiner „Illuminated Books“ mit einem Satz, der das Markusevangelium eröffnet. Man kann darin die Absicht erkennen, nicht nur die folgenden sieben „Principles“ über den Ursprung der Religionen, sondern auch deren Entfaltung in den „Illuminated Books“ als eine Art Evangelium anzukündigen.

<sup>101</sup> David Bindman: William Blake. The Complete Illuminated Books. London 2001, S. 17.



discover'd the infinite in every thing, and as I was then perswaded, & remain confirm'd; that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences, but wrote..."<sup>102</sup>.

Blakes Jesaja spricht aus, wovon Blake für seine Person überzeugt ist: die Wahrnehmung des Unendlichen geschieht ohne Beteiligung der „organical perception“, ist eine innere Gewissheit (in der Fortsetzung des Gesprächs als „firm perswasion“ bezeichnet), die den Propheten dazu führt, zu reden und zu schreiben. Das Unendliche ist im Endlichen, von dieser Gewissheit erfasst, hält der Prophet es für den Auftrag Gottes, sich mitzuteilen, so wie er es kann – durch Schreiben. Das Schreiben ist als Ausdrucksform etwas Endliches und Definiertes, das dem Unendlichen, das es auszudrücken versucht, in keiner Weise entspricht. Es ist eine Anpassung an die natürliche Ausstattung des Menschen, an seine „finite organical perception“, es ist aber darüber hinaus ein Mittel, den Erkenntnisprozess in Gang zu setzen, dass in den Worten eine Wahrheit liegt, die nicht identisch ist mit den Worten.

So verstanden ist Blakes „Laocoon“ ein Lehrbeispiel für die Beziehung von äußerer Gestaltung und darin enthaltener Botschaft. Nahezu plakativ die ist die „Laocoon“-Gruppe ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Der starke Eindruck ist beabsichtigt. Von dem Anblick gefesselt, und im Bemühen, Bild und Text miteinander zu verbinden, vollzieht der Betrachter genau die Schritte, die zu der von Blake intendierten „wahren“ Erkenntnis führen. Beim Blick auf das bekannte Bild stellen sich die Assoziationen ein, die der gebildete Betrachter aufgrund seiner Kenntnisse abrufen kann. Er sieht nicht nur die Darstellung, er ergänzt in seinem Kopf all das, was er von dem Bild weiß. Auf dieses ergänzte Wissen zielt Blake ab, er erklärt die bisherigen Deutungen für falsch, und der Betrachter tut den ersten Schritt zur richtigen Erkenntnis, wenn er an dem bisher für richtig Gehaltenen zu zweifeln beginnt. Er kann sich nun öffnen für die Aufnahme einer anderen neuen Wahrheit, deren wörtlicher oder bildlicher Ausdruck ebenfalls nicht die Wahrheit selbst, sondern nur ein Hinweis darauf ist. Die Cherubim im unzugänglichen Allerheiligsten des Salomonischen Tempels sind eine Chiffre für das Unzugängliche schlechthin. Die Destruktion des rein sinnlichen und falschen Sehens mündet nicht darin, dass die endgültige Wahrheit zum Vorschein kommt. Aber durch das Entlarven der falschen Wahrheiten und durch die Suche nach der eigentlichen Wahrheit entsteht ein neues Bewusstsein, ein Sich-Öffnen für die Transzendenz.

Die natürlichen Augen sehen nicht die wahre Wirklichkeit, das ist keine neue Erkenntnis, neu ist das Vordringen zu den inneren Bildern und auch diese als Teil der grundsätzlichen Unvollkommenheit des Menschen<sup>103</sup> zu entlarven. Aber Blake bleibt nicht bei der Negation stehen. Auch wenn die Bilder, Worte und Visionen niemals die Wahrheit darstellen, weil sie grundsätzlich mit endlichen Mitteln die Unendlichkeit nicht abbilden können, haben Kunst und Kunstwerke ihren Sinn. Selbst ein Kunstwerk minderen Ranges wie eine Kopie lässt sich „richtig“ verstehen, wenn es über sich hinausweist, wenn im Endlichen das Unendliche aufscheint. Das Unendliche im Endlichen entdecken zu helfen, ist Aufgabe des Künstlers. Durch innere Eingebungen hat er für sich selbst eine „firm perswasion“ gewonnen und dieser Überzeugung verleiht er mit seinen künstlerischen Mitteln Ausdruck. Immer neu in vielen Abwandlungen, niemals in derselben Fassung gestaltet Bake seine „Illuminated Books“.

---

<sup>102</sup>. Das Zitat stammt aus dem „Illuminated Book“ mit dem Titel: „The Marriage of Heaven and Hell“ (1790). Zitat nach: David Bindman, 2001, S. 414.

<sup>103</sup> Vgl. Leopold Damrosch, Jr.: Symbol and Truth in Blake's Myth. Princeton 1980, S. 29: „...Black(!) ruefully admits that his own vision of the Last Judgment must differ from that of others, not because each person's vision is unique but because fallen vision is fallen... Blake's apocalyptic imagery ... suggests an ongoing series of temporary victories rather than a conversion after which vision is permanently unencumbered by error.“

Etwas Festes und Eindeutiges hat er nicht anzubieten, weder im Bild noch in der Sprache, und der Rezipient hat eine Entscheidung zu treffen: entweder will er auf den festen Halt nicht verzichten und beurteilt das, was ihn verunsichert, als „verrückt“ oder er macht sich auf die Suche nach der transzendenten Gewissheit, die ihm der Künstler-Prophet<sup>104</sup> William Blake aufzeigt.

## VI

### Fazit

Bezogen auf das „Laocoon“-Blatt stehen dem Betrachter drei männliche Figuren in drei Lebensaltern vor Augen, ein Knabe, ein Jüngling und ein gereifter Mann. Alle drei sind in unterschiedlicher Weise von der Umschlingung durch zwei gewaltige Schlangen betroffen – der Knabe sinkt sterbend dahin, der Jüngling versucht die belästigende Schlinge um seinen Fuß abzustreifen, der Mann kämpft mit höchster Kraftaufwendung gegen die Schlangenleiber. Was auf den ersten Blick eine menschliche Ausnahmesituation darstellt, ist nach Blake ein metaphysisches Geschehen. Das natürliche Auge sieht dieses Geschehen nicht in der richtigen Weise, solange es sich allein auf den Sinneseindruck verlässt. Erst durch die Mitteilung, dass es hier in Wahrheit um „Adam“, „Satan“ und „Jehova“ geht, wird die vordergründige Wahrnehmung aufgebrochen. Nun wird der dargestellte Kampf zu einem überzeitlichen Geschehen und gerade dadurch zu einer Interpretation menschlicher Daseinsbedingungen. In der sichtbaren Wirklichkeit und im aktuellen Geschehen gilt es die Transzendenz zu erkennen. Transzendenz und Immanenz durchdringen einander, Blake verwischt die Grenze zwischen „profan“ und „heilig“, ihm genügen wenige äußere Hinweise (neben den Beischriften auch der Nimbus, der die Gruppe umgibt), um die Geschlossenheit einer rein immanenten Sichtweise aufzubrechen. Doch auch umgekehrt gilt: das transzendente Geschehen spielt sich zugleich im Hier und Jetzt ab. Denn der Jüngling „Satan“ trägt die Gesichtszüge des jungen Napoleon.

Für Blake ist nur die Kunst imstande, dieses „Sowohl – Als auch“ aufzudecken. Bilder und Worte sind besser geeignet als „Diagramme“, Träger der Wahrheit zu sein – aber nur, wenn sie richtig als Zeichen und nicht fälschlich als Abbilder verstanden werden. Der „Laocoon“ von 1826-27 wird zum sinnfälligen Lehrbeispiel. Der bekannten Figurengruppe wird die Abbild-Funktion aberkannt; die realistische Darstellung gewinnt für Blake nur dann ihre wahre Bedeutung, wenn sie als Zeichen gewertet wird, als ein Hinweis auf eine unsichtbare und unzugängliche Wahrheit. Was für den „Laocoon“ gilt, gilt auch generell: Bilder und Worte sprechen die Sinne an und haben ihre Berechtigung. Sie sind aber leer und nutzlos, solange nicht erkannt wird, dass sie eine jenseitige Wahrheit beinhalten. Bilder sind Anstoß und Anlass, über die Sinne den Verstand in Tätigkeit setzen. Dieser soll zu der Erkenntnis kommen: Nichts ist so, wie der Augenschein es nahelegt – für das andere, die eigentliche Wahrheit, gibt es keinen adäquaten Ausdruck, keine entsprechenden Worte, keine Bilder. Die eigentliche Wahrheit lässt sich nicht ausdrücken, aber sie lässt sich erahnen, vielleicht auch nur glauben.

---

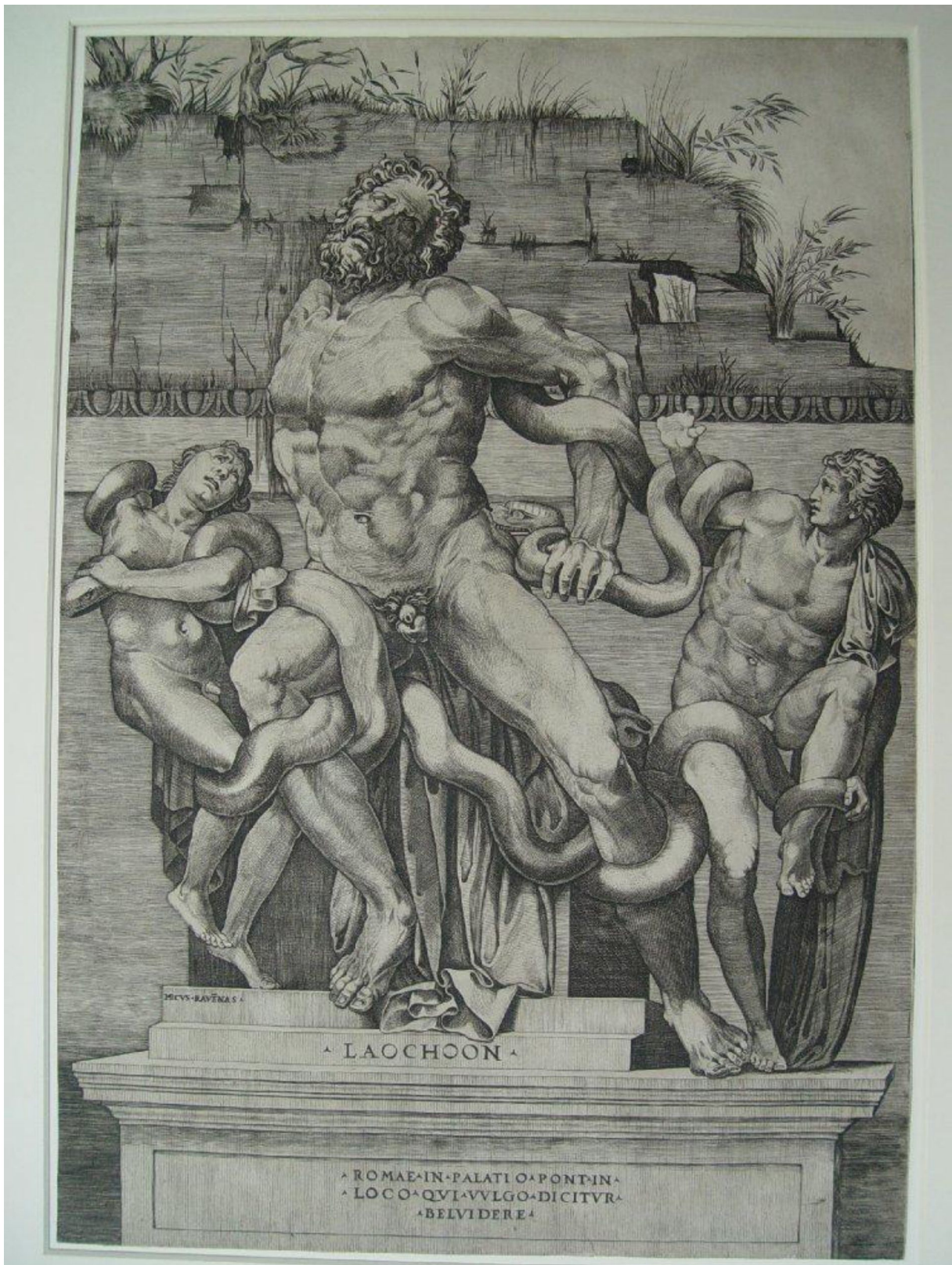
<sup>104</sup> Schon die Titel der „prophetischen Bücher“ lassen keinen Zweifel, dass sich Blake zum Propheten berufen fühlt..

Abbildung 2

Formanalyse



Abbildung 3 : Marco Dente/ Marco da Ravenna (1520)



Bildquelle:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=60892001&objectId=1437958&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=60892001&objectId=1437958&partId=1)

Literaturliste:

G. E. Bentley, Jr.: *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake*. New Haven/London 2001.

Bindman, David; Toomey, Deidre: *The Complete Graphic Works of William Blake*, London, Thames and Hudson, 1978.

Bindman, David: *The Complete Illuminated Books*. With an Introduction by David Bindman. Paperback-Nachdruck, London 2009.

Butlin, Martin: *The Paintings and Drawings of William Blake*. 2 Bde, New Haven / London 1981.

Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Rev. ed. with a new foreword and annotated bibliography by Morris Eaves. Hanover, 1988.

Damrosch, Leopold Jr. : *Symbol and Truth in Blake's Myth*. Princeton 1980.

Davies, J. G: *The Theology of William Blake*. Oxford 1978.

Dörrbecker, Detlef W.: *Konvention und Innovation. Eigenes und Entliehenes in der Bildform bei William Blake und in der britischen Kunst seiner Zeit*. Berlin 1992.

Dörrbecker, Detlef W.: *Schriftbilder und Bildzeichen. William Blakes Experimente*. In: (Hg.) *Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie Freie Universität Berlin: Paragrana* 2005 Beiheft 1, S. 41-70.

*Encyclopaedia Britannica*, 15. Auflage 2007 (Hgg.: Dale Hoiberg, Anita Wolf, Theodore Pappas).

Essick, Robert N.: *The Separate Plates of William Blake: A Catalogue*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983.

Fisch, Harold: *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton, and Blake*. Oxford 1999.

Frost, William P.: *Visions of the Divine*. University Press of America, Washington D. C. 1977.

Herrstrom, David Sten: *Blake's Redemption of God in the Laocoön. Literal Incarnation and the Marriage of Picture and Text*. In: Neumann, Mark; Payne, Michael (Hg): *Perspective, Art, Literature, Participation*. *Bucknell Review* 30.1, Bucknell University Press 1986, S. 37-71.

Holmes, Richard (Hg.): *Gilchrist on Blake*. Edited with an Introduction by Richard Holmes. London, New York, Toronto, Sydney 2005 (Nachdruck der Ausgabe „*Life of William Blake*, 1863).

Menge-Güthling: *Enzyklopädisches Wörterbuch der griechischen und deutschen Sprache*. Erster Teil. Griechisch- Deutsch. 17. Auflage, Berlin 1962.

Mitchell, W.J. T.: *Blake's Composite Art. A study of the Illuminated Poetry*. Princeton 1978.

Myrone, Martin (Hg.): *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. With essays by Christopher Frayling and Marina Warner and additional catalogue contributions by Christopher Frayling and Mervyn Heard. Ausstellungskatalog London 2006.

Myrone, Martin: The Blake Book. London (Tate) 2007.

Pieper, Eleonore Frauke: „Imitation is Criticism“, Daniel Gabriel Rossetti und William Blake. (Diss. Münster 1996) Frankfurt 1997.

Rowland, Christopher: Blake and the Bible. New Haven/ London 2010.

Ruthven, Kenneth K.: Myth. London 1976.

Helmut Sichtermann: Laokoon. Reclam UB Nr. 101, Stuttgart 1964.

Hinzuweisen ist außerdem auf die ausführliche und bis 2016 aktualisierte Bibliographie englischsprachiger Bücher im Blake-Archiv:

<http://www.blakearchive.org/blake/resources.html>.