

**„Ut pictura poesis“
Zur Inszenierung des Weiblichen
im Werk von Wilhelm Heine**

Von der
Philosophischen Fakultät
der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover

zur Erlangung des Grades einer

DOKTORIN DER PHILOSOPHIE

Dr. phil.

genehmigte Dissertation
von

Barbara Rodt

geboren am 05.05.1944 in Ulm/Donau

2009

Referentin: Prof. Dr. Gisela Dischner –Vogel
Korreferentin: Prof. Dr. Eva Koethen
Tag der Promotion: 12.02.2009

Abstract

Diese Arbeit untersucht- ut pictura poesis- Kunstbeschreibung und Beschreibungskunst und deren künstlerische, ästhetische, poetische Interferenzen im Werk von Wilhelm Heinse. Dargestellt wird dies an Heinses Inszenierung des Weiblichen in seiner ästhetischen Polyvalenz und zeitenübergreifenden Tiefendimension.

Die Amazone in der Bildgebung durch Rubens, das Bild der Venus in diversen Formen der darstellenden Kunst der Renaissance, die Madonna in unterschiedlicher Bedeutungsmodalität oder die Figur der Maria Magdalena werden im poetischen Werk, in den Romanen Heinses, zu Metaphern unterschiedlicher weiblicher Seinsbefindlichkeiten die der Autor durch kunstvolle Spiegelung zwischen Wort und Bild in ihrer Ambiguität auslotet und ekphratisch verdichtet. Heinses Schaffen fällt in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts. Gleichwohl ist der Dichter, so versucht die Arbeit darzulegen, beheimatet sowohl in der Antike als auch in der italienischen Kunst, Musik und Literatur der Renaissance und zeigt sich als deren intimer Kenner. Er verweist in seinem Werk über die Zeiten hinweg bis hinein in das zwanzigste Jahrhundert. Nicht nur offenbart er sich als Geistesverwandter von Nietzsche, insofern er, ‚jenseits von Gut und Böse‘, des Menschen Glück in lustvoller Diesseitigkeit sieht, die der große Mensch, der ‚*Megalopsychos*‘, der ‚Mensch mit großer Seele‘ erreicht. Indem Wilhelm Heinse durch den Entwurf seiner weiblichen Protagonistinnen die Möglichkeitsbedingungen der Selbstkonstituierung erfragt, greift er die Themen der Frühromantik, z. B. Schlegels *Lucinde*, und auch die des zwanzigsten Jahrhunderts auf. So lässt sich Wilhelm Heinse sowohl mit dem ‚*Heiligen Eros*‘ von Bataille als auch mit Judith Butler und dem ‚signifying lack‘ sowie dem ‚Abjekten‘ von Julia Kristeva lesen. Auch, so zeigt die Arbeit, findet sich Wilhelm Heinse im Gespräch mit dem Gedankengut seiner eigenen Zeit. In seiner Schrift *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim*, die er im Sommer 1776 erarbeitete, setzt er sich mit den kunstästhetischen Positionen seiner Zeit auseinander, zudem verweist er auf deren sozialpolitische und philosophische Theoreme. Obgleich er sich als Anhänger Rousseaus sieht, trennt ihn doch, so wird in der Arbeit deutlich, grundlegende Lebens- und Weltansicht von diesem. Auch sein Verhältnis zum Pantheismus und dem Streit um die Lehren des Spinoza zwischen Mendelssohn und Jacobi lässt sich nicht konkretisieren. ‚Differente, inkommensurable Vielfalt‘ erweist sich bei Heinse ‚als lebendiger Motor des überzeitlich Zeitlichen‘, das durch die gleichzeitige Teilhabe an der Vergangenheit und Öffnung in die Zukunft variabel bestimmt wird. Die ekphratische Inszenierung des Weiblichen, die Verschränkung von Kunst und Leben, die performative Verdoppelung zeigt Wilhelm Heinse als einen uomo universale der Künste. Musik und Malerei lassen sein poetisches Werk und dessen Figuren, gleich einem Palimpsest, in vielfachen Dimensionen aufscheinen.

Schlagwörter : Dionysische Heilige Abjekte

Abstract

This paper deals with – ut pictura poesis- the description of art as well as the art of description - its artistic, aesthetic, poetic interferences in the work of Wilhelm Heinse. These are represented by the art of performing the feminine in its aesthetic polyvalence and trans-temporal dimension.

The Amazon pictured by Rubens, the image of the goddess Venus in different representations of pictorial art by Renaissance artists, the Madonna in her variant modes of connotation, or the figure of Maria Magdalena, all these represent metaphors of various feminine ways of being., which are artfully mirrored between word and picture, scrutinized in their ambiguity and condensed into ekphrasis. Heinse, an author of the late 18th century, is likewise at home in antique culture and the art, music and literature of the Italian Renaissance on which he proves to be an intimate expert. He also seems relevant to the 20th century.

He reveals to be congenial to Nietzsche, in so far as he considers human happiness to be found through pleasure and passionate desire in this worldly life, which have to be relished beyond the categories of good and evil. The great human, the „Megalopsychos“, ‚Mensch mit großer Seele‘ according to Heinse, will succeed in this task. Heinse takes up topics of early German romanticism e.g. *Lucinde* by Friedrich Schlegel as well as he anticipates those of 20th century by his cast of feminine protagonists and by questioning the possibilities of their self articulation. That means, one can read Wilhelm Heinse from the point of view of *L'Érotisme* by Bataille, the “signifying lack” by Judith Butler, or the “abject” by Julia Kristeva. The author also shows himself in exchange with the ideas of the époque in which he lives. His publication of 1776 *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim* works on aesthetic positions of 18th century as well as on ideas of social and philosophical relevance. Though he feels himself to be an adept of Jacques Rousseau there are great differences between his and the philosophers view. His position concerning Spinoza and the dispute between Mendelssohn and Jacobi on this item lacks concreteness too. “Different, incommensurable variety” turns out to be the animating engine of the trans-temporary temporal, a temporal which is kept variable being at the same time part of the past and open for the future. The ekphrastic performance of the feminine and the artistic permeation of art and life proves Heinse to be an uomo universale of all arts. Music and painting let shine his poetry like a palimpsest.

Chief-words: Dionysian Saint Abject

Inhaltsverzeichnis

A	Wilhelm Heinse in seiner Zeit	2
I	Biographie, Persönlichkeit und Werk	2
B	Die Düsseldorfer Gemäldebriefe	13
I	Kunstästhetische Positionen	13
II	Der Maler Peter Paul Rubens Zu seiner Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert	29
III	Paragone der Künste ,Die Flucht der Amazonen' von Rubens und dessen literarische poetologische Umsetzung durch Wilhelm Heinse	39
IV	Deutsche Kunstliteratur im zeitlichen Umfeld der Gemäldebriefe	50
C	Versionen des Weiblichen im poetischen Werk Heinses	57
I	Die Amazone	57
1	Die sozialpolitische Valenz des Begriffs im frühen 17. Jahrhundert	57
2	Die Frau im gesamtgesellschaftlichen Kontext im ausgehenden 18. Jahrhundert	62
3	Die ,Amazone' im literarischen Werk Heinses Cäcilie, Fiordimona im <i>Ardinghello</i> und Hildegard von Hohenthal im gleichnamigen Roman	68
Cäcilie		75
Fiordimona		85
Hildegard von Hohenthal		101
II	Exkurs – Venus Poetologische Aneignung und künstlerische Performation	109
III	Das Heilige und das Abjekte Ekphratische Umsetzung des Weiblichen im <i>Ardinghello</i>	119
D	Schluss	142
	Literaturverzeichnis	145
	Anhang: Bildverzeichnis + Abbildungen	155

Der Geist des Tals stirbt nicht,
das heißt das dunkle Weib.
Das Tor des dunklen Weibs,
das heißt die Wurzel von
Himmel und Erde
Ununterbrochen wie beharrend
Wirkt es ohne Mühe.

LAOTSE TAO TE KING
Das Buch von Sinn und Leben¹

„Ut pictura poesis“. Zur Inszenierung des Weiblichen im Werk von Wilhelm Heinse



Tizian. Amor Sacro e Profano²

¹ Privatdruck Buchhandlung Huber. Bern 1958

² Tizian. Die himmlische und die irdische Liebe. Öl auf Leinwand, 118 x 279 cm, Sammlung Galleria Borghese Rom, ca. 1515, krönt die erste Schaffensperiode des Malers. Das Gemälde ist auch ein Rätselbild:

Welche der beiden Frauen für die himmlische und welche für die irdische Liebe steht. Trotz der deutlichen Differenzierung der beiden Figuren ist das nicht leicht zu entscheiden. Dass der Knabe Amor zwischen ihnen eine mittlere Position einnimmt, ist gedeutet worden als ein möglicher Hinweis Tizians nicht auf das Gegensätzliche, sondern auf gerade den Einklang von Himmlischem und Irdischem im Liebesglück. Auch glaubte man, die vermutliche Provenienz des Bildes, es handelt sich um ein Hochzeitsbild, als Indiz für eine weitere Deutung hinzuziehen zu dürfen. Der Auftraggeber des Gemäldes, Nicoló Aurelio, war 1507 maßgeblich beteiligt gewesen an dem Todesspruch über den Vater der Braut Laura Barbarotto. Das „Hochzeitsbild“ habe des Bräutigams Verlangen nach einer Transformation der Erinnerung an den Tod in ein Versprechen auf Leben versinnbildlichen wollen. Angesichts dieser schwierigen Aufgabe habe Tizian darauf hinweisen wollen, dass für eine glückliche irdische Beziehung die Vermittlung Amors und die Überredungskunst der Venus vonnöten seien. Folgt man diesen Überlegungen, dann verkörperte die Nackte rechts die Venus, die bekleidete Frau links dürfte als Braut Laura

A Wilhelm Heinse in seiner Zeit

I Biographie, Persönlichkeit und Werk

Nach Italien zog es die Kunstschaffenden, Dichter und Denker im achtzehnten Jahrhundert im Gefolge von Mengs und Winckelmann. In Rom bildete sich eine deutsche Kolonie von Künstlern. Auch Wilhelm Heines große Lebenssehnsucht war nach Italien gerichtet. Die finanzielle Unterstützung seiner Freunde Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Friedrich Heinrich Jacobi ermöglicht es ihm, seinen Wunsch zu verwirklichen. Er bricht am 06. Juni 1780 zu einer dreijährigen Italienreise auf.³ Er legt die Reise größtenteils zu Fuß zurück und zeichnet in seinen Tagebüchern dieser Reise Bilder der Naturwahrnehmungen. So lässt er den Rheinfluss von Schaffhausen in dynamischer Bewegtheit vor dem Auge des Lesers entstehen, ein sprachliches Bild, dessen Überbietungs- und Entgrenzungsleistungen⁴ den Pygmalion der Worte anzeigen.

Heute selbst in Fachkreisen wenig bekannt, war Wilhelm Heinse (15. Februar 1746 bis 22. Juni 1803) einer der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftsteller seiner Zeit.

Er war ein glänzender und gefragter Essayist, der durch die sinnliche Anschaulichkeit seiner Kunst- und Musikbeschreibungen zum Mittler wurde zwischen Italien und Deutschland. Für die Damenzeitschrift „Iris“, die Ge-

gedeutet werden, die alle traditionellen Attribute einer Braut aufweist, weißes Kleid, der mit einer Fibel gehaltene Gürtel etc., auch das Kaninchenpaar deutet auf eine Hochzeit hin. In dieser Deutung schwingt das In-Eins von Tod und Leben in der Liebe mit.

³ Markus Bernauer weist darauf hin, dass Heinse im Grunde zwei Reisen, die in eine zusammengefasst war, unternahm. Eine Reise durch Deutschland und die Schweiz und eine ‚klassische‘ Italienreise. Die zu jener Zeit en vogue gewordene Schweiz-Reise veränderte die Reise-Intention. „Sie bedient ... die ästhetische Erfahrung des reisenden Subjekts vor der Landschaft wie vor den Werken der Kunst.“ Heinse – und das ist in unserem Zusammenhang von Bedeutung – diene das Reisen somit, „eine Form ästhetischer Erfahrung zu entwickeln. Der Reisende lässt sich daher primär von seiner Anschauung leiten“. Aber neben dieser Anschauungsästhetik sei Heinse mit einer gehörigen Portion Gelehrsamkeit hinsichtlich italienischer Kunst und Kulturgeschichte aufgebrochen, wie sie kein anderer deutscher Reisender jener Zeit gehabt habe. In: Markus Bernauer. *Pittoreske Reisen*. S. 47ff.

⁴ Helmut Pfotenhauer 1991. S. 38

org Jacobi herausgab und deren Mitherausgeber er selbst war, sowie für den Deutschen Merkur Wielands verfasste er zahlreiche und viel diskutierte Beiträge. Er bot Wieland an, „ein ganz eigenes Werk über die italiänischen Dichter“⁵ dem Lesepublikum vorzustellen. In der Iris erschien Oktober/November 1774 zunächst die biographische Einführung „Leben des Torquato Tasso“ und im März 1775 „Leben der Sappho“. Diese Lebensdarstellungen vermitteln sinnlich, sinnhaft bewegte Bilder von menschlicher Liebe, Leidenschaft und Tod.

Diese innere Mitte ihrer Existenz aus einschwingendem Gefühl heraus, erfasst als notwendige Ganzheit des Individuums, zeigt Heinse der zeitgleichen Bewegung des ‚Sturm und Drang‘ und dessen Menschenideal nahestehend. Feier und Preis des genialen Menschen bestimmen Stil und Vokabular. *Seelensturm*⁶ – *Traum – Quelle von Feuer – Vergehen in einem Meer von Wonne*⁷ umschreiben die Seinsbefindlichkeit von Sappho in seinem Entwurf.

„Sappho war keine Heilige, keine Lucretia. Sie war ein Mädchen von heftigen Leidenschaften, die sich aber doch nie aus dem Gebiete der Göttin, die die Grazien bedienen, verirrt.“⁸ „Sie gehörte unter die ersten Menschen, die das Feuer, das in ihrem Wesen liegt, und zu großen und schönen Taten treibt, zuweilen über die menschlichen Schranken gerissen hat, eh sie gewahr wurden, dass sie ausschweiften.“⁹

Sinnlichkeit, Leidenschaft bei Frauen und gleichzeitig deren Rechtfertigung im Gefolge von Rousseau lässt den Feuerkopf, den Schilderer unbürgerlicher Existenzen aufleuchten. Schon hier bei der Erarbeitung des klas-

⁵ Brief an Wieland vom 08. December 1773. In: Wilhelm Heinse. Sämtliche Werke Hg. Carl Schüddekopf. Leipzig 1904. (im Folgenden: SW) IX. S. 153.

‚eigenes Werk‘ ist hier im Sinne von: eigenständig, eigenen künstlerischen und sozialpolitischen Vorstellungen verpflichtet. In eben diesem Brief teilt er mit, er werde die geplante biographische Einführung in das ‚merkwürdige Leben des Tasso‘ in Briefform schreiben, ‚um den Fürsten und Damen in Deutschland einige sehr heilsame, aber doch angenehme, Wahrheiten zu schreiben, zu deren Überbringer sich niemand besser schicke als der Bothe der Götter‘.

⁶ Wilhelm Heinse. SW Bd. 3/II S. 400

⁷ ebd. S. 399

⁸ ebd. S. 405

⁹ ebd. S. 408

sischen Altertums demonstriert Heinse sein exceptionelles Kunstschaffen durch seine Weise dynamischer Welterfassung- und -vermittlung.

Der Horizont seiner Welterfassung ist weitgesteckt. Er umfasst Philosophie von der griechischen Klassik bis in seine Zeit [Gespräch in der Rotunda im Ardinghello], die bildende Kunst, Musik [von den italienischen Madrigalen bis Gluck], schließlich sogar das Schachspiel, dem er einen eigenen Roman widmet. Im Alter in Mainz führt ihn seine Freundschaft zu dem Anatom Sömmerring zu anatomischen Studien. Der Stadt Mainz, seiner dortigen Tätigkeit als Vorleser und späterer Bibliothekar von Erzbischof und Kurfürst Friedrich Carl Joseph von Erthal und als Ort der Druckentwicklung zollt er Tribut in seiner Schrift über die Buchdruckerkunst.¹⁰ Ein großes Konvolut an Tagebüchern und Briefen kennzeichnen den Eremiten. Hier, in diesen Schriften, sammelt Heinse seine kunstästhetischen und philosophischen Reflexionen und Reiseeindrücke. Sie dienen ihm zeitlebens als Quelle seiner literarischen Ausarbeitungen.

Das gesamte poetische Schaffen jedoch ist neben diesen Themen geprägt und belebt von der Suche, dem Bemühen Heinses, potentielle Bilder des Weiblichen zu entwerfen. Vier Romane schrieb Heinse. Drei von vier Romanen tragen im Titel einen Frauennamen. *Anastasia und das Schachspiel*, sein letztes literarisches Werk, lässt die Titelheldin Anastasia, die Auferstandene, die Wiedergeborene „als inkarnierte Vorstellung von der Wiedergeburt des griechischen Geistes aus der Logik agieren“.¹¹ Logik und Willensstärke triumphieren in ihr über den uns von der Natur auferlegten Triebcharakter. Die philosophischen Grundthesen Heinses – individuell autarke versus anarchisch triebhafte Daseinsstruktur – werden in Pro- und Contra-Gesprächen und in der Metapher des Schachspiels aufgearbeitet. Ein Buch, das einen versierten Schachspieler als Leser voraussetzt.

¹⁰ Zur Erfindung der Buchdruckerkunst 1803. Diese Streitschrift wurde erst 1964 durch Max L. Baeumer entdeckt und erstmalig 1966 von ihm in seinem Buch „Heinse-Studien“ Stuttgart 1966 gedruckt .

¹¹ Gert Theile. Helden wie ich. S. 25

Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen ist 1795/96 in drei Bänden erschienen. Das Werk ist bestimmt durch luzide, sehr ausführliche musiktheoretische Erörterungen. Es ist zudem getragen durch des Autors Ich- und Weltverständnis, das zur Zeit der Niederschrift von Hildegard von Hohenthal sich vornehmlich¹² musikästhetisch begründet und in der Figur der Titelheldin verifiziert wird.

„Melodie ist eine Folge von einzelnen Tönen, die in abwechselnden Sätzen und Perioden ..., eine Empfindung oder Leidenschaft darstellt. Die Darstellung macht ein Ganzes aus, wie die Empfindung oder das Gefühl ... Kurz, die Musik wird soviel als möglich selbst Natur“.¹³

So wie die Musik – mithin der Gesang der hochbegabten Protagonistin – in ihren Strukturen analysierbar und relativ berechenbar ist und sie, die Musik, doch Empfindung und selbst Leidenschaft vitalisiert, so weiß Hildegard „dem Tyrannen Amor“ zwar „*Klugheit und Stärke*“ entgegenzusetzen, gleichermaßen jedoch für sich selbst maximalen, ja ekstatischen Lebensgenuss zu sichern, auch durch die autarke Ausübung der individuell musikalischen Fähigkeiten.

Die schöne Welt des hedonistischen Genusses, „die Sehnsucht nach mehr Leben, nach groß und mächtig auszulebender Existenz“,¹⁴ bestimmen auch Heinses frühesten Roman „*Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse*“. Es ist ein philosophisch konzipierter und handlungsarmer Roman.

Die tote Laidion oder Lais, eine berühmte griechische Hetäre, schreibt ihrem noch lebenden Freund Aristipp über ihre neuen *himmlischen* Erfahrungen. Sie kritisiert in einem Disput Platonismus und Christentum als menschenfeindlich und verweist auf deren „Unnatur“. Lais, die im Auftrag der Venus den Menschen zu *irdischer* Glückseligkeit verholfen hat, setzt der

¹² Im Verlauf seines Schaffens verändern sich die Wertungen im Paragone der Künste. Vgl. Sauder. *Fiktive Renaissance*. S. 65f. Auf die Einflüsse von Aristoteles, speziell der *Nikomachischen Ethik*, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Sie sollen jedoch zumindest erwähnt sein.

¹³ SW V S. 249

¹⁴ Heinrich Mohr. Wilhelm Heinse. München 1971. S. 13.

christlichen Unnatur Lobpreis ekstatischer Gefühle entgegen.¹⁵ Exemplifiziert werden diese Gefühle in einem den Grazienquellen gewidmeten, in das Gesamtwerk eingeschobenen Teil:

„Wenn man einen Becher aus dieser Quelle ausgetrunken hat, so fühlt man überall eine heimliche Freude – in allen Gliedern zittert in Wonne ein wollüstiger Geist, und man empfindet in allen Theilen der Seele und des Leibes ein süßes Bewußtseyn von der seligsten Glückseligkeit. Unser ganzes Wesen wird in erhabene Gottheit gewandelt, höher werden alle Nerven gespannt, und die Empfindungen klingen wie himmlische Töne, darin herum. Die ganze Natur lächelt uns dann entgegen, und wir wünschen, von aller Hoffnung und Furcht entfernt, weiter nichts, als daß wir ewig in einem solchen Zustand' uns befinden mögen“.¹⁶

Wollust – Glückseligkeit – Genuss, diese Daseinsbefindlichkeit ist, dies wird in den Tagebüchern und Werken deutlich, für den Dichter die zu erstrebende.¹⁷ So schreibt er im Brief an Joseph Schwarz vom 05. Februar 1772: „Und sollte ich Hungers sterben, so will ich niemals einen Schritt wider die Glückseligkeit des menschlichen Geschlechts thun mit Wissen und Vorsatz“.¹⁸

Diese hier reflektierte Ekstasis, Entgrenzung im orgiastischen Rausch, werden in Verserzählungen, einem Anhang des Romans, von dem jungen Dichter in lyrisch-bildhafter Form veranschaulicht. Gleim gegenüber äußert sich Heinse über diese Episode: „Die Stanzas am Ende halt' ich noch im-

¹⁵ SW III/1 S. 182ff. Im dritten Buch von *Laidion* widmet Heinse einige Kapitel den Grazienquellen: Lais stellt fest: „Vielleicht sind auch ähnliche Quellen der Glückseligkeit dort unten anzutreffen, allein sie werden von menschenfeindlichen Mißgeburten der Natur, denen Millionen Geschöpfe, die bessere Herzen und Geister haben, als sie, als Sklaven dienen müssen, ohne zu wissen warum? – verschlossen“. Heinse bringt seine Verachtung der christlichen Religion gegenüber und seinen Hass auf die kirchlichen Würdenträger auch in seinen Briefen der damaligen Zeit zum Ausdruck. So schreibt er an seinen Freund Joseph Schwarz am 05. Februar 1772: „daß alle Götter der Freuden mich davor behüten möchte, daß ich ein Diener eines Dieners des Nachfolgers der Ungeheuer würde, die das menschliche Geschlecht unter der Larve einer menschlichen Gestalt unglückseelig machen wollten und gemacht haben“. (SW IX S. 48) In seinem Aufsatz „Heinse's angebliche Konversion und seine religiöse Anschauung“ befasst sich Max L. Baeumer ausführlich mit Heinse's Kritik an der christlichen Religion und seinem Postulat nach *irdischer* Glückseligkeit des Menschen. In: Max L. Baeumer. Heinse -Studien 1966

¹⁶ SW III/1 S. 183, 184

¹⁷ Heinrich Mohr sieht das Genussdenken als Grundmaxime von Heinse's Morallehre. Wobei Heinse die Begierde nach erotischem Genuss als Motor und gleichzeitig als immanenten Sinn einer ewigen Kosmogonie sehe. (Mohr a.a.O. S. 109) Diese These lässt sich durch mehrere Tagebucheinträge belegen, wie sich im weiteren Verlauf der Arbeit zeigen wird.

¹⁸ SW IX S. 49

mer für eins der besten Gedichte, die ich Laye unter den Dichtern gemacht habe“.¹⁹ Diese Selbsteinschätzung hat, wie Manfred Dick bestätigt, ihre Berechtigung, denn die Stanzen seien von so starker Empfindung erfüllt, dass Einheitlichkeit und Dichte des Ausdrucks erreicht seien, wie sie selten bei Heinse zu finden seien.²⁰ Diese Verserzählungen sind in die Literaturgeschichte als sogenannte *Laidion-Stanzen* eingegangen. Und sie wurden zum Skandal.²¹

Die Fabel der Stanzen ist einfach. Eine Frau (Almina) wird von einem Mann (Kleon) beim Bade entdeckt und beobachtet. Er sucht die Befriedigung seiner entflammenden Leidenschaft zu erreichen. Dies gelingt ihm. Indem Heinse hier einen Geschlechtsakt bedichtet,²² begibt er sich in das Out der damaligen ästhetischen, literarischen Welt.²³ Der Bannfluch Wie-

¹⁹ SW IX S. 206

²⁰ Heinse spricht im Vorwort zu den Stanzen von der ‚Majestät‘ und ‚Einheit der Melodie‘, der italienischen Stanzenform, die ein ‚ernsthafte episches Gedicht‘ verlange und ‚in welcher alle guten epischen Dichter gesungen‘. Diese ‚Einheit der Melodie‘, ‚Majestät‘ und Ernsthaftigkeit findet der Leser in der ersten Strophe: „*O schwebe doch nun auch zu mir hernieder, / Du schönstes Kind der hellgestirnten Nacht! / Zum drittenmal hab' ich voll Feuer wieder / Den Morgenstern mit mattem Blick erwacht. / Es locken dich der Nachtigallen Lieder, / Der Blüten Duft von Lunen angelacht / So süß, als ob im Schatten der Bäume / Eudymion von ihrer Liebe träume.*“ (III/I S. 198ff.) Manfred Dick attestiert Heinse, er habe hier eine dichte und gesättigte Sprache erreicht, die zuweilen an Goethes Lyrik erinnere. (Manfred Dick. Der junge Heinse in seiner Zeit. München 1980, S. 143)

²¹ Was hier – von Heinse, der in seinen dichterischen Anfängen in Anlehnung an Gleim dem Lebens- und Liebesspiel der Art des Rokoko und der Anacreontik verpflichtet gewesen ist – in Stanzenform gedichtet ist, überschreitet die spielerische, ab und an auch laszive Art sexueller Bezugnahme des Rokoko. Man vergleiche beispielweise das Bild *Die Schaukel* von Jean-Honoré Fragonard mit den Stanzen-Zeilen: ‚Jetzt fing sie an, die Bänder aufzuschleifen. / Muthwillig sprang der junge Busen los. / Jetzt sah ich sie das Kleid hinauf sich streifen, / Und setzen sich auf Blumen in das Moos. / Schon fangen an die Schenkel auszuschweifen, / Hier wird der Fuß und dort die Schulter bloß - / Wie brennt mein Geist! Im Herzen welch Getümmel - / Und alles nun – und aufgethan der Himmel‘. (SW III/1 S. 200, Strophe 10) Der männliche voyeuristische Blick wird hier wie dort thematisiert. Die Begehrensfiguration jedoch divergiert.

²² Beim veröffentlichten Druck hat Heinse sieben Verszeilen ausgelassen und durch Striche ersetzt. (SW III/I S. 205). In dem Brief an Wieland – vom 10. oder 11. Dezember 1773 aus Halberstadt (SW IX S. 156ff.) – sind jene Zeilen ausgeführt, die das Gelingen der Überwindung Alminas schildern: *Sie kämpfte noch, und meine Seelen irrten, / Von diesem Kampf zum höchsten Sturm geschreckt, / Voll Wuth herum, dass alle Nerven girrten, / Verwundet schon mit süßem Blut befleckt - / Und endlich brach nach hundert Donnerschlägen, / Im Sturm hervor entzückend süßer Regen. // Gleich Blitzen flammen um die Lippen Küsse - / Auf jede Stille folgt ein Donnerschlag - / Es spritzt das Blut der tollen Liebesbiße – Die Trunkenheit von Wonne raubt den Tag / Den Augen, macht, daß Hände, Leib und Füße – Ein jedes voll verzückter Seelen lag, / Vom Nektar der Empfindungen durchflossen, / Die Amor in die Flammen ausgegossen.* ‚Der Liebe

lands trifft ihn,²⁴ macht ihn zur persona non grata. Wieland lehnt es ab, mit Heinse „dem Unglückliche[n], dessen ganze Seele ein *Priap* ist“²⁵ weiterhin direkten Kontakt zu pflegen.²⁶ Anders Goethe – er äußert sich gegenüber Heinse selbst:

„Was die Stanzen betrifft, so was hab’ ich für unmöglich gehalten. Es ist weiter doch nichts als eine Jouissance, aber der Teufel mach dir 50 solche Stanzen darüber nach -- Ein anderer verhurt seine Säfte, ihr habt Stanzen daraus gemacht. So ist’s“.²⁷

Eine weitere Stellungnahme Goethes „er, [Heinse] habe Hunderten das Wort vom Maule weggenommen“, rückt seine Bewunderung in einen größeren interpretatorischen Zusammenhang. Was Goethe fasziniert ist Heinses Fähigkeit, Triebzwänge in künstlerische Sprache umzusetzen, sie aufzulösen, „sie als ein Eintauchen in ein weniger bewusstes, umfassendes Lebensgefühl“ aufzubereiten, in der die „differenzierte, unterscheidende Wahrnehmung der mannigfaltigen räumlichen und zeitlichen Lebensrealität aufgehoben ist“²⁸. Manfred Dick setzt die Stanzen Heinses in ihrer Bedeutung Goethes „Werther“ gleich: „Was Goethes ‚Werther‘ für die Epoche der Empfindsamkeit ist, das sind die Stanzen Heinses für die Rokokodich-

Wuth’ wird uns noch eingehender an anderer Stelle dieser Arbeit beschäftigen. Siehe unter C. I. 3. Hildegard von Hohenthal

²³ Der Skandal, der Heinses Stanzen provozierte, seine Auswirkungen und brieflichen Auseinandersetzungen, die langjährige Freundschaft ins Wanken brachte, wird in meiner Schrift: *Rituale der Freundschaft*. S. 83 ff. dargestellt.

²⁴ Dieser Bannfluch mag nicht allein durch das Sujet, sondern ebenso sehr durch schriftstellerische Rivalität verursacht sein. Manfred Dick weist darauf hin, dass Heinse hier die strenge italienische Stanzenform mit Erfolg verwirklicht. Er vermutet, dass dieser Erfolg vielleicht nicht ganz unwichtig gewesen sein mochte bei dem anlässlich dieser Stanzen ausbrechenden Zorn Wielands. Dieser hatte sich mit dieser italienischen Stanzenform auch auseinandergesetzt, sie aber für nicht realisierbar gehalten für sein Ritteropus ‚*Iris und Zenide*‘, „wegen mangelnder Eignung für die deutsche Sprache“, wie er meinte, und hatte eine freiere Stanzenform gewählt. Heinse geht auf Wielands Problem mit den Stanzen in seinem Vorwort ein, allerdings ohne dessen Namen zu nennen. Diesem Aspekt der Verurteilung der Laidion-Stanzen wurde in deren Rezeption bisher wenig Beachtung geschenkt.

²⁵ Br. an Gleim 22.12.1773

²⁶ Der Begriff ‚Priapismus‘, den Wieland mit diesem Brief initiiert hat, bestimmt das Heinsebild der Forschung bis in unsere Tage, so titelte Jens Bisky in der *Süddeutschen* vom 29.06.2003: *Schwärmerei der geilen Grazien*. Unter dem Subtitel: ‚Ästhetik der Wollust‘ verweist auch er auf den Priapismus Heinses.

²⁷ Heinse IX, 228. Manfred Dick. S. 143

²⁸ Manfred Dick. *Der junge Heinse*. S. 139

tung. In beiden Fällen wird eine literarische Tradition auf einen Höhepunkt geführt, der zugleich auch ihre Überwindung durch den Vorstoß in neue Bereiche bedeutet. In beiden Fällen wird die überlieferte Art des Empfindens in einem solchen Maße gesteigert, daß sie aus einer vom Subjekt – mit mehr oder weniger Selbstgenuß – geübten Fähigkeit zu einer den ganzen Menschen durchdringenden Macht wird. Wie im Werther die manierten, genießerischen Momente der Empfindsamkeit verschwinden vor einer das ganze Daseinsgefühl aufwühlenden und verzehrenden Unruhe, so sind bei Heinse die manierten, genüsslich spielerischen Momente der Rokokodichtung verschwunden vor der Ekstase des erotischen Genusses, die den ganzen Menschen durchdringt und sein ganzes Lebensgefühl berührt“.²⁹

Die erotisch-sexuelle menschliche Interaktion erfährt in Verschiebungs- und Verdichtungsvorgängen eine lyrisch-bildhafte Umsetzung. Die Grenzen der Individualität verwischen, lösen sich auf. Es ist der Bereich des Semiotischen³⁰ im Sinne Julia Kristevas, der hier künstlerische Formung erfährt in semiotisierbarem Material.³¹ Kristeva sucht diesen Bereich semiotischer Sprache umschreibend mit den Worten zu klären: „Es ist der dem Schreiben zugrunde liegende Bereich rhythmisch, entfesselt und nicht auf seine intelligible, verbale Übersetzung reduzierbar“,³² hier artikulieren die

²⁹ ebd. S. 142. Manfred Dick ist hier – zumindest was die Formulierung betrifft – nicht ganz zuzustimmen. Denn wie er selbst an anderer Stelle deutlich macht, werden Rokokoanklänge in dieser Dichtung spielerisch verwendet. Sie sind also nicht verschwunden, sondern sie werden überwunden und durch ein Neues ersetzt: durch die Erfahrung einer den Menschen erfüllenden Naturkraft.

³⁰ Bettina Schmitz stellt fest, sich um eine Klärung des durch Kristeva verwendeten Begriffs des ‚Semiotischen‘ bemüht, „dass die Vorgänge innerhalb des Semiotischen als dem vorsprachlichen Bereich nur *indirekt* erschlossen werden können“. (Schmitz. Die Unterwelt 82ff.) Das Semiotische spricht das an, was noch nicht Sinn ist, nicht be-deutet werden kann oder sich zu lesbaren Inhalten zusammenschließt.

„... das Semiotische – Sphäre eines Amorphen, Gesetz-losen, welches sich dem Symbolischen nicht fügt ... stets nur negativ von der Position des Symbolischen her zu bezeichnen bleibt“, erklärt Mersch und führt weiter aus: „Hier liegt der eigentliche Ursprung und die Emphase der gesamten Philosophie Kristevas: Subversion des Symbolischen durch das Semiotische ... Lustprinzip und Ordnung – Möglichkeit gleichermaßen des Schöpferischen und des Zerfalls“. (Dieter Mersch. S. 126 ff.)

³¹ Julia Kristeva. Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt 1978. S. 39

³² ebd. S. 41

Triebe ‚energetische Ladungen‘. Und doch leuchten bei Heinse noch Valenzen auf, die im Grenzbereich der semiotischen Sprache angesiedelt sind, die hierin nicht restlos aufgehen. Die Triebeladung, die durch biologische und gesellschaftliche Strukturzwänge aufgehalten und Stasen ausgesetzt ist, erfährt bewusst gesetzte Verlebendigung, weist Lust am realistischen Detail auf,³³ sie vitalisiert sich bei Heinse im Wort. Es handelt sich folglich nicht allein um eine Sublimation von Triebstrukturen bei den Stanzen, was obigem Goethezitat, ‚ein anderer verhurt seine Säfte, ihr habt Stanzen daraus gemacht‘ inhärent zu sein scheint.³⁴

Bleibt uns noch ein Roman, der uns eingehender beschäftigen soll: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*.³⁵

„Den Ardinghello halb gelesen. Pfui!“³⁶ so Gervinus, ein Literaturpapst jener Zeit und Goethe nun: „Nach meiner Rückkunft aus Italien; ... fand ich Dichtwerke in großem Ansehen, von ausgebreiteter Wirkung, leider solche,

³³ Vgl. Anm. 22 dieser Arbeit. Auch wenn die Darstellung der Verführung stellenweise, wie in der oben zitierten Strophe, in die Beschreibung rein körperlicher Vorgänge abzugleiten droht, wäre es verfehlt, Heinse hier die Absicht von Obszönität oder Pornographie zu unterstellen. Letztlich münden diese Strophen in die Erfahrung einer den ganzen Menschen erfüllenden Naturkraft. Diese Erfüllung überwindet das Spiel mit den kalkulierten genüsslichen Empfindungen der Rokokodichtung. In diesen Stanzen gibt es keine Distanz zur Empfindung, zur aufflammenden Leidenschaft. Deren Vehemenz verdeutlichen die Bilder elementarer Naturereignisse. „Es war ein Blick, wie Blitz und Schlag und Flammen auf einmal sind, und alles stürzt zusammen.“ Oder: „Und endlich brach, nach hundert Donnerschlägen, / Im Sturm hervor entzückend süßer Regen.“ Gleich der atmosphärischen Spannung beim Gewitter und deren Entladung entwirft sich hier das unabdingbare Begehren und die Erfüllung des Triebes durch Entladung.

³⁴ Jenseits ‚semiotischer Sprache‘, bewusst gesetzte Worte zu den Freuden der Triebentladung findet Heinse wiederholt in seinen Tagebuchaufzeichnungen. Eingebettet in allgemeine Erörterungen über Natur, die bildenden Künste und über das ‚rechte Leben‘, gesehen im gesellschaftlichen Bezug, findet der erstaunte Leser folgende Ausführungen: „Ich habe die Weiber gern; und es ist gewiß der kräftigste Lebensgenuß, seine ‚Backen auf ein paar junge, zarte, warme Brüste hinzupolstern, mit den Händen in ein paar derbe volle Schenkel einzugreifen, und den Schwanz in ein süßes Fötchen zu treiben und verschämte Wolluststöße sich durch das Wesen jagen zu lassen pp.“ (SW VIII/2 S. 232) Sie sind notiert im Juni 1790, in der Zeit also, in der er bereits vier Jahre Vorleser beim Kurfürsten und Erzbischof Friedrich Karl Joseph Fr. von und zu Erthal am Hof von Mainz war.

³⁵ Wilhelm Heinse. *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Kritische Studienausgabe. Hrsg.: Max L. Baeumer. Stuttgart 1992 (AKS)

³⁶ Georg Gottfried Gervinus Br. 15.11.1824 an Friedrich Maximilian Hessemer AKS Wirkungsgeschichte. S. 577

die mich äußerst anwiderten. Ich nenne nur Heinses „Ardinghello“ ...³⁷ Dieser Roman stand damals auf der Bestsellerliste, wurde zum Gesprächsthema der Salons. Angesiedelt im Italien der Renaissance, als Briefroman konzipiert und „mit solchem Geist und Feuer geschrieben“,³⁸ mit einem solch „lebendigen Funken darinnen“, dass Herder, wie er schreibt, „Tag und Nacht in einem fortlas“.³⁹ So erklärt sich auch der bedeutungssymbolische Deckname Ardinghello, ardere/brennen, gelarsi/zu Eis verhärten. Ein Mensch, der in sich die Extreme der Natur vereinigt. Heiße Leidenschaft und intelligente planende Klugheit. Der Held ein vielfach und leidenschaftlich Liebender, verkörpert den uomo universale des Renaissancezeitalters. Er ist Dichter, Maler, Gelehrter, Musiker, Philosoph, Soldat, Seeräuber und Gründer eines utopischen Inselstaates. Diese am Ende des Romans praktisch umgesetzte Utopie durch die Gründung eines Inselstaates im Archipelagus findet ihre theoretische Entsprechung in weitläufigen Untersuchungen politischer, ja selbst metaphysischer Gegenstände, in ausführlichen Diskursen über Kunst, Philosophie und Ästhetik.⁴⁰ Die scheinbar der Handschrift einer Renaissance-Novelle entlehnte, etwas banale Handlung ist für sich genommen eine wenig überzeugende Räuber- und Mordgeschichte. Der unbedingte Reiz, den die Lektüre dennoch vermittelt, findet sich auf einer anderen Ebene.

Die literarische Größe dieses Romans liegt in seinem kunstvoll konzipierten Figurenarrangement des Weiblichen, der Frauen um Ardinghello.

Ein weiteres Werk, dem *Ardinghello* vorläufig, noch vor der Reise nach Italien verfasst und veröffentlicht, hat dazu beigetragen, des Dichters Wilhelm Heinse bis in unsere Tage zu gedenken und ihn zu bewundern. Es sind die *Düsseldorfer Gemäldebrieve*. Wenngleich in ganz anderer Form als

³⁷ Johann Wolfgang Goethe. In: „Erste Bekanntschaft mit Schiller“. 1817 veröffentlicht. (AKS S. 575)

³⁸ Friedrich von Stolberg an Bruder Christian. 27. November 1787. AKS S. 364

³⁹ AKS S. 565

⁴⁰ Vielfach und nachweislich den Tagebüchern von der Reise durch Italien entnommen. Vgl. Baeumer AKS S. 692 ff.

im poetischen Werk des Dichters, findet sich auch hier die einfühlsame, empfindungsstarke Annäherung an das Weibliche.

B Die Düsseldorfer Gemäldebriefe⁴¹

I Kunstästhetische Positionen

Die Gemäldebriefe entstanden im Sommer 1776. Heinse lebte seit Frühjahr 1774 in Düsseldorf, in Pempelfort im Hause von Friedrich Heinrich Jacobi. Hier arbeitete Heinse als Angestellter von Johann Georg Jacobi in der Funktion eines Redakteurs der Zeitschrift *Iris*.⁴² Die Galerie in Düsseldorf, die Heinse besucht und deren Bilder er in den ‚Briefen‘ beschreibt, war damals eine der bedeutendsten in Deutschland.⁴³ Die Düsseldorfer Gemäldegalerie wurde 1711 gegründet. Sie ging aus der umfassenden Gemäldesammlung – 341 Stück – des kunstliebenden Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz hervor. Den Schwerpunkt der Sammlung bildeten 46 Werke von Rubens. Aber auch Bilder von Raffael, van Dyk, Guido Reni, Tizian und dessen Schule gehörten zu ihrem Bestand.⁴⁴

⁴¹ Wilhelm Heinse. Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim. In: Frühklassizismus. Positionen und Oppositionen. Winkelmann, Mengs, Heinse. Hg.: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller. Frankfurt/Main 1995. S. 235ff. Im Folgenden zitiert unter GB

⁴² ‚Gewaltsam und listig‘ hatte Georg Jacobi ihn ‚unsern Ariost uns weggenommen‘, wie Gleim bedauernd schreibt

⁴³ Kunst- und Kulturreisen, die sich in den gebildeten Kreisen jener Zeit großer Beliebtheit erfreuten, führten notwendig auch nach Düsseldorf. Das Haus der Brüder Jacobi fungierte als Treffpunkt. Hier wurden die Eindrücke des Geschauten in geselliger Runde diskutiert und verarbeitet. Anna Amalia von Sachsen, Weimar-Eisenach (1739-1807), selbst Kunstschafterin, begibt sich 1778 auf eine Rheinreise, deren Ziel und Höhepunkt die Düsseldorfer Galerie ist. (Rödt. In: Ereignis Weimar-Jena. S. 87ff. Klassik Stiftung Weimar. 2007). Ihr Zeichenlehrer Georg Melchior Kraus und Johann Heinrich Merck begleiten sie als kunstsachverständige Führer. Bei den Jacobis trafen die Besucher auch mit Wilhelm Heinse zusammen. 1890 reiste auch Georg Forster zusammen mit Alexander von Humboldt, allerdings innerhalb einer umfassenderen europäischen Bildungsreise den Rhein hinab bis Köln und Düsseldorf. Seine Eindrücke fanden literarischen Niederschlag in der Schrift: Ansichten vom Niederrhein. 1791 bei Voß in Berlin

⁴⁴ Mit dem Tod von Johann Wilhelm endete die Glanzzeit der Sammlung. Sie wurde zu Teilen zunächst nach Mannheim überführt, von wo aus der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, er hatte das kurbayerische Erbe übernommen, wegen der Franzosengefahr die Bildbestände in die Galerien der bayerischen Residenz auslagerte. 1836 wanderten die wichtigsten Bilder der ehemaligen Düsseldorfer Galerie in die neue Pinakothek. Noch heute sind sie – darunter die meisten von Heinse in seinen Briefen beschriebenen – dort zu sehen.

Heinse sucht sich diese Kunst zu eigen zu machen durch unmittelbare Erfahrung im Umgang mit den Exponaten – „da ich meine Nachmittage“, wie er schreibt,⁴⁵ „während der Abwesenheit meiner Jacobi, meist auf unserer Galerie zubringe“. Diese täglichen Studien betreibt er auch mit der Intention, deren Verlauf und Ergebnis schriftlich niederzulegen.

Dies geschieht unter dem Titel: *Über einige Gemählde der Düsseldorfer Gallerie. Aus Briefen an Gleim von Heinse*. Die Schrift erschien – in vier Folgen 1776/77 – erstmalig im Druck in der Zeitschrift „Der Teutsche Merkur“.⁴⁶ Das Blatt, von Christoph Martin Wieland 1773 gegründet, verstand sich als Kulturzeitschrift.⁴⁷ Bis in unsere Zeit sichert sich Wilhelm Heinse mit seinen brieflichen Ausführungen über einzelne Gemälde der Düsseldorfer Galerie einen hervorragenden Platz in der Kunstliteratur.⁴⁸ Heinse selbst ist sich der herausragenden Bedeutung dieser Schrift unbedingt bewusst.⁴⁹

⁴⁵ GB S. 255

⁴⁶ In den April-, Juli- und Dezemberheften 1776 des *Teutschen Merkur* waren auch die Briefe aus *Eduard Allwills Papiere* des Erstlingsromans von Heinses Brotgeber Friedrich Jacobi erschienen.

Friedrich Jacobi hatte die wirtschaftliche Planung bei der Gründung der Zeitschrift *Teutscher Merkur* übernommen. Nenon, S. 36

⁴⁷ die allerdings einräumt, „es nicht [zu] unterlassen, von solchen Kunstwerken, die in ihrer Art eine Epoche machen, ... Anzeige zu thun.“ Vorrede des Herausgebers. In: *Der Teutsche Merkur* 1773, I, S. VIII-IX. Zitiert nach Andrea Heinz, *Wielands Zeitschrift Der Teutsche Merkur als „Zentrum der Opposition gegen Winckelmann-Nachfolger“*. November 2003 – bisher unveröffentlichter Vortrag

⁴⁸ Diese fiktiven Briefe an Gleim – so postuliert Helmut Pfothhauer – stellen vielleicht sogar den Höhepunkt von Heinses gesamtem literarischem Schaffen dar. (Pfothhauer, Helmut. *Konfiguration*. S. 39)

⁴⁹ Die Rezeption der GB bei Erscheinen variiert. Sie reicht von überschwänglicher Begeisterung wie bei Maler Müller, „der so hoch gesprungen wäre, wie der Tisch, und vor Freude sich nicht zu fassen gewußt hätte, über meine Apologie von Rubens, und immer von neuem in Enthusiasmus ausgebrochen wäre“. Brief an Gleim vom 09. März 1779. SW IX S. 404 bis zur Kritik von Merck in seinem Aufsatz *Mahlerische Reise* veröffentlicht im *Merkur* 1778. Auch in der Romantik waren die GB noch bewundert, so von Clemens Brentano oder von Rahel Varnhagen, die ihrem Mann berichtet, sie habe oft geweint beim Lesen dieses Buches. Vgl. auch Frankhäuser 2003. S. 170ff. „Winckelmanns Brillen“.

„Meine Episteln an Sie über die hießige Gallerie haben mir viel Ehre und Lob zuwege gebracht, und ich setze sie selbst unter das Beste, was von mir gedruckt ist“, schreibt er 1777 an seinen Herzens-Vater Gleim.⁵⁰

Ein Mann der ‚Augenlust‘, wie er sich selbst apostrophiert, wählt Heinse, geführt durch seinen ‚Augensinn‘, nur die Bilder aus, die ihn persönlich ansprechen, so versichert er seinem Briefpartner. Jedoch wird der Fluss seiner scheinbar durch den unmittelbar ästhetischen subjektiven Eindruck gelenkten Betrachtungen und Ausführungen über einzelne Bilder immer wieder aufgehalten durch intermittierende ästhetische Erörterungen. Der erste *Gemäldebrieff* enthält vornehmlich Beschreibungen einzelner Bilder von Malern der italienischen Renaissance. Heinse stellt je ein Bild vor von Raffael, Michelangelo, Carlo Dolce, Leonardo da Vinci, Tizian, Guido Reni und Annibal Caraccio. Mit einer Auswahl von fünf Bildern von Rubens⁵¹ befasst sich der Galeriebesucher Heinse im zweiten Teil der Briefe, jenen von 1777. Eine längere Einleitung über allgemein ästhetische Fragen eröffnet den jeweiligen Teil der beiden Veröffentlichungen der Briefe im August 1776 bzw. Mai bis Juli 1777, die die kunsttheoretischen Diskussionen der letzten hundert Jahre einbeziehen.⁵² Es darf folglich die wiederholt beschworene Unbefangenheit hinterfragt werden, obgleich Heinse – ganz offensichtlich ein Verweis auf Rousseau und die von ihm geschätzte Geisteshaltung – einen *Wilden* zu seinem Begleiter erwählt und dessen naturhafte Auffassungsart lobend darstellt und damit noch einmal die Weise seines eigenen Herangehens an die Kunst untermauert. Den Briefen

~~gehen eingehende Studien voraus, das wird auch manifest durch die in~~

⁵¹ Rita Terras führt die Ungleichgewichtung der Bildbesprechungen nicht etwa auf eine möglicherweise daraus zu schließende Vorliebe Heinses für Rubens zurück, sondern sie sieht darin lediglich eine Widerspiegelung der Verteilung, sprich der reichen Rubensbestände, der Düsseldorfer Galerie.

⁵² „Man liest so etwas wie anderes Geschreibsel, ohne daran zu denken, *wie viel Studium hat vorhergegangen sein müssen, ehe es da seyn konnte*; und wie wenig gründliches und zweckmäßiges von Alten und Neuen, selbst von den Vergötterten, über die Kunst ist gesagt worden.“ (SW IX Br. vom 30.12.1777 Brief an Gleim) Die Herausgabe/Veröffentlichung der Briefe betreffend vgl. Rita Terras. „Heinses Ästhetik muß in den Zusammenhang der ästhetischen Tradition gestellt werden ... Zur Tradition steht sie in einem zwiespältigen Verhältnis, die gleichzeitig aufnehmender und ablehnender Art ist.“ (S. 14f.)

eingehende Studien voraus, das wird auch manifest durch die in Fußnoten zitierten kunsttheoretischen Schriften.⁵³

Die Ambiguität subjektiven Erlebens und objektiver Betrachtung dieser Ausführungen spiegelt sich in der Formentscheidung wider, die keinesfalls als beliebig angesehen werden darf. Der Brief, als Medium persönlichen, spontanen Erlebens und subjektiven Einfühlens wird im 18. Jahrhundert das literarische Medium für erzählende Prosa wie für Gemälde- und Kunstbeschreibungen. Denn Letztere wollen in einer Zeit, in der sich der Begriff der ‚Empfindsamen‘ ausprägt, nicht mehr distanziert sachliche Kritik sein, sondern intendieren eine einfühlsame Annäherung, um der Einzigartigkeit, der Individualität des autonomen Kunstwerkes⁵⁴ gerecht zu werden. Daher bedienen sich die Autoren ästhetischer Thematik von Winckelmann über Johann Heinrich Merck, Karl Philipp Moritz, Georg Forster bis hin zu Friedrich Schlegel der Briefform als Medium ihrer Kunstbetrachtung. Zwar wird die Unmittelbarkeit des Subjektiven programmatisch verfolgt, sie wird jedoch hinterlegt und gestützt durch kunsttheoretische Reflexionen. So dient der Brief zudem der Popularisierung von Wissen. Expertenwissen soll auch dem gebildeten und interessierten Laien zugänglich gemacht werden im 18. Jahrhundert, das sich als Epoche der Reform des Wissens versteht. Ein Vorbild dieser Verfahrensweise bildete für Heinse der Briefdialog *Ueber die Empfindungen* von Moses Mendelssohn.⁵⁵ Der fiktive Briefwechsel

⁵³ Die Theorien, mit denen sich Heinse auseinandersetzt, werden wiederholt als solche benannt.

⁵⁴ Inwiefern diese ‚einfühlsame Annäherung‘ dem Kunstwerk tatsächlich Autonomie zugesteht, ist zu fragen. Die Befreiung von klerikaler wie feudaler Indienstnahme der Kunst, die die Forderung nach sich zog, Kunst von jeglichen Repräsentationszwecken zu befreien, mündete, wie Eva Köthen feststellt, in eine normative Begrenzung. Kunst soll nun einer umfassenden Versittlichung dienen. (Eva Köthen. Rezeptionsästhetik. S. 44 ff.) Karl Phillip Moritz widersetzt sich der Wirkungsästhetik, indem er die kontemplative Betrachtung des Göttlichen im Schönen postuliert. Eben in jener Betrachtung, ‚der ‚einfühlsamen Annäherung‘ verwandt, liegt die Gefahr einer Trivialisierung der Kunst, indem sie zum Zweck der Eigenbefindlichkeit, des Vergnügens wahrgenommen, verwertet wird.

⁵⁵ Die Briefe *Ueber die Empfindungen* erschienen erstmals 1755 in einer anonymen Ausgabe bei Christian Friedrich Voß in Berlin, bevor Mendelssohn die Schrift 1761 in Verbindung mit weiteren ästhetischen Abhandlungen in den *Philosophischen Schriften* publizierte. Obgleich sich erst in den Nachlassheften vom Juni 1783, den Aufzeichnungen am Ende seines Aufenthaltes in Rom, ausführliche Exzerpte aus diesen Werken, dazu Kommentare finden (FN Bd. I-N17 S.

zwischen den Dialogpartnern Theokles und Euphranor kreist um die Frage, unter welcher subjektiver beziehungsweise objektiver Voraussetzung Schönheitserfahrungen als Empfindungszustände des Vergnügens, des ästhetischen Erlebens sich ereignen.

Und eben diese bilden den Gleim gegenüber postulierten Anlass für das Thema der Gemäldebrieve: die *Schönheits-Erfahrungen als Empfindungszustände des ästhetischen Erlebens*. 'Aisthesis' im ursprünglichen Wortsinne, Empfindungsvermögen, sinnliche Wahrnehmung soll ihn leiten.⁵⁶ Anschauung,⁵⁷ unmittelbare Erfahrung und dadurch hervorgerufene Empfindung angesichts von Gemälden bestimmen seine Besuche in der Galerie. *Übersetzung selbst die Poesie, die allergroßmächtigste*,⁵⁸ kann diese direkte Erfahrung nicht ersetzen.

Deshalb, weil, wie Heinse an dieser Stelle ausführt, keine Transmission der Malerei möglich ist – „Malerei, Bildhauerei und Musik spotten in ihrer eigentümlichen Schönheit jeder Übersetzung“⁵⁹ –, ist für ihn ein Werk, ein Roman über Apelles und sein künstlerisches Schaffen, wie es im Vorjahr

1096 ff.), ist doch anzunehmen, dass Heinse sich mit den Inhalten der ‚Philosophischen Schriften‘ Mendelssohns bereits vor seinem Aufenthalt in Italien befasste. Zum einen setzt sich sein Lehrer und Freund Friedrich Just Riedel aus Erfurter Zeit eingehend und polemisch mit Mendelssohn auseinander in seiner Schrift „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“. Zudem befand sich Friedrich Heinrich Jacobi, der Bruder von Heinses Brotherr, Gastgeber und Freund Johann Georg Jacobi, in einem andauernden Disput mit Mendelssohn. Dieser wiederum findet seinen Niederschlag in der Schrift: *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*. Zur Rezeption dieser Briefe, die gegen die Intention Jacobis Spinoza in weiten Kreisen populär machte, siehe B. II. Anm. 127 + 128 dieser Arbeit

⁵⁶ Heinse offenbart sich in den GB als begabter Eklektiker, der vielfach aus zweiter Hand die ästhetischen Schriften seiner Zeit verarbeitet. So z.B. die Theoreme von Baumgarten, der in seiner *Aesthetica* von 1750 die „cognitio inferior“ aufwertend, die „cognitio sensitiva“ zur Grundlage seiner Ästhetik macht, ebenso wie die unter 12 zitierten Briefe von Mendelssohn. Heinse verweist – im Gegensatz zu Winckelmann – auf seinen Eklektizismus und erwähnt die Namen derer, deren ästhetische Theoreme seine Ausführungen beeinflussen. Ja, er bittet seinen Briefpartner Gleim um Korrektur: „wo sie mich, wenn ich fehlen sollte, so gut als irgend einer zurechtweisen können, da sie ein Schüler des großen Baumgarten waren“. (GB S. 259)

⁵⁷ Der Begriff „Anschauung“, die verschiedenen Weisen des Sehens und damit des Bildzugangs, in Anlehnung an Boehm und Imdahl, wird weiter interpretiert unter: B. IV. Kunstliteratur im zeitlichen Umfeld + C. II. Exkurs Venus

⁵⁸ GB S. 255

⁵⁹ ebd.

zusammen mit Gleim angedacht und jetzt von dem väterlichen Freund wieder angemahnt wird, nicht mehr möglich. „Verloren ist verloren.“

Und doch lässt Heinse jene Zeit der Rückbesinnung wieder erstehen, da sie gleichsam mit den Griechen Zwiesprache hielten, mit ihnen lebten, und „wie die großen Menschen des Homer ..., sich des Lebens freuten“.⁶⁰ Aber es war eine Lebensphase, eine Zeit, da „dem leichteren Jugendgeist alles möglich war“,

„... als ich in jenen unvergesslichen Morgen eines ganzen May mit Ihnen unter Ihren blühenden Bäumen, wo die Nachtigallen alt und jung schlugen, den Himmel sich röthen sah, im Purpurfeuer flammen, und das Leben Gottes in dem fruchtbaren Strahlenregen hervorbrechen“.⁶¹

Mit dieser Schilderung eines „locus amoenus“ zollt Heinse dem Geist der Rokokodichtung noch einmal Referenz.⁶² Jedoch bestätigt er mit eben diesem Rokoko-Zitat den Ausblick auf ein Neues. Es sind eben nicht mehr lediglich der Maienmorgen, die blühenden Bäume und der Nachtigallensang, die in tändelnd-schwereloser Weise aufgerufen werden. Das Amoene erfährt eine Wandlung hin zur expressiven Naturschau, erfährt eine Steigerung zum Naturereignis elementarer Art.⁶³ In diesem Bild, das ‚das Leben Gottes in dem fruchtbaren Strahlenregen hervorbrechen‘ lässt, sieht Manfred Dick eine Deutung der Naturvorgänge auf eine Objektivierung des Naturerlebnisses hin. Er interpretiert jedoch gleichzeitig diese Überwindung

⁶⁰ ebd. S. 254

⁶¹ ebd. S. 253

⁶² Das frühe Werk von Heinse steht der Rokokodichtung und der Anacreontik nahe. Der Titel eines Jugendgedichtes von 1766 macht dies deutlich: *Empfindungen in einem entzückenden Thal' im May 1766 niedergeschrieben von einem Jünglinge, der noch ein Knabe war.* (SW I S. 3) Auch die ‚Sinngedichte 1771‘ (SW I S. 28ff.), die Verse unter Titeln wie *An Chloen, als sie am Bache lag* oder *An Chloens Sperling* oder *An Gunilden* versammeln, sind der Rokokodichtung zuzurechnen. Ein Zitat (Beispiel) soll dies verdeutlichen. *Auf den badenden kleinen Damon. Vom luftigen Gewand entladen / Wirft sich der kleine Damon in den Bach, / Die Wellen hüpfen lachend nach, / Das wunderschöne Kind zu baden. // Doch schnell springt er – ein nackender Adon - / Ans Ufer hin und läuft davon / Zu Chloen und zu Lalagen / Und spricht: „Wollt ihr den Amor sehn, / So seht in Bach von jenem Rosenhügel! / Da schwimmt er auf dem Rücken ohne Flügel.“* (SW I S. 32)

In dieser dichterischen Phase ist Gleims Einfluss evident.

⁶³ Diese Interpretation verweist auf Heinses Sicht auf Rubens biographische Notizen. (GB S. 298ff.)

rokokohafter Idealisierung der Natur als „Offenbarung elementarer schöpferischer Kraft“.⁶⁴ Wie jener Bezug zur Dichtung des Rokoko überwunden ist, so sind die Träume aus jener Phase nicht mehr relevant. „Lassen wir es; wir haben Genuß genug davon gehabt in jenen seligen Augenblicken, wo wir ganz in der Phantasie unter den Griechen lebten“, ergänzt Heinse jene Revision der beglückenden Stunden im Mai des Vorjahres.

Jetzt aber, wo er ein wenig älter geworden, stellt er fest: „Ich weiß nicht mehr so viel von Griechenland, als ich damals fühlte ... Weiß wenig mehr von der Art und Weise, wie ihre Künstler arbeiteten, als was in meiner Postille *Plinius* steht“. Heinse zeigt sich

„überzeugt davon, dass sich wenig mehr über die Malerei der Griechen sagen lässt, als Märchen, trockne Nachrichten, und Schwärmereien der Phantasie darüber, die keinen anderen sonderlichen Erfolg haben können, als irgend Gestalten, wie Sanchos purpurne und himmelblaue Ziegen am Himmel ... Wer will sich eine sinnliche Vorstellung machen von der Eigenheit der Gemälde des Parrhasius und des Apelles, da wir keine mehr von ihnen haben ...“⁶⁵

Daher, so die Begründung, verbiete es sich ihm, über Apelles und seine Zeit zu schreiben.⁶⁶ In der für Heinse typischen synästhetischen Manier erklärt er, dass sowenig der Gesang einer hervorragenden Koloratursängerin, wenn nicht selbst gehört, durch Noten oder imitierende, gar berichtende Übermittlung gehört werden könne, sowenig selbst durch die feurigste Stanze das Kosten oder Trinken eines Römers des süßen italienischen Rotweins ‚*Lacrimae Christi*‘ ersetzt werden könne,⁶⁷ sowenig also Hören und Schmecken nicht mittelbar transportiert werden könne, sowenig könne die

⁶⁴ Manfred Dick. Der junge Heinse. S. 184. Diese Expression scheint eher auf die Sturm- und Drang-Zeit hinzuweisen, weniger die Objektivierung der Natur, wie sie Dick hervorheben zu müssen meint.

⁶⁵ ebd. S. 254f.

⁶⁶ Schon in seiner Gymnasialzeit in Schleusingen war Heinse Apelles begegnet. Dort hing eine Reproduktion nach Dürers *Verleumdung des Apelles* von 1707, mit erläuternden Versen eines Schleusinger Gymnasialdirektors. (NL Bd. IV S. 1183)

⁶⁷ ebd. S. 255. Römer, ein im Süden Europas gebräuchliches Weinglas, *Lacrimae Christi* / Tränen Christi ist ein süßer italienischer Rotwein.

unmittelbare Anschauung, das eigene Sehen von Malerei ersetzt werden durch das Wort.

Und doch – *contradictio in adjecto* – schreibt Heinse Briefe über Gemälde, intendiert er mit diesen Gemäldebrieffen, dem Briefpartner Gleim, der stellvertretend für die Leserschaft des *Teutschen Merkur* auftritt, ihm unbekannte Malerei verbal zu vermitteln, zur Anschauung zu bringen.⁶⁸ Und doch setzt er die Worte ‚Das Leben des Apelles‘ – gleich einem Fanal – an den Beginn der Briefe:

Er bringt somit mit den ersten Worten dieser kunstästhetischen Ausführungen – mit Nennung des vorchristlichen Künstlers Apelles – den Grundton zum Klingen, auf dem sich der Akkord aufbaut, der seine weiteren Betrachtungen in diesen Briefen, aber wohl auch in seinem gesamten Lebenswerk bestimmen wird.

Mit dem Namen Apelles verbindet sich dem Kenner die Frage nach der Wechselwirkung von Kunst und Natur, die Bedeutung der Natur für das Kunstschaffen. Auch wird er mit diesem Namen den Bereich der Venus⁶⁹

⁶⁸ Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein war zum Beispiel nur ein kleiner Ausschnitt des gewaltigen Oeuvres von Rubens im Original bekannt. Dagegen waren bereits im 17. Jahrhundert nahezu alle Kompositionen dieses Meisters in Kupfer gestochen. Diese graphischen Reproduktionen waren weit verbreitet und erfreuten sich eines großen Bekanntheitsgrades. Die Arbeit der Stechers war Rubens Aufsicht unterstellt, der die Präzisierung der Figuren und die Verteilung von Licht und Schatten streng beobachtete. Es handelte sich also um relativ authentische Arbeiten. Dennoch scheint die Reproduktion und Verbreitung der Werke nicht zu vergleichen zu sein mit derjenigen unseres medial geprägten Zeitalters, wo in jedem Museum kolorierte Kataloge zu erwerben sind. Es ist anzunehmen, dass es zu jener Zeit den meisten Lesern nicht möglich war, mittels eines ‚Druckes‘ sich das jeweils besprochene Bild visuell zu veranschaulichen. Vgl. das Kapitel *Rubens-Bilder massenhaft* in Nils Büttner. Herr P. P. Rubens. S. 144 ff.

⁶⁹ Apelles malte ein in der Literatur beschriebenes und vielfach bewundertes Gemälde, das uns jedoch als Bild nicht überliefert ist. Es trägt den Titel ‚Aphrodite Anadyomene‘. Aphrodite griechisch die ‚Schaumgeborene‘. Anadyomene gr. ‚Die Auftauchende‘ ist ein Beinamen der Aphrodite. Sie findet ihre Entsprechung in der römischen Mythologie in der ‚Venus‘. Venus soll aus dem Meer entstiegen sein. Die Bildgebung dieser mythischen Überlieferung findet sich im Werk von Botticelli Er malt sie als die aus der Muschel Geborene in seinem Gemälde ‚Geburt der Venus‘ von 1485. Florenz. Uffizien. Dieses Werk verbindet in sich antik-mythische und neuzeitlich-christliche Valenzen. (vgl. C. II. Exkurs Venus). Das Werk steht indirekt unter dem Einfluss von Marsilio Ficino. Dieser wurde zum Mittler zwischen Antike und dem neuen goldenen Zeitalter der Renaissance durch seine Übersetzungen und Interpretationen Platons und Plotins. Jedoch ging es ihm nicht um die Philosophie allein – sondern er griff auch, sein Zeitalter mitgestaltend, auf Formen religiöser Magie zurück. In seinem mystischen Ideengut verbunden mit Pico della Mirandola wurde deren Denkweise auch in andere geistig-musische Bereiche der

mit all seinen Konnotationen, dem Weiblichen, auch dem des Begriffs des Eros assoziieren. Letztendlich wird sich ihm die Frage stellen, welche Bedeutung der Kunst der Griechen für die zeitgenössische Kunstrezeption und für das Kunstschaffen beizumessen ist.⁷⁰

Mit der Nennung des Namens Apelles spielt Heinse auf der zeitgenössischen Klaviatur ästhetischer Auseinandersetzung. Dies lässt erwarten, dass Heinse im Folgenden Position bezieht im Spannungsfeld von Klassizismus und Antiklassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Mit diesem Namen verbindet sich eine Fragestellung, die das Kunst-Denken der Antike, mithin das der Renaissance bis hin zum Klassizismus bestimmt; sie betrifft zwei gegensätzliche Vorstellungen dessen, was Kunst ausmacht: diese lassen sich in dem Begriffspaar *imitatio* – *inventio* fokussieren. *Imitatio* beinhaltet die These, dass das Kunstwerk weniger sei als die Natur, insofern es sie bestenfalls bis zur Täuschung *nachbilde* – *inventio* meint, dass das Kunstwerk mehr sei als die Natur, insofern es die Mängel ihrer einzelnen Produkte ausgleichend ihr selbständig ein neu geschaffenes Bild der Schönheit *gegenüberstelle*.⁷¹ Erstere wird in der Antike durch endlos variierte Anekdoten versinnbildlicht. Da sind die Trauben, von denen Sperlinge angelockt werden, da sind die gemalten Pferde, denen

Zeit übertragen, z.B. in Polizanos Dichtung, die wiederum Botticelli inspirierte in der ethischen Verbindung von Schönheit und Liebe, wie sie in dem Gemälde *Geburt der Venus* aufscheint. (Dischner. Auferstehung. S. 110)

⁷⁰ In den N55, gesammelten Exzerpten Heinses, Niederschriften ab 1774, bearbeitet er Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* in der von seinem Lehrer Riedel posthum herausgegebenen Fassung. Außerdem von Plinius d. Ä. die *Naturgeschichte*, und zwar daraus die für die antike Kunst einschlägigen Bücher zu Farbe, Malerei und Plastik. Im Vorwort der *Geschichte der Kunst* vermittelt Riedel ein Bild von Winkelmanns Persönlichkeit, dem H. sich verwandt fühlen musste, indem er zeigt, dass Winkelmann fühlte, dass ihm umso mehr fehlte, je mehr er besaß; dass alle historischen Kenntnisse, die er bei der Lampe erworben hatte, nicht hinlänglich waren, seine Wissbegier zu beruhigen, dass er daher beschloss, womöglich seine gelehrten Ideen durch die Anschauung zu realisieren. Zwischen diesen zwei Seinsweisen: Buchgelehrsamkeit versus gelebte Erfahrung, Anschauung suchte Heinse sein Leben lang zu vermitteln. (Vgl. FN III S. 173)

⁷¹ Diese Begriffe sind in sich nicht von absoluter Eindeutigkeit. So weist Panofsky darauf hin, dass die ‚*imitatio*‘ natürlich auch die idealisierende Darstellung mitumfassen könne, wie man den Ausdruck nicht im Sinne des sogenannten ‚Realismus‘ deuten dürfe, am wenigsten bei Aristoteles und Thomas. (Panofsky. IDEA. S. 109 Anm. 210)

die lebenden Pferde zu wiehern, oder der gemalte Vorhang, der selbst das Künstlerauge, den Künstler zu täuschen vermag, so dass er seine Hand hebt, um ihn wegzuschieben. Eine absolute Täuschung, hervorgerufen durch perfekte Nachahmung.⁷²

Andererseits wird der Maler, obgleich die Natur imitierend, um Vollkommenheit zu erzielen, genötigt sein, aus vielen Körpern das bei jedem Schönste zusammenzufügen, „da man nicht leicht auf einen Menschen trifft, der in allen Teilen untadelhaft wäre“, konstatiert schon Sokrates.⁷³ Selbst der als kunstfeindlich apostrophierte Plato bemüht die Malerei, um die in der *Politeia* entworfene Utopie des bestmöglichen Gemeinwesens zu rechtfertigen.⁷⁴ Thematisiert wird in dieser Konfrontation letztendlich die Frage nach der Autonomie der Kunst gegenüber der unvollkommenen Wirklichkeit der Naturgegebenheit.

Als Beispiel wird hierfür in der zeitgenössischen Kunstliteratur wiederholt Raffael genannt, der in einem Brief an Castiglione angibt, mittels *electio* die *Galatea* in der *Farnesina* geschaffen zu haben. Raffael bekennt sich also zur durch Auswahl/*electio* erzielten Erfindung/*inventio* in seinem Kunstschaffen. Diesen Terminus greift Heinse am Ende des ersten Rubensabschnittes seiner Briefe auf. „*Les vêtements ne sont point faits avec un beau choix*“. *Un beau choix*, die Auswahl aus diversen Möglichkeiten, die *electio* signalisiert ein Grundtheorem des Klassizismus, welches auch in die Auseinandersetzung um Rubens eingeht⁷⁵. Rubens, so formuliert Heinse, in dessen Werk einführend „wenn man ihn richtig beurteilen will, wenn man ihn als Maler beurteilen will“, sollte man den Maßstab angedeihen lassen,

⁷² *Täuschung* neben *Genuss* ein zentraler Begriff in der Weltsicht Heineses wird im weiteren Text wiederholt aufgegriffen.

⁷³ Panofsky S. 7

⁷⁴ Platon. *Der Staat* München. 1991. S. 238, V. Buch. 472ff.

⁷⁵ Nicht im fortlaufenden Text, sondern in einer Fußnote zitiert Heinse drei Vertreter des französischen Klassizismus: de Piles *Abrégé de la vie des peintres*; Jean Baptiste Descamps' *La vie des peintres flamands, allemands et hollondois* (Paris 1753 und André Félibiens *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Bd. II mit dem Abschnitt über Rubens, Paris 1688). (FK 304 und FK 683)

der jedem großen Mann nur gerecht werden kann. Rubens – so Heineses Forderung – „sollte man allein nach seiner *eigenen uneingeschränkten Idee* schätzen: alles andere ist Zeit und Zufall unterworfen“. ⁷⁶ *L’Idea del pittore*, so der Titelanfang im berühmten Akademievortrag von 1664 von Giovanni Pietro Bellori. ⁷⁷ Für den kundigen Leser, so darf man vermuten, war die Anspielung auf Bellori evident. Bellori, ein fachmäßig gebildeter „Kunst-richter“, also nicht mehr ein Künstler, der sich zum eigenen Schaffen äußert, war nicht nur für den italienischen, sondern auch für den französischen Akademismus höchst bedeutsam. ⁷⁸ Die künstlerische Idee selbst, so Bellori, entstammt der sinnlichen Anschauung, sie ist jedoch „durch Auswahl aus den natürlichen Schönheiten der Natur überlegen“, „entsprungen aus der Natur, überwindet sie ihren Ursprung und macht sich zum Vorbild der Kunst“ – „originata dalla natura supera l’origine e fassi originale dell’arte“. ⁷⁹

Heinse bestätigt im Weiteren die Notwendigkeit einer individuell künstlerischen Idee.

„Es könnte einer überdies wo möglich Bedeutung haben ... wie Raphael, Anmut wie Correggio, und Wahrheit der Farbe wie Tizian, und doch nur im Grund ein mittelmäßiger Maler sein, ... wenn ihm die Naturgabe fehlt, das Malerische in einer Begebenheit, an Ort und Stelle, in einer Gegend

⁷⁶ GB S. 303

⁷⁷ *L’ Idea del Pittore, dello Scultore e dell’ Architetto*, so der Titel der Akademierede von 1664

⁷⁸ Bellori nahm keine übernatürliche oder jenseitige Herkunft der *Idea* an, wie sie durch die aristotelisch-thomistische Ideenlehre vertreten wird. Dies veranschaulicht auch die Radierung, die den Frontspitz der Originalausgabe der *Idea* bildet. In der linken Hand einen Zirkel in Kopfhöhe haltend, in der Rechten mit einem Pinsel arbeitend, bezeichnet der nach oben gerichtete Blick der weiblichen Figur, nach Bättschmann, die imaginative Tätigkeit und nicht den göttlichen Ursprung der Idee. Der Künstler – so wird postuliert – ist verpflichtet, die Natur zu übertreffen. Diese Forderung werde von vielen Künstlern erfüllt, meint Bellori und sucht dies zu beweisen durch zahlreiche Untersuchungen, die er durch Arbeiten von Poussin zu diesem Thema untermauert. Er fügt in den *Viten* zwei Tafeln von Poussin mit Maßen und Proportionen ein. Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Poussin die Stellung des Antipoden von Rubens einnimmt im damaligen Ästhetikstreit. Bellori begnügt sich mit der Analyse und ausführlichen Beschreibung von Kunstwerken und glaubt weit weniger als die französischen Theoretiker des Akademismus daran, die Kunst durch ein Rezept- und Regelwerk verbessern zu können. (Oskar Bättschmann. Belloris Bildbeschreibungen a.a.O. S. 293)

⁷⁹ Panofsky. *Idea*. S. 59f.

zu fassen, oder hinein zu dichten, und in ein neues lebendiges Ganzes zu bringen“.⁸⁰

Die Fähigkeit, die Gabe in das äußerlich Gegebene *hinein zu dichten* und in *ein lebendiges Ganzes zu bringen*, meint nichts anderes als eben jene künstlerische Idee im Sinne Belloris. *Idea* ist das Produkt des Künstlers, die die Kunst über die Natur erhebt.⁸¹

Der Dichter folgt also hierin dem Theorem des Klassizismus. Er will dieses jedoch ergänzt sehen durch zwei weitere Größen, die die Wirkungsästhetik betreffen.

Vom wahren Künstler und von großer Kunst erwartet der Verfasser der Gemäldebriefe, dass ein solches ‚neues lebendiges Ganzes‘ der Art sei, „woran das Herz sich laben und die Seele sich erquicken kann“.⁸² Damit scheint die Sinnenfreude angesprochen zu sein, die die künstlerische Idee, die *inventio* hervorruft. Durch das Nachfolgende jedoch erfährt dieses ‚Labsal‘ und diese ‚Erquickung‘ eine zusätzliche Dimension: die des Geschmacks und der dadurch bedingten Lust des Genießenden. Sie lässt sich nicht in das klassizistische Denken einfügen. Durch einen in Frageform gefassten Ausruf resümiert und deutet Heinse diese Forderung in Abhebung zum Klassizismus: „Was sollen uns all die klassischen Figuren, die keinen

⁸⁰ GB S. 304. Dieses ‚lebendige Ganze‘ beinhaltet bereits den Geniegedanken des Sturm und Drang. Lebendig heißt bei Heinse immer auch Gefühl, individuelle Empfindung. „Ich habe nun meine Lust an der schönen Unordnung der Natur, mein Herz weidet sich darinnen, und ich find in ihr ... und den Meisterstücken der Genien allein die echten Regeln der Kunst, die das Herz ergreifen und die Phantasie bezaubern lehrt. (SW III/2 S. 464/65) Diese Sehweise gemahnt an die in den *Night Thoughts* formulierte Einsicht von Edward Young, ‚das Genie werfe die Regeln von sich wie der Gesunde die Krücken.‘ (Gisela Dischner. *Ursprünge* 1972. S. 18) Sulzger-Gebing verweist auf Heinses Veröffentlichungen „*Codex der Naturgesetze für Genien*“ und „*Dogmatik für junge Genien*“ aus dem Jahr 1775. Hier meint er den „Geniegedanken des Sturm und Drang in nuce“ zu finden. (a.a.O. S. 327)

⁸¹ Es handelt sich bei dieser *Idea* nicht um die von Marsilius Ficinus in seinem Buch ‚*de vita triplici*‘ gebrauchte Wendung *divinus influxibus ex alto*, um die göttliche Eingießung von oben, sondern die *Idea* ist als der inventorische Akt des Künstlers selbst zu werten. (vgl. Waetzoldt, Dürer) Hier wäre auch zu verweisen auf die göttliche *mania*, den Wahn-Sinn des Kunstschaftenden, und damit auf die Unterscheidung Platons zwischen dem „mimetischen Nachbildner“ (597b) und dem „Wesensbildner“ (597d). Der von der göttlichen *mania* ergriffene Künstler wäre ein Wesensbilder. In: Gisela Dischner. *Auferstehung*. S. 63

⁸² GB ebd. *Sensualismus*

Genuß geben?“⁸³ Die durch die Anerkennung der Inventio-Theorie insinuierte Übereinstimmung mit dem Klassizismus wird relativiert, ja revidiert. „O heilige Natur, die du alle deine Werke hervorbringst in Liebe, Leben und Feuer, und nicht mit Zirkel, Lineal, Nachäfferei, dir allein will ich ewig huldigen!“⁸⁴ Es wird deutlich, dass die ästhetischen Ausführungen in den Gemäldebrieffen schwerlich den Schluss zulassen, die Briefe seien „als Manifest des Antiklassizismus in der deutschen Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts“ zu lesen,⁸⁵ vielmehr wird evident, dass Heinse innerhalb eines Textabschnittes durch verschiedene ästhetische Positionen floatet, er in seinen kunsttheoretischen Erörterungen keine feste Position bezieht.

Bildete einerseits der Abbildcharakter von Natur in der Kunst eine Fragestellung, die die ästhetische Diskussion jener Jahre – mithin in den Gemäldebrieffen von Wilhelm Heinse – mit dem Namen Apelles verband, so wird zudem im Namen Apelles die Frage nach der Bedeutung der Farbe in der Malerei virulent, auch unter diesem Aspekt, die Qualifikation von Rubens in der Zeit der Niederschrift der Gemäldebrieffe. Zwar wurde Rubens schon 1618 „als Apelles unseres Zeitalters“ gefeiert,⁸⁶ dennoch entzündete sich an seinem Malstil eine heftige Auseinandersetzung. Sie entzweite die Kunstphilosophen in der Folgezeit in das Lager der Poussenisten und der Rubenisten.⁸⁷ Bock von Wülfigen hat in seiner eingehenden Rubensanalyse

⁸³ zum Begriff Genuss bei Heinse → C. I. 3. dieser Arbeit

⁸⁴ GB S. 304

⁸⁵ FK S. 685 Diese These, wie in dem Kommentar zu den GB hervorgehoben durch einleitendes „in der Tat“ formuliert und postuliert wird, scheint so nicht gerechtfertigt.

⁸⁶ nach: Nils Büttner. Herr P.P. Rubens. S. 7. FK S. 682, während doch in der damaligen Diskussion Apelles' Farbgebung sehr umstritten war, ja er bei bestimmten Gruppen als mäßiger Kolorist galt,

⁸⁷ vgl. Jauss. Ästhetische Normen. a. a.O. und Panofsky. Diese Auseinandersetzung über die Fundamente und Voraussetzungen der Malerei, die den Konflikt zwischen Disegno und Colore betrifft, ist eine Koordinate im Forschungsfeld von Max Imdahl. In seinem Aufsatz „Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults ‚Prallèle des Anciens et des Modernes‘“ von 1964 wie in seiner Abhandlung „Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei“ von 1967 widmet er sich dieser Fragestellung und dem Streit der Poussenisten und Rubenisten. Auch nimmt er hier Bezug auf Jauss und Panofsky. Imdahl 1996 a.O. S. 115ff.

darauf hingewiesen, dass Heinse die Einsicht lenkt, dass gerade bei Rubens Zurückhaltung notwendig ist, was die Zuschreibung seiner Werke betrifft.⁸⁸ Gleich einleitend nimmt Heinse Bezug auf diese Streitigkeiten. „Überhaupt kann man aus hundert Gemälden von Rubens, mit den besten Gründen, über ihn das ungerechteste Urteil fällen, da wenige Maler so viele Stücke als er gemalt haben“, die er selbstverständlich nicht alle ganz gemalt, sondern bei vielen lediglich die Skizze, die Idee hergegeben habe.⁸⁹ Und er gibt zu bedenken: „Und dann, was für Unsinn wird einem Maler oft nicht *aufgetragen*, den er aus hundert Ursachen nicht von sich ablehnen darf, womit Apelles, Aristides und Protogenes ... nichts gescheutes anzufangen wissen würden?“⁹⁰ Dem will er nun einen Maßstab entgegensetzen, nach dem allein Rubens als Maler richtig beurteilt werden könne. Indem Heinse die Bedeutung Raffaels, die Anmut Correggios und die Wahrheit der Farbe von Tizian benennt, schafft er den Bedeutungsrahmen, in dem er Rubens sehen will. Diese Assoziation – sie geht zurück auf die Ausführungen von Mengs⁹¹ – konfrontiert er jedoch mit der These einer möglichen Mittelmäßigkeit eines Malers, wenn diesem bei all diesen Vorgaben der Instinkt⁹² fehle, er kein Auge habe, wenn ihm die Naturgabe fehle, „*das Malerische in einer Begebenheit ... zu fassen und in ein neues lebendiges Ganzes zu*

⁸⁸ Bock v. Wülfigen. S. 43

⁸⁹ GB S. 303. Als Hofmaler war Rubens nicht an die Satzungen der Gilden gebunden, die die Anzahl der Gehilfen, die ein Meister beschäftigen durfte, beschränkten. Rubens fertigte Skizzen an, die als „modell“ oder „bozetti“ der eigenen Vorklärung des Werkes, aber auch als Vorlage für die Werkstattgehilfen dienten.

Das manufaktuell rationalisierte Arbeitsverfahren bildete für Rubens die Voraussetzung für die weite Wirkung und Expansion seiner Kunst. Durchgängig von der Früh- bis zur Spätzeit bediente sich Rubens dieses Verfahrens. Seine Arbeitsorganisation war so effizient, dass der Betrieb auch während der häufigen und ausgedehnten Abwesenheit des politisch und diplomatisch gefragten Künstlers voll weiterproduzierte. (vgl. Martin Warnke. Rubens. 2006. S. 158 ff.)

⁹⁰ Auch hier wieder der Bezug zu Apelles. Damit wird wiederum der Bogen geschlagen von der Antike über die Zeiten hinweg. Siehe die Ausführungen von Hans-Robert Jauss, S. 65, Epochenübergänge

⁹¹ Anton Raphael Mengs. Gedanken über die Schönheit. Kapitel: Betrachtung der Zeichnung des Raphael, Correggio, Tizian, und ihrer Absichten bei der Wahl derselben. Unterabschnitt: Betrachtung etc. der Colorite des R.C.T. In: Frühklassizismus. S. 226ff.

⁹² Das von Heinse verwendete Wort ‚Instinkt‘ meint in diesem Zusammenhang ‚Genie‘. Dies legen die ergänzenden Umschreibungen nahe.

bringen“.⁹³ *Leben und Feuer*⁹⁴ – das Bewegte, Pulsierende der Natur – fordert Heinse vom Kunstwerk. Das Malerische, die Farbgebung ohne begrenzende Linie hat schon Vasari als belebende Kunst bei Tizian hervorgehoben. Der Begriff des „Malerischen“ gehört für Heinrich Wölfflin zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten Begriffen, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet.⁹⁵ Im Zentrum seiner Ein- und Umkreisung des Begriffes *malerisch* findet sich auch bei Wölfflin die ‚*Bewegung*‘. „Das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung“.⁹⁶ Diese These sucht der Kunsthistoriker in seiner Schrift „*Renaissance und Barock*“ zu verifizieren, indem er die „Entwicklung des eigentümlichen Kunstwesens der Malerei“ aufzeigt. Sie sei, so meint er, nicht immer im Besitz der Mittel gewesen, den Eindruck der Bewegung wiederzugeben. Erst allmählich habe sich der malerische Stil ausgebildet. Der Übergang vom alten, vorwiegend zeichnerischen Stil zum neuen, malerischen Stil habe sich in der italienischen Kunst auf dem Höhepunkt der Renaissance vollzogen. Die Entwicklung vom alten zum neuen Stil und der Durchbruch des letzteren lasse sich an den Stanzen des Vatikan, am malerischen Werk Raffaels demonstrieren. Schon das Material sei dem Stil nach verschieden. Der zeichnerische Stil bediene sich der Feder oder des harten Stiftes, wohingegen der malerische Stil die Kohle, den weichen Röthel, vor allem den breiten Tuschpinsel einsetze. Seine, des malerischen Stils, Komposition gliedert sich nach Massen von Hell und Dunkel, sie arbeitet mit Schatteneffekten und damit mit der *Auflösung des Regelmäßigen*, so Wölfflin.⁹⁷

⁹³ GB S. 304 Hervorhebung durch den Verfasser

⁹⁴ ebd.

⁹⁵ Heinrich Wölfflin. *Renaissance und Barock*. S. 15ff.

⁹⁶ ebd. S. 16

⁹⁷ Wölfflin reflektiert die Bedingtheit der Charakterisierung des Barocks durch Bewegung alleine. „Sie reicht nicht aus, den Barock zu charakterisieren“. Würde man die Massigkeit dazunehmen, so sei das Malerische überschritten. Und er konstatiert: „Der Begriff [des Malerischen] in seiner Allgemeinheit ist nicht fähig, den Barock zu fassen.“ W. sucht den Begriff von der Wirkungsästhetik her zu fassen: „Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affekts, unmittelbar, überwältigend.“ (S. 22, 23 a.a.O.) Diese Charakterisierung

Nun, im französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts, der maßgeblich von Bellori beeinflusst ist, wird der Streit um Zeichnung, Kontur versus Farbe und Entgrenzung erneut aufgegriffen. Bellori ist es, der Rubens mit dem Schlagwort *furia del pennello* belegte,⁹⁸ was aus seinem Munde keineswegs ausschließlich als Positivum zu verstehen ist, denn er vermisst, so schreibt er, an Rubens die gute Zeichnung, die *grazia de' contorni che egli alterava con la sua maniera*. Heinse verwehrt sich in seiner Rubensrezeption gegen diese von Frankreich beeinflusste normative Ästhetik. „Wie könnt auch hier die Gelehrigkeit selbst auf die Stimme der großen Richter merken: da ... dieser das nämliche an Rubens als Schönheit preist, was jener als Fehler tadelt; und zum Unglück jeder ein Franzos ist, Kunstrichter aus dem Lande der Theorie, der Kritik und des Geschmacks“.⁹⁹

Dagegen setzt Heinse das Postulat, Kunst, Malerei, müsse, als täuschende Vergegenwärtigung, ihren Reichtum und ihre Fülle, die Fülle der Natur, ‚in ein neues lebendiges Ganzes‘ bringen.¹⁰⁰ Kunst müsse ihre Sinnenfreude im Nachvollzug erlebbar machen. Seine Ausführungen über die Malerei und deren Schönheit gipfeln in der Sentenz: Sie, die Malerei, gibt *Dauer völligen Genusses ohne Zeitfolge*.¹⁰¹ In Nominalreihungen in asyntakti-

des Barocks ist der Sicht Heinses in Bezug auf Rubens verwandt, wie die weiteren Ausführungen aufzeigen.

⁹⁸ furia del pennello – Wut /Eile des Pinsels Jauss. Hans-Robert. Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexionen in der Querelles des anciens et modernes. München 1973. S. 71

⁹⁹ GB S. 304. Bereits 1774, noch im Hause seines Freundes und Gönners Gleim wohnend, veröffentlicht Heinse ein satirisches Gedicht in der Halberstädter „Büchse“, das seine Kritik an den Kunstkritikern und deren Hochmut thematisiert. *Die Kunstrichter. Wie stolz sie thun, die Herren allzumahl, /Auf ihrem hohen Tribunal / Von lahmen Bretter-Bänken! / Und wie sie nicht daran gedenken, / Daß ihre Häute noch einmal - /... - Allein, daß einst im Reich der Todten, / Mit ihrer Haut die Höllen-bohten, / Zur eignen Lust herumspazieren, / Und selbst die darinn citieren.* (SW/I S. 77)

¹⁰⁰ GB S. 304. Das Vermögen, „dieses lebendige Ganze“ ins Bild zu setzen, könnte von Heinse als ein Verweis auf de Piles gedacht sein. Wie Imdahl in seinem Aufsatz *Die Rolle der Farbe* darlegt, hat Roger de Piles „mit allem Nachdruck der Farbe den Vorrang vor der Zeichnung zuerkannt, ja die Farbe als die eigentlich spirituelle Bildmacht und wahre Beseelung der Form angesehen“. (Imdahl 1996. S. 155) Und Imdahl führt weiter aus, dass im Verständnis von de Piles der *coloris* auch den *claire-obscur* mit umfasse. Dieser sei als das „übergreifende Kontrastsystem des ganzen Bildes“ zu sehen, es sei „vermöge seiner primären Bedeutung für die Erscheinungstotalität des Gesamtbildes das malerisch Einende und als solches zugleich das aufs Einzelne hin Differenzierbare“. (ebd. S. 156)

¹⁰¹ GB S. 261

schen Satzfolgen, durch die die gefühlsintensive Annäherung sich manifestiert, versucht Heinse das Wesen der Schönheit aus seiner sensualistischen Sicht verbal zu fassen. Das Bemühen findet seinen vorläufigen Höhepunkt in der exklamatorischen Häufung: „Höchste Schönheit die unermessliche Natur in den ungeheueren weiten Räumen des Aethers mit ihren heiligen furchtbaren Kräften, die bis in den kleinsten Staub sich regen, und ewig lebendig sind“.¹⁰² Dieses kosmische Schönheitsideal weist Heinse als leidenschaftlichen Rubinisten aus.¹⁰³ Goethe hatte diese Begabung von Rubens, sich die Natur dienstbar machen zu können, dem erstaunten Eckermann gegenüber mit den Worten vermittelt: „Das ist es wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, dass er mit freiem Geist über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert“.¹⁰⁴

II Der Maler Peter Paul Rubens

Zu seiner Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert

Den Namen Rubens kennt fast jeder. Wie kommt das? Eine Begründung für seinen großen Nachruhm liegt in seinem immensen Werk – es sind knapp eintausendvierhundert Gemälde, zudem Zeichnungen und Skizzen mit seinem Namen verbunden. Sein Name wird zum Synonym für die Epoche des Barock. Eine immense Flut von Publikationen, die sein Leben und Werk thematisieren, verweisen auf seinen kunsthistorischen Ruhm.¹⁰⁵ Verglichen mit diesem Nachruhm wirkt die Würdigung durch seine Zeitgenossen beinahe spärlich. Und doch setzt schon zu Lebzeiten des „Malerfürs-

¹⁰² GB S. 263

¹⁰³ Hier, in dieser Akzeptanz des kosmischen Schönheitsideals, ist die anticlassizistische Position Heinses wiederum offensichtlich.

¹⁰⁴ Bock von Wülfigen. S. 28

¹⁰⁵ Um ein Gerüst der bedeutendsten Rubensinterpreten zu erhalten, sei auf die Einführung von Wilhelm Waetzoldt verwiesen, vorangestellt dem Alterswerk von Jakob Burckhardt. RUBENS. Eine Rubens-Monographie. Zugleich eine Ästhetik der Barock Malerei. Berlin 1942. S. 22. Er nennt die Vorgänger in der Würdigung des Rubens: Waagen, Heinse, der junge Goethe, die Analysen Fromentins und Robert Vischer.

Eine ausführliche neuere Bibliographie findet sich in dem Werk von Martin Warnke. 2006

ten“ die Fama seines Ruhmes ein, nicht unerheblich gefördert durch den Betroffenen selbst.

Die enge Verbindung der Familie Rubens mit der lokalen Aristokratie¹⁰⁶ und eine standesgemäße Erziehung eröffneten Rubens die Möglichkeit, sein Leben durch Talent und Beziehung zu den Großen, zu den Höfen Europas, bewusst zu gestalten und zu inszenieren.¹⁰⁷ So konstatiert Martin Warnke: „Alle Zeugnisse aber, die wir von ihm selbst oder von zeitgenössischen Beobachtern besitzen, zeigen einen besonnenen kritischen, ungemein belesenen und gebildeten Menschen, der das Feld seines Lebens durchaus bürgerlich, sorgsam und zielstrebig bestellt hat. Die Fähigkeit zu Organisation und Disposition zeigt sich in der Art und Weise, wie Rubens ... seine diplomatischen Aktionen vorbereitete und abwickelte, wie er seine künstlerischen, geschäftlichen und familiären Angelegenheiten tätigte“.¹⁰⁸

Er handelte gemäß der Empfehlung von Baldassare Castiglione (1478-1529), die dieser in seinem „Cortegiano“ abgegeben hatte: „Der Hofmann muß also von Anfang an sehr viel Sorgfalt darauf verwenden, einen guten Eindruck von sich zu erwecken“.¹⁰⁹ So ließ Rubens während der Arbeit aus

¹⁰⁶ So verbrachte Rubens, nachdem er die Lateinschule von Verdonck für Söhne aus gutem Hause in Antwerpen besucht hatte, ein Jahr am Hofe von Marguerite de Ligne, wo er die Fertigkeit höfischer Konversation und französische Sprachkenntnisse erwarb. (Nils Büttner. S. 32ff.) Büttner legt seiner Untersuchung die Frage nach den Ursachen für den sehr großen Ruhm zu Grunde. Frühe Werkbiographien wie die seines Neffen Philipp Rubens und die Untersuchungen von Bellori sowie die frühe Biographie von Joachim von Sandrart (1606-1688), alles Werke von Zeitgenossen von Peter Paul Rubens, dienen Büttner als Grundlage für seine Untersuchungen der „Bedingungen und Faktoren der Konstitution von Berühmtheit und Ruhm“ (S. 11) innerhalb eines sozialen Feldes. Büttner intendiert, das zu erarbeiten, was Pierre Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* als *Habitus* bezeichnet: den Künstler in seiner Zeit und in der sozialen Interaktion. Im *Wörterbuch des Müßiggangs* sind unter dem Stichwort ‚posthumer Rum‘ weitere Ausführungen zum Ruhm des Künstlers zu finden. (Gisela Dischner. 2008)

¹⁰⁷ Der Hofmaler Otto Venius, Lehrer von Rubens, führt seinen Schüler bei der Infantin Isabella und Erzherzog Albert, den Statthaltern der südlichen Niederlande, ein und diese empfehlen ihn weiter zum Herzog von Mantua, Vincenzo Gonzaga (1600). (Burckhardt. 1942. S. 27) Diese ‚Bekanntschaft‘ von Rubens mit Isabella wird hinsichtlich des Funktionszusammenhangs der ‚Flucht der Amazonen‘ relevant.

¹⁰⁸ Martin Warnke. 2006. S. 6

¹⁰⁹ Castiglione, Baumgart. 1986. S. 30. Castiglione meint eine Regel gefunden zu haben, die ihm allgemeingültig scheint bei allen menschlichen Taten und Reden: „Man muß ... eine gewisse Nachlässigkeit zur Schau tragen, die die angewandte Mühe verbirgt, und alles was man tut und spricht, als ohne die geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen

Tacitus vorlesen, während er zugleich einen Brief diktierte, wie Otto Sperling anlässlich eines Besuches beim Meister berichtet. „Da wir uns nun still verhielten und ihn durch reden nicht stören wollten, begann er selbst mit uns zu sprechen und fuhr dabei ununterbrochen in der Arbeit fort, ließ sich weiter vorlesen, hörte nicht auf den Brief zu diktieren und antwortete uns auf unsere Fragen, indem er uns hierdurch sein großes Ingenium zeigen wollte“.¹¹⁰ Selbst wenn der Student in Bewunderung des Meisters einen antiken Topos für geistige Größe bemüht – die Fähigkeit gleichzeitig verschiedenes Tun zu bewältigen –, so bleibt doch der Eindruck großer, bewusst dargestellter Genialität in der Hervorhebung, dass literarisches Interesse und antike Quellen sein malerisches Schaffen bestimmen. Ja, Rubens inszeniert sich gleichsam als Genie, als *uomo universale*.

Peter Paul Rubens. 1577-1640. Der Homer der Malerei. So der Titel einer populären, preisgünstigen Ausgabe im Verlag Taschen von 2004. Dieses Epitheton ‚Homer‘ wurde dem Maler Peter Paul Rubens schon 1755 durch Winckelmann zuteil in seinem Werk *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. „Rubens hat nach der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Geistes wie Homer gedichtet; er ist reich bis zur Verschwendung: er hat das Wunderbare wie jener gesucht, überhaupt wie ein dichterischer und allgemeiner Maler, und insbesondere was Komposition und Licht und Schatten betrifft“.¹¹¹ Er, Rubens, sei in der Zeichnung, d.h. in der anatomischen Richtigkeit, fehlerfrei genau wie Michelangelo. Die vollkommene Kenntnis und die Vervollkommnung des Anatomischen entferne jedoch vom „Schönen“. Um diese Schönheit zu erreichen, komme es auf die Grazie, die *âme sensible* an. Rubens fehle die

lässt“. (Erstes Buch 26. S. 35) Dieser Regel scheint Rubens zu folgen, ganz sicher in Kenntnis des *Cortegiano*.

¹¹⁰ Büttner. 2006. S. 101. Büttner entwirft ein kritisches Bild von der Persönlichkeit des Rubens. Anders als Warnke sieht er als Ursache seines immensen Ruhmes einerseits die gesellschaftliche Präferenz, andererseits auch die bewusst auf Ruhm ausgerichtete Selbstinszenierung des Malers, wie u.a. die folgende Episode des Studenten Sperling zeigt.

¹¹¹Bock v. Wülffingen. S. 29

Fähigkeit zur „*contemplation du beau*“ aus nationaler Bedingtheit. Trotz dieser Kritik überwiegt aber bei Winckelmann durchaus die Anerkennung für Rubens. „Der große Rubens ist der vorzüglichste unter großen Malern, der sich auf den unbetretenen Weg dieser Malerey in großen Wercken als ein erhabener Dichter, gewaget“.¹¹²

Heinse führt Rubens mit einer Vita¹¹³ in die Gemäldebrieftage ein, die einerseits einer mythisch-märchenhaften Kosmologie verpflichtet scheint, andererseits die Assoziation einer Heiligenlegende nahelegt. Des Malers naturhafte Ursprünglichkeit betont die Assoziation mit der Ursprungstheorie der Welt aus dem Chaos, die Heinse bemüht. Er – Rubens – hat

„unter den glücklichsten Einflüssen von Sonn und Mond und Wind und Wetter aus dem Chaos ins Dasein den wundervollen und unbegreiflichen Sprung getan. Und als er in frischer und reiner Kraft da war, hegte und pflegte ihn Mutter Nacht als ein liebes und gutes Weib. Und er ward geboren und wuchs auf“.¹¹⁴

Auch Heinse lässt sich hier von Topoi antiker Biographie leiten. Bourdieu hat kritisch vermerkt, dass gerade in der „retrospektiven Illusion“ behauptet werde, „dass jedes Leben sich als ein Ganzes darstellt“, eine kohärente und zielgerichtete Gesamtheit bilde. „Die retrospektive Illusion, ... und die Idee von der Begabung und der Prädestination ... begünstigt die stillschweigende Annahme, dass das wie eine Geschichte aufgebaute Leben sich von einem Ausgangspunkt, ... als generierendes Prinzip bis zu einem Ende abrollt und zugleich ein Ziel ist“.¹¹⁵ Nicht allein dem Prädestinationsprinzip und der Teleologie, der Zielgerichtetheit huldigt Heinse in seiner Vita von Rubens, sondern unter dem Verdikt der Naturverwandtschaft entwirft er ein

¹¹² Winckelmann. Gedanken. In: FK S. 47

¹¹³ 1577 in Siegen/Westfalen geboren, 1640 in Antwerpen gestorben, reiste um 1600 nach Italien, um dort seine Kunst zu vervollkommen. In Venedig und am Hof von Mantua fand er vermutlich durch gute Empfehlung Arbeit. Er übte seine Kunst durch zahlreiche Kopien der Renaissancemeister. Seine besondere Bewunderung galt Tizian, von dessen Werken er zahlreiche Kopien anfertigte. Ähnlich wie Tizian war Rubens ein *uomo universale*, Künstler Diplomat und Staatsmann zugleich. In der Ästhetikdiskussion des Klassizismus wurde ihm Poussin vorgezogen.

¹¹⁴ GB S. 298

¹¹⁵ Bourdieu. S. 300

dem Sturm und Drang und dessen Shakespeare-Rezeption verpflichteten Geniebegriff.¹¹⁶

Heinse entwirft ein Porträt des Menschen Peter Paul Rubens, in dem er ihn als ein der Natur Anverwandter geriert. „So gewann er denn alles, was ihn rings umgab, und machte es sich sein eigen; und wurde Knabe und Jüngling und an Natur immer reicher“.¹¹⁷ Ja, Mutter Natur hat ihr Füllhorn so verschwenderisch über ihn ausgeschüttet, dass er diese Fülle allein dadurch bewältigen kann, dass er andere, weniger von Mutter Natur Beschenkte, teilhaben lässt am Überfluss seiner Gaben.

„Die unermessliche Natur“¹¹⁸ kleidet dieser Günstling der Natur „in die Sprache von Tag und Nacht, Kolorit und Licht und Schatten“.¹¹⁹ Nicht im Wort teilt sich Rubens mit, schenkt er sich den ‚unschuldig Verunglückten‘. Er, Rubens, verwirft die Sprache der Worte als ‚abgegriffen und abgehört‘, als ‚totes Kapital‘.¹²⁰

„Nicht mit Worten. Ach! diese schienen ihm so lediglich von der Oberfläche abgegriffen und abgehört, so bloß zum Handel und Wandel erdichtet und eingerichtet, so allgemein, so verbraucht, so verstümpert, und schon so von alten Zeiten her, daß die meisten sie auswendig gelernt, als ein totes Kapital, und selten einer mehr weiß, woher er sie hat. Er fühlte dabei seine herrlichsten Früchte so oft als leere Hülsen in den Mund genommen, ... daß ihm alle Lust zu diesem Mittel verging, und er ein anderes wählte, welchem mehr Freude beschieden; und zwar die natürlichste, nach der zu beschränkten Bildhauerei, der ersten und edelsten unter allen Künsten: jedes Ding durch eine zauberische Täuschung so eigen wie möglich wieder zu geben, als es ihm geworden“.¹²¹

Er wählt als Mittel, um sich mitzuteilen, die Malerei. Ihr ist mehr Freude beschieden.¹²² Sie, die natürlichste unter den Künsten, wählt er. Nicht

¹¹⁶ Bock v. Wülfigen. S. 34ff.

¹¹⁷ GB S. 298/299

¹¹⁸ GB S. 261

¹¹⁹ GB S. 299

¹²⁰ GB ebd.

¹²¹ GB ebd.

¹²² Trotz dieser offensichtlichen Bevorzugung der Malerei hier findet im Werk Heinses doch ein eigentümlicher, wechselvoller Paragone zwischen den einzelnen Künsten, der Malerei, der Poesie und der Musik statt. In seinen ‚Aphorismen von der italienischen Reise. 1780-1783‘ wertet Heinse anlässlich seiner Ausführungen über Homer die Malerei gegenüber der Poesie ab und bezeichnet sie als ‚weiter nichts als ein Wegweiser mit ausgestrecktem Arm für die Poesie‘; und

fremde, vorgegebene Richtlinien können ihn von seinem ihm ursprünglich vorbestimmten Weg ablenken. Die Naturkräfte ‚Sonne, Mond und Wind und Wetter‘¹²³ haben seinen Sprung ins Dasein glücklich beeinflusst, und so folgt er den Linien des Lebens. Er sucht ‚jedes Ding durch eine zauberische Täuschung so eigen wie möglich wieder zu geben, als es ihm geworden‘.¹²⁴ Er begibt sich in die Natur hinein und arbeitet nach ihr durch eigene lebendige Anschauung.¹²⁵ So versucht er sich an verschiedenen Tieren, ‚Hunden und Katzen und Mädchen und Buben und Vögeln und Bäumen zu allerlei Stunden‘.¹²⁶

Diese Zitate bezeugen, wie Heinse seinen Naturbegriff der Mannigfaltigkeit in seinem Text polysyndetisch zu veranschaulichen weiß; ja, wie er es versteht, in einem so beschränkten Textabschnitt, wie der hier vorliegenden Vita, sein philosophisches Credo ‚*„Eins Alles und Alles Eins“*¹²⁷, ‚*„Eins zu*

‚Die Mählerey ist eine pure Magd der Poesie, die sie übrigens gar nicht braucht, wenn sie nicht will.‘ (SW VIII/1, S. 232) An anderer Stelle spricht er hinsichtlich der Malerei von ‚seichtem Augengenuss‘. Der Malerei gesteht er in seinen ‚Aphorismen aus Mainz 1786-1792‘ (SW VI-II/2 S. 291) nicht zu, ‚das Innere, das wirkt,‘ darstellen zu können, außerdem sei sie von ‚Dauer und Größe zu beschränkt‘. (ebd.) In diesen späten Aufzeichnungen sucht er zudem eine Wertung von Poesie und Malerei gegenüber der Musik zu finden und spricht Letzterer die Fähigkeit zu, ‚das gediegene der Gefühle lebendig‘ (SW VIII/2 S. 298) zu vermitteln. ‚Der Tonkünstler stelle das reine Leben selbst dar mit wenigen Grundtönen.‘ (SW VIII/2 S. 299, vgl. auch SW VIII/1 S. 513) ‚Diese unmittelbar von der Seele kommende Kraft, Leben und Bewegung haben unter allen Künsten allein Musik und Poesie; neigt euch ihr andern Schwestern vor diesen Muses‘ ... ‚Poesie ist das innere Leben selbst; Bild und Farbe und Stein bloß das Zeichen.‘ (SW VIII/1 S. 51)

¹²³ GB S. 298

¹²⁴ GB S. 299

¹²⁵ vgl. im Gegensatz dazu die durch Winckelmann formulierte Kunstauffassung, die repräsentativ für die des Klassizismus steht: ‚Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten‘ (Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung. Frankfurt 1995. S. 14) und er spricht vom ‚Vorzug der Nachahmung der Alten gegenüber der Nachahmung der Natur‘ (ebd. S. 23, vgl. auch: Mathias Mayer, Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes, Freiburg/Breisgau 1997 S. 193-206)

¹²⁶ GB S. 299

¹²⁷ Heinse war nach seiner Rückkehr aus Italien 1783 bis 1786 wieder Gast im Hause Jacobi, zu der Zeit also, als F.H. Jacobi seine Schrift über die Lehre des Spinoza schrieb. Er befasste sich nicht nur in Gesprächen mit dem Autor, sondern auch in seinen Tagebüchern von 1783-1786 (SW Bd. VIII/2) ausführlich mit Spinoza, Leibnitz und Hemsterhuis. Werke von Letzterem, auch Gast in Düsseldorf, wurden von Jacobi übersetzt. Jacobis Schrift über Spinoza löste eine das damalige Geistesleben umfassende Auseinandersetzung aus. Das ‚*deus sive natura*‘, die einzige und endliche und allumfassende Substanz Spinozas, wurde von Herder, Goethe und Schelling nicht mehr rationalistisch, sondern emotional als alleine ‚Gott-Natur‘ gestaltet (Baeumer, S. 89). Auch Hamann reiht sich in die Gruppe der Kritiker ein. Heinse, als sich von

*sein und Alles zu werden*¹²⁸ einzulösen in einer sprachlichen Dynamik und einem Syndesmos des Wirklichen und der Ideen.

War es im Barock dem Dichter auferlegt, dass „er in der Latiner und Griechischen Schriften sowohl(!) belesen und selbst so artig auszudrücken und zu inventieren weiß ?“, dass von ihm gesagt wird: „... er führt ihr [der Sprache] keine Kräfte zu, schafft keine neue Wahrheit aus der eigenschöpferischen Seele, die sich ausspricht“, wie Benjamin zitiert,¹²⁹ so verweist Heinse demgegenüber auf die unmittelbare Kreativität im Schaffen des Malers

Jacobi abhängig fühlend, und Hölderlin haben nicht wie die Genannten öffentlich an der Diskussion teilgenommen. Heinse formuliert seine Kritik selbst in den Tagebüchern nicht direkt. Für ihn ist der Substanzbegriff zu leblos. Er sucht die Antwort für seine ‚Kosmogonie‘ in der griechischen Philosophie, wie in dem pantheistischen Gespräch in der Rotunda des Pantheon (AKS S. 299-317) deutlich wird. Das heraklitische *Hen Kai Pan*, das von dem Neuplatoniker Plotin weiterentwickelt wird, findet im Pantheongespräch zwischen Demetri und Ardinghello Eingang in der Formulierung „Eins zu sein und Alles zu werden, was uns in der Natur entzückt“. Hölderlin greift diese Formel auf, leicht verändert, als Leitsatz seines Naturhymnus im *Hyperion* (2. Brief an Bellarmin). Auch bei Heinse ist dieser Satz eingebettet in einen Bildentwurf der Sinnenfreuden und des Genusses „unserer innigen Vereinigung mit dem Ganzen“, mit dem Kosmos. Es ist, wie Heinse feststellt, eine Daseinserfahrung, „wofür die Sinnen keine Sprache haben“ (S. 308). Gisela Dischner verweist auf Ficinos Gastmahlkommentar *De amore* und erläutert dessen Sicht in Abhebung von Petrarca. „Ficino wendet sich nicht [wie Petrarca] vom Irdischen ab, er geht über dieses ständig hinaus“, seine Lebenssicht postuliert „die Kraft der Verwandlung“, die den Menschen emporhebt „in ein heiliges Diesseits“. Im Hinblick auf Hölderlin – und dies betrifft auch Heinses Weltsicht, wie sie sich im Rotunda-Gespräch manifestiert – schreibt die Autorin: „Das Erlebnis des *Hen Kai Pan*, des All-Einen, ist gepaart mit dem Jubelgesang einer bewusst gewordenen All-Liebe, die über alle niedere Leidenschaft erhoben ist; ein erhabene heilige Empfindung“. (Dischner. Reflexionen zur Renaissance. S. 201) Die Entwicklung der Idee des All-Einen bei Heinse wird ausführlich bearbeitet durch Max L. Baeumer in dem Aufsatz: „*Eines Zu Seyn Mit Allem*‘ Heinse und Hölderlin“ in „Heinse-Studien“. Auch wird dort dargestellt der Einfluss Plotins und von Giordano Bruno, auch der von Jacob Böhme. Die Philosophie Letzterer wird eingehend behandelt in: Gisela Dischner: Giordano Bruno.

¹²⁸ AKS/Ardinghello, S. 309/3. Diese Formel fasst Heinses Reflexionen zur ‚Metaphysik‘ des Aristoteles zusammen. Heinse befasst sich in jener Zeit in Düsseldorf ausführlich mit Spinoza und Leibnitz, hält sie für ‚gründlich denkende Männer‘. Einsetzend unter der rituellen liturgischen Setzung „Unser Vater Äther, heiligster, aller Lebensgeber“ (AKS S. 267/20 und 304/26) entwickelt Heinse auf den folgenden Seiten seine pantheistische Welt und Gottesauffassung. Gert Hofmann interpretiert den Pantheismus Heinses als ‚erotisch ästhetisch‘, spricht ihm in ‚seiner erotisierenden Dynamik‘, die sich in einem allösenden wie allverbindenden Prinzip‘ konzentriert, die Nähe zum ‚rauschhaft-ekstatischen Dionysos-Mythologem‘ zu, betont jedoch die Differenz zu der Philosophie eines Hölderlin, der im ‚Hyperion‘ vor allem im ‚Naturhymnus‘ des 2. Briefes die Formel vom ‚Vater Äther‘ aufnimmt. In: Gert Hofmann, Dionysos Archemythos Hölderlins transzendente Poiesis, Tübingen 1996 S. 111. Die Heinse-Literatur ist reich an Arbeiten, die die Auseinandersetzung mit der Natur- und Weltästhetik Heinses im Sinne eines hedonistischen Pansophismus und dessen Nähe zum Bacchantischen bzw. zum Dionysischen zum Thema haben.

¹²⁹ Benjamin. Ursprung. S. 199

des Barock, Rubens. In der Einschätzung des sprachlichen Vermögens jener Zeit trifft sich Heinses Sicht jedoch mit der Benjamins: „Die ‚Phantasie‘, das schöpferische Vermögen im Sinne der Neuerer, war unbekannt als Maßstab einer Hierarchie der Geister.“¹³⁰ Mit größerer Ausführlichkeit, anschaulicher beschreibt Heinse die Worte als verbraucht, verstäumpert, dass sie nur noch als ein totes Kapital fungieren. Mithin deklariert er im obigen Zitat die barocke Dichtung als totes Kapital.

Anders der Briefschreiber Heinse. Indem er einzelne Erscheinungsformen benennt, entwirft der Dichter ein Bild der Natur, des irdischen Kosmos, und widerlegt so als Sich-Mitteilender sein Verdikt gegenüber dem Gebrauch der Worte, der Wortkunst, als ein „von der Oberfläche abgegriffenes und verbrauchtes“ künstlerisches Medium, das ‚bloß zum Handel und Wandel eingerichtet sei‘.¹³¹ Indem er die Freuden der Malerei preist und ihren Vorzug gegenüber der alle Lust beraubenden Wortkunst, statuiert er – *cotradictio in adjecto* – ein Exempel der Bildhaltigkeit, des ‚*schöpferischen Vermögens*‘, der belebenden Kraft des Wortes. In der Formulierung, dass Rubens, der Maler, „die unmittelbare Sprache seiner Natur rede“, und zwar „so meisterlich und mit dem Verständnis, womit Homer und Aristophan die ihrige sprachen“,¹³² gelingt es Heinse, die Kunst der Farben und die Kunst der sprachlichen Bildwerdung in einen Chiasmus einzubinden. Er impliziert und betont aber mit jenem Verweis auf Homer und Aristophan wiederum sein Postulat – wider die klassizistische Nachahmungstheorie – von der notwendigen Ursprünglichkeit, Originalität allen schöpferischen Schaffens.

So wie Rubens – mithin sein Interpret Heinse – ‚nur die unmittelbare Sprache seiner Natur redet‘, muss auch den Kunstrezipienten seine unmittelbare Natur bei der Hinwendung zum Objekt leiten. Heinse exemplifiziert dies,

¹³⁰ ebd. S. 198

¹³¹ GB S. 299

¹³² GB S. 300

indem er zu Beginn der Gemäldebrieftage einen jungen taubstummen Maler einführt – „beinahe ein Wilder, wie aus dem Zeitalter, wo die Menschen noch Eicheln aßen, und mit der Natur und den Tieren in Gemeinschaft lebten“¹³³ –, mit dem er die Nachmittage in der Galerie verbringt. Er ist ihm die liebste Gesellschaft, da er weitgehend frei „von all den Vorurteilen und Unnatürlichkeiten“¹³⁴ Verstand und Beobachtungsgeist durch „Auge und Gefühl“ zuwege gebracht hat.¹³⁵

So kann auch das Kriterium der Bildauswahl für Heinses Betrachtung nicht das Urteil der Kunstkenner über den Wert der Bilder oder deren Berühmtheit sein.

Gemäß dem Diktum von Walter Benjamin „Nur was uns anschaut, sehen wir“¹³⁶ gilt für Heinses allein der persönliche Bezug zu einem Kunstwerk, das Sich-angesprochen-Fühlen. Heinses postuliert für seine Weise des Herangehens an Rubens, dass er „nur wenige, Gemälde, ... und ohne weitere Ordnung, als wie sie hier im Saal mich an sich ziehen“¹³⁷ beschreiben wolle. Er werde sich in seiner Auswahl nicht nach zeitgemäßem, kunstkritischem Maßstab oder nach dem Urteil von Kennern richten, „sondern bloß und allein dabei in Unschuld eigenem Herz und Sinn folgen“.

Die Galerie von Düsseldorf verfügte über 45 Bilder, die unter Rubens' Namen geführt wurden. „Wir haben soviel Gemälde von Rubens, daß unsere Sammlung für eine der stärksten davon gelten darf“, wie Heinses feststellt. Viele Kunstliebhaber widmeten als Besucher der Düsseldorfer Galerie besondere Aufmerksamkeit den Exponaten von Rubens. So hatte sich Goethe „lange in dem Saale des Rubens ... aufgehalten“ und fand an den

¹³³ GB S. 256

¹³⁴ GB S. 256

¹³⁵ So wählt Heinses die Briefform (ausführlich unter A. I. erläutert), um dem Leser die Gemälde der Düsseldorfer Galerie näherzubringen, ihn so einzubinden in eine Rezeption des unmittelbaren, durch das Gefühl bestimmten Bezugs.

¹³⁶ Walter Benjamin. Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Walter Benjamin. Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt/M. 1966. S. 420

¹³⁷ GB S. 304

Bildern „Gewinn fürs ganze Leben“.¹³⁸ Aus der Vielzahl von Rubensexponaten wählt Heinse fünf Werke aus. *Die Flucht der Amazonen*, den *Sanherib*, die *Töchter des Leukippos*, die *Regenbogenlandschaft*, und die *Geißblattlaube*.¹³⁹ *Die Flucht der Amazonen* scheint für ihn die stärkste Anziehung aus dieser reichen Vielfalt zu haben. Es steht an erster Stelle seiner Bild-Beschreibungen im zweiten Teil der Düsseldorfer Gemäldebrieve.

Im Folgenden soll nun zunächst die ekphratische Bearbeitung dieses Rubensbildes durch Heinse beleuchtet werden. Ein kurzer Überblick soll die Rezeption des Mythos der Amazonen und deren Bedeutungsvalenzen aufzeigen. In einem weiteren Schritt soll untersucht werden, inwiefern das Bild der Amazonen in seinen diversen Konnotationen Niederschlag findet im erzählerischen Werk von Wilhelm Heinse. Ein Vergleich mit dem zeitgleichen Frauenbild von Christian Fürchtegott Gellert in seinem Roman *Leben der schwedischen Gräfin von G.* und von Sophie von La Roche in *Geschichte des Fräulein von Sternheim* wird diesen Teil der vorliegenden Arbeit abschließen.

¹³⁸ Johann Wolfgang Goethe. Brief aus Pempelfort. In: *Campagne in Frankreich*. 1792. In: Hamburger Ausgabe Bd. X S. 317

¹³⁹ wie Bock v. Wülfigen feststellt, eine ausgezeichnete Auswahl, insofern alle von den fünf beschriebenen Bildern nach heutigem Stand der Forschung als völlig eigenhändig gelten. (a.a.O. S. 43)

III Paragone der Künste

„Die Flucht der Amazonen“ von Rubens und dessen literarische poetologische Umsetzung durch Wilhelm Heine



Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer.
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse.
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;
Baudelaire. Les Phares¹⁴⁰

Mit seinem Brief über die Amazonenschlacht¹⁴¹ hat sich Wilhelm Heine über die Jahrhunderte hin bis zum heutigen Tage in der Kunst und speziell in der Rubensliteratur bewundernde Anerkennung erworben. Es ist zu fragen, wodurch der Autor zu solch zeitenüberdauerndem Ruhm gelangte.

Betrachtet man den Text nach seinem Aufbau und seiner Gliederung, wird evident, dass Heine sich hier der traditionellen Beschreibungstechnik anzuschließen scheint.

¹⁴⁰ Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal. S. 27. Rubens, Strom des Vergessens, Garten der Trägheit, Kopfkissen frischen Fleisches, wo man nicht lieben kann, doch wo das Leben anflutet und sich unaufhörlich regt, wie Luft im Himmel und wie Meer im Meer (deutsch von Friedhelm Kemp)

¹⁴¹ Die Zitate zur Beschreibung der Amazonenschlacht im Folgenden finden sich unter GB S. 305 ff.

Abbildungen im Anhang: Nr. 2; 3; 4

So folgt er bei der Beschreibung der Amazonenschlacht der seit Alberti üblichen und auch noch zu Heinses Zeit¹⁴² gültigen Methode, die auch von den Kunsthistorikern seiner Zeit, Bellori und Winckelmann, als Modus der Deskription angewendet wird. Folgendes Procedere wird bei der Erfassung eines Kunstwerkes eingehalten:

Zunächst wird das Argument des Bildes, das bedeutet der Inhalt oder das Thema, benannt. Es folgt das Szenario und seine Anordnung, also die Darlegung der inventio, auch des disegno. Nach dem traditionellen Bewertungskatalog sind dann Kolorit und Inkarnat, Hell – Dunkel, Licht – Schatten, Gewand und Faltenwurf unter anderem der kritischen Begutachtung unterstellt.

Auch wenn Heinse, was die Struktur der Ausführung angeht, der klassischen Methode der Bildbeschreibung zu folgen beabsichtigt – er will „aus keinem Gemälde mehr als die Idee und das Malerische derselben, so wie ich's erkenne“ geben –, so entsteht doch, wie wir sehen werden, eine einzigartige und eminent neue Art der Betrachtungsweise.

Einen kurzen Ausblick über die Provenienz des Bildes¹⁴³ stellt Heinse an den Anfang dieses Briefes. „Dieses Stück“ – *Die Flucht der Amazonen* – „ist der erste Stern, der an den Himmel unserer Gallerie sich gezogen“. Diese Einführung mag einerseits dazu dienen, die Wahl seiner Betrachtung an erster Stelle der Rubensbilder zu rechtfertigen, zugleich jedoch darf man

¹⁴² Auch de Piles, dem Heinse weitreichende Erkenntnisse seiner Rubens-Rezeption schuldet, und Mengs stehen in dieser Tradition der Beschreibungstechnik. Siehe: Helmut Pfotenhauer. Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert. Boehm Pfotenhauer (Hg.). S. 316

¹⁴³ Die Amazonenschlacht ist in dem 1719 erschienenen Katalog der Düsseldorfer Galerie des Galerieinspektors Joseph Karsch unter den 45 Gemälden unter Rubens' Namen aufgeführt. Einige der aufgeführten Bilder waren zuvor im Besitz anderer, darunter auch die Amazonenschlacht. Sie befand sich zunächst in der Sammlung des Antwerpener Kaufmanns Cornelis van der Geest. Später kam sie in die berühmte Sammlung des Duc Richelieu, der 1715 gestorben war. Hier hatte sie Roger de Piles gesehen und 1677 beziehungsweise 1681 beschrieben. Konrad Renger verweist Heinses Feststellung, wonach die Amazonenschlacht die Initialzündung zum Aufbau der Galerie in Düsseldorf gewesen sein soll, in den Bereich des Anekdotischen. (Konrad Renger. Flämische Malerei des Barock. S. 13)

darin die Suche nach einer objektivierenden Kategorie für die folgende Beschreibung sehen.

Den Leser zu persönlichem Engagement provozierend, setzt Heinse in seiner Betrachtung ein, das Bildgeschehen mit aktualisierender Verallgemeinerung thematisierend: *ein erschrecklicher Kampf zwischen den zwei Geschlechtern.*

Es folgt die Erzählung (eine Narration) der inhaltlichen Gegebenheiten. *Ein malerisches¹⁴⁴ Schlachtengetümmel, wo der Sieg endlich sich entschieden hat. Die armen Heldinnen ... werden geschlagen, sind auf der Flucht, und die Feinde setzen ihnen über eine Brücke nach.* Bis zu diesem Punkt könnte die verbale Wiedergabe der visuellen Darstellung als inhaltlich objektiv eingestuft werden, wären die Heldinnen nicht charakterisiert durch das teilnehmende, einfühlende Adjektiv. Heinse spricht von den *armen* Heldinnen und begibt sich damit – allein mit diesem Wort – bereits in den ersten Zeilen dieses Briefes in einen sprachlichen Nachvollzug des Bildgehaltes, der das Seelenleben des zu Beschreibenden, das Bewegte und Bewegende aktualisiert. Die inhaltliche Wiedergabe des Themas, die Narration, spiegelt Heinses persönliche Bewegtheit angesichts des dargestellten Geschehens wider.

¹⁴⁴ über den Begriff des „Malerischen“ siehe Heinrich Wölfflin. Renaissance und Barock. S. 15 ff. und die Ausführungen über diesen Begriff in B. I. Anm. 97 der vorliegenden Arbeit. Interessant ist ein Vergleich zwischen dem Begriff des Malerischen und dem des Pittoresken. Der Begriff durchläuft eine Entwicklung, an deren Anfang *pittoresk* zunächst definiert werden muss als uneigentliche, indirekte Sehweise. Die Italienreisenden der ‚European Tour‘ betrachteten Bildgebung und Naturgegebenheit vorzugsweise mit den Augen des Connaisseurs, will sagen, sie suchten im Bild das Bekannte, das bei ihrer Begegnung in Italien Erfahrene, gleichsam ein vorgeformtes Bild im Bild. Sie nahmen einen „Bilderbuch-Standpunkt“ ein. Innerhalb der Fortentwicklung der unmittelbar empfindenden Begegnung mit der Natur innerhalb der Romantik erfuhr der Begriff *pittoresk* eine Wertveränderung, die eine gewisse Annäherung an den Begriff des Malerischen erahnen lässt. Mit zunehmender Romantisierung der Landschaft wird mit ‚pittoresk‘ Rauheit, Ursprünglichkeit, Akzeptanz des Hässlichen im Gemälde verbunden. Dies führte dann dazu, dass die Maltechnik, die „das Prinzip der Vielfältigkeit und des Kontrasts“ ermöglicht (Licht, Schatten, Farbe, Pinselührung), nämlich „roughness“, zu einem „Wert des Pittoresken“ sich entwickelte. Eben hier in Bezug auf die Maltechnik bestehen Berührungspunkte zwischen dem Malerischen und dem Pittoresken. (Dischner. Ursprünge der Rheinromantik S. 40ff.)

Jedoch kehrt der Interpret Heinse immer wieder erneut zurück zum regelrechten Modus der Beschreibung. Szenario und Anordnung werden schrittweise aufgezeigt. Dabei geht Heinse von links nach rechts, mit Formulierungen wie „der Anfang linker Hand des Gemäldes“, „neben ihr“, „unter ihr“, „weiter hin im Wasser zur Rechten“, „gleich vorn auf der Brücke“, „weiterhin rechter Hand“, „am Ende rechter Hand nebenan der Brücke“. Diese Raum-Angaben werden ergänzt durch Notate inhaltlicher Art wie „Getümmel der Flucht von Weibern und Pferden“ oder „eine Amazone mit eines Heerführers Kopf in beiden Händen“. „Weiter hin rechter Hand“ wird ergänzt durch „wird zuerst wahrscheinlich die Königin gefangen“. Diese Textpartikel, die der Information über den Inhalt der innerbildlichen Welt dienen, werden jedoch erweitert durch teilnehmende Betrachtung und Stellungnahme des Autors. Diese große innere Teilnahme am Bildgeschehen wird durch ein exceptionelles Phänomen des Bildzugangs evident. Der Autor begibt sich in den Bildraum hinein, er agiert gleichsam im Bildinnern. Dadurch kommt es bei der Beschreibung zu einer Seitenvertauschung. Denn das, was Heinse „am Anfang linker Hand“ aufführt, das Getümmel der Flucht und daran anschließend die Amazone mit des Heerführers Kopf, befindet sich für den außerbildlichen Betrachter auf der rechten Seite des Gemäldes. Dieses identifikatorische Sich-hinein-Begeben in das Bildinnere lässt das Kunstwerk zu einer Art *ars vivant*¹⁴⁵ transmutieren.

Die Kunstbeschreibung wird zur lebendigen Beschreibungskunst durch die einführende narrative Deutung beim Transfer von der Augenwelt in die Sprachwelt.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Die Verlebendigung von toten Werken, ‚ein pygmalionisches Verhalten‘, die Erstellung von *tableaux vivants* wurde als eine neue und lehrreiche Unterhaltung in Gesellschaften ab Mitte des 18. Jahrhunderts beliebt. Auch der Besuch der Galerien bei Fackelschein diente der Belebung der Kunstwerke für den Betrachter (vgl. Bättschmann. Belebung durch Bewunderung. S. 350ff.) Zum Betrachterstandpunkt siehe unter C. III. dieser Arbeit. Peter Weibel hat diese Tradition mit verfremdenden Effekten weitergeführt; ebenso der Fotograf Marc Rozov u.a. mit Courbets Bild „Das Atelier“ etc. Siehe Ausstellung in der ‚Galerie‘ Nienburg: 24.02-24.03.2008

¹⁴⁶ Gottfried Boehm spricht von einer „Prozessualisierung des Kunstbegriffes“. „Das Werk der Kunst interessiert nicht primär als Dokument der Geschichte, es ist kondensiertes, verwandeltes

Schon von seinen Zeitgenossen wurde dieser außerordentliche Wurf, der Heinse mit diesem Kunstbrief gelang, bewundert und als beglückend empfunden. In Vertretung vieler anderer Stimmen soll der blinde Pfeffel zu Wort kommen, dessen Begeisterung uns Heinse in einem Brief aus Venedig an Friedrich Jacobi übermittelt :

„Über Emmendingen sprech' ich den Segen aus; es ist mir da zu wohl ergangen, und ich bin auf den Händen getragen worden. *Schlosser* ist ein braver rechtschaffener Mann ... Ich habe mit ihm und dem wackeren blinden Pfeffel, der bei reifem Verstand und den besten Erfahrungen ein sehr witziger Kopf und unvergleichlicher Gesellschafter ist, einige himmlische Tage verlebt, und bin hernach mit diesem, in Begleitung von Emmendingen ... jenseits des Rheins, in seine Akademie gezogen, die wirklich so vortrefflich eingerichtet ist, als sie in seiner Lage sein kann. Er und sein liebenswürdig verständig Weibchen ... haben mich da bewirtet, als ob wir alte Bekannte, griechische Gastfreunde wären. Als Pfeffel hörte, daß die Beschreibung der Amazonenschlacht von mir wäre, so fiel er mir um den Hals, und küsste mich wie seine Braut, und sagt: es sei ihm gewesen, als ob er auf einige Momente sein Gesicht wieder bekäme, und eins der höchsten Meisterwerke der Kunst anschaute“.¹⁴⁷

Erschöpft vom emotionalen Erzählengagement, das die Vision eines Blinden evoziert, wieder sehend geworden zu sein, gleichsam Atem schöpfend – „Ich mag nicht mehr beschreiben“ – kehrt Heinse wieder zum Regelkatalog kunstgeschichtlicher Deskription zurück. Er beleuchtet das *disegno*, geht auf Farbe und Kolorit ein, schildert Kleidung, Gewand, Faltenwurf und begibt sich sodann zum Geschichtsbild der Amazone.¹⁴⁸

Die Amazonen, ein nach der griechischen Sage kriegerisches Frauenvolk, angeblich aus dem Nordosten Kleinasiens, standen auf trojanischer Seite im Krieg um Troja. Sie sollen, gemäß mythischer Überlieferung, gegen die

Leben, das sich im analysierenden Blick des Betrachters reaktiviert“ (Boehm. „Die Arbeit des Blicks“ S. 22)

¹⁴⁷ Heinse' s Sämtliche Schriften. Herausgegeben von Heinrich Laube. Leipzig 1838 S. 85f. Gottfried Konrad Pfeffel (28.06.1736-01.05.1809 Colmar) sollte zunächst, wie sein Vater, die höhere Juristenlaufbahn einschlagen. Erblindete in jungen Jahren nach mehreren Augenoperationen. Trotz dieser Behinderung war er ein rastlos Tätiger, der sich in pädagogischer, literarischer, auch politischer Hinsicht engagierte. Sein Haus in Colmar war Treffpunkt für literarisch, geistig Schaffende. So fanden sich dort Gellert, Sophie von La Roche und eben auch Heinse verschiedentlich ein. Ein süddeutscher Ort der Geselligkeit ähnlich dem Haus von Jacobi in Düsseldorf.

¹⁴⁸ Das Geschichtsbild und die damit verbundenen Konnotationen die Amazonen betreffend, siehe unter C. I. dieser Arbeit.

verschiedensten griechischen Helden gekämpft haben.¹⁴⁹ Der Kampf der Griechen gegen die Amazonen ist seit dem 7. vorchristlichen Jahrhundert auf griechischen Vasen und Reliefs, den Giebeln oder Friesen verschiedener Tempel dargestellt worden. Das Motiv der Amazonomachie hat in der Nachantike fortgewirkt und erfreute sich im Barock besonderer Beliebtheit. Die Datierung der Entstehung der *Amazonenschlacht* von Rubens ist nicht gesichert. Das Bild ist vermutlich gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts entstanden.

Der Kampf ereignet sich bei Rubens auf einer Brücke. In deren Mitte findet auch dessen dramatischer Höhepunkt statt. Ein zu Fuß kämpfender Grieche entreißt der Amazonenführerin die Fahne, sie sinkt, sich gegen den Raub wehrend, von ihrem sich aufbäumenden Pferd. Zwischen diesen beiden kämpft ein berittener Grieche, dessen Pferd sich mit dem Pferd seiner Gegnerin im Kampf konvulsisch gegeneinander und ineinander verschlingt, ein Gemenge von Kraft, von Potentialität bildend, welche letztere durch den mit dem Schwert zum Streich erhobenen Arm des Griechen noch potenziert wird.

Wenngleich einzelne Motive dieses Gemäldes von Vorbildern¹⁵⁰ übernommen oder ihnen nachempfunden zu sein scheinen, wie zum Beispiel das Brückenmotiv von Tizians verlorener *Schlacht bei Cadore* oder der auf einem Schimmel reitende Grieche an Raffaels *Konstantinschlacht* gemahnt,¹⁵¹ so vermittelt das Bild doch eine unmittelbare künstlerische Vision von ungemeiner Vitalität.

¹⁴⁹ z.B. gegen Achilles (vgl. Kleist, Penthesilea); gegen Herakles, der den Gürtel der Hippolyte geraubt haben soll; gegen Theseus. Dieser hatte die Amazone Hippolyte geraubt, die dann an seiner Seite gegen die Amazonen kämpfte. (Lexikon der Antike, Leipzig 1990. Hrsg.: Johannes Irmscher)

¹⁵⁰ ausführliche Untersuchungen zu Anregung und Anlehnung durch verschiedene Künstler, Schlachtenbilder, Darstellung von Pferden und Überwältigungsszenen, dazu Vorstudien von Rubens und Zuschreibungen in diesem Themenzusammenhang finden sich u.a. bei Julius Held, Leipzig 1987, bei Renger, München 2002

¹⁵¹ Otto von Simson, Peter Paul Rubens (1577-1640) Humanist, Maler und Diplomat, Mainz 1996, S. 148

„... the purely angelic characteristics and the demonic“, das Agamben, gemäß europäischer ikonographischer Tradition, nicht etwa dem Satan oder dem Bösen, sondern dem Eros zuschreibt, „the figure however is not Satan but Eros, Love“,¹⁵² verbindet sich assoziativ mit dem Gemälde *Die Flucht der Amazonen* und dem Duktus der Beschreibung, die es durch Heinse erfährt.

Heinse apostrophiert das Gemälde als den Kampf zwischen den zwei Geschlechtern.¹⁵³

In einem rasanten Glissando entwirft der Dichter ein Bild des Kampfes, ein Konvolut der Leidenschaft. Flucht – Verfolgung, Mord und Ermordet-Werden, Lust nach Schweiß, Gefahr, Begeisterung für ein Heldenherz., Leben ringt mit dem Tod oder besser, Leben und Tod sind eines in diesem orgiastischen Kampf zwischen Mann und Frau. Die Herausforderung durch den tödlichen Kampf fordert die gesteigerte Kraft des Lebens heraus, gebiert einen überschießenden ekstatischen Vitalismus, eine Kreativität, die sich in der Destruktion manifestiert. Verweist nicht – in dieser imaginativen Bildproduktion, nicht Reproduktion, die die ‚Flucht der Amazonen‘ durch Heinse erfährt – eine Kraft dieses Kampfes auf ‚the representation of Cupid by Giotto,‘ as a demon of wantonness with a bats wings and claws‘,¹⁵⁴ wie er von Benjamin in ‚Ursprung des Deutschen Trauerspiels‘ gesehen wird? Diese Engelsfigur mit Klauen und Flügeln von Benjamin, so Agamben, kann uns nur in den Bereich des Eros führen. Hier soll Heinse selbst zu Wort kommen: „Und noch dazu mit Mädchen, die mit dem Schwert Männer anzugreifen sich erkühnt, wilde, grausame und doch reizende Empörerinnen wider die Rechte der Natur. Ein furchtbar schönes Schauspiel, dergleichen es wenig gegeben“. ¹⁵⁵

¹⁵² Agamben, Giorgio, *Potentialities*, S. 141 in: Benjamin and the Demonic

¹⁵³ GB S. 305

¹⁵⁴ a a.O. S. 141

¹⁵⁵ GB S. 305

Eine eingehendere Untersuchung zu Bataille wäre hier denkbar. Über den Begriff des Eros bei Bataille, über die Deutung, die er in seinem Werk ‚L’Érotisme‘ erfährt, als eine „Zustimmung von Leben bis in den Tod“,¹⁵⁶ als eine Möglichkeit, die Kontinuität des Seins zu erfahren,¹⁵⁷ des Eros, der, um erkannt zu werden, „die Erfahrung des Verbots und seiner Übertretung“¹⁵⁸ voraussetzt. Auch böte sich an ein Exkurs zum Wesen des Dionysischen, dem „das Zerschneiden des principii individuationis“¹⁵⁹ eignet, zu dem Gott Dionysos, dessen Signatur die des Todes ist, der aber auch durch mehrfache Geburt in immer neuer Verwandlung – gleich dem des Weines – Leben, rauschhaftes Leben repräsentiert, gleich dem „gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings“,¹⁶⁰ das das Subjektive in „völliger Selbstvergessenheit“¹⁶¹ hinschwinden lässt.

Eine wahre Bilderruption lässt den Leser – und es sei vermerkt, dass der damalige Leser allein auf die Wortbilder angewiesen war, um sich vor seinem inneren Auge ein Bild vom Bild zu entwerfen, da noch keinerlei mediale Bildreproduktionen zugänglich waren – gleichsam atemlos teilhaben, involviert ihn¹⁶² in das von schnaubenden Rossen, von fliegenden Mähnen, von in den Fluß stürzenden Pferden chaotisch durchmengte Gefecht, in die flutende, gedrängte Bewegung, lässt ihn erschauern vor einer „Amazone mit eines Heerführers Kopf in beiden Händen, den sie auf der Brücke noch

¹⁵⁶ Georges Bataille, *Der heilige Eros*, S. 10

¹⁵⁷ ebd. S. 22

¹⁵⁸ ebd. S. 32, siehe auch: Bataille, *Die Souveränität*, S. 52, wo von der ‚tumultösen Entfesselung‘ gesprochen wird. In: Georges Bataille. *Die psychologische Struktur*

¹⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 28

¹⁶⁰ ebd. S. 31

¹⁶¹ Tod, Leiden und Auferstehung stellt Raffael in seinem Gemälde ‚Transfiguration‘ dar. In seinem Roman ‚Ardinghello‘ widmet sich Heinse auch dem Renaissancekünstler Raffael und seinem Werk ‚Die Verklärung‘, wie er es nennt. Er steht damit in einer Reihe bedeutender Interpreten, die von Vasari über Goethe bis zu Nietzsche und Jacob Burckhardt reicht. Nietzsche weist in dieser Bildwerdung die Doppelheit, „jener apollinischen Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silenen“ auf. (ebd. S. 39/40)

¹⁶² Heinse Absicht, den Betrachter unmittelbar in das Bildgeschehen einzubeziehen, wird u.a. manifest durch die perspektivische Verkehrung der Bildbeschreibung. Was Heinse z.B. in den *Amazonen als* links deklariert, ist nur links, wenn man sich den Betrachter als unmittelbar im Bildgeschehen angesiedelt denkt.

abgehauen, wo der Rumpf vom Stummel ins Wasser blutet; und dabei in der rechten das blutige Beil“.¹⁶³

Im Tode erst kommt der Körper zu seinem höchsten Recht. „Denn von selbst versteht sich: die Allegorisierung der Physis kann nur an der Leiche sich energetisch durchsetzen“.¹⁶⁴ Was Benjamin dem deutschen Barockdichter zuschreibt, trifft auch nach Heinse die Aussagekraft des Barockmalers Rubens in der Präsentation des Kampfes der Amazonen. „Produktion der Leiche ist, vom Tod her betrachtet, das Leben.“¹⁶⁵ Das Barock vereint in sich Lebensfülle und Toddurchdrungensein. „Das ‚Memento mori‘ wacht in der Physis, der Mneme selbst“.¹⁶⁶ Erschöpft innehaltend resümiert Heinse: „... höchstes Leben in vollem Schlachtengetümmel unter furchtbaren Leuchte zerrissenen Morgenhimmels“.¹⁶⁷

Im Mittelteil der Betrachtungen über *Die Flucht der Amazonen* weist Heinse ein im Sturze mit den Fluten sich vermengendes Konvolut von Leibern, Pferden vor dem rechten Brückenbogen aus. Er nennt diesen Teil „die schönste Gruppe im Ganzen, und wohl mit dem Strome die erste Idee dazu; und vielleicht das kühnste, was je gemalt worden“.¹⁶⁸

„Die erste ist im Sturz von der Brücke, den Kopf schon unterwärts, wo von einem Hieb aus der Stirne Blut fließt; ohne Bewusstsein, das Mordgewehr noch in der Faust, und das Knie im Sattel. Aus den Köchern fallen die Pfeile. Ihr nach das Pferd, dem ein Wurfpeil im Halse steckt, die Vorderfüße voran, den Bauch oben, und die Hinterfüße von sich streckend. Unter ihr platscht die andere, gleichfalls mit dem Kopf voran, nur noch völlig lebendig und im Ritt, mit dem Rücken und ihres Schimmels Rücken in den Strom, in dessen weitem Wellenschlag man den ungeheueren Fall sieht. Ein Gesicht noch voll Mordgier und Kampf, und Ergebung in alles, was ihr dabei zu Leide geschieht“.¹⁶⁹

¹⁶³ GB S. 305/306

¹⁶⁴ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspieles, S. 246

¹⁶⁵ ebd.

¹⁶⁶ ebd.

¹⁶⁷ GB S. 308

¹⁶⁸ GB S. 306 Abbildung Nr.3

¹⁶⁹ FK S. 306 Z. 12 ff.

In diesem Bildausschnitt scheint mir Heinese ausschließlich die „reine Präsenz des Körpers‘ – d.h. die Figur als reine Gegenwart“¹⁷⁰ – zu sehen. Was Deleuze im Schrei des Papstes im Bild von Bacon sieht bzw. hört, ‚das Einfangen oder Aufspüren einer unsichtbaren Kraft‘, jenes ‚um sein Leben schreien‘, was aber den Tod mit einschließt,¹⁷¹ repräsentiert sich in diesem Bildausschnitt, wo das Blut, das aus der Stirne fließt, gleichsam stellvertretend für den Schrei, für das Leiden steht, Emanation von Tod und Leben. Ließe sich diese Gruppe gar, (wie überhaupt der gesamte Bildinhalt?) als Sichtbarmachung der ‚ozeanischen Natur‘ verstehen,¹⁷² insofern sie Medium ist für die ursprünglichen, irrationalen Kräfte?

Ein Teil von pulsendem Lebenszusammenhang, von Ununterscheidbarkeitszonen scheint ‚die schönste Gruppe im Ganzen‘, ja scheint das Gemälde schlechthin für Heinese zu repräsentieren. Nicht der Mythos, der dem Bilde zugrunde liegt, ist für den Dichter, den Pygmalion des Wortes, von primärem Interesse. Die Bildgebung des Kampfes wird ihm zu einer Notwendigkeit,

„äußerst dringenden Notwendigkeit eines Bedürfnisses: das, die Vorstellung abzuschaffen, die Vorstellung und ihren Mythos und statt dessen die donnernde Manifestation dieser explosiven Notwendigkeit herrschen zu lassen: den Körper meiner inneren Nacht erweitern,“¹⁷³

dieser Notwendigkeit hat sich Heinese, so meint man glauben zu dürfen, verschrieben. Es geht ihm um die ‚explosive Affirmation‘¹⁷⁴ des Körpers, des Corporalen.

Der Dichter Heinese wird gleichsam zum ‚second maker‘(Shaftesbury),¹⁷⁵ indem er den visuellen Bildgehalt in Sprache transponiert und so das Viele der malerischen Schöpfung dem Leser entbirgt. Er schafft im grenzenlosen Ineinanderübergehen der Ereignisse, sprachlich durch die sich überstürzen-

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, Francis Bacon – Logik der Sensation, S. 36

¹⁷¹ ebd. S. 41

¹⁷² Gilles Deleuze, Bartleby, S. 34

¹⁷³ Antonin Artaud, Schluss mit dem Gottesgericht, S. 22

¹⁷⁴ ebd. S. 22

¹⁷⁵ Helmut Pfotenhauer, Kunstliteratur als Italienerfahrung, S. 79

de Abfolge von Substantiven, durch die pulsierende Nominalreihung versinnbildlicht, ein der barocken Bildgebung entsprechendes Sprachgebilde, das sich stromgleich in wilden Strudeln über den Leser ergießt und ihn so mit allen Sinnen teilhaben lässt an der rauschhaften Feier des Lebens.

„Im Strom und denselben hinauf ist lauter Herabstürzen, Schwimmen, Retten, Durchschwimmen, Kämpfen und Ersaufen, ist Freund und Feind untereinander ... Der Fluß wälzt da und dort Tote auf“.¹⁷⁶

Es ist das Dionysische, es sind die Rituale der dionysischen Feste, Grausamkeit und Lust, Werden und Vergehen in sich vereinernd, die im Text Heineses und im Bild von Rubens ihre Entsprechung finden.

Heinse schafft im Nachvollzug ein Werk, gemäß den Worten Artauds an Wladimir Porché, „indem man sein gesamtes Nervensystem wie mit einem Scheinwerfer erleuchtet fühlt mit Vibrationen, mit Konsonanzen, die den Menschen einladen, MIT seinem Körper HERAUSZUTRETEN; um dieser neuen, ungewöhnlichen und gleißenden Epiphanie in den Himmel zu folgen“.¹⁷⁷ In der Interpretation dieses Rubens-Bildes geht es Heinse um die Präsenz, um das HERVORTRETEN des Körpers, um die Intensitätsebenen, die diesen Körper durchlaufen.¹⁷⁸

Ginge man so weit, dass man die Deutung, die das Bild durch Heinse erfährt, in Zusammenhang mit den von Deleuze und Guattari beschriebenen Eigenheiten des oK bringt¹⁷⁹ – der oK definiert als „Konnexion von Begehren, Konnexion von Strömen und als Intensitätskontinuum“, unter anderem „immer ein Körper, niemals dein oder mein Körper“, wobei der unbestimmte Artikel ‚die reine Intensitätsbestimmung‘ ausdrückt und man diesen unbestimmten Artikel dann mit den Autoren charakterisiert als ‚die Leiter des Begehrens‘ –, dann wäre zu fragen, ob damit nicht die Annahme,

¹⁷⁶ GB S. 307/308

¹⁷⁷ Artaud, a.a.O. S. 54

¹⁷⁸ auch an anderer Stelle, in den GB wie z.B. in seiner Deutung des Bildes ‚Der Raub der Töchter des Leukippos‘ von Rubens, aber auch in seinem Romanschaffen, vornehmlich in den Deutungen von Kunstwerken in ‚Ardinghello‘, weiß sich Heinse dieser Sehweise verpflichtet.

¹⁷⁹ Deleuze. Guattari. Tausend Plateaus. S. 221ff.

von dem Dichter, Kunstinterpreten, Übermittler philosophischen Denkens
Heinse sei eine Linie zu ziehen zu dem Dichter, Philosophen und Kunstinterpreten Bataille, eine gewisse Berechtigung beanspruchen kann.

Um diese These zu hinterfragen, müssten verschiedene Textpassagen von Heinse bzw. Bataille vergleichend näher betrachtet werden. Neben dem bislang bearbeiteten Text aus den GB bietet sich aus dem *Ardinghello* eine Textstelle an, die Heinse selbst einleitend ein ‚Bacchanal‘ nennt.¹⁸⁰ Die Passage ‚Der normannische Schrank‘ aus ‚Das obszöne Werk‘¹⁸¹ von Georges Bataille aus ‚Die Geschichte des Auges‘ könnte vergleichend herangezogen werden.

Neben dieser existentialistischen Interpretation muss nun die sozialpolitische Deutung des Bildes *Die Flucht der Amazonen* und dessen Widerspiel im Werk von Heinse bedacht werden. Jedoch soll dieser Ausführung ein kurzer Einschub vorausgehen, der sich mit der Art der zeitgleichen Bildbetrachtung befasst und Heinses „Transkription“ des Rubensgemäldes unter bildgebenden Aspekten hinterfragt.

IV Deutsche Kunstliteratur im zeitlichen Umfeld der Gemäldebriefe

„Die Spanne von hundert Jahren zwischen dem Erscheinen der *Teutschen Academie* Sandrarts (1675) und den Briefen über die Düsseldorfer Galerie von Heinse (1776) bildet eine ‚dunkle Zeit‘ nicht nur in der deutschen Rubens-Literatur, sondern der deutschen Kunstliteratur überhaupt“,¹⁸² stellt Bock von Wülfigen in seinem Rubens-Buch fest.¹⁸³ Der Verfasser verweist auf den frühen Winckelmann¹⁸⁴, Hagedorn¹⁸⁵ und Oeser¹⁸⁶ als Weg-

¹⁸⁰ AKS S. 196

¹⁸¹ Georges Bataille, *Das obszöne Werk*. Daraus ‚Die Geschichte des Auges‘, S. 5-55.

¹⁸² Bock von Wülfigen. S. 21

¹⁸³ Sulger-Gebing: „Die ästhetische und künstlerische Bildung Deutschlands ruhte damals auf drei Männern: Winckelmann; Lessing und Mengs.“ (S. 340) Dies scheint eine zu sehr eingengete Sicht der Situation.

¹⁸⁴ Winckelmann, als vom Sturm und Drang getragener Wegbereiter auf dem Gebiet der Kunst, sei in seinem Verhältnis zur antiken Kunst nicht weniger leidenschaftlich als Heinse zu Rubens.

bereiter der deutschen Kunstliteratur, wie sie sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts formiert.

In der Zeit der Entstehung der Düsseldorfer Gemäldebriefe erst entwickelte sich in Deutschland eine rege kunstliterarische Betätigung. Kunstästhetische Erörterungen und Auseinandersetzungen kursierten unter den deutschen Geistschaffenden. Zahlreiche Kunstbeschreibungen, angeregt durch die damals beliebten Kunstreisen, wurden der Öffentlichkeit in Zeitschriften zugänglich gemacht.¹⁸⁷ Es ist unter dem gegebenen Thema hier nicht der Ort, auf dieses Zeitphänomen einzugehen. Jedoch scheint es angezeigt, der Heinseschen Herangehensweise an Bilder die Methoden der Bildbetrachtungen seiner Zeitgenossen gegenüberzustellen.

1778, im 3. Vierteljahr, ein Jahr nach Veröffentlichung von Heinses Kunstbriefen an gleicher Stelle, erschien im Merkur eine Arbeit von J. H. Merck unter dem Titel ‚*Notizen von einer malerischen Reise nach Köln, Bensberg und Düsseldorf*‘. Mercks Betrachtungen müssen als Antwort auf Heinses kunstästhetische Äußerungen im Vorjahr gesehen werden.¹⁸⁸ Heißt Heinses Credo den *Augensinn in Gefühlssinn* zu verwandeln, Kompositionen in sinnhaft erfasste Wahrnehmungsräume poetisch umzuformen, so lautet das Credo Mercks: *Weisheit und Überlegung*.¹⁸⁹ Heinses sagt: „Wir pflegen nur das schön zu benennen, was wir lieben, was wir fassen können ... womit

Von Wülfigen spricht ihm (W.) jedoch die Fähigkeit ab, „ein eigentliches Kunstempfinden ... gleichermaßen [zu] erwecken.“ Winckelmann habe jedoch die Kunstgeschichtsschreibung als Wissenschaft begründet. (ebd. S. 22)

¹⁸⁵ „Ohne das Auge ... leide die Belesenheit gern Schiffbruch“, schreibt Hagedorn. Er könne aber diese Einsicht nicht hinsichtlich der künstlerischen Erkenntnis umsetzen, meint von Wülfigen. „Er tritt mit dem Buch in der Hand vor das Kunstwerk.“ (a.a.O. S. 24)

¹⁸⁶ Bei Otto Bock v. Wülfigen findet sich eine detaillierte Untersuchung der Entwicklung der Kunstbetrachtung jener Zeit (S. 24-34 und S. 34ff.), die Entdeckung von Rubens durch den Sturm und Drang und die Shakespeare-Renaissance sowie Herders und Hamanns Anteil an dieser Entwicklung.

¹⁸⁷ Das Land der Griechen mit der Seele suchend, begab sich, wer immer die Möglichkeit schaffen konnte, auf den Weg nach Italien, nach Rom. Rom mit seiner deutschen Künstlerkolonie sei nur erwähnt.

¹⁸⁸ Die Beziehung sowohl persönlicher als auch inhaltlicher Art zwischen Wieland, Heinses und Merck ist in meinem Aufsatz *Ein freundschaftliches Beziehungsgeflecht* ausführlich dargestellt.

¹⁸⁹ Bock v. Wülfigen. S. 53

mit wir uns vereinigen, eins werden möchten“. Merck meint dagegen, Kunst zu erkennen sei nur dem gebildeten Auge möglich. Er spricht von „anschauerndem Erkenntnis“ die „aus öfterem Besuch unserer Gallerien mit leichter Mühe“ zu schöpfen sei, „die den Betrachter mehr lehren, als Bände von Beobachtungen“.¹⁹⁰

Merck geht es ausdrücklich um das Kunstwerk selbst. Um das detaillierte Sehen, Benennen und Beschreiben. Er verwehrt sich – wie Heinse – gegen „Theorie und Charakteristik der Kunst“. Sie zirkulierten als feste Axiome in der Gesellschaft, „bey Fürsten und Bauern“. Diese schaden „mehr als man glaubt, und aller Hunger Schönheit aufzuspüren, wird im Keim erstickt“.¹⁹¹ Schönheit aufspüren, Erkundung des Wirkenden, das ist es, was Merck der fiktiven Briefpartnerin stellvertretend für jeden Kunstinteressierten als Ziel aller Kunstbetrachtung nahelegt. Das ist nicht möglich mit Hilfe von Kunsttheorien, sondern „wenn Ew Gnaden nur erst sechs Wochen auf der Dresdner Gallerie gelebt“. „Zwey Augen gehören dazu, allein Augen die ... lesen können“.¹⁹² „Das lernt sich nicht so bald; manche lernen’s ihr ganzes Leben nicht.“ Mit Selbstironie, der ein Quäntchen Bitternis und Desillusion beigemischt ist, stellt er fest: „Sie werden herzlich gelacht haben, meine gnädige Frau, mich in dem Ton eines Predigers in der Wüste, der Heuschrecken und Wildhonig isst, meine Strafpredigt über die Kunsttheorien abhalten zu hören“.¹⁹³ Merck scheint sich in seiner Weise der Kunstrezeption allein als ein Prediger in der Wüste zu sehen.

¹⁹⁰ ebd. S. 323

¹⁹¹ J. H. Merck. Briefe über Mahler und Mahlerey an eine Dame. Teutscher Merkur. 1779. Hier zitiert nach: Johann Heinrich Merck. Werke. 1968. S. 404

¹⁹² Wie man Homer nicht erfahren kann durch Artikel über ihn, „Sekundärliteratur“, sondern nur indem man den Originaltext, griechisch geschrieben, lese, so könne man auch Kunst nicht entziffern, wenn man deren Sprache, die Sprache der jeweiligen Schöpfung nicht zu entziffern lerne. „Es ist Hieroglyphe, chinesische Sprache, voller Weisheit und Verstand – für den, der sie entziffern kann.“ (ebd.) Diese Ausführungen lassen eine Verbindungslinie erstehen zu den Reflexionen und Methoden von Max Imdahl. *Die Arbeit des Blickes* lautet der Titel des Essays von Gottfried Boehm, der in das Werk Imdahls einführen will. Immer wieder erneut verweist Merck auf die Bedeutung des „Auges“, das die Kunst des Sehens in einem langen Lernprozess sich aneignen müsse.

¹⁹³ Merck. S. 408

Es geht ihm nicht um die Rezeptionsform, die Moritz entwickelt: die Selbsttranszendenz des Betrachters, der in der kontemplativen Betrachtung des Ganzen im Allgemeinen, des Göttlichen im Schönen sich zu verlieren scheint, die ihn an dem Göttlichen teilhaben lässt und ihm das Kunstwerk neu erstehen lässt. Das Göttliche im Schönen bedarf keiner Erklärung, kann nicht rational erfasst werden, sagt Moritz, sondern in einer Schau, zeitlos und raumübergreifend, erschließt es sich, erfährt der Betrachter eine Erkenntnisdimension, die einem kreativen Akt gleich ein ‚second making‘ auslöst.¹⁹⁴ Merck geht es auch nicht um die sensualistische und betrachterbezogene Genussrezeption eines Heinse, sondern es geht ihm darum, „dass im Rezeptionsakt die vom Künstler vorgenommene gestalterische Umsetzung anerkannt wird“.¹⁹⁵ Wer wisse, „wie viele Wissenschaft, Studium und Kenntnis dazu gehört, um nur ein mittelmäßiges Werk zu schätzen“,¹⁹⁶ könne verstehen, dass alle großen Künstler nur für wenige Menschen gearbeitet haben. Scharfsinniger Geist und vieler Jahre langes Bemühen ergänzt durch ein „fürs Schöne gefühlvollsten Herzen“ nennt er als Voraussetzung der Kunstannäherung. „Und wie schwer wird es uns allen, wenn wir mit Worten deutlich sagen sollen, was jene großen Männer mit dem Pinsel dargestellt haben!“¹⁹⁷ An Rubens und seiner Bildgebung der Kreuzigung Petri in der Peterskirche in Köln bewundert er, dass der Künstler „dem Feuer seiner Imagination mit Weisheit habe zu gebieten gewusst“.¹⁹⁸ Anders als in seiner Veröffentlichung *Eine malerische Reise nach Cöln, Bensberg,*

¹⁹⁴ Eva Koethen. Rezeptionsästhetik. S. 47f. So rät Merck der kunstbeflissenen Dame auch zum Gespräch mit dem schaffenden Künstler in der Galerie. (Merck S. 323) Dieses Anraten entspricht der Anregung Imdahls, „Künstlertheorie“ als „Anweisung zum Sehen“, als eine „Möglichkeit, sinnliche Information zu reflektieren“, wahrzunehmen. Diese ‚Künstlertheorie‘, die künstlerorientierte Betrachteranweisung, so möchte man annehmen, wird heute in Form von vom Künstler kuratierten Ausstellungen neu aufgenommen. So zeigt derzeit Collier Schorr im Deutschen Guggenheim Berlin die Ausstellung „Freeway Balconies“ als Künstlerin. Der Titel der Ausstellung „Balkone an Schnellstraßen“, ein Zitat aus einem Gedicht von Allen Ginsberg, will den Zusammenhang von privatem Beobachten/Betrachten und öffentlichem Geschehen verdichten.

¹⁹⁵ Eva Koethen a.a.O. S. 89

¹⁹⁶ J.H. Merck S. 407

¹⁹⁷ ebd. 409

¹⁹⁸ Der Teutsche Merkur vom Jahr 1778. Drittes Vierteljahr. Weimar. S. 114. Juli 1778

Düsseldorf benennen die *Briefe über Mahlen und Mahlerey an eine Dame* seinen Weg der Kunstannäherung in sachlichem Ton. „Enthusiasmus zu haben, ist uns allen erlaubt; allein die deutlichen und bestimmten Begriffe und die daraus entstehende Gabe, sie Anderen mitzutheilen ist eine ganz eigene Sache.“

Heinse in seiner Theorie im *Teutschen Merkur* direkt angreifend, hinterfragt er dessen Genussästhetik: „Der Genuß der Kunst ist wie der Genuß des Weins; jeder trinkt, allein nicht jeder kann sagen, was er getrunken hat“.¹⁹⁹ Und er spottet über Heinse: „Hr. Heinse [hat] im vorigen Jahr mit solcher *Ariostischen Wärme* poetisiert, daß ich ihm mit meiner gewöhnlichen Kälte hier sehr ungeschickt nachtreten würde. – Vernehmen Sie also von mir hier nur einige einzelne Laute von dem was als Wahrheit ... übrig geblieben ist“.²⁰⁰ Sicher ist Waezoldt beizupflichten, wenn er feststellt, dass die Stärke von Heinses Bildanalysen eher im Psychologischen liegt als im Formalen. Auch einer bildsprachlichen Analyse entbehrt die Poetisierung der Amazonenschlacht. Heinse spricht vom „wahrsten Kolorit von Stärke und Wut“, von „furchtbarer Leuchte“, aber geht nicht auf die Farbqualität oder Pinselführung etc. ein. Heinse ist dem Geniekult des Sturm und Drang verpflichtet, seine Bewunderung für das Genie findet seinen Niederschlag in der Leidenschaft des Wortes. Das Wort Weisheit kommt bei Heinse nicht vor. Ihm ist das Bild Gegenwart des Erlebens, seine „lebendige Phantasie“ und sein „unruhiges Herz“ verwandeln „Augensinn in Gefühlssinn“. Er sucht die innere Dynamik eines Bildes zu erfassen und in einer Nachschöpfung erstehen zu lassen. ‚Ehrfurcht und Bescheidenheit‘ oder Furcht, das richtige Wort zu treffen, sind in seinen Gemäldebeschreibungen nicht zu finden. Anders Merck: sich auf Hagedorn berufend wird seine Unter-

¹⁹⁹ a.a.O. S. 406. In eben jenen Briefen nimmt Merck auch Bezug auf Heinses Einführung eines Taubstummen und konstatiert spottend die Unmöglichkeit, Wirkung bei diesem zu erzielen, selbst mit einer Welt von Empfindungen, die man dem Fortepiano abzulocken wisse. (S. 405)

²⁰⁰ Johann Heinrich Merck. Eine mahlerische Reise nach Cöln, Bensberg, Düsseldorf. In: *Der Teutsche Merkur* vom Jahr 1778. Drittes Vierteljahr. Weimar. S. 125

weisung, „nie aus Furcht unbestimmt zu werden, in etwas anderem, als kurzen Winken bestehen“.²⁰¹ Auch in den einleitenden Worten der *mahlerischen Reise* distanziert er sich davon „ein „Feuerwerk von Gefühl und Kunstsprache abzubrennen“, er bevorzugt die wenigen lichten Punkte wiederzugeben; sie verhelfen ihm „zu einer Art von Sprache, die bey so heiligen Dingen, wie ... der Kunst, die so schwer wird, wenn’s einem dranliegt ehrlich zu sein“. Seine Beschreibung von Rubens-Bildern in der Düsseldorfer Galerie liest sich dann wie folgt:

„In der Magdalena von Christo, ist in dem Kopfe des Erlösers ein Adel und Ausdruck, und in dem bis zum Gürtel entblößten Körper eine Carnation von so wenig Schminke, und so schönem Detail der Zeichnung – daß es mir beinahe das liebste Bild unter allen hießigen Rubens ist“.²⁰²

Damit ist die Beschreibung dieses ihm ‚liebsten Bild[es]‘ abgeschlossen.²⁰³

Heinse hingegen fordert gemäß seiner „entrationalisierten Rezeptionsauffassung, seiner dem Sturm und Drang geschuldeten genialischen Kunstauffassung, einen ‚Funkenüberschlag‘ der kreativen Entfesselung“.²⁰⁴

Er schafft Imaginationsräume des sinnlichen Nachvollzugs, Vitalisierung von Kunst.²⁰⁵ Seine empirisch-anthropozentrische Weltansicht²⁰⁶ macht für ihn alles Kunsterleben abhängig von der jeweiligen Welt-Erfahrung, nach dem Motto: „... alle Schönheit entspringt dem Leben“.²⁰⁷

²⁰¹ Merck. Briefe über Mahler. ebd. S. 409

²⁰² Der Teutsche Merkur. ebd. S. 126

²⁰³ Merck erarbeitet in der Tat nirgends eine ausführliche Beschreibung von Gemälden, wie sie die Gemäldebrieve Heinses kennzeichnen. Er erörtert vielmehr Proportionen, Komposition und Farbe in seinen Schriften zur Kunst: in der *Mahlerischen Reise*, in den *Briefen über Mahler und Malerey* und auch in dem frühen Aufsatz *Überblick über die Geschichte der Malerei von den frühen Anfängen bis auf Rubens und van Dyk*.

²⁰⁴ Eva Koethen. a.a.O. S. 87

²⁰⁵ Er wird jedoch im Laufe seiner Italienreise und der Möglichkeit, große Kunstwerke vergleichend zu betrachten, zunehmend kunstgeschichtlich bewusst schreiben. „Er kommt zu historischer Würdigung von Kunst ...“ (Bock v. Wülffingen. a.a.O. S. 50)

²⁰⁶ Rita Terras. Wilhelm Heinses Ästhetik. S. 21ff. Terras Arbeit aus dem Jahr 1972 darf auch nach Veröffentlichung des gesamten Nachlasses von Heinse im Jahr 2003 immer noch als grundlegende Arbeit über das ‚Kunstschaffen‘ im Werk Heinses und die bis zu diesem Zeitpunkt erschienene einschlägige Sekundärliteratur gesehen werden.

²⁰⁷ SW VIII/1 S. 115

Wie, so stellt sich nun die Frage, gestaltet sich das Leben in jener Zeit für die Menschen? Welche lebensphilosophischen Valenzen birgt dieses Bild *Die Flucht der Amazonen* für die Menschen in seiner Entstehungszeit, also im frühen 17. Jahrhundert?

Für unser Thema, die Inszenierung des Weiblichen bei Wilhelm Heinse, ist außerdem relevant die Frage nach der Bedeutsamkeit des im Bild transportierten Ideengutes im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, zur Zeit also der Entstehung der GB. Anders formuliert: Welche Stellung nimmt die Frau im gesamtgesellschaftlichen Kontext ein? Weiter soll im folgenden Abschnitt dargelegt werden, wo und inwieweit die Amazone und die mit ihr verbundene Konnotation sich im Werk von Wilhelm Heinse manifestiert, inwieweit sich der Begriff der Amazone gemäß seiner Bildinterpretation in seinem Werk niederschlägt in den Spielarten des Weiblichen.

C Versionen des Weiblichen im poetischen Werk Heinses

I Die Amazone

1 Die sozialpolitische Valenz des Begriffs im frühen 17. Jahrhundert

„Dieses Stück ist der erste Stern, der an den Himmel unserer Galerie sich gezogen“. Mit diesen Worten beginnt Heinse seine Beschreibung der Amazonenschlacht. Diese Formulierung verweist nicht lediglich, so darf man annehmen, auf die numerische Charakterisierung des Sterns, nämlich darauf, dass dieses Werk den Grundstock, den ersten Ankauf der Galerie bildete.²⁰⁸ Vielmehr misst nicht nur Heinse, sondern auch Rubens selbst, diesem Werk eine sehr bedeutende Stellung in seinem Gesamtwerk bei. Wesentlich scheint auch ihm das Sujet des repräsentierten Weiblichen zu sein. Das wird zum einen deutlich durch den Umstand, dass Rubens sich schon früh um einen Druck des Werkes bemüht, weiter durch die Adressatin einer Schenkung dieses Drucks. Bereits im Jahr 1619 erwähnt Rubens in einem Brief, dass er ein Privileg zu erwerben gedenke, für eine nach seinem Entwurf gedruckte „Schlacht zwischen Griechen und Amazonen“. Es kommt zur Herstellung des größten bis zu dieser Zeit in den Niederlanden produzierten Kupferstiches, auf sechs Platten, durch Lucas Vorstermann.²⁰⁹ Dieser ungewöhnliche große Stich ist Alatheia Talbot gewidmet, die Rubens in seiner Widmung als „Excellentissima Heroina“ preist. Und in der Tat bekleidet Alatheia in der damaligen englischen Gesellschaft eine bedeutende Position. Sie ist Tochter des Earl of Shrewsbury, Patentochter von Elisabeth I. von England, seit 1606 mit Graf Howard Arundel verheiratet, der,

²⁰⁸ Wieland verweist, nur die numerische Bedeutung des Wortes wahrnehmend, Heinses Behauptung in den Bereich des Anekdotischen.

²⁰⁹ Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. S. 180ff. Die Zusammenarbeit mit Vorstermann war nicht problemlos. Rubens engagierte sich bei diesem außerordentlichen Druck von 6 Platten sehr. (S. 182/83)

Diplomat und Hofmann im Kreis Karls I., sich vor allem als Förderer von Wissenschaft und Kunst und als großer Sammler betätigte. Rubens nannte ihn „einen der vier Evangelisten und Förderer der Kunst“. Eben dieser Alatheia „hat P.P. Rubens diese Amazonenschlacht als Beweis der Willfährigkeit und Ehrerbietung ... gegeben und zugeeignet“,²¹⁰ so der Wortlaut in der Widmung von 1623. Das Zusammentreffen der beiden Begriffe ‚Amazonenschlacht als Beweis der Willfährigkeit‘, eine Formulierung eines wort- und sprachbewussten Künstlers, eines Mannes, gegenüber der auch politisch einflussreichen Gattin und Frau scheint nicht zufällig. Selbst wenn man annehmen wollte, dass die Redeweisen der damaligen Sprachkonvention einer Widmung entsprechen, so transportiert sie doch jene Idee einer kraftvoll entscheidungspotenten Frau, zu der der Mann bewundernd empor-schaut und die er als ihm gleichwertig, wenn nicht überlegen anerkennt, eine Idee, die der Konnotation Amazone eigen ist.

Die sozialpolitische Bedeutung, die das Werk zur Zeit seiner Entstehung einnimmt, wird durch ein Galeriebild des Wilhelm van Haecht von 1628 (Abb. 5)²¹¹ evident.

Dieses Bild schildert den Besuch, den das Erzherzogpaar Albert und Isabella zehn Jahre zuvor im Hause ihres wichtigsten Beraters Cornelius van der Geest abstattete. Anlass dieses Besuches in den Privaträumen des Kanzlers war ihr Kaufinteresse an einem Madonnenbild von Massys. Vor diesem Bild sitzen das erzherzogliche Paar, im Vordergrund des Gemäldes, hinter ihnen steht unter anderen ihr Hofmaler Rubens mit dem polnischen Thronfolger Ladislaus Sigismund. Hinter dieser Personengruppe, an der rückwärtigen Wand des Raumes, in der Zentralachse des Bildes, positioniert neben dem Fenster und durch dessen Lichteinfall deutlich zu sehen, befindet sich *Die Flucht der Amazonen* von P. P. Rubens. Isabella, Tochter des spanischen Königs Philipp II., war von ihrem Vater bestimmt worden, gemein-

²¹⁰ ebd.

²¹¹ Abbildung Nr. 5

sam mit ihrem Vetter Albert die Niederlande zu regieren. Seit Kaiser Maximilian hatten in den Niederlanden Frauen die Landesherren vertreten. Als Albert 1621 starb, regierte Isabella bis zu ihrem eigenen Tod 1631 die Niederlande alleine. Zudem versuchte Philipp II., Isabella in Frankreich als legitime Thronfolgerin König Heinrichs II. ins Spiel zu bringen. Mit dem Bild des van Haecht, so darf wohl vermutet werden, wollte van der Geest den Besuch des Erzherzogpaares mit der exponierten Hängung von Rubens' Amazonenschlacht als ein Kompliment an die Tüchtigkeit und Legitimität der herrschenden Regentin erinnern sehen. Die Frau mit männlichen Tugenden, die „mujer varonil“, war in Spanien hoch angesehen und wurde in vielen Theaterstücken gefeiert. So auch in einem auch in Flandern populären Werk, das nach glorreichen Berichten über die Päpstin Johanna und die byzantinische Kaiserin Theodora ausführlich die Ruhmestaten der Amazonen darstellt.²¹² Dieser zeitgeschichtliche Hintergrund muss mitgedacht werden bei der Betrachtung des Galeriebildes im Hause van der Geest. Die Befassung mit den Amazonen, die ‚Amazomachie‘, erfreut sich im Barock großer Beliebtheit. Jeder wusste daher, dass mit den Amazonen hochpolitische Tagesthemen, die vor allem den Erhalt dynastischer Thronansprüche betrafen, angesprochen sein konnten.

In diesem Kontext ist ein weiteres Gemälde von Rubens angesiedelt, das weitere Deutungsaspekte nahelegt: eine 1609 von Nicolas Rockox (1560-1640) in Auftrag gegebene Arbeit, *Samson und Delila*.²¹³ (Abb. 6) Dieses Sujet fand durch das Interieurbild ²¹⁴ *Das Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox* (Abb. 7) Verbreitung. Es gehörte zum Inventar der Düsseldorfer Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert und war so auch Heinse bekannt.

²¹² Martin Warnke. 2006. S. 106

²¹³ Abbildung Nr. 6

²¹⁴ Abbildung Nr. 7. Um 1630/35. Das von Rockox in Auftrag gegebene Werk war auch in der Düsseldorfer Galerie (im Katalog von 1719, Nr. 39) zu sehen, als Heinse seine Aufzeichnungen für die GB verfasste. (Renger. Nr. 858. S. 202ff. Frans Franken d.J. Alte Pinakothek)

Rockox, mehrfach zum Bürgermeister von Antwerpen gewählt, gehörte als Antiquarius und Kunstsammler zur „Gelehrtenrepublik“ Antwerpens und führte Rubens nach seiner Rückkehr aus Italien in Antwerpen als Mäzen in die maßgebliche Gesellschaft ein. Das großformatige Gemälde *Samson und Delila* ist im Repräsentationsraum seines Hauses über dem Kamin als Prunkstück platziert. Der Widerschein der Flammen des Kamins verlebendigte die sinnliche Präsenz der lebensgroßen Figuren. Die in sich widersprüchliche Wirkung des Gemäldes wurde so dem damaligen Betrachter unmittelbar erfahrbar. Einerseits die machtvolle Veranschaulichung von Sinnlichkeit und erfüllter Sexualität, noch unterstrichen durch die antiken Skulpturen von Amor und Venus an der rückwärtigen Wand. Schon in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts brachte Jacob Matham einen Reproduktionsstich mit Widmung an Rockox von *Samson und Delila* heraus. So wurde das Gemälde zusammen mit dem gesellschaftlichen Hintergrund, den das Interieurbild widerspiegelt, über die Grenzen Antwerpens hinaus bekannt. Es macht eine Gesellschaft sichtbar, die im kultivierten Zusammensein von Männern und Frauen eine solch sinnliche, erotische Szene für selbstverständlich halten kann. *Das Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Rockox* zeigt ein kommunikatives Miteinander der Geschlechter, das die Themen von Liebe und amourösen Abenteuern miteinschloss. Lustfeindlich war diese Gesellschaft nicht. Andererseits wird im selben Bild vor dieser evozierten Sinnenfreude gewarnt. In der Neostoa, die im frühen 17. Jahrhundert auch die südlichen Niederlande prägte, wird nicht der Verzicht, sondern die Affektkontrolle gelehrt. Samson führt seine unkontrollierte Leidenschaft, seine Begierde ins Verderben. Denn mit diesem Bild wird noch ein Weiteres vergegenwärtigt: das Thema „Weibermacht“, ein seit dem 15. Jahrhundert beliebtes Sujet. Der starke Mann der Israeliten wird von einer schönen, aber schwachen Frau besiegt und überwunden.²¹⁵ So

²¹⁵ Hans Gerhard Evers. Peter Paul Rubens. München 1942. Zitiert nach: Renger. S. 204

konnte man dieses Bild genauso wie die Amazonenschlacht zudem als politisches Gleichnis lesen. Diese Absicht wurde verfolgt von Rockox durch die Verbreitung des Reproduktionsstichs über die Grenzen des Landes hinaus.²¹⁶ In einer Zeit, in der in England Königin Elisabeth I. (1558-1603), die umstrittene Regentin Maria Medici in Frankreich, Königin Christina in Schweden²¹⁷ regierten, wurde das Frauen-Thema der „Weibermacht“ virulent. In einer „Geschichte der Amazonen“, die 1763 in deutscher Übersetzung erschienen war, findet sich einleitend eine Geschichte berühmter Frauen, die politisch mächtig und einflussreich waren. Diesen Exkurs schließt der Verfasser :

„... kann man nun wohl leugnen, daß das Frauenzimmer, einen Staat mit Weisheit, Nutzen und Pracht zu regieren im Stande seyn sollte? ... Zur Vorbereitung ... auf die Geschichte deren Amazonen habe ich blos zeigen wollen, daß die Verwaltung des Scepters durch die Hand derer Frauenzimmer, nichts unmögliches in sich schließe, und dass sie demselben eben so viel Ehre, als Mannspersonen, machen können“.²¹⁸

Ganz offensichtlich denkt also der Mensch zur Zeit der Entstehung der Amazonenschlacht um 1616-18 und in den folgenden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts im Bild der Amazone nicht die Frau im Allgemeinen, sondern die außerordentliche Frau, die Frau in politisch repräsentativer, gesellschaftlich bevorzugter Stellung.

Wo, so ist zu fragen, liegen nun die Differenzen im Hinblick auf die mit dem Begriff der Amazone evozierten Gedanken-Bilder zwischen dem frühen 17. Jahrhundert und dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, der Zeit

²¹⁶ Die Widmung kann als Politikum gesehen werden. Sie unterstreicht die Fähigkeit der Frau hinsichtlich ihrer Machtausübung. Sie endet mit den Worten: Sic et feminae vis Herculi arte doloque occidit. O summis sexus inique viris! Was Letzteres in der Übertragung bedeutet: O dies Geschlecht (der Frau), den kraftvollsten Männern überlegen.

²¹⁷ Christina von Schweden (1626-1689), eine in vieler Hinsicht außergewöhnliche Persönlichkeit. Sie machte nach ihrer Thronbesteigung den Stockholmer Hof zu einem Zentrum von Kultur und Wissenschaft. Auf dem Höhepunkt ihrer Macht dankte sie ab und gründete in Rom eine Akademie.

²¹⁸ zitiert nach Warnke. 2006. S. 106f.

von Heines literarischem Schaffen? Aus welcher gesamt-kulturellen Situation heraus entwirft Heine sein Bild der Frau?

2 Die Frau im gesamtgesellschaftlichen Kontext im ausgehenden

18. Jahrhundert

Auch im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert regieren mächtige Frauen. Die fromme Maria Theresia hält das Zepter in Wien in Händen, und in Russland führte Katharina die Große die Nation. Jedoch mit Beginn der Auflösung der Ständegesellschaft und der Erstarkung des Bürgertums bildet sich ein „Ausblick auf neue Möglichkeiten“, „Kritik am Bestehenden“.²¹⁹ Zunehmend rücken die bürgerlichen Lebensbedingungen und ihre möglichen Lebensentwürfe ins Zentrum des anthropologischen Interesses. Eine Spielart dieser Tendenz findet sich sowohl in religiöser Ausrichtung im Pietismus als auch bei den Empfindsamen.²²⁰

Die Jahre zwischen 1770 und 1779 – die eigentliche Zeit der Empfindsamkeit – sind geprägt durch Freundschaftsbünde literarischer, schöngeistiger Art. Diese sind während ihres Bestehens von großer Intensität, werden aber meist nach wenigen Jahren durch neue Konstellationen ersetzt.²²¹ Die ersten Jahre der Empfindsamkeit von 1770 bis 1774 im Hause Jacobi in Düsseldorf waren bestimmt durch den Freundschaftskreis zwischen Sophie von La Roche, Christoph Martin Wieland, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Johann Georg Jacobi und Friedrich Heinrich Jacobi. Wieland spricht die Brüder Jacobi und Betti als „die Geschwister seines Herzens an“ und schreibt

²¹⁹ Gisela Dischner. *Liebesphilosophie und Liebesmystik im achtzehnten Jahrhundert*. Stockholm. 2007. S. 1f.

²²⁰ Forschungslage, Überblick und abwägende Betrachtung über die Empfindsamkeit und die Beziehung von Empfindsamkeit und Pietismus sowie über die verschiedenen Spielarten dieser Strömungen in den diversen Ländern Europas in: Gerhard Sauder. *Spielarten der Empfindsamkeit in England, Frankreich und Deutschland*. In: Jüttner/Schlobach 1992

²²¹ So fühlt sich Wieland durch Jacobis neue Freundschaft verdrängt und beschimpft Letzteren als „Doctor Wehrwolf“ oder gar als „das garstige Thier“. Br. 09. April 1775. Jacobi antwortet: „Die Jahreszeiten wechseln nicht zuverlässiger ab, als unsere Ideen und Neigungen“. (Br. 22. April 1775 in Briefwechsel Jacobi. 1825)

in den Briefen, in denen er Nachlese über seinen Besuch hält, emphatisch von dem Glück des Zusammenseins. Freundschaftliches Miteinander bedeutet Glückseligkeit für den Einzelnen. In den Briefen werden diese Momente erinnert und noch einmal vergegenwärtigt. Neben dieser affektiven Seite der Beziehung findet inhaltlicher Austausch, Anregung zum Schreiben und nicht zuletzt geschäftliche Aktivität und verlegerische Hilfeleistung im Freundschaftsbund statt. So treten Friedrich Jacobi und Wieland geschäftlich in näheren Kontakt. Als fachkundiger Kaufmann versucht Jacobi den Verkauf der zweiten Auflage des *Agathon*²²² durch Subskription zu steigern, auch übernimmt er die wirtschaftliche Planung bei der Veröffentlichung des *Teutschen Merkur*.

Mit den Namen dieses Freundschaftsbundes verbinden sich für das ausgehende 18. Jahrhundert bedeutsame geistige Strömungen. Die Freundschaften bilden ein Netzwerk über das ganze deutschsprachige Gebiet jener Zeit, deren Zentren – Berlin, Weimar, Halberstadt, Darmstadt, Zürich – durch zahlreiche Besuche und einen regen Briefverkehr verbunden waren.²²³ Aus dieser Geselligkeits- und Briefkultur heraus entstehen die literarischen Werke von Friedrich Heinrich Jacobi, auch für das literarische Schaffen einer Sophie von La Roche bilden sie das Movens. Der Freunde inhaltlicher Diskurs findet seinen Niederschlag in den einschlägigen und damals zahlreichen Zeitschriften. Die Aktivitäten der Empfindsamen, Seelenschau gepaart mit wirtschaftlichem Know-how sind Goethe zunächst suspekt, er steht Wieland und Jacobi in den frühen siebziger Jahren kritisch gegenüber.

²²² *Die Geschichte des Agathon* erschien in seiner ersten Fassung 1766/67 in Zürich, zweibändig ohne Nennung des Verfassernamens und mit dem fiktiven Druckort „Frankfurt und Leipzig“. 1773 erschien in Leipzig die vierbändige zweite Fassung, in der Danae, die Kurtisane, als zweite Hauptperson ausgestaltet wird. Wieland demonstriert nun, dass nicht der Schwärmer Agathon (der „Gute“ – so die Übersetzung des Namens), sondern die Kurtisane nach dem Motto des Buches zu leben weiß: „quid Virtus et quid Sapientia possit (was Tugend und Weisheit vermögen).

²²³ So befand sich Wieland in seinen Jugendjahren zur Dichterausbildung in der Schweiz bei Bodmer, traf auf den Empfindsamen Kreis in Darmstadt, traf dort auf Caroline Flachsland, die Braut und spätere Gattin von Johann Gottfried Herder, dem sie ausführlich von der Begegnung berichtete.

In *Das Unglück der Jacobis* (1772) und in der Farce *Götter, Helden und Wieland* (1774) verspottet er ihren Geschäftssinn und ihre Empfindsamkeit. Im Sommer 1774 gibt Goethe jedoch, verführt durch die Frauen im Hause Jacobi, seinen Widerstand auf und besucht Jacobi auf seiner zweiten Rheinreise im Juli des Jahres. Goethes Verhältnis zu dem Kreis in Pempelfort verändert sich grundlegend. Die Begegnung wird für Friedrich Jacobi und den Weimarer Dichter zu einem weitreichenden intellektuellen und affektiven Erlebnis. Der Hausherr in Pempelfort, literarisch versiert, hatte sich seit langem mit philosophischen Fragen beschäftigt und setzte sich intensiv mit dem Komplex Gott und Natur auseinander. So kam es im Laufe dieser ersten intensiven Begegnung zwischen den beiden zu dem berühmten und den Jüngeren (Goethe) zeitlebens prägenden Gespräch über Spinoza.

„Die Gedanken, die mir Jacobi mitteilte, entsprangen unmittelbar aus seinem Gefühl, und wie eigen war ich durchdrungen, als er mir mit unbedingtem Vertrauen, die tiefsten Seelenforderungen nicht verhehlte. Aus einer so wundersamen Vereinigung von Bedürfnis, Leidenschaft und Ideen konnten auch für mich nur Vorahnungen entspringen dessen, was mir vielleicht künftig deutlicher werden sollte. ... Doch er, der in philosophischem Denken, selbst in Betrachtung des Spinoza, mir weit fortgeschritten war, suchte mein dunkles Bestreben zu leiten und aufzuklären. Eine solche reine Geistesverwandtschaft war mir neu ...“²²⁴

Es wird deutlich, wie sehr Goethe von der intellektuellen Leidenschaftlichkeit Jacobis angezogen wurde und wie sehr ihn dieses Gespräch über Spinoza beschäftigte.²²⁵ Von ihrem langen geistigen Austausch zeugt ihr über drei Jahrzehnte währender Briefwechsel. Letztendlich sollte die unterschiedliche Auffassung von Spinozas Lehre den endgültigen Bruch der Freundschaft herbeiführen. Zunächst aber ist die Freundschaft getragen von großer gegenseitiger Bewunderung und Anerkennung. Jacobi wird durch

²²⁴ Johann Wolfgang Goethe. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit II. S. 34-36 zitiert nach Nennon. 2005. S. 37

²²⁵ Werther, im Anschluss an diesen Besuch geschrieben, zeugt von der Auseinandersetzung mit den freundschaftlichen Gesprächen

den Zuspruch Goethes zum Romanschriftsteller.²²⁶ Zusätzlich angeregt zum Schreiben wird er durch das Erscheinen des *Werther*. Goethe lässt ihm sein handschriftliches Exemplar zukommen.

Auch für unser Thema bildet das Erscheinen des *Werther* eine bedeutsame Hintergrundfolie. Die Rezeption dieser Geschichte eines unglücklich Liebenden in der damaligen Zeit macht deutlich, auf welchem literarischen Hintergrund und aus welcher sozialpolitischen Situation heraus Wilhelm Heinse seine Bilder der Frau entwirft. Heinse gehörte damals zur Hausgemeinschaft in Pempelfort und hatte damit unmittelbaren Anteil an der ersten Aufnahme von „*Werthers Leiden*“. Nachdem der Hausherr den Roman bereits dreimal (!) gelesen hatte, rief er den Familienkreis zusammen und bittet auch Heinse, an der gemeinsamen Lektüre teilzunehmen. Ein Brief Jacobis an Goethe lässt nicht nur Einblick nehmen in die damalige Lesekultur, sondern veranschaulicht sehr eindringlich Heinses Reaktion auf das Werk.

„Vorgestern Abend ließ ich Rosten (Wilhelm Heinse, B.R.) sagen, er möchte herüber kommen; *Werthers Leiden* seyen endlich da ... Als er jetzt in mein Zimmer trat, sagt' ich ihm gleich: Sie dürfen mir das Buch nicht anrühren! Ich will Ihnen und George ... daraus vorlesen. Er fragte, kuckte nach ein und anderm, setzte sich dann nieder und ich hub an.

²²⁶ *Edward Allwills Papiere*, ein Briefroman, in dem der Übergang von wirklichen Freundschaftsbriefen zu fiktiven Briefen gleitend ist. Teilweise sind ganze Passagen aus seinen Briefen an Goethe übernommen. Auch finden sich Anlehnungen an *Werther*. Die ersten fünf Briefe werden in der Septembarausgabe 1775 in der *Iris* veröffentlicht, die folgenden ab April 1776 im *Teutschen Merkur* publiziert. Der Roman ist geprägt von anthropologischem Interesse, ein eigentlicher Plot fehlt. Es geht um mögliche Daseinsentwürfe, die in einer argumentativ-diskursiven Weise entwickelt werden, die aber keine ‚Lösung‘ anbieten. In einer Zeit, in der die Säkularisation voranschreitet, die Ständegesellschaft hinterfragt wird und sich die bürgerliche Gesellschaft zu formieren beginnt, ist der Einzelne aufgerufen, den Sinn und Weg seiner Lebensführung individuell zu suchen. So ergeben sich in diesem Romanerstling in einem verzweigten Kommunikationsnetz verschiedene Perspektiven möglicher Lebensentwürfe. Neben männlichen Briefeschreibern wird als eine der Hauptpersonen Sylli vorgestellt, die die Situation der Frau in der frühen bürgerlichen Gesellschaft verkörpert. Nach einer Liebesheirat mit einem leidenschaftlichen Mann wird sie nach dreijähriger unglücklicher Ehe zur Witwe und erfährt die Härte der wirtschaftlichen Abhängigkeit, befindet sich in manisch-depressiven Gefühlszuständen, ohne eine Glaubens- und Heilsgewissheit. Sie findet aber letztendlich in der Natur und im Umgang mit Kindern, hierin *Werther* gleichend, Freude. Nicht Liebe sieht sie als Lebensglück – „Liebe macht uns Weiber immer unglücklich“ –, sondern Freundschaft gibt ihr Halt und Lebenswille, durch die Möglichkeit, den Freunden gegenüber ihre Gedanken und Gefühle auszudrücken.

Gleich bei den ersten Seiten ward ihm wunderbarlich. Sinn, Geist, Phantasie, Schreibart, alles war anders, als er geträumt hatte. Er äußerte Bewunderung, Freude; sehnte sich, dass wir in die eigentliche Geschichte kämen, welches dann flugs geschah. Der arme Rost ward übermannt, gerieth außer sich, sein Angesicht glühte, seine Augen thaueten, seine Brust hob sich empor; Bewunderung, Entzücken erfüllte seine Seele: ‚Ueber alles, was Goethe bisher gemacht hat, sagt’ er, ist dies göttlich Werk, ganz voller Kraft, ganz voll Leben, aber damit auch alle seine Kraft, all sein Leben: da steht er nun in seiner höchsten Größe, an der äußersten Grenze seiner Jünglingschaft.‘²²⁷

Wenngleich diese indirekte Huldigung Goethes und seines Erstlingsromans nicht unbedingt authentisch Heinses Reaktion wiedergeben muss, so bleibt doch die Darstellung der körperlichen Reaktionen als Ausdruck starken Beteiligtseins. Der Brief kann als ein Manifest empfindsamen Schreibens gelesen werden.²²⁸ Die Rezeptionsbeschreibung aus Pempelfort entspricht damit der allgemeinen Aufnahme dieses Werkes und seiner Wirkungsästhetik. Werther wird zum „Zündkraut“, wie sein Autor feststellt, es verbreitet das ‚Wertherfieber‘.

Die Darstellung der gefühlvollen Innerlichkeit, das ‚In-die-Seele-des-Lesers-Schreiben‘²²⁹, in die der junge Goethe das bürgerliche Alltagsleben bettet, legt eine solche Reaktion nahe. Seine Verehrung für Klopstock kennzeichnet auch seinen Helden als einen der Innerlichkeit, den Empfindsamen Zugehörigen. Werther ist angesiedelt in einer Zeit des Umbruchs, in der die bürgerliche Gesellschaft sich zu entfalten beginnt, einhergehend mit einer fortschreitenden Säkularisierung, in der der Einzelne sich auf sich selbst zu besinnen gezwungen ist. Er lernt seine innerlichen, persönlichen Wünsche und Leidenschaften zu entdecken. Im Bestreben nach deren Verwirklichung, nach der allseitigen Entfaltung seiner Persönlichkeit stößt er

²²⁷ Friedrich Heinrich Jacobi an J.W. Goethe Br. 21.10.1774 F.H.J. Briefwechsel 1825 Bd. I

²²⁸ Koschorke verweist in seinem Kapitel über Seeleneinschreibeverfahren auf die *kontingente Sensation*, die in der damaligen Humoralmedizin vertreten wird. (Koschorke. Körperströme und Schriftverkehr. S. 371) „Es findet eine Verschiebung von Empfindungsströmen auf Körperströme statt. Die Sympathie erschließt die Körperöffnungen und entlastet von dem Druck der Individuation.“ In: Gerhard Sauder ‚Ansichten der Empfindsamkeit im Werk La Roches. Unveröffentlichter Vortrag. Marbach. Oktober 2007

²²⁹ Koschorke. S. 319

an die Enge des bürgerlichen „Gestells“, an die Beschränkung durch die Gesetze und den Moralkodex der bürgerlichen Gesellschaft. Die Katastrophe ist vorgezeichnet. In der Tradition von Rousseaus *Die neue Héloïse* geschrieben, wird der Held von Liebe und Leidenschaft überwältigt zu Lotte, die beim Englischen Tanz nach einigem Zögern den Verliebten aufklärt: „Was soll ich’s Ihnen leugnen, sagte sie, indem sie mir die Hand zur Promenade bot, Albert ist ein braver Mensch, dem ich so gut als verlobt bin“.²³⁰

Auch der Roman *Die Leiden des jungen Werther* bezeugt, „dass fast alles, was im 18. Jahrhundert zum Thema Liebe veröffentlicht wurde, notwendig tragisch endete, weil es bis zu diesem Zeitpunkt überschattet war von einer Liebesvorstellung außerhalb legaler Realisierungsmöglichkeiten“.²³¹

Friedrich Heinrich Jacobi forderte für sich in einem offenen Brief an Fichte „das *Majestätsrecht* des Menschen, dem Siegel seiner Würde“, was ihm bedeutete, dass „das Gesetz um des Menschen willen gemacht ist, nicht der Mensch um des Gesetzes willen“.²³² Bei Kierkegaard wird diese Forderung explizit im Kapitel „Das Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen in der Herausarbeitung der Persönlichkeit“ in Entweder/Oder. „Im Sinne der Maieutik dient auch diese Abhandlung dazu, den Leser zu sich selbst zu führen, zur Frage nach seiner Persönlichkeit, ... (die) aufzeigt, wie das ‚man‘, die öffentliche Meinung, ... die freie Selbstbestimmung und ‚Selbstdurchsichtigkeit‘ verhindern“.²³³ Lotte ist ein Beispielfall für Letzteres. Die Begeisterung, die Werther in Ekstase versetzt beim ‚Walzen‘ – „Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdige Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, daß

²³⁰ Johann Wolfgang Goethe. *Die Leiden des jungen Werther*. Frankfurt 1979. S. 35

²³¹ Dischner. *Liebesphilosophie und Liebesmystik im achtzehnten Jahrhundert*. Stockholm 2007. S. 2

²³² Georg Lukács. *Die Leiden des jungen Werther*. Frankfurt 1979. S. 193

²³³ Dischner. *Es wagen, ein Einzelner zu sein*. S. 45

alles ringsumher verging, und –²³⁴ – beseelt auch Lotte. In den Augenblick der beiden stößt der erhobene drohende Zeigefinger der Restriktion bürgerlicher Moral:

„Beim dritten Englischen Tanze ... und ich, weiß Gott mit wie viel Wonne, an ihrem Arm und Auge hing, das voll vom wahresten Ausdruck des offensten, reinsten Vergnügens war, kommen wir an eine Frau ... Sie sieht Lotte lächelnd an, hebt einen drohenden Zeigefinger auf und nennt den Namen Albert zweimal im Vorbeifliegen mit viel Bedeutung“.²³⁵

Dieser „drohende Zeigefinger“, Symbol des ‚man‘, der gesellschaftlichen Restriktion, bedeutet für Lotte, mithin Werther, die Beraubung der freien Entfaltung selbst im Tanz, im Spiel des „offensten reinsten Vergnügens“: ein Manifest, das dem von Jacobi geforderten ‚Majestätsrecht des Menschen‘ absolut widerspricht, es zeichnet die tödliche Konsequenz voraus; verweist, zeigt hin auf die letzte Lektüre des Gemarterten: „Emilia Galotti lag auf dem Pulte aufgeschlagen“.²³⁶ Und: „Man fürchtete für Lottes Leben“.²³⁷

3 Die ‚Amazone‘ im literarischen Werk Heinses

Cäcilie, Fiordimona im *Ardinghello* und Hildegard von Hohenthal im gleichnamigen Roman

Das ‚Majestätsrecht des Menschen‘ gilt bei Heinse explizit auch für die Frau. Starke Frauen beschäftigen das Denken von Heinse stets. Ein Bild des kraftvollen Menschen – mithin der kraftvollen Frau –, dem eine „Portion Göttlichkeit, die ihm die gütige Natur gab“ eigen ist,²³⁸ entwirft der

²³⁴ Werther. S. 34

²³⁵ ebd.

²³⁶ ebd. S. 166. Lessings *Emilia Galotti* (1772). Die Verabsolutierung bürgerlich-christlicher Moralauffassung führt zur Katastrophe, die durch Emilia ausgetragen wird und sie vernichtet. Eine Interpretation dieses Stückes, die vornehmlich auf den Prinzen als Verführer und Bösewicht aus der Feudalaristokratie zielt, greift zu kurz. Auch Lessing geht es hier vornehmlich um die Kritik am bürgerlichen Ehrbegriff und dessen sklavischer Befolgung. Vgl. Dischner. 2007

²³⁷ Werther. S. 166

²³⁸ So spricht Heinse von ‚Menschen mit Köpfen‘, will meinen große Denker, Dichter, Barden und von Jägern und Jägerinnen, wenn er die musischen Fähigkeiten der Thüringer betont. Er

Vierundzwanzigjährige bereits in einer seiner ersten literarischen Veröffentlichungen in der Zeitschrift *Der Thüringische Zuschauer*.²³⁹ Unter dem Titel *Vom Jagdgedichte*²⁴⁰ besingt er, der „Thüringer Waldbürger“,²⁴¹ ganz durchpulst von der Liebe zu seiner Heimat, Thüringen mit seinen großen Wäldern. Er rühmt die in dieser unberührten Natur gegenwärtigen Kräfte, die die musische Entfaltung der dort lebenden Menschen und deren Entwicklung zu starken autonomen Persönlichkeiten bewirken.

„Die Musik liebt die waldigten Gegenden, sie wurde daselbst gebohren! Ein Hayn von Nachtigallen, ein Echo in einem buschichten Thale locket uns zu Liedern! Wir müssen singen, wenn wir auch nicht wollen; und wie verschwistert ist hier Musik und Poesie! Und wir sollten keine Dichter seyn? O, wir haben auch Barden, und vielleicht schon sehr große gehabt, wie wir aus den Überbleibseln sehen können, so noch von ihnen in dem Munde unserer Jäger und Jägerinnen übrig sind“.²⁴²

Die Sinnenfreude, die sich in der Ausübung dieses der Natur abgelauschten Musizierens ausdrückt, sucht das begeisterte Thüringer „Kind der Natur“, der Dichter, zu bestätigen und zu verstärken durch Berufung auf eine zu vermutende Wertung von Rousseau: „Ein empfindender Philosoph, ein Rousseau, würde mit einer wollustvolleren Seele aus ihrer ländlichen Musik gehen, als aus der Oper zu Paris!“²⁴³, denn:

„Durch ihre süßen Flöten machen sie das Stillschweigen reden ...! Ihre Waldhörner tönen Freude und Wollust in die wiederhallenden Wälder und die Trompete und Pauke donnert Muth und Ahnenfeuer in die Seele“!²⁴⁴

sucht also schon hier die Geschlechterdifferenz, die innerhalb der bürgerlichen Geschlechterordnung im 18. Jahrhundert entstand, zu relativieren..

²³⁹ SW I S. 147 ff. Prosaische Aufsätze. Aus dem Thüringischen Zuschauer. 1770

²⁴⁰ ebd. S. 149ff.

²⁴¹ Mit dieser Selbstcharakterisierung unterschreibt Heinse später seine Briefe an Gleim, z.B. am 23.06.1772 (SW IX S. 87)

²⁴² ebd. S. 151

²⁴³ ebd.

²⁴⁴ ebd. Heinses Denken und Schreiben, dies wird selbst in diesem kleinen, frühen Stück Prosa deutlich, ist von zeitenüberdauernder Wahrnehmung geprägt. Das hier dargelegte Musikverständnis und -empfinden findet sich ganz ähnlich in einem Text des modernen Komponisten Olivier Messiaen: „Die Natur und die Vogelgesänge – das sind meine Leidenschaften. Sie sind auch meine Refugien. In den düsteren Stunden, wenn ich mir meiner Nutzlosigkeit brutal bewusst werde und mir alle musikalischen Sprachen ... auf das bewundernswürdige Ergebnis geduldigen Suchens reduziert erscheinen, ohne dass hinter den Noten etwas stünde, das soviel

Das Leben dieser Menschen in der ursprünglichen weiten Natur birgt, ja ist „Freude und Wollust“. Diese Daseinsbefindlichkeit bedingt die Fähigkeit des Menschen, ganz bei sich selbst sein zu können, „in sich selbst zu leben“,²⁴⁵ ganz wie der ehemalige Wilde in der Einheit mit der Natur. Sie sind Dichter und Barden „ohne Stolz, ohne die Sucht gedruckt und von den Kritikern anatomiert zu werden ... wahre Barden!“²⁴⁶ Der Erfurter Student, seiner Heimat und ihren Menschen verbunden, spricht den ‚Thüringer Waldmenschen‘ die Fähigkeit zu, die Vergangenheit, den verlorenen Naturzustand wahrzunehmen und mit *Muth* wieder zu beleben: in ihrer Musik „donnert Muth und Ahnenfeuer“. In diesen Zeilen offenbart sich die enge lebensphilosophische Verwandtschaft des Dichters mit Jean Jacques Rousseau.²⁴⁷ Heinse bringt sich selbst in seinen Briefen und Schriften wiederholt in Verbindung mit dem Philosophen. Durch Formulierungen wie „unschuldige Freuden der Natur“ zeigt er, wes Geistes Kind er sich weiß. Wie der französische Philosoph sieht Heinse die „Gesetze der Natur“ im Gegensatz

Arbeit rechtfertigte: Was bleibt dann anderes zu tun, als sein wahres Antlitz irgendwo im Wald, auf den Feldern, im Gebirge, am Meeresstrand, im Kreise der Vögel wiederzufinden? Dort ist für mich Musik. Eine freie, anonyme Musik, improvisiert zum eigenen Vergnügen, um die aufgehende Sonne zu begrüßen, die Geliebte zu verführen, ... um sich müde in den Schlaf zu singen oder, wenn der Abend kommt, von einem Stück Leben Abschied zu nehmen ...“. Zitiert nach Martin Thurner: Olivier Messiaen – der mystische Vogel. Tiefenphänomenologie einer musikalischen Naturgestalt. In: *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik*. Nr.5. 2008. Ort und Landschaft. Hg.: J. S. de Murillo und M. Turner. München. 2008

²⁴⁵ Rousseau schreibt am Ende seiner Schrift über den Ursprung der Ungleichheit der Menschen: Der wilde Mensch *lebt in sich selbst*, der gesellschaftliche Mensch hingegen lebt immer außerhalb seines Selbst.

²⁴⁶ ebd. S. 152. Schon in der Antike finden sich die idealisierten „edlen Barbaren“ – sie erfahren durch die Entdeckung neuer Kontinente erneut Aktualität. „Aus den antiken Vorstellungen ... entsteht auf dem Weg über die Renaissance im 18. Jahrhundert die Vorstellung des *Edlen Wilden*, die in England eine politische Dimension erhält: In den Diskussionen über die Abschaffung der Sklaverei wird der Noble Savage zu einem Kampfbegriff gegen die Abwertung des ‚Primitiven‘ ...“. (Dischner. *Reflexionen zur Renaissance*. S. 95ff. vgl. auch: Dischner. *Rheinromantik*. S. 22ff. + 193ff.) Zu Beginn seiner *Gemäldebriefe* führt Heinse den *Noblen Wilden* als den eigentlich Erkennenden als Gesprächspartner bei seinen Galeriebesuchen ein. (vgl. B. I. dieser Arbeit.)

²⁴⁷ Auch wenn eine enge Beziehung zu Rousseaus Weltinterpretation gesehen werden muss, so sind doch auch die Divergenzen wahrzunehmen. Darauf wird im weiteren Verlauf an gegebener Stelle eingegangen werden. Auch muss bedacht werden, dass die Aufnahme der Thesen von Rousseau in der Nach-Aufklärung gleichsam ein Zeitphänomen war. Abgrenzung/Divergenz siehe Dick, S. 110, Fußnote 44; Baeumer, 1966, S. 22ff. und Mohr, S. 16ff. und 108ff.

zu den willkürlichen Gesetzen der Moral und der Gesellschaft und verweist auf „die gute wohlthätige Natur“, der es zu folgen gilt. Er plädiert für die Lebensweise der Ahnen, die Rückwendung zum Naturzustand, mithin für die Befreiung des Menschen von der Zerrissenheit und Selbstentfremdung, an der er leidet, wenn er sich den gesellschaftlichen Zwängen unterwirft. Auch hierin trifft er sich mit Rousseaus Anliegen, den Menschen wieder „zu sich selbst“ zurückzuführen.

Der Gesellschaftscode mit seinen Normen, die „abgezogenen Wahrheiten“ sind nicht Sache dieses „Wilden“, der sich zum „Orden des Jean Jacques“ zählt. Ihm ist es nicht möglich, „französische Contredänze“²⁴⁸ zu hüpfen. Er lehnt es für sich und seine Thüringer Mitbürger ab, sich in den gesellschaftlichen, gar höfischen Alltag zu integrieren.²⁴⁹ Auch hierin und in seinem Hass gegen den Missbrauch der Gläubigen durch die Kirche²⁵⁰ fühlt sich Heinse der Ideenwelt Jean Jacques Rousseaus verpflichtet.²⁵¹

²⁴⁸ ebd. S. 9

²⁴⁹ Im Brief vom 07.08.72 an Gleim aus dem Thüringer Wald gipfelt seine Kritik an der unverschuldeten Armut und dem Hunger der Waldbauern in dem für damalige Zeiten sicherlich gewagten Vorwurf: „Die Regierung vom Thüringerwalde beschäftigt sich nur damit, sein Wildpret zu erlegen und alte und neue Abgaben von den armen brodlosen Einwohnern zu erpressen.“ (W. Heinse. SW Bd. IX S. 81) Indirekt auf Rousseau Bezug nehmend, spricht der Dichter hier das Problem des Eigentums in der Gesellschaft an. Hatte Rousseau den entscheidenden Schritt aus der guten Natur heraus und in die böse Gesellschaft hinein durch die Bildung von individuellem Eigentum gesehen, so unterscheidet sich Heinse Position hierin von dem Philosophen. Heinse will die natürliche, nicht die besitzlose Gesellschaft der Gleichen. Zu den Thesen des vorrevolutionären Frankreichs Stellung nehmend schreibt er 1794 in seiner Schrift „Über einige Grundsätze der französischen Drakonen“ (SW III/2 S. 576ff.): Die Menschen sind nicht alle gleich; „ein Mann hat mehr Genie, mehr Talent, mehr Stärke, ein Weib ist schöner, reizender als das andere“. Damit begründet Heinse seine Rechtsauffassung; „so ist das Bedürfnis das Maas des Rechtes“. (SW III/2 S. 582-585) Und er folgert: Das Eigentum, materielle wie ideale Güter umfassend, so erklärt der Dichter, ist bedingt und wird erworben durch die jeweiligen Kräfte und Eigenschaften des Individuums. Und dieses Eigentum und die sich daraus ergebende Ungleichheit der Einzelnen der Gesellschaft sind für Heinse *naturgemäß*. Die Vererbbarkeit jedoch ist für ihn *gegen die Natur* (SW VIII/2 S. 270f.) Das Erbrecht bedeutet ihm „eine Absurdität für die Vernunft“. (VIII/3 S. 63)

vgl. die Ausführungen von Heinrich Mohr über das Problem der Freiheit und des Rechts bei Heinse (S. 124)

²⁵⁰ vgl. A. I. Anm. 15 dieser Arbeit

²⁵¹ Mit der Frage: „Ist Heinses ‚Natur‘ die ‚Natur‘ Rousseaus?“, geht Manfred Dick eingehend auf die derzeitige Forschungsliteratur zum Thema Heinse – Rousseau ein. (Manfred Dick. *Der junge Heinse*, S. 110 und Anm. 44, S. 243ff.)

„Lieber wollt ich freylich hinter dem Pflug hergehen, und nach der Arbeit feyern, und Hymnen singen den Helden jeder Tugend. Wer weiß, was noch in dem heiligen Thüringer Wald geschieht. Säen, pflanzen und einärndten, Fische fangen, und auf die Jagd gehen, und die kühle Nacht mit seinem Liebchen im Gras bleibt doch wahrlich ein besseres Leben, als aller Puder und Pomade in den Haaren, und französischer, englischer und polnischer Kleiderschnitt. Das schwerste ist leider immer der Anfang; die Fesseln der Gewohnheit sind unzerreißlich. Ganz auf sich und die inneren Kräfte der Natur gegründet die ersten Aprilwetter bürgerlicher Verachtung auszuhalten, können wenige Menschenseelen“.²⁵²

Schon in der frühen Schrift aus *dem Thüringischen Zuschauer 1770* zeichnet sich die für Heineke prägende Einsicht ab, die sich durch sein gesamtes Werk zieht: der kraftvolle Mensch, gleichgültig ob Mann oder Frau, ist ein der Natur Anverwandter²⁵³, dessen Seele befeuert ist durch Freude, Sinnenfreude, Wollust. Diese sind synästhetischer Natur. Musik, Poesie, Malerei sind ihm gleichwertig mit Gaumengenuss und körperlicher, sexueller Sinnenfreude.

„Sie [Schönheit] verträgt keine Vermischung, wenn sie nicht so eins geworden ist, wie die verschiedenen Strahlen im Sonnenstrahl, ist Reinheit für das Auge, Einklang für das Ohr, Rosenduft für die Nase, klarer Hochheimer Sechsendsechziger für die Zunge, und junge circaßische Mädchenbrust für die liebeswarmen Fingerspitzen. Schönheit ist Dasein der Vollkommenheit; und die Berührung des Sinnes derselben, Genuß der Liebe“.²⁵⁴

Was der Dichter in den *Gemäldebrieffen* über die Schönheit sagt, gilt für ihn ebenso für die Natur, denn ihm ist „höchste Schönheit die unermeßliche Natur in den ungeheuren weiten Räumen des Äthers“.²⁵⁵ Aber: „Nur wenig

²⁵² W. Heineke. SW Bd. X S. 153. Brief an Fritz Jacobi 16.03.83

²⁵³ Wobei Heinekes Naturbegriff nicht allein *die gute wohltätige Natur* meint, sondern er ist auch geprägt von Kampf und Arbeit. „Wir sollen unsere Glückseligkeit mit Arbeit und Mühe erkaufen“; und „Die höchste Weisheit der Schöpfung ist vielleicht, daß alles in der Natur seine Feinde hat; dies regt das Leben auf“. In seiner späten Schrift „Zum ersten Band des Werks *de l'état naturel des peuples*“ spottet er über den Naturbegriff Rousseaus: „Die Hottentotten am Kap lebten freylich ruhiger, wenn die Löwen, nach des Verfassers Naturrecht, wie die Kühe weideten“ (SW III/2 S. 577)

²⁵⁴ GB S. 262

²⁵⁵ ebd. S. 263

Menschen haben in ihrem Leben viel und mancherlei Genuß, und nur die edelsten haben den der höheren Freuden“.²⁵⁶

Zu diesen „höheren Freuden“ zählen bei Heinse unbedingt auch jene des körperlich erotisch-sexuellen Genusses. So spricht Heinse in dem Text *Vom Jagdgedichte*, neben allem Lob auf die musischen Freuden, der Erfüllung der primären Triebbedürfnisse das Wort.²⁵⁷ In Abgrenzung zum Flair von Rokokodichtung, die durch „ein Hain von Nachtigallen, ein Echo in einem buschichten Thale“ evoziert wird, in Abgrenzung zum Schäfergedicht, fordert Heinse Unmittelbarkeit, direkte ungebrochene Sinnlichkeit. Abwechslung, Bewegung durch Aktivität, durch Handlung, darin liegt für den Thüringer Dichter der Reiz des Lebens.²⁵⁸ Noch in seinen späten Tagebuchaufzeichnungen aus Mainz greift Heinse diese Lebensmaxime auf. „Leben selbst ist weiter nichts als Wille zu wirken, und That“,²⁵⁹ schreibt er dort. Diese ‚diesseitige Ethik‘ rückt ihn, wie Max Baeumer meint, in die Nähe Nietzsches.²⁶⁰ Schon hier in diesem frühen Prosatext fordert Heinse lustvoll erfahrenes Leben ‚jenseits von Gut und Böse‘ ‚schnell, kühn und voll Feuer‘ – gleichsam in Vorwegnahme seiner 10 Jahre später konzipierten Romanfigur Ardinghello. Er malt ‚mit feurigem Pinsel himmlische Wollust‘, beschreibt eine Wertauffassung jenseits kirchlicher und bürgerlicher Moral:

„Die Jäger sind schnell, kühn und voll Feuer! Die Jägerinnen sind männliche Mägden mit kriegerischem Gesicht und harten vollen Busen! ... o sie wissen, wie süß die Liebe in der Dunkelheit kühler Hayne ist! welche

²⁵⁶ ebd. S. 262. Höhere Freuden → Auseinandersetzung mit Fichte / Welt als Produkt subjektiven Vorstellungsvermögens / Baeumer 1966. S. 31

²⁵⁷ Die in den Prosatext eingefügten Gedichte, die von der musischen Naturbegabung der thüringischen Barden zeugen sollen, weisen nicht die Unbedingtheit sinnlich sexueller Leidenschaft auf, wie wir sie in den zwei Jahre später erschienenen Laidion-Stanzen gefunden haben.

²⁵⁸ Dies exemplifiziert er auch an den in den Prosatext eingestreuten Jagdgedichten, die getragen sind von Unmittelbarkeit, direkter ungebrochener Sinnlichkeit. Das erste der beiden Gedichte mündet in den Ausruf *Es hüpfet mein Herz, es wallt mein Blut / Und alles kocht in mir, / Und meiner heißen Lippen Glut / Lechzt Jägerin nach dir. // Und find ich dich, dann halt ich dich / Mit meinen Armen fest, / Laß dich nicht los, biß daß du mich / Dich feurig küssen läßt!* –

²⁵⁹ SW VIII-II S. 228

²⁶⁰ Baeumer, Max. 1966. Heinses angebliche Konversion. S. 21. Vgl. die weiteren Ausführungen zum Dionysischen C. I. 3. Anm. 306 und 307 dieser Arbeit

himmlische Wollust man aufs Moos gelagert am Busen eines braunen Jünglings fühlt! Doch ist ihre Liebe nicht bloß thierisch, Rousseauisch! Sie ist menschlich! ... Habe ich nicht Recht, schöne Amazonen? O! schlagen sie die Augen nicht nieder! Lieben ist ja keine Sünde!²⁶¹

Das Textumfeld, in welches Heinse die Anrufung der ‚schönen Amazonen‘ bettet, lässt die Inhalte, die der junge Dichter mit dem Begriff der ‚Amazonen‘ verbindet, sehr eng und der herkömmlichen Tradition geschuldet erscheinen.²⁶² Lediglich ein Typus wird aufgerufen, die Jägerin, kriegerisch bestimmt, trainierter Körper, sexuelle Reize und unbekümmerter Liebesvollzug. Dieser Prosatext zeigt noch das Frühstadium von Heinses Annäherung an das Weibliche. Eben hier jedoch, in der Ausarbeitung von Frauengestalten, im Entwurf von Individuen, die gleichwohl Ideenträger im Gesamtwerk des Dichters darstellen, entwickelt der Zeitgenosse von Jacobi, Wieland, Sophie von La Roche und Goethe sein schriftstellerisches Können und das Credo seiner Lebensauffassung. 1774 entwirft er das Bild von Laidion,²⁶³ 1787 werden Cäcilie, Fulvia, Lucinde und Fiordimona im Umfeld des Helden Ardinghello im gleichnamigen Roman vorgestellt, schließlich 1795/96 Hildegard von Hohenthal. Posthum im Jahre 1803 erscheint die letzte Frauengestalt in der Person von Anastasia, der Schachspielerin, der kopfgesteuerten Intellektuellen.

Umfangreiche Exzerpte aus meist antiken Autoren in den Aufzeichnungen des ‚Frankfurter Nachlasses‘²⁶⁴ verdeutlichen, dass Heinse sich innerhalb seiner Studien zur griechischen Kulturgeschichte schon 1770 auch mit der Geschichte des Volkes der Amazonen beschäftigt hat. Im Rahmen der Vorarbeiten zu dem geplanten ‚Leben des Apelles‘ fand er Berührungspunkte zu den Amazonen. Kos gilt neben Ephesus als Geburtsort des großen Ma-

²⁶¹ SW I S. 156

²⁶² Zur Geschichte siehe → Metzler Lexikon Gender: Amazone/Heroismus/Virago → Querelle des Femmes + Beate Wagner-Hasel; Amazonen zwischen Barbaren und Heroentum

²⁶³ vgl. A. I. Anm. 15 der vorliegenden Arbeit

²⁶⁴ HFN Bd. II, S. 1192ff. N 82 unter 41r-41v. Die unter N 82 gesammelten Schriften umfassen eine Sammlung loser Blätter von der Erfurter Zeit bis zu den neunziger Jahren. Papierformat, Tinten und frühe Handschrift Heinses in 41r-41v lassen die Niederschrift der Exzerpte innerhalb relativ kurzer Zeit in den frühen siebziger Jahre vermuten. HFN Bd. IV.

lers. Kos ist auch die Heimat des Hippokrates. Aus dessen ihm zugeschriebenen Texten entnimmt Heinse – aus einer lateinischen Übersetzung – zahlreiche Informationen über die Amazonen, die Namen der Königinnen der Amazonen und die mit ihrem Namen verbundenen Heldentaten, die Organisation des Gemeinwesens, die Aufgabenverteilung und die Liebes- und Fortpflanzungsmodi. Jedoch sind für die Fragestellung nach der Inszenierung des Weiblichen bei Heinse weniger die antik-gelehrten Aspekte von Relevanz als vielmehr die Konnotation, die der Dichter mit diesem Begriff verbindet, die gleichwohl eine Prägung durch die Studien der antiken Quellen erfährt.

Cäcilie

Im Reigen der Geliebten des Titelhelden im Roman *Ardinghello* tritt Cäcilia als erste auf.

Ardinghello schwört mit seinem Freund Benedikt, den er zu Beginn des Romans aus der See gerettet hatte,²⁶⁵ den Todesbund ewiger Freundschaft. Dieser wird mittels Dolch durch Blut und Wein besiegelt. Erst nach dieser Handlung meint der „Held unter Amors Fahnen“, wolle er dem Freund seine Liebe bekennen. Dieser Bund ist in seiner Verbalisierung dem Heiligen Abendmahl angelehnt: „Wie unser beider Blut hier im Weine vermischt ist“, rief er aus, „und in unser Leben sich ergeußt; so sollen unsere Herzen und Seelen auf dieser Welt zusammenhalten; dies schwören wir dir, Natur! Und deiner Gottheit! ...“²⁶⁶

Die Präliminarien evozieren eine Sphäre des Heiligen, Absoluten. So wird die Geliebte denn auch als Priesterin angerufen und eingeführt: „Das herr-

²⁶⁵ Er, Benedikt, den Ardinghello aus der See rettet, beim alljährlichen Fest der Vermählung der Republik Venedig mit dem Meer zu Beginn des Romans, ist zunächst der Erzähler, dann wird Benedikt der Briefempfänger, dem Ardinghello seine Erlebnisse, seine Gedanken über Kunst und Philosophie darlegt. Ihm berichtet der Romanheld auch über die Frauen, denen er begegnet und über seine Empfindungen und seine Liebe zu ihnen.

²⁶⁶ AKS S. 42

liche Geschöpf, das ich liebe, bekränz als Priesterin unsern Bund! Cäcilia ist ihr Name, von der Heiligen der himmlischen Musik entlehnt. O du dort oben, walte über uns!“ Diese Anrufung lässt die Erwartung entstehen, dass die Liebe, die nunmehr dem Freund offenbart werden soll, sich als eine *amour passion* im Sinne von Niklas Luhmann erweist. „Die Liebe findet ihre eigene Begründung in der *Vollkommenheit* des Gegenstandes, der sie anzieht. Liebe ist demnach eine Perfektionsidee, die sich von der Perfektion ihres Gegenstandes herleitet, durch sie nahezu erzwungen wird und *insofern* „Passion“ ist“. ²⁶⁷ Auch hier, im Roman, bedient sich der Erzähler der Idealisierung des Liebesobjekts. Der *uomo universale* wird, auf dem Landgut seines Freundes wohnend, als begnadeter Maler, ²⁶⁸ Vertrauter Tizians geschätzt. Ihm ist der Sinn für Schönheit, Vollkommenheit der Natur eigen. Er hatte Cäcilia in ihrer außergewöhnlichen Schönheit entdeckt und sie „als den schönsten weiblichen Kopf in Venedig einige Mal in Kirchen auf den Raub abgezeichnet“. ²⁶⁹ Es ist also die Vollkommenheit ihrer Schönheit, ²⁷⁰ die *amour passion*, die Leidenschaft für sie in ihm entzündet, und sie immer wieder von Neuem steigert. Sie ist ihm „im dünnen Gewölk aufgehende Sonne; von ihrem Glanz verschwand alles oder bekam Ansehen, Wesen, lenkte sich zu einem Ganzen“. ²⁷¹ Das Bild der Außerordentlichkeit der Geliebten erschwert notwendig ihre Erreichbarkeit. „Allein schon die Aufmerksamkeit der Geliebten zu gewinnen, ihr zu begegnen, ihr Blicke zuzuwerfen, ist schwierig“. ²⁷² Maske, Verstellung, Irrtum ermöglichen die erste Aufnahme einer Beziehung zwischen den beiden Protagonis-

²⁶⁷ Luhmann. 1994. S. 57

²⁶⁸ AKS S. 24. „Den anderen Morgen sah ich einige angefangene Gemälde von ihm. Sein Lebendiges war frisch und meisterhaft in der Arbeit und kam dem Tizianischen ziemlich nahe; doch war es nicht Manier, sondern sein eigen und verschieden nach der Natur, ... Studien von Mädchenköpfen voll Geist und Lieblichkeit ...“

²⁶⁹ ebd. S. 43

²⁷⁰ Die Vollkommenheitsphantasie des Helden wird noch ins Unendliche gesteigert, als er sie an dem verabredeten Treffpunkt in der Kirche *Santi Giovanni e Paolo* nach marterndem Warten vor sich sieht. Da bricht er in die Worte aus : „Endlich erschien sie doch, und armer Tizian, wie fielst du weg!“ (AKS S. 45)

²⁷¹ ebd.

²⁷² Luhmann. S. 59

ten. Beim Karneval trägt der Held eine Maske, die der des Bruders der Geliebten täuschend gleicht. Im Getümmel auf dem Markusplatz ergreift Cäcilie seine Hand, um, wie sie meint, dem Bruder etwas freudig bewegt ins Ohr zu flüstern. Unter dem Stichwort *Die dunklen Brillengläser* erläutert Roland Barthes einleitend, dass *Verbergen* für eine Beziehung eine *abwägende Figur*, also reflektierende Distanz, beinhalte. Die Einführung der Maske hier jedoch wirft nicht die Frage auf, „ob und in welchem Maße er [dem geliebten Wesen] die Unruhen (die Turbulenzen) seiner Leidenschaft verbergen soll.“²⁷³ Hier in diesem Renaissanceroman entlädt sich also gleich die ganze Wucht der Leidenschaft, ohne „doppelten Diskurs“.²⁷⁴ Seiner „Leidenschaft die Maske der Diskretion“ aufzuerlegen, das, wie Barthes in Anlehnung an Balzac interpretierend formuliert, „ist ein heroischer Wert im eigentlichen Sinne“. Diese Art von Heroismus ist diesem Helden nicht eigen. Dieser Held versucht die Gelegenheit, so gut es ihm möglich ist, für sich zu nutzen. „Allein, ich hielt das warme Händchen fest“, erzählt er dem Freund. Keine ‚Diskretion‘, kein Abwägen, sondern eine Kaskade, „ein Lauffeuer“ von Worten, Liebesschwüren, Beschwörungen überfluten das Mädchen. Die Überwältigung der Frau findet hier vornehmlich verbal statt. „Ein unwiderstehlicher Zug im Innern, den ich noch bei keinem Sterblichen fühlte“, wie sie gesteht, verleitet sie, den „heißen Wallungen“ seiner „Liebspulse“ mit eben solchen zu antworten: „Sie trat fort und hielt ein, zuckte mit der Hand und überließ sie wieder“ und sie spricht mit „gebrochener Stimme ... die Honigworte ... ’Morgen früh zu Santi Giovanni e Paolo.’“.²⁷⁵ In dieser Kirche wird am folgenden Tag mittels eines Briefchens ein heimliches nächtliches Treffen in ihren Gemächern vereinbart. Dort empfängt die Schöne den vor Ungeduld Närrischen

²⁷³ Roland Barthes. *Fragmente*. S. 226

²⁷⁴ Der Liebende weiß, so Roland Barthes, obgleich „der ganze Diskurs der Liebe vom Verlangen, vom Imaginären ... durchwoben ist“, doch, „dass, was ihm in einem bestimmten Augenblick durch den Kopf schießt, geprägt ist wie die Matrix eines Codes“. Die Topik sei, so meint Barthes, „ihrem Status nach zur Hälfte *codiert*, zur anderen Hälfte *projektiv*“. (a.a.O. S. 17)

²⁷⁵ AKS S. 44

„in einem leichten Nachtgewande, den Kopf entblößt und das lange Haar nur in einem Knoten gebunden, das weich in den Seiten mir in die Finger fiel“.²⁷⁶ Es entwickelt sich ein Liebesspiel der Verzögerung, Verlockung, Versuch der Aneignung und des dezidierten Zurückstoßens. Lebt der Held ganz seiner *passion*, der Maßlosigkeit, dem Exzess, so zeigt sie sich einer *Sirene* gleich, sie lockt, aber auf „eine Art, die nicht befriedigt“.²⁷⁷ „Ihre jungen festen Brüste kochten und wallten, und im Netz ihrer verwirrten blonden Haare zappelte meine arme Seele wie ein gefangener Vogel“.²⁷⁸ Er überschreitet die Grenzen gesellschaftlicher und moralischer Verantwortung²⁷⁹ – sie weiß sich ihres Verstandes und Willens gewiß und verweist den Schmachtenden immer wieder nach verlockenden Zärtlichkeiten und Küssen erneut in seine Grenzen. „Glaube nicht, dass ich ein Kind bin, das nicht weiß, was es tut, und mit sich anfangen lässt, was ein wütender Mensch will“!²⁸⁰ reagiert sie auf des Helden körperliche Übermacht. Obgleich sie unter bürgerlichem Gesetz steht, „sie ward einem Bräutigam versprochen und musste drein willigen ob er gleich schon in die Vierzig, sie erst mannbar ist und ihn nicht leiden kann“;²⁸¹ wiederholen sich die nächtlichen heimlichen Zusammenkünfte der beiden und sie gibt, wohl nun in erwidender Liebe „nach und nach alles preis, Seel und Leib, nur die letzte Gunst ward mir vorbehalten; ihr Entschluß hierin war stahlfest und unwankbar, weder Beredsamkeit noch Gewalt und die feinste Verschlagenheit konnte etwas ausrichten“.²⁸² Cäcilie liebt, aber sie liebt nach dem Gesetz, das sie selbst für sich und ihre Person aufstellt, dem sie folgt in absoluter Selbstbestimmung. „An Planen von Entführung und ewiger Verbindung

²⁷⁶ ebd. S. 47

²⁷⁷ Blanchot. Der Gesang der Sirenen. S. 11

²⁷⁸ AKS S. 48 + Luhmann → Paradoxie der Liebe Gefangenschaft/Käfig S.128 ff. und Verhaltenskodex. Identitätsverlust. Sie wird von A. *Zauberin* genannt.

²⁷⁹ Augustin → Thomas von Aquin (Luhmann S. 73/74) → Aristoteles. Nikomachische Ethik (Luhmann S. 58)

²⁸⁰ AKS S. 48

²⁸¹ ebd. S. 62

²⁸² ebd. S. 60

wurde von uns im Anfang stark gearbeitet“, allein sie wollte „auf keine Weise von ihrer Familie lassen“, befürchtet „ihre Mutter totzukränken“. Die Pläne werden aufgegeben. Denn, so wird vom Erzähler argumentiert – und man darf in diesem Falle den Erzähler mit dem Autor identifizieren –:

„Wir sahen die mißlichen Folgen bei den großen Hindernissen zu deutlich und erkannten inzwischen innig, daß die Natur unter allen bürgerlichen Verhältnissen bei Menschen von reiner Empfindung und klarem Begriff immer durchgeht, trotz allen Gesetzen. Sie richten sich zwar im Äußerlichen nach der Ordnung des großen Haufens; betreiben aber im Geheim ihre eigene Art von Glückseligkeit, ohne welche kein Leben Wert hat. So verstrichen denn die himmlischen Tage und wir ließen die Götter walten“.²⁸³

Eine starke, kluge und selbstbewusste Frau, weiß sich Cäcilie ‚ihre eigene Art von Glückseligkeit‘ zu sichern. Jedoch, wird sich diese Lebensmaxime aufrechterhalten lassen? Diese Doppelstrategie, sich nach außen hin dem Gesetz der gesellschaftlichen Ordnung zu unterwerfen, im Geheimen aber seinem eigenen Gesetz zu leben, findet im Romangeschehen in dieser weiblichen Figur ihren Höhepunkt mit der Nachricht von der Ankunft des Bräutigams zur Hochzeit. Diese Vorankündigung provoziert in der Braut ein Bewusstsein auf das Recht, über ihren Körper eigenständig zu verfügen. Nun kommt sie „weit öfter zusammen“ mit jenem Mann, der korrespondiert mit dem ‚der Natur eigenen Gesetz in ihr‘, jenseits der gesellschaftlichen Ordnung.

Sie widersetzt sich willensstark der Fatalität, die bei Artaud in dem Verzweiflungsschrei mündet: „Wer hat mir meinen Körper gestohlen“. Sie lässt erobern in letzter und eigener Entscheidung mit „der Ankunft des Bräutigams zur Hochzeit ... das heilige Palladium“, sie gibt ‚die letzte Gunst‘ demjenigen, der nach dem ihr eigenen Gesetz und Willen sie erhalten soll. Sie lässt sich gemäß dem öffentlichen Gesetz in eine Ehe binden, mit einem Mann, „einer kalten Staatsperücke“, den ihre Familie aufgrund von wirtschaftlichen und machtpolitischen Erwägungen für sie bestimmte.

²⁸³ AKS S. 62

Als der Maler und Geliebte das im Auftrag des Bräutigams gemalte Porträt von Cäcilie in das Haus ihrer Familie bringt, bekommt er für seine Arbeit von Cäcilie selbst „einen schönen goldnen Ring mit einem kostbaren Rubin zum Geschenk, der gerade an den Herzensfinger seiner linken Hand passt“.²⁸⁴ Symbol der Bindung an den Geliebten im Vorfeld der gesellschaftlich bedingten ehelichen Bindung. Der Handlungsstrang um Cäcilie wird nun zu seinem dramatischen Höhepunkt und zum Ende geführt. Der Bräutigam Mark Anton lässt einen Mordanschlag auf Ardinghello verüben, dem dieser entgeht, jedoch ihn selbst zum Mörder des gedungenen Mörders werden lässt. Er sieht sein Leben weiterhin in Gefahr und sieht Rettung allein, indem er dem zu erwartenden Mordanschlag auf ihn zuvorkommt. Er beschließt den zukünftigen Ehemann Cäcilies zu beseitigen, weicht diese in der Nacht vor der Vermählung in seinen Plan ein. „Mark Anton, der niederträchtige Meuchelmörder, muß sterben von meiner rächerischen Hand für alle seine Bosheiten; oder du mußt mich und dich dem Tod und der öffentliche Schmach preisgeben. Es findet hier keine Wahl statt“. Er beruft sich auf „ihren hellen Geist“, „die Liebe die in der Natur allen andern vorging, und die Gerechtigkeit!“²⁸⁵ Er stellt ihr die Schändlichkeit dieser Ehe vor Augen: „Hast du keinen Blick in die Zukunft? Einem solchen böartigen Ungeheuer wolltest du an der Seite liegen und deine glänzende Wohlgestalt von ihm schänden lassen, in lauter Gram und Ekel ...?“ Allein Cäcilie sieht sich – trotz aller Beschwörungen – außerstande, sich den mörderischen Plänen anzuschließen und sich einer Zukunft mit Ardinghello zu öffnen, einer Zukunft jenseits gesellschaftlicher Legalität. Sie besteht auf ihrer Entscheidung zur Ehe. Mit Vehemenz vertritt sie ihre Position. „Nun, so fürchte denn alles, unerbittliches Felsenherz!“ versetzte sie ihm aufgebracht; „und wenn du sicher sein willst, so zücke den Stahl zuerst auf mich ...“. Ardinghello kann ihr nicht mehr antworten. Sie entzieht sich, ihm uner-

²⁸⁴ AKS S. 68

²⁸⁵ AKS S. 74

reichbar, in ihre Räumlichkeiten. Am anderen Morgen in aller Frühe wird die Trauung vollzogen. Cäcilie erscheint reizender denn je. Das Fest in Pracht und Überfluss zentriert sich auf die Braut. Sie „schien in neuen Empfindungen verloren, antwortete aber doch leicht jedem Schalk, und immer in jungfräulicher Bescheidenheit; jedermann schien den Glücklichen zu beneiden, dessen Beute sie ward“. Gegen Abend, während des Balles, zieht sich das Brautpaar zurück. Die Gesellschaft nimmt ihr Gehen und Kommen wahr als Vollzug des ersten ehelichen Beilagers. Als Mark Anton nach langer Zeit zurückkehrt, wird dies kommentiert mit Lächeln oder Scherzen, „seine Unenthaltbarkeit und Enthaltbarkeit beklatscht ohne Scheu“. „Er [der Bräutigam] lachte, doch dünkte mich’s nicht das Lächeln der Lust nach gepflogener Liebe“. Cäciliens Haltung innerhalb der Ehe wird auf diese Weise indirekt durch den Erzähler in der Schwebe gehalten. Als die Braut gleich hernach erscheint, „wird sie beglückwünscht von Müttern und Weibern, indes sie glühte wie eine Rose“. Ein Feuerwerk, das, zu Ehren der Braut, nicht weit vom Palast, auf einem Felsen überm See, in Gang gesetzt wird, das sie von einem Erkerfenster aus beobachtet, fesselt die Aufmerksamkeit der Gesellschaft. Diese Situation wird von Ardinghello genutzt. Der Bräutigam, der nach draußen eilt, um den Ablauf des Feuerwerkes zu leiten, wird von ihm am Ende der Stiege an der Kehle fest gepackt und „empfangt den schärfsten mörderlichsten Dolchstich von unten auf ins Herz“. Und er sagt ihm „schleunig noch ins Ohr: Bin der junge Frescobaldi. Deine Braut war meine Geliebte, die Frucht unserer Liebe wird dein Vermögen erben statt dessen meines Vaters“. Der große Auftritt – ein Szenarium der Verstellung – wird nun vom Autor entworfen und damit die Darstellung der weiblichen Protagonistin Cäcilie zum vorläufigen Ende gebracht. Indes, die Frage bleibt, was meint der Autor dem Leser vermitteln zu müssen? Welche Deutung verlangt die Reaktion Cäciliens auf die Nachricht vom Mord an ihrem Ehemann : sie „rennte mit Geheul her-

vor“, „sank auf der Stelle in Ohnmacht, und Arm und Bein welkten, ihr Antlitz entfärbte sich, und der Kopf hing im Nacken“. Nachdem sie mit „starkem Wasser besprengt“ wieder zu sich kam:

„Was ist mir? wo bin ich? sprach sie stöhnend mit verirrtten Blicken. ‚Ach, tot, tot! Wer hat ihn umgebracht! o ich Unglückselige!‘ und so zer-
raufte sie sich die schönen blonden Locken und riß die Kleidung vom Leibe und wütete wie eine Bacchantin“²⁸⁶

Der Erzähler, der Blutsfreund Benedikt, kommentiert die Szene mit den Worten: „Ich darf sagen, daß bei Kummer und Sorge für Ardinghellon, mich doch dies entzückte. O ihr Weiber, welch ein Mann erreicht je eure Verstellung!“ Ist es Verstellung, was hier an a-verbaler ekstatischer Entäußerung inszeniert wird? Und was ist es, was sich verbirgt? Welche Wahrheit wird verstellt, verdeckt? Gibt es überhaupt *eine* Wahrheit, die diese Szene verifiziert? Die Szene durchscheint *Atopos* im Sinne von Roland Barthes: „... als *atopos* lässt der Andere die Sprache erbeben: man kann nicht *über* ihn sprechen; jedes Attribut ist falsch, schmerzhaft, taktlos, peinlich: der Andere ist *unqualifizierbar* (das wäre die genaue Bedeutung von *atopos*)“.²⁸⁷ Der Entwurf ekstatisch ausgelebter Verzweiflung Cäciliens erfährt sein Raffinement durch die Einheit von Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit in ihr. Bei der Inszenierung ihrer Verzweiflung verwickelt sie sich „in eine Art Selbstverführung, indem sie das Interesse ihrer Tugend vertritt, zugleich aber das Spiel ihres Verführers mitspielt und weder in der einen noch in der anderen Weise mit sich übereinstimmen kann“. Denn es ergibt sich nun für sie ein doppelter Ausschluss: Ardinghella, dem Geliebten, dem Mörder ihres Ehemanns, und der sozialen Absicherung durch die Ehe mit dem potentiellen Mörder ihres Geliebten geht sie verlustig. Das „Konvergieren von aufrichtigem und unaufrichtigem Verhalten ergibt sich letztendlich aus der *Temporalisierung sozialer Komplexität*“.²⁸⁸ Diese

²⁸⁶ AKS S. 78

²⁸⁷ Roland Barthes. S. 45

²⁸⁸ Niklas Luhmann. S. 132

mündet in der ihr eigenen Konsequenz, wie Niklas Luhmann postuliert, in die „Inkommunikabilität der Icherfahrung, ja letztendlich in den Verlust authentischen Selbstseins“.²⁸⁹

So wird von Cäcilie abschließend berichtet: „... sie selbst verstand meisterlich die Seelen zu fesseln und spielte durchaus ihre Rolle vortrefflich: in dem kurzen Umgange mit Ardinghellon hatten sich ihre seltenen Naturgaben herrlich noch entwickelt und ausgebildet“.²⁹⁰ Was meint der Autor mit der „seltenen Naturgabe“ anderes als die Kunst der Verstellung, der Uneigentlichkeit, den Verlust der Authentizität? Des Autors Entwurf einer Frau, die zwischen dem Gesetz der Gesellschaft und dem Gesetz ihrer eigenen Natur sich verwirrt, Cäcilie, kennt nicht die Unbedingtheit, die Kleist in seinem Trauerspiel *Penthesilea* knapp zwanzig Jahre später erstehen lässt.²⁹¹ Beim ersten Gespräch mit Achill formuliert die Amazonenkönigin ihren Bezug zu ihm: „Der Gott der Liebe hatte mich ereilt. Doch von zwei Dingen schnell beschloß ich eines, Dich zu gewinnen oder umzukommen“.²⁹² Kleists Titelheldin folgt bedingungslos der Stimme ihres Gefühls: „Ich sage vom Gesetz der Fraun mich los, Und folge diesem Jüngling hier“. *Penthesilea*, die selbstbewusste Amazone, zerbricht an der Diskrepanz zwischen Gesetz und Leidenschaft.²⁹³ Sie verkörpert „das Unmögliche, das die

²⁸⁹ Diese neue Seinserfahrung des 18. Jahrhunderts ist religionsgeschichtlich bedingt. Das Individuum wird in Strömungen, die sich aus der kirchlich organisierten Religion lösen – wie Puritanismus und Pietismus –, auf sich selbst gestellt. Die damit einhergehende Vereinsamung wird kompensiert durch sozialisierendes Gefühl, durch Empfindsamkeit. „Mit der Intensivierung des Person- und Gefühlsverständnisses verändert sich der Schematismus des Code“. Die Umstellung von rationaler, gesellschaftlich gelenkter Erkenntnis des Anderen auf emotionale Zuwendung, auf Gefühl, beinhaltet in sich per se die Inkonstanz des Selbstseins, mithin der Liebe.

²⁹⁰ AKS S. 80

²⁹¹ Kleist und Heinse trennen gut dreißig Jahre. Heinse ist im Jahr 1746, Kleist im Jahr 1777 geboren. Ardinghella erschien 1787, *Penthesilea* 1808. Sicherlich muss eingeräumt werden, dass in diesen Jahren, die Heinse und Kleist und die beiden genannten Werke trennen, das soziale Bewusstsein große Veränderungen erfahren hat. Man denke an den Jenaer Kreis der Romantiker um die Schlegels und die freie Selbstverfügung von deren Frauen oder an Therese Forster und ihren Abgang aus der ‚Mainzer Republik‘. (Dischner. Friedrich Schlegels Lucinde. S. 9) Auch Schelling sei erwähnt und seine Worte von der ‚Naturalisierung des Menschen und der Humanisierung der Natur‘. (Dischner. Lucinde. S. 12)

²⁹² Heinrich von Kleist. S. 396

²⁹³ Sie ist halb Grazie, halb Furie, sagt Achilles über *Penthesilea* (2457) bei Homer.

Gegensätze nicht behebt, sondern ins Unendliche steigert“²⁹⁴, bis hin zu der Todesmetapher, in der Kleist „die Worte ‚wahrhaft‘ lebendig und ins Fleisch schneidend machen wollte“:²⁹⁵

„Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr’ ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl ...
Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! Und wieder! Nun ists gut.
Sie fällt und stirbt“.²⁹⁶

Heinse *malt mit heißem Pinsel* eine Eruption von leidenschaftlicher Entäußerung, furiengleich. Cäcilie „wütet wie eine Bacchantin“. Penthesilea ist nicht *wie* eine Furie, sondern sie *ist* eine Furie. Sie bringt Achill um und umarmt ihn zugleich. Dieses existentielle Ausgeliefertsein ist mit dem Verstand nicht zu begreifen, Penthesilea kann es nur durchleben und durchleiden. Heinse aber lässt in dieser weiblichen Figur keinerlei Tragik sich entwickeln, sie erfährt nicht die Dimension der Transgression, der Grenzüberschreitung. Er lässt in der Inszenierung des Weiblichen in Cäcilie eine Amazone durchscheinen, die die Züge der Virago²⁹⁷ trägt. Eine starke Frau, mannhaft-mutig, frei und entschlossen handelnd, wenn es um die Befriedigung ihres Triblebens geht einerseits, sie darf aber andererseits bei aller Konvergenz von anziehender weiblicher Schönheit, Vernunft sowie be-

²⁹⁴ Földényi. S. 146

²⁹⁵ ebd. S. 275

²⁹⁶ Kleist. S. 427

²⁹⁷ Metzler. Gender Studies. Geschlechterforschung S. 174. Unter dem Stichwort ‚Heroinismus‘ werden hier die Begrifflichkeit verschiedener Seinsweisen des Weiblichen gegeneinander abgegrenzt und auf deren Niederschlag in diversen literarischen Werken verwiesen. So wird hingewiesen beispielweise auf die Weiterentwicklung des Heroinnen- und Amazonenkults in den „einerseits archaischen, andererseits domestizierbaren Frauenfiguren bei Ariost (*Orlando furioso*) und Tasso. Diese Feststellung scheint für unseren Zusammenhang insofern von Bedeutung, als dass Heinse sich als Übersetzer des genannten Werkes von Ariost hervortat und demzufolge jene Idee der doppelten Bezüglichkeit dieser Romanfigur daher ableiten könnte. Unter dem Titel *Roland der Wüthende* erschien 1782/83 Heinses Übersetzung des *Orlando furioso*. Die Übersetzung des 11. Gesangs – erschien im 8. Band der Iris 1776. Aus einem Brief eines unbekanntenen Verfassers vom 1. Juli 1773 geht hervor, dass H. schon damals an der Übersetzung dieses Werkes arbeitete. (vgl. HFN Bd. V S. 32 +FN III S. 365)

rechnender Aktivität ihre Sittsamkeit nicht verlieren. Cäciliens souveräne Handhabung der Sexualität korreliert direkt mit der Stärke ihres Selbstwertgefühls und den sozialen Faktoren, die ein solches erzeugen. Folgerichtig findet die Darstellung der Romanheldin, die „im Äußerlichen nach der Ordnung des großen Haufens“ sich richtet, im Geheimen aber ihre „eigene Art von Glückseligkeit, ohne kein Leben wert hat“ betreibt, ihren vorläufigen²⁹⁸ Abschluss in der Feststellung: „Was Cäcilien betraf“, hinsichtlich der möglichen Mittäterschaft der jungen Frau am Mord von Mark Anton, „konnte man nicht nach aller Strenge verfahren, da es der Wohlstand und das Ansehen ihrer Eltern und Brüder nicht zuließ ... alle waren außerdem dem reizenden Geschöpf gewogen“.²⁹⁹

Fiordimona

Erst zu Beginn des zweiten Bandes des Romans, als letzte der Frauen um Ardinghello, tritt Fiordimona auf. Der erste Band dieser Renaissancewelt hatte seinen Abschluss gefunden in einem für den damaligen Leser erstaunlichen Geschehen, dem Künstlerbacchanal. Heinse entwirft hier ein Bild der lustvollen Erfahrung von Sinnlichkeit, Freiheit und Kraft, das die venezianische Spätrenaissance aufleben lässt. Das Bacchanal ist eingebettet in kunstästhetische Diskussionen:

„ ... und unsere Reden stimmten so schön zur untergehenden Sonne an der unvollendeten Peterskuppel des unsterblichen Michelangelo! ... Wir kamen alsdann wieder auf unser altes Thema, die bildende Kunst, und deren Wesentlichstes, den Menschen und die Vollkommenheit seiner Gestalt; und unser beider Schluß war, daß der neuern hierin der Kern mangle ... Der erfahrene und geübte Sinn des ganzen Volkes am Nackenden, dies ist die Hauptsache, die uns fehlt ... Man kann die Natur nicht

²⁹⁸ Sie tritt am Ende des Romans wieder auf in Begleitung von Freund und Briefpartner Benedikt, den sie dann auch ehelicht. Sie wird dann mit den übrigen Protagonisten auf die Insel der Glückseligen ziehen. (AKS S. 362)

²⁹⁹ AKS S. 79f.

abschreiben; sie muß empfunden werden, in den Verstand übergehen und von dem ganzen Menschen wieder neu geboren werden.“³⁰⁰

Das ‚schöne Nackende‘ der Alten, die ‚Vollkommenheit des Nackenden‘ werden im *Ardinghello* in mehreren Gesprächen thematisiert.³⁰¹ Hier, im Anschluss an die Erörterungen, wird eben dieses, die Hauptsache der bildenden Kunst, deren Wesentlichstes der Mensch und die Vollkommenheit seiner Gestalt ist, nicht verbalisiert, ‚abgeschrieben‘, sondern inszeniert – ‚empfunden‘ und ‚vom ganzen Menschen neu geboren‘, verstärkt durch die Repräsentanz eines sinnhaft erfüllten Bildes der Natur.

„Die Sonne war prachtvoll untergegangen, und das schönste Abendrot zog lieblich hintennach. ...Welch ein Zauber, welch unendliche Melodien von Licht und Dunkel, und Wolkenformen und heiterem Blau! Es ist die Poesie der Natur. Gebirge, Schlösser, Paläste; Lusthaine, immer neue Feuerwerke von Lichtstrahlen, Riesen, Krieg und Streit, flammende Schweife wechseln mit neuen Reizen ab, wenn das Gestirn in Brand und Gluten untersinkt.

Wir gingen wieder hinunter; es war leer geworden ... Endlich blieben ein halb Dutzend Mädchen, ebensoviel Künstler ... Die Mädchen waren echte Römerinnen an Wuchs und Gestalt, mit der erhabenen antiken ...Gesichtsbildung, die auch auf fremde Fürsten wie nur Barbaren herunterschaut. ... Paar um Paar standen im vertrauten Umgang miteinander; die reizenden Geschöpfe ließen sich von ihren Geliebten als Modell brauchen und gaben ihre Schönheiten der Kunst preis“.³⁰²

Es wird Musik gemacht, sie tanzen, jedoch nicht die konventionellen Schritte, „sondern immer neuer Freudensprung“ lässt sie von dem Wirbel ergriffen sein.

„Nach Mitternacht ging es in ein echtes Bacchanal aus; Das erhitzte Leben blieb nicht mehr in den gewohnten Schranken, und jeder tobte nach seinem Gefühl und seiner Regung. Demetri machte seinen Einfall zu einem spartanischen Tanz laut, und dieser wurde mit Jauchzen ausgeführt. ... Man entkleidete die Jungfrauen, die, Glut in allen Adern, sich nicht sehr sträubten, zuerst bis auf die Hemder, und schlitzte diese an beiden Seiten auf bis an die Hüften; und die Haare wurden losgeflochten, Demetri schlug die Handtrommel, und ich spielte die Zithar.

³⁰⁰ AKS S. 192f. Diese Formulierung gemahnt an die Idee von Kleists Schrift *Über das Marionettentheater*, wonach wir die Reise um die Welt machen müssen, um zu sehen, ob „das Paradies vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist“, „um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“. (Kleist a.a.O. Bd. II, S. 342ff.)

³⁰¹ AKS S. 173; 193; 249f.; 260; 321

³⁰² AKS S. 195

Sie schwebten in Kreisen, drückten einzeln ihre Empfindungen aus, und jede enthüllte in den süßesten Bewegungen ihre Reize. Bis Paar und Paar wieder sich faßten und hoben und wie Sphären herumwälzten. Es war gewiß ein Götterfest, soviel mannigfaltige Schönheit herumwüten und herumtaumeln zu sehen, und ich habe in meinem Leben noch kein vollkommener weiblich Schauspiel genossen“.³⁰³

Man hat Heinses Schaffen mit dem Verdikt des „ästhetischen Immoralismus“³⁰⁴ belegt, ihm auf Nietzsche vorausweisende, dionysische Züge der Kunsterfahrung und der Lebenssicht zugesprochen.³⁰⁵ Inwiefern und ob überhaupt jedoch die *lustvolle Diesseitigkeit*, die sich in Heinses Werk und insbesondere in diesem Bacchanal manifestiert, dem Dionysischen zuzuordnen ist, könnte zum Thema einer speziellen Untersuchung gemacht werden.³⁰⁶ Zwar hat Heinse in diesen Text Erscheinungsformen eingearbeitet, die den Begriffsinhalt des Wortes ‚dionysisch‘ ausmachen:³⁰⁷ So benennt er den Entgrenzungstrieb des dionysischen Menschen, der alle Schranken zerbricht; auch lässt er die Dionysien zelebrieren:

„Man holte hernach Efeu zu Kränzen und belaubte Weinranken mit Trauben zu Thyrusstäben, und jeder Jüngling warf alle Kleidung von sich. Es ging immer tiefer ins Leben und das Fest wurde heiliger; die

³⁰³ AKS S. 196

³⁰⁴ Walter Rehm schreibt über Heinse in seinem Renaissanceband unter der Kapitelüberschrift „Heinse und der ästhetische Immoralismus“. (S. 61ff.) Diese Begriffskonstellation bestimmt bis heute die Forschung zu Heinses Werk. Vgl. unter A. I. dieser Arbeit. Walter Rehm. Das Werden des Renaissancebildes 1924

³⁰⁵ Benno v. Wiese. Heinses Lebensanschauung. 1931

³⁰⁶ Max L. Baeumer widmet in seinen *Heinse-Studien* (Stuttgart 1966) einen Aufsatz der „Frage nach der ‚geistigen Verwandtschaft‘ zwischen Heinse und Nietzsche“. Im Untertitel dieser Studie *Heinse und Nietzsche* engt er die Fragstellung weiter ein: *Anfang und Vollendung der Dionysischen Ästhetik*. Baeumer sucht zunächst die mit dem Wort dionysisch verbundenen Konnotationen aufzuzeigen. Er fragt dann nach den Gemeinsamkeiten zwischen Nietzsche und Heinse, die er in beider Hervorhebung der schöpferischen Lebenslust, als dem Dionysischen, sieht. Diese finde ihren Ausdruck in der Geschlechtlichkeit – Kraft, Zeugung und Fruchtbarkeit. Daher sei für beide Denker jede das lustvoll geschlechtliche Leben einschränkende Moral Sünde. Aus dieser Philosophie erwachse eine Daseinswertung jenseits von Gut und Böse, jenseits christlicher Leidens- und Heilslehre. Baeumer meint, das Bild des in Ekstase erhobenen gottgleichen Menschen, wie ihn Heinse in seinen Romanen und Tagebüchern beschreibe – auch Heinses *Das Leben des Torquato Tasso* (Iris 1774) wird erwähnt – stimme mit Nietzsches Übermensch, mit seinem Zarathustra überein. (S. 94ff.) Dieser Lesung ist die von Gisela Dischner und die von Gert Hofmann umfassend erarbeitete Schweise entgegenzuhalten. Vgl. C. I. 3. Anm. 309 und 310 dieser Arbeit.

³⁰⁷ Der Name *Dionysos* – so Baeumer – ist Heinse noch nicht geläufig. Er spricht statt dessen von *Bacchus* oder der Bacchusstatue, wie in seiner Tagebucheintragung VIII.I. S. 191, wo er in Venedig den vollendeten Ausdruck des Genusses der Gottheit hervorhebt.

Augen glänzten von Freudentränen, die Lippen bebten, die Herzen wallten vor Wonne“.³⁰⁸

Und dennoch scheint das Diktum von Gisela Dischner, die Linie Heinse – Nietzsche – Hölderlin verfolgend, notwendig zutreffend: „Der ‚Immoralismus‘ ... Nietzsches enthält, im Vergleich mit dem von Wilhelm Heinse (im Ardinghello), eine Tiefendimension, die eine dionysische Lesung der Antike voraussetzt, von der Heinses irdisch-sinnlicher Blick noch nichts ahnen lässt“.³⁰⁹ Auch Gert Hofmann spricht Heinse einen Anspruch auf das Dionysische ab, insofern diesem Dichter „das bestürzend Abgründige, alles Gestaltete in Fremdheit *Auflösende ... der Kontinuitätsbruch schlechthin*“ – was das Dionysische zum Beispiel bei Hölderlin ausmacht – abgehe. „In der Figuration Heinses“, so Hofmann, „erscheint der dionysische Mensch immer noch ... als der sich ... ‚selbstvergöttlichende‘ Heros“.³¹⁰

Das ‚Bacchanal‘, erschienen als Vorabdruck im „Deutschen Museum“ (I, 1785), vor Erscheinen des Romans, prägte das Urteil vieler Literaturkenner über den Roman.

Schiller sieht durch dieses Buch die Wertung, den Maßstab künftiger Dichtung bedroht, indem es „sich etwas gegen den Anstand herausnimmt und seine Freiheit in Darstellung der Natur bis zu dieser Grenze treibt ... Sein [Heinses] Produkt ist gemein, niedrig, ohne alle Ausnahme verwerflich ... weil aus einem gemeinen Bedürfnis und einen heillosen Anschlag auf unsere Begierden beweist“.³¹¹ Friedrich von Stolberg lobt zwar, „das Büchlein ist mit vielem Geist und Feuer geschrieben“ – verwirft es jedoch im selben Satz –, „aber der Geist ist ein böser Geist, das Feuer verzehrend, weder erhellend noch wärmend“. Besonders gefährdet sieht er die Weiblichkeit durch den Geist dieses Romans, dessen zweiter Band wirkt so bedrohlich,

³⁰⁸ AKS S. 196

³⁰⁹ Gisela Dischner. Auferstehung. S. 181

³¹⁰ Gert Hofmann. Dionysos Archemythos. S. 113

³¹¹ Friedrich Schiller. Über naive und sentimentalische Dichtung. 1795. Zitiert nach AKS. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. S. 572

dass er seine Freunde beschwört: „O Ihr Männer ... ! verbrennt das böse Büchlein, wenn Euch an der Tugend Eurer Weiber, Schwestern und Kinder etwas gelegen ist“.³¹² Andererseits hat es der Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Friedrich Karl Joseph von Erthal, Heinses Brotherr seit Oktober 1786, zur Zeit des (anonymen) Erscheinens des Romans 1787 bei Hofe selbst vorgelesen.³¹³

Auch Herder, der integre Pastor in Weimar, stellt fest, dass so „ein lebendiger Funke darinnen“ sei, dass er „Nacht und Tag in einem Atem fortlas“.³¹⁴ Dieses Stück Prosa, das mit großer Dynamik, mit ‚Geist und Feuer‘ geschrieben ist, kann gelesen werden – und ist von vielen Zeitgenossen in diesem Sinne wahrgenommen worden – als provozierendes Gegenbild zu den politischen und moralischen Verhältnissen in Deutschland.³¹⁵ Weiter muss das Bacchanal im Hinblick auf die Konzeption des Romans in seiner Gesamtheit gesehen werden: als Überleitung vom ersten Band zum zweiten Band, und, last but not least, als Hinführung zum Entwurf einer weiblichen Protagonistin, die im Werkganzen eine bedeutende Funktion einnimmt, Fiorimona. Ihr Name wird vom Autor genannt, noch bevor die eigentliche Roman-Fiktion einsetzt, nämlich im Vorwort, einem Bericht zur Quellenlage des Nachfolgenden. Denn, so der Autor, dem Folgenden liege eine unbekannte Handschrift zugrunde, die er in einer italienischen Bibliothek gefunden habe, von der er „hier die getreue Übersetzung liefere“.³¹⁶ Der Autor verweist jene Leser, denen der Text „wegen der Ferne des Landes und der Zeit einiges dunkel oder zu gelehrt vorkomme“ möge sich an „den Fäden der Begebenheit halten“. Dieser wird repräsentiert durch den Namen

³¹² Friedrich von Stolberg an Anton von Halem am 20. November 1787. Ebd. S. 563

³¹³ Diese Tatsache wiederum provozierte Wilhelm von Humboldt zu einer Tagebucheintragung, in der er feststellt, dass dies „von der moralischen Delikatesse seiner kurfürstlichen Gnaden keinen hohen Begriff gibt“. (Tagebuch. 07. Oktober 1788. AKS. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. S. 570)

³¹⁴ AKS. Dokumente zur Wirkungsgeschichte. S. 565

³¹⁵ Auch an anderer Stelle im Roman findet sich Kritik z. B. an den Zuständen der Fürstenhöfe im Heimatland des Dichters. AKS. S. 335. Auch *Hildegard von Hohenthal* ist hier zu nennen. Vgl. C. I. 3. dieser Arbeit

³¹⁶ AKS S. 7

Fiordimona, deren Familiennachrichten und deren Werdegang in dieser Geschichte beschlossen seien. Die Lebenswelt dieser Heldin beherrscht, neben den Kunstbetrachtungen und philosophischen Erörterungen den zweiten Band des Romans. Den Schluss des ersten Bandes aufnehmend, evoziert der Held in seiner ersten Schilderung der neuen Geliebten im Brief an den Freund Benedikt die Assoziation zum Bacchanal:

„Du solltest sie sehen! Eine erhabene Gestalt, die das Auslesen hat; bei Lüsterheit sprödes Wesen. Ein froh und edel wollüstiger Gesicht gibt's nicht. Mit Adleraugen schaut sie umher und bezauberndem doch nicht lockendem Munde. Das stolze Gewächs ihres Leibes schwillt unterm Gewand so reizend hinab, daß man dieses vor Wut gleich wegreißen möchte; und die Brüste drängen sich heiß und üppig hervor wie aufgehende Frühlingssonnen ... O wie die braunen Locken im Tanze bacchanisch wallten, der himmlische Blick nach der Musik und Bewegung in Süßigkeit schwamm ...! Doch warum beginne ich ein unmögliches Unternehmen! Der genießt das höchste Los des Daseins, den ihre zarten Arme wie Reben umflechten; mehr hat kein König und kein Gott“.³¹⁷

Die Seligkeit der Liebe, die diese Frau geben kann, „sie versteht die Kunst, zu lieben und kennt die Wirklichkeit der Sache mit all ihren Mannigfaltigkeiten; sie ist eine Virtuosin darin“³¹⁸, ist gepaart mit einer Libertinage, die dem als Kernmenschen gedachten männlichen Gegenüber Angst und Schrecken einjagt. „Das habe ich noch nicht erfahren, in der Liebe, so von einem Weibe überflogen zu werden“.³¹⁹ Die weibliche Figur, „zur Lust erschaffen“³²⁰, ein Phantasma männlichen Begehrens, Projektion der starken Frau, wird zur Bedrohung, wenn sie ihm gegenüber „ihre Freiheit behaupten“ will. Fiordimona – „sie ist reich, besitzt ein unmäßiges Vermögen ... hat weder Mutter, Vater noch Geschwister. Ihr Vater war der Sohn eines päpstlichen Neffen ...“³²¹ – wird apostrophiert als Sirene, als Semiramis³²², sie gleicht „einem jungen arabischen Roß, das nie Zügel und Gebiß erfah-

³¹⁷ AKS S. 222

³¹⁸ ebd. S. 223

³¹⁹ ebd. S. 221

³²⁰ ebd. S. 133

³²¹ ebd. S. 222

³²² ebd. S. 229. Griechischer Name einer wegen ihrer Schönheit berühmten Königin von Assyrien

ren, das mit flatternder Mähne durch die Fluren schweift und mit üppiger Kraft über alle Hecken und Gräben setzt“³²³: Diesem Bild absoluter Freiheit entspricht die Figur in ihrer Charakterisierung durch Heinse. Er lässt sie eine Theorie der Freizügigkeit in der Beziehung der Geschlechter verteidigen, die jede Schranke der Konvention überspringt und in der er seine eigene Lebenssicht formuliert. Sie wird so zum alter ego des Dichters selbst.

Die ihr eigene Brillanz der Redekunst, bei „hohem kräftigen Geist“, erfährt in einer kurzen Bemerkung, im Nebenbei scheinbar, eine für die folgenden Ausführungen wesentliche Signifikanz: „Bei ihr könnte Sokrates mit allem seinem unendlichen Verstande noch in die Schule gehen“.³²⁴ Die folgenden Erörterungen und Reflexionen nämlich, die Fiordimona in den Mund gelegt werden über die Situation der Frau in Staat und Gesellschaft, entsprechen teilweise nahezu wörtlich jenen Erörterungen³²⁵ im Fünften Buch von Platons „Politeia“ über das Wesen und die Fähigkeiten der Frau und deren Funktion im sozialen Gefüge des Staates.

Dort wird der Diskurs eingeleitet mit der Feststellung, dass dies ein ganz wichtiges Kapitel der Untersuchung über das Wesen des Staates sei und dass er, Sokrates nämlich, sich dieser Fragestellung entziehen wolle und deshalb die Bemerkung so obenhin gemacht habe: „*es sei doch hinsichtlich der Frauen und Kinder jedem klar, dass Freunde alles gemeinsam haben werden*“.³²⁶

Bei Heinse heißt es:

„Brüder und Helden, jeder wert, ein Mann zu sein, sollten sich eine Freude daraus machen, ein schönes Weib gemeinschaftlich zu lieben. Der geringste Genuß wird durch Anteilnehmung mehrer verstärkt und gewinnt dadurch erst seinen vollen Gehalt“.³²⁷

³²³ ebd. S. 225

³²⁴ ebd.

³²⁵ zwischen Sokrates, Adeimantos und Glaukon

³²⁶ Platon. Der Staat. V. Buch; 449a-c

³²⁷ AKS S. 224

Dieses Postulat – es gemahnt an die Lebensphilosophie der 68er des letzten Jahrhunderts und an deren Leben in Kommunen – erfährt nähere Erläuterung: „Jeder Mensch existiert für sich und in keinem anderen“; bei Plato: „daß ein jeder seiner Natur gemäß einzig das tun soll, was das Seine ist“.³²⁸ „Nach Maßgabe der eigenen Kräfte Maximalist des Genusses zu sein, bedeutet für den Dichter zeitlebens ein ideales Lebensprogramm, zu dem er sich bis zu seinem Tod bekennen wird“.³²⁹

Die Frau als eine autarke, emanzipierte Persönlichkeit, die eine ihr gemäße Bildung und Förderung entsprechend der des Mannes erfährt³³⁰ und so im

³²⁸ Plato, a.a.O

³²⁹ Gert Theile. „Helden wie ich“. 2003. S. 21. In die Nähe von Hesiod rückt Gert Theile Heineses Lebensphilosophie des Genusses und sucht sie in der Formel „Theogonie der Sinnenlust“ zu fassen. (Gert Theile. Ein Mann von großer Seele. 1993. S. 139) Gerhard Sauder interpretiert die Interpretation des *Torso* im Belvedere durch Heinese als Annäherung an die ‚Genuß-Sphäre‘, die im Zentrum von Heineses ‚Bewegungs-ästhetik‘ stehe. Sauder verweist auf die *Gemäldebriege* und die dort formulierte Forderung, „Augensinn in Gefühlssinn“ zu verwandeln, „dann erst ergebe sich Genuß als Erkenntnis, glückendes Außer-sich-Kommen der Person und ihre Vereinigung mit der Natur“. Und er fährt ergänzend fort: „Genuß ist die Kategorie, die für Heinese das Getrennte in allen Bereichen zusammenführen soll und in einen übergreifenden Zusammenhang rückt: ‚Schönheit ist Daseyn der Vollkommenheit; und die Berührung des Sinnes derselben, Genuß der Liebe‘“. (Gerhard Sauder. Fiktive Renaissance. 1994. S. 67ff.) In Heineses eigenen Worten sei diese Erkenntnis präsentiert: das *Leben ein Fest*, für diesen uomo universale ist das Leben ein Fest der allumfassenden Sinnenfreuden. Erwähnt sei auch Kierkegaard, der in den *Stadien auf dem Lebensweg* scheinbar Postulate, denen von Heinese verwandt, vertritt. Er läßt Johannes den Verführer über Sinnlichkeit, Wollust, Begehren als ‚Pointe im Dasein‘ rasonieren, über das ‚Weib als Kollektivum‘ (89), dem einen Weib entsprechen die Vielen (91) und er spricht vom Weib und dessen „unerschöpflichen Mannigfaltigkeit“ (93). Beseligt vom Wein, spricht er zu seinen Trinkbrüdern auch vom Genuss: „Wenn einer 20 Jahre alt ist und nicht erfaßt, daß es einen kategorischen Imperativ gibt: Genieße! der ist ein Narr, und wer nicht zugreift, werde ein Herrnhuter“. (Kierkegaard. Ausgewählt 1956. S. 87) Jedoch, diese Lebensphilosophie, mit Emphase vorgetragen, will eine kritische Reflexion beim Leser provozieren. Die Titelüberschrift *in vino veritas*, mithin auch der Vortrag von Johannes wird hinterfragt durch das folgende, dem Text vorangestellte Motto: *Solche Werke sind Spiegel: wenn ein Affe hineinguckt, kann kein Apostel heraussehen.*(Lichtenberg) Um die Genuss-Reflektion zu vervollständigen, wäre auch *Entweder – Oder* von Kierkegaard heranzuziehen, dort vor allem die Ausführungen über Don Juan und Faust. (Kierkegaard. Entweder/Oder. 1964. S. 221ff.)

³³⁰ Bei Plato: Wenn wir also die Frauen für dasselbe verwenden wollen wie die Männer, dann müssen wir sie auch dasselbe lehren. Und weiter: Auch den Frauen müssen wir also diese beiden Künste (Musenkunst und Gymnastik) vermitteln. (Plato. Staat 451d. S. 204) Im Staat der *glückseligen Inseln*, der geprägt ist von den Ideen der Sekte der ‚Todesleugner‘ –, „daß die Natur ein ewiger Quell von Leben und der Trieb alles Daseins Freude sei“ – werden die weiteren Erkenntnisse dieser Dialoge verwirklicht: Gemeinschaft der Güter; „die Weiber waren nach dem erhabenen Schüler des Sokrates ... gewissermaßen gemeinschaftlich“; die Weiber hatten Stimmen bei den allgemeinen Geschäften – „Fiordimona ... hatte dies durchgesetzt, wie noch anderes Amazonenhafte für ihr Geschlecht; daß sie zum Beispiel auch Schiffe ausrüsteten und auf Streiferei ausliefen“. (AKS S. 372)

Gemeinwesen Staat oder im konzipierten Staatswesen der *Glückseligen Inseln*³³¹ in lustvoller Wechsel-Beziehung und fähiger Verantwortlichkeit sich einbringt, das ist die Idee des Autors, die er von Platon übernimmt und die er in der Figur Fiordimona entwirft.³³²

³³¹ Baeumer verweist auf den Ursprung des bekannten Topos „Insel der Glückseligen“ in 2. Olympischer Ode von Pindar und das wörtliche Zitat Heinses aus *Erga* von Hesiod. (AKS Anm.20,2 + 23,20)

³³² An dieser Stelle soll auf eine Kollegin Heinses verwiesen werden: die Schriftstellerin Sophie von La Roche (1730-1807). Heute ist, selbst in der Fachwelt, nur noch ihr erster Roman die *Geschichte des Fräulein von Sternheim* (1771) bekannt. Sie war verheiratet mit Georg Michael Frank von La Roche, dem Sohn und Sekretär des Grafen Johann Philipp Stadion, der in raschem Aufstieg am Hof der Fürstenbischöfe in Mainz zu großem Einfluss (Großhofmeister) gelangte. Von La Roche wurde nach des Grafen Tod 1770 nach Koblenz-Ehrenbreitstein berufen, zunächst als Geheimer Rat und Konferenzminister, dann bekleidete er das Amt des Kanzlers. Die Biographie dieses Politikerlebens, wenngleich in absoluter Kurzfassung, ist notwendig, um Werk und Leben der Autorin zu verstehen. Denn Sophie von La Roche war zunächst und vor allen Dingen Gattin. Aus dem wohlsituierten, gebildeten, aber konfessionell engen schwäbischen Bürgertum stammend, bewegt sie sich nun, als junge Ehe-Frau auf höfischem Parkett, in Adelskreisen. Notwendig gerät sie, die die bürgerlichen Normen ihrer Herkunft, die weibliche Bestimmung als Hausfrau und Mutter verinnerlicht hat, acht Kinder gebar, als Gattin in einen Normen- und Rollenkonflikt, der ihr Selbstverständnis in Frage stellt und der zunächst vielfach in persönlichen Briefen aufgearbeitet wird. Sophie von La Roche wird von ihren Familienpflichten ausdrücklich entbunden und auf die Hofgesellschaft, eine der Familie übergeordnete Einheit, verpflichtet. Als ihr dann, durch den Hof erzwungen, die Erziehung ihrer Töchter entzogen wird (Internat), sucht sie Konfliktbewältigung nun nicht mehr in privaten Briefen, sondern im Briefroman. Sie phantasiert sich eine Figur, ein „papierenes Mädchen“, deren Name Sophie auf die Autorin verweist. Indem sie ihr „papierenes Mädchen“ äußerem Druck und Konfliktsituationen, ähnlich den eigenen, aussetzt, ist die Autorin in der Lage, den Konflikt zwischen adliger und bürgerlicher Norm zu bearbeiten. Dabei begreift sich die Autorin als Erzieherin, als „Mutter für Deutschlands Töchter“, wie sie sich selbst in ihrer Zeitschrift „*Pomona*“ bezeichnet. Von La Roche sieht in ihren Schriften, die ihr einerseits zur persönlichen Therapie dienen, andererseits in späteren Jahren notwendigem Gelderwerb dienen, vor allem eine pädagogische, der Aufklärung verpflichteten Aufgabe. Wissen, Tugend und Nächstenliebe stellen in ihrem Weltbild Werte dar, die vom „Gepräge des Glücks“ unabhängig und damit Hilfsquellen für Menschen in schwierigen Lagen sind. Es wird deutlich, dass Heinses Lebensmaxime, „nach Maßgabe der eigenen Kräfte Maximalist des Genusses zu sein“ diametral entgegengesetzt ist dem Wertesystem der von La Roche. Joseph von Eichendorff charakterisiert *Das Fräulein von Sternheim* als „feierlichen Rückzug der Damen in ihr tugendgeschmücktes Boudoir“. Trotz alledem waren sich die beiden, Heinse und von La Roche, wohlgesonnen und tolerierten sich in ihrer Verschiedenheit. Heinse veröffentlichte als Herausgeber der *Iris* von La Roches zweiten Roman *Rosaliens Briefe an ihre Freundin Marianne von St*** (1775/76) unter dem Titel *Frauenzimmerbriefe*. Heinse stand lebenslang in freundschaftlichem Brief- und Besuchskontakt, obgleich sie auch in ihrer geistigen Struktur, ihm, dem uomo universale, nicht verwandt war. Wilhelm von Humboldt charakterisiert von La Roche als gutmütig und fügt hinzu: „In ihrer Jugend muß sie schön gewesen sein. Von Geist war sie allerdings nicht ausgezeichnet, wie man ihren Schriften dies auch nur sehr ansieht. Doch sind diese nicht ohne Wirkung auf die weibliche Bildung in ihrer Zeit geblieben, und insofern hat die Frau ihr Verdienst gehabt“. (Wilhelm von Humboldt an Charlotte Diede. 2.8.1833)

So hat man in ihr die eigentliche Heldin des Werkes sehen wollen.³³³ Ausgerechnet hier – so wird moniert – gibt Ardinghello, der bekannteste Held Heinse, dem Roman den Namen. Dabei hätte Fiordimona – statt Ardinghello – im Titel des Romans ihren Platz finden müssen.³³⁴

Die Theorie der Mannigfaltigkeit der Geschlechterbeziehung, die Ablehnung einer festen Bindung, die Heinse indirekt durch Fiordimona postuliert und die er die schöne und starke Frau auch leben lässt, wird im vorliegenden Roman – anders als in den Tagebüchern³³⁵ – von Heinse hinterfragt durch den geschickten und geglückten Entwurf eines nahezu krimigleichen Plots zwischen den verschiedenen Liebhabern der Heldin. Denn gleich zu Beginn stellt der Liebende fest: „Ich habe Nebenbuhler, und vielleicht glückliche Nebenbuhler; nur scheine ich der Glücklichste zu sein; und dies fesselt mich an ihren Triumphwagen“.³³⁶ Diese stolze junge Römerin von hoher Geburt, darüber hinaus durch Schönheit und Geist ausgezeichnet, schenkt ihre Gunst nur den „ersten Helden ihres Vaterlandes“, gesellschaftlich bedeutsamen Männern. Ardinghello, gefesselt an ihren Triumphwagen, klagt, er habe seine Freiheit verloren, er gehe „umher wie ein Tier, das an einem Schusse blutet“; hier, wo er, entgegen seiner bisherigen Lebenseinstellung, eine bleibende Verbindung phantasiert, muss er sich von dieser „Tyrannin des Herzens und des Geistes“ sagen lassen: „Ein Frauenzimmer ist unklug, das mit einer Gestalt, die gefällt, erwuchs und Vermögen besitzt, wenn es sich das unauflösliche Joch der Ehe aufbinden läßt. Eine Göt-

³³³ Gert Theile. „Helden wie ich“. 2003. S. 18

³³⁴ Sie ist die Frauenfigur im Werk von Heinse schlechthin, die in der Sekundärliteratur Beachtung findet, wohingegen das Weibliche in seinen diversen Spielarten kaum bedacht wird.

³³⁵ In den Tagebüchern der italienischen Reise 1780-1783 wird Heinse provozierend bildhaft und eindeutig. Er setzt die sexuelle Lust und den damit verbundenen Genuss dem kulinarischen Genuss gleich, so z.B.: „Brüder und Helden, jeder werth ein Mann zu seyn, machen sich eine Freude daraus ein schönes Weib gemeinschaftlich wie einen kernhaften Braten zu theilen. Der Schwanz ist weiter nichts als eine andere Zunge unten am Bauche, und wenn er ein zart Gefühl hat, so schmeckt er die Verschiedenheit der Fotzen, wie jene die Weine. Und warum soll er mit guten Freunden nicht in Gemeinschaft essen und trinken? ... In einer bürgerlichen Gesellschaft sollte platterdings auch gesellschaftliche Liebe und Freundlichkeit seyn. Eins und eins ist wahrlich nicht viel mehr als einsiedlerisch und gegen die Natur; sie behauptet deswegen auch immer ihre Rechte“. (SW VIII-I S. 435) Vgl. C. I. 3. Anm. 358, S. 101

³³⁶ AKS S. 221

tin bleibt es unverheuratet, Herr von sich selbst, und hat die Wahl von jedem wackeren Mann solange sie will“.³³⁷ Und sie provoziert mit einer Rede über die Eifersucht, die zumindest bei einem Mann, eine unnatürliche Leidenschaft sei, die allein aus „armseliger Schwäche, Mangel oder Vorurteil entstehe“. Jedoch eben diese Eifersucht unter Männern, bewirkt, dass Fiorimona ohne weitere Untersuchung von Rom verbannt und auf ihre Güter verwiesen wird, dass sie Arrest bekommt, macht den Helden zum Mörder eines jungen Anverwandten des Papstes, der, in einer Nacht voll Donner und Blitz – „und es schmetterte Schlag auf Schlag, als ob alles untergehen sollte“ – dem Nebenbuhler Ardinghello auf seinem Weg zur Geliebten aufgelauret und ihn mit einem Dolchstoß in die Seite angefallen hatte.

„Ich sprang zurück, Blitze machten die Finsternis hell und zum Tage; erblickte den Mörder, der mir nicht ausweichen konnte. Er rennte noch einmal auf mich zu, mich zu unterlaufen, und ich stieß ihn auf der Stelle nieder. Bei diesem allem wurde kein Wort gesprochen, indes der Donner um uns brüllte, dass die Erde dröhnte.

Kaum war dies vorbei und ich im Begriff den Leichnam wegzuschleppen, so tritt eine andere verkappte Gestalt auf, und setzt mit Tigersprüngen auf mich ein, daß ich den Augenblick erhasche, mich zur Wehr zu stellen. „Vermaledeite Brut!“ hörte ich die Stimme meines Kardinals, der in die vorgehaltene Klinge mit der Brust lief, die ich bepanzert fühlte“.³³⁸

Es wird deutlich, dass Heinse nicht allein Natur und Kunst mit großer Sprachdynamik und Anschaulichkeit, sondern auch die Leidenschaften zwischen den Menschen ‚mit heißem Pinsel‘ zu malen weiß.³³⁹ Und doch

³³⁷ AKS S. 224. Auch in der *Sternheim* von La Roche wird die Ehe zum Diskussionsthema. Während die Sternheim trotz übler Erfahrung an der Bestimmung der Frau für die Ehe festhält, in der sie am besten „Glückseligkeit und Liebe“ erfahren könne und damit „ihren heiligen Pflichten“ als Gattin und Mutter gerecht werden könne, lehnt ihre Gesprächspartnerin die Ehe, durch der Männer Schuld zum „Joch“ der Frau geworden, ab. Zwar wird der Bedeutung von Familie und Ehe im Roman eine überragende Bedeutung eingeräumt, jedoch bleibt an dieser Stelle des Romans die kontroverse Diskussion in der Schwebe, was ein tolerantes Denken der Autorin andeutet, wie Nenon feststellt. (Monika Nenon. Autorschaft.1988. S. 95)

³³⁸ AKS S. 361

³³⁹ Der Held muss, als Franziskanermönch verkleidet, fliehen, sein geliebtes Vaterland verlassen und begibt sich „hinein in die Wasserwelt, Diagoras durch streicht mit ihm den Archipelagus- ‚Paradies der Welt‘“, er befreundet sich mit Ulazal, dem Schrecken der Mittelländischen See, welcher die türkische Flotte anführte, erhält mit dessen Hilfe vom Sultan Amurath die nur wenig besiedelten Inseln Paros und Naxos, wo er zusammen mit seinen Freunden den Staat der glückseligen Inseln gründet.

vermag der Autor nach dieser atemlosen Schilderung, die dargestellten Ereignisse auf eine sachliche Reflektionsebene zu heben. Er konstatiert: „Fiordimona war leider an allem schuld; sie mochte nun erkennen, wohin ihr schönes System führe“.³⁴⁰ An dieser Stelle nun, wo die Grenzerfahrung der Lebensphilosophie, die durch diese Heldin propagiert wurde, aufgezeigt wird, kehrt Heinse mit einem erzähltechnischen Kunstgriff zurück zum einleitenden Textthinweis und zur dort erzählten Fabel, die dem Roman als Motto vorangestellt ist:

„Ein wächserner Hausgötze, den man außer acht gelassen hatte, stand neben einem Feuer, worin edle campanische Gefäße gehärtet wurden, und fing an zu schmelzen.
Er beklagte sich bitterlich bei dem Elemente. ‚Sieh‘, sprach er, ‚wie grausam du gegen mich verfährtst! Jenen gibst du Dauer, und mich zerstörst du!‘
Das Feuer aber antwortete: ‚Beklage dich vielmehr über deine Natur; denn ich, was mich betrifft, bin überall Feuer‘.“³⁴¹

Fiordimona, so ist ihr Wesen angelegt, verursacht einerseits Vernichtung, Mord, Flucht, Vertreibung, sie bewirkt aber auch ‚höchstes Leben‘, ‚Lust‘, Erquickung und ‚tausendfaches Entzücken‘. Die Heldin, die wiederholt mit der Elementarkraft des Feuers gleichgesetzt wird, die „die Glut in allen Adern“ den Helden in „Feuer und Flammen“ versetzt, ist der von Walter Benjamin apostrophierten Geliebten verwandt, von der er sagt: „Denn hätte sie die Lunte ihres Blicks an mich gelegt – ich hätte wie ein Munitionslager auffliegen müssen“.³⁴² Der Held fasst diese Erkenntnis in die Worte: „Fiordimona dauert mich; was kann das Feuer dafür, daß es brennt“.³⁴³ Er nimmt so die Quintessenz der Fabel vom Feuer wieder auf. Je nach Beschaffenheit wird der eine von dessen Glut vernichtet, während der andere zu ‚Dauer‘, zu höchstem Leben emporgehoben wird. Die Antagonismen, die in dieser Person verlebendigt werden, so wird mittels der Feuer-Metapher verdeut-

³⁴⁰ AKS S. 363

³⁴¹ ebd. S.7

³⁴² Walter Benjamin. Einbahnstraße. S. 55

³⁴³ AKS S. 362

licht, sind aporetisch, das heißt unauflösbar. „Es erscheint der grundsätzliche ‚Zwiespalt der Wirklichkeit‘... Unter ihrer Prämisse heißt es nicht ‚entweder – oder‘, wobei ein Prinzip das andere auszuschließen trachtet, ... sondern gilt ein ‚sowohl – als auch‘, das die Kräfte höchst differenziert zum Zuge kommen lässt. So differenziert, dass es durch die gleichzeitige Unvereinbarkeit der Prinzipien nur zu ungerichteten und unberechenbaren Bewegungen führt.“³⁴⁴ Die Schlussfolgerung von Eva Koethen, dass die unversöhnten Kräfte in ihrer potentiellen Sprengkraft bestehen bleiben, entspricht der im Roman aufgezeigten Dynamik und ihren Wirkungsmechanismen.

Ardinghello selbst beschreitet in Abhängigkeit von dieser starken Frau eine Gratwanderung zwischen drohender Vernichtung – „Eine Glut scheint mein innerstes Leben anzugreifen und davon zu zehren“³⁴⁵ – und höchstem gesellschaftlichen, kriegerischen Heldentum. „In der Leidenschaft hatte das zärtliche Paar seine Maßregeln nicht behutsam genug genommen“.³⁴⁶ Es kommt zur Katastrophe, zum Kampf zwischen den Nebenbuhlern. Indem Heinse im Hinblick auf die Konstellation Fiordimona – Ardinghello die lydische Königin Omphale³⁴⁷ nennt, (Abb. 9) macht er des Helden Selbst-

³⁴⁴ Eva Koethen. Zukunft. 1999. S. 165. Die Autorin bringt die ästhetische Wahrnehmung der Gegensätzlichkeiten und des daraus resultierenden Erkenntnisaktes in Verbindung mit weltpolitischen Zusammenhängen und hinterfragt sie unter diesem Aspekt in ihrer Arbeit. Es scheint angezeigt, auch Heinses Fabel – Leitmotiv der Romanhandlung – unter politischem Aspekt zu betrachten. Im Vorfeld der französischen Revolution, die im Vokabular der Zeit durch Worte wie ‚Brand‘ oder ‚Feuer‘ in ihrer Wirkung beschrieben wurde und deren weltpolitische Ambiguität, die Geistes-Welt von Schiller bis Hölderlin bewegte, hat Heinse durch diesen ‚ästhetischen Erkenntnisakt‘ Stellung genommen. Auch Heinse ist multiples Denken entsprechend der *Theorie der Mannigfaltigkeit* eigen – was durch die Ausführungen der vorliegenden Arbeit evident werden will.

³⁴⁵ AKS S. 229

³⁴⁶ AKS S. 363. „Fiordimona hatte vermutlich erst dem Neffen des Papstes Gehör gegeben, und hatte dann dem Kardinal Gehör gegeben, und suchte beide loszuwerden wie sie Ardinghello mit ganz anderer Lust und Freude und Schönheit und Inbrunst an sich fesselte, und dieser ließ sich in jugendlichem Taumel von ihren überschwänglichen Reizen fangen“.

³⁴⁷ Omphale galt seit dem Spätmittelalter als eine jener Figuren, die die „Weibermacht“ repräsentieren und die, durch geschickte erotische Verführung, den Mann seiner Macht berauben, ja die einen Rollentausch zwischen Mann und Frau herbeiführen. So bei dem mythischen Paar Omphale/Herakles. Herakles besiegt zunächst verschiedene Gegner der Königin, verfällt jedoch dann vollkommen ihrer Schönheit, überlässt ihr seine Waffen. Er übernimmt Frauenarbeit wie Spinnen und Weben. Um den absoluten Rollentausch deutlich zu machen, wird in vielen Bild-

Wahrnehmung glaubhaft: „Ich habe nie geglaubt, daß eine Dirne derart mich in Ketten und Banden legen würde, und tobe über mich selbst; aber niemand weiß, was ihm bevorsteht“:³⁴⁸ Gleichzeitig verweist er mit Nennung dieses Namens auf den möglichen Rollentausch von Mann und Frau.³⁴⁹ Ja, er bringt diese Vorstellung spielerisch in das Romangeschehen ein, indem er Fiordimona als Mann verkleidet reiten und reisen lässt und in dieser Verkleidung auch die Liebe der Liebenden spielen lässt.

„Auf einmal reitet aus dem Hohlwege, mit einem Boten voran, ein junger Ritter hervor auf einem kastanienfarbenen königlichen Rosse ... in rundem Hut mit Federbusch, kurzem spanischen scharlachnen Mantel ... den schlanken Leib in weiches Leder gekleidet, ein blitzend Schwert über den Rücken an seinen Lenden und Pistolen im Sattel“.³⁵⁰

zeugnissen dargestellt, wie Omphale das Löwenfell des Herakles überzieht und sich der Keule – dem Symbol männlicher Potenz – als Attribut bemächtigt. Als Thema der Kunst war die Episode seit der Renaissance sehr verbreitet. (vgl. Bartholomäus Spranger. „Herkules und Omphale“. Ende des 16. Jahrhunderts. Wien. Kunsthistorisches Museum. → Abbildung Nr. 9. Vgl. auch Matthias Steinhart. Frauen – Herrscherinnen über Männer. In: Starke Frauen. 2008. S. 225-245)

³⁴⁸ AKS S. 222

³⁴⁹ „Das Beharren im eigenen Sein bedeutet von Anfang an jenen gesellschaftlichen Bedingungen überantwortet zu sein, die niemals ganz die eigenen sind“, stellt Judith Butler in *Psyche der Macht* fest und erfragt „Möglichkeitsbedingungen der Selbstkonstituierung“. Sie schlussfolgert „eine Neuformulierung der gesellschaftlichen ‚Klage‘ ... Die Macht, die einem aufgezwungen wird, ist die Macht, der man sein eigenes Erscheinen zu verdanken hat, und aus dieser Ambivalenz scheint es keinen Ausweg zu geben“. (Op. Cit. S. 182ff.) Heinses Schaffen kann als verzweifelter, auch kraftvoller Versuch gelesen werden, eine Möglichkeit der Subjektfindung entgegen gesellschaftlicher Macht zu finden. Dass seine weiblichen Figuren jedoch das Sigel der Ambivalenz, der Ambiguität tragen, versucht die vorliegende Arbeit zu zeigen. „Die Möglichkeit aus dem Zirkel von Beherrschung und Beherrschtwerden auszubrechen in ein freies Spiel“ (Dischner, S. 12) suchen die Frühromantiker in Gegenposition zur Aufklärung in Werk und Leben. Es geht ihnen um ‚Einverwandlung auch des Entgegengesetzten‘, zitiert Gisela Dischner den Autor von *Lucinde*, Friedrich Schlegel. Die Geschlechtsrolle wird zum Rollenspiel in der romantischen Ironie. Generations- und Geschlechtsgrenzen wurden transzendiert im Rollentausch. Indem sie so zum Anderen gelangen, indem sie bei sich selbst das Andere zulassen, „tragen sie Züge des ‚orphischen Narzissmus‘, erläutert Gisela Dischner. (Dischner. *Lucinde*. 1980. S. 16ff.) Schlegel selbst spricht sich gleich zu Beginn des Romans „das Recht einer reizenden Verwirrung“ zu. (S. 16) Die witzigste und schönste Freude ist ihm im Zusammensein mit Lucinde „wenn wir die Rollen vertauschen und mit kindlicher Lust wetteifern, wer den anderen täuschender nachäffen kann“. Er spricht diesem „süßen Spiel“ zusätzlich noch „andere Reize“ zu: „Ich sehe hier eine wundersam sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und des Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit“. (Friedrich Schlegel. *Lucinde*. 1985) Diese Freude am Rollenspiel, auch die Charakterisierung von Lucinde – sie ist von „ausgelassenster Sinnlichkeit“ und „geistreichster Geistigkeit“ – sowie der Titel des Romans lassen die Vermutung berechtigt erscheinen, dass Friedrich Schlegel von Heinses *Ardinghello* inspiriert wurde.

³⁵⁰ AKS S. 341

Dieser Bildentwurf erweckt die Vorstellung einer Amazone; der stolze, auf einem königlichen Ross in wehrhaftem Aufzug erscheinende Reiter, der unversehens aus einem Hohlweg kommt, der als Fiordimona vom Geliebten erkannt wird, lässt das Bild des frei umherschweifenden, mit üppiger Kraft über alle Hecken und Zäune setzenden arabischen Rosses wieder er stehen. Es ist das Bild der Amazone, die ihren eigenen Gesetzen folgt. Sie kennt nicht die bürgerliche Geschlechterordnung, wie sie das späte achtzehnte Jahrhundert hervorbrachte. Sie widersetzt sich, in der Formulierung von Judith Butler, den „kulturellen Einschreibungen ihres Körpers“.³⁵¹ Sie haben „das gewöhnliche Weibliche abgelegt, den Gehorsam gegen die Männer und so weiter“³⁵², so deutet Heinse des Wesen der Amazone in seiner Bildbeschreibung. Jenes junge arabische Ross gemahnt in dieser Bildwerdung an jene Amazonen in Rubens' *Die Flucht der Amazonen*, die Heinse in den Gemäldebriefen³⁵³ erlebt und schildert als unbezähmbare leidenschaftliche Kraft, die sich gleich dem Strom in gewaltigen Strudeln ergießt.

³⁵¹ Der Körper als Oberfläche und Bühne einer kulturellen Einschreibung finde sich sogar in Foucaults Aufsatz zur Genealogie, so Butler, das beinhalte das Vorhandensein eines Körpers, der seinen kulturellen Einschreibungen vorgängig ist. Er schließe in seiner Analyse von Herculine sich der Vorstellung von einer vordiskursiven Mannigfaltigkeit der Körperkräfte an, die die Regulierungsverfahren der kulturellen Kohärenz störten, die dem Körper durch ein Machtregime auferlegt seien. Sie folgert nun, dass durch die Einschreibung *auf* dem Körper, die Seele ‚innerhalb‘, in einem Innenraum des Körpers, liege, mithin die Seele gerade das sei, wie Butler formuliert, „was dem Körper fehlt, d.h., der Körper präsentiert sich selbst als ein Bedeutungs-mangel (signifying lack): Dieser Mangel, der der Körper ist, bezeichnet die Seele als das, was nicht erscheinen kann“. Butler zieht aus dieser Erkenntnis den Schluss, dass dies „eine entsprechende Reformulierung der Geschlechtsidentität“ erfordere. Damit sucht sie einen Weg, der hinausführt aus der Binarität von Geist/Materie, die sich in der Formulierung der „Körper als stumme Faktizität“ manifestiert, die an zahlreichen Stellen im Werk von Sartre und Beauvoir zu finden sei, worin der cartesianische Dualismus fortgeschrieben werde. (Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter*. S.191ff.) Schon Nietzsche verweist auf die mögliche Mannigfaltigkeit des Körpers mit der Formulierung „unser Leib ist ja nur ein Gesellschaftsbau vieler Seelen“. (Jenseits von Gut und Böse. 19. a.a.O) und verwirft den Leib-Seele-Dualismus in *Die Geburt der Tragödie* als These „von dem populären und gänzlich falschen Gegensatz von Seele und Körper“. (Friedrich Nietzsche. Werke. 1977. Bd.1, S. 119)

³⁵² GB S. 309 *Die Flucht der Amazonen*

³⁵³ GB S. 305ff.

Auch Ardinghella fühlt den Sog des feuchten Elements, mithin Lust und Wehe. Von „Wonnestrudeln“ ergriffen, ergriffen und festgehalten von der Zauberin fühlt der Mann seine Autarkie und Freiheit bedroht.

„Gleich einem Tropfen im Ozean durch das Meer der Wesen zu rollen, alles Vollkommene zu genießen und von allem Vollkommenen genossen zu werden, ohne auf dem Fleck kleben zu bleiben“.³⁵⁴

Diese bewegte allumfassende Grenzenlosigkeit der Lust, das Ozeanische, versinnbildlicht den Bereich des Semiotischen. „Das Subjekt verliert seine Textur zugunsten eines Patchworks, das unendlich wuchert“.³⁵⁵ Das „ozeanische Gefühl“ ist das sprachlich nicht zu Fassende, es reicht in Bereiche der Urverdrängung, wo sich die Grenzen der Identität verwischen und das Abjekte Raum greift.³⁵⁶

In dieser Duplizität von ungestümer Naturkraft und subjektbestimmtem Geist, die Fiordimona verkörpert, spiegelt sich einerseits Heinses Lebensphilosophie, die er unter dem Begriff ‚Kernmensch‘ subsumiert.

Fiordimona repräsentiert jedoch auch mit ihrer überbordenden Liebe das Bedrohliche des Weiblichen, das als Abjektes Abzustoßende, die allverschlingende Maternität.³⁵⁷ Insofern offenbart sich in dieser Figur auch des Autors Lebenskatastrophe. Der Spagat zwischen Autarkie und Liebe ist nicht zu bewältigen. Die Verwerfung bleibt. Daher der Erotomane, der Pri-

³⁵⁴ AKS S. 225

³⁵⁵ Gilles Deleuze. *Bartleby oder die Formel*. Berlin. 1994. S. 29

³⁵⁶ Bettina Schmitz. *Die Unterwelt bewegen*. Aachen. 2000. Obgleich das Abjekte im Sprachlosen, also auch jenseits von allem Denken angesiedelt ist, wie Schmitz feststellt, (vgl. C. III. Anm. 425, S. 119) kann es doch im Umfeld eines präverbale Trugbildes der Mutter, im unberührbaren, unmöglichen, absenten Körper der Mutter angesiedelt werden. Angst, Benommenheit durch die verschlingende Repräsentanz der Mutter einerseits, und die Leere, das Abgeschnitten-sein andererseits. „Dieses Phobische – feuchter Dunst, ungreifbarer Schweiß – halluzinatorischer und schemenhafter Schimmer abstoßende und zurückgestoßene Last [ab-iactare = weg-schleudern, werfen], Untergrund des unzugänglichen und intimen Gedächtnisses: das Abjekte“. Es ist „ein radikal Ausgeschlossenes, es zieht mich dort hin, wo der Sinn sich auflöst“. (Julia Kristeva. *Mächte des Grauens*) Eine Hilfe zur Annäherung an die Unfassbarkeit des Abjekten mag Francis Bacon ermöglichen, dessen Figuren „aus ihrem eigenen Fleisch herauswachsen“ – Krise, Vorahnung von Verhängnis –, dessen Malerei „jene Logik der Sensation“ konstituiert. (Gilles Deleuze. *Francis Bacon – Logik der Sensation*. S. 52f. Siehe auch David Sylvester. *Gespräche*. München. 1997. S. 85ff.)

³⁵⁷ Julia Kristeva. *Geschichten von der Liebe*. S. 39, 237, 245

ap Heinse, wie er sich noch in seinen späten Tagebüchern sexistisch verbal ergeht³⁵⁸. Daher die lebenslange Bemühung um Sublimation der Verwerfungen durch künstlerische und geistige Kreativität.

Hildegard von Hohenthal

Werden Malerei und bildende Kunst im frühen Schaffen Heinses bevorzugtes Korrelat zur Poesie, so verschiebt sich im Laufe seines langjährigen Schaffens sein Interesse im Paragone der Künste hin zur Musik. Er geht so weit, die Malerei als „seichten Augengenuß“ zu desavouieren.³⁵⁹ Trotz dieser Wertverschiebung im Bereich der Künste muss Heinse jedoch die Grundlagen seiner Ästhetik nicht verändern, insofern ihm Kunst Medium ist zur Aktualisierung der dynamisch begriffenen Natur. So eignet auch der Kunst der Musik, besonders dem Gesang *energeia*, die sich kulminierend übermittelt, Anteil im Genuss vermittelt. Heinses Musikverständnis – Dreiklang aus Kosmos, Seele und Ton als Lebendig-Bewegtes – trägt, wie Werner Keil feststellt, unzweifelhaft romantische Züge, wie sie bei Novalis anklingen und im Werk von E.T.A.Hoffmann zur Wirkung kommen.³⁶⁰ Der Dichter Heinse notiert in seinem Tagebuch 1795:

„Diese unmittelbar von der Seele kommende Kraft, Leben und Bewegung haben unter allen Künsten allein Musik und Poesie; neigt euch ihr anderen Schwestern vor diesen Musen“.³⁶¹

³⁵⁸ HSW VIII/2 S. 211, 216, 232ff., 233-239 + VIII/1, S. 435, vgl. C. I. 3. Anm. 335 S. 94 dieser Arbeit

³⁵⁹ So spricht er ihr in seinen späten Aufzeichnungen aus Mainz gar die Fähigkeit ab, ‚das Innere, das wirkt darstellen zu können. Außerdem sei sie von Dauer und Größe zu beschränkt.‘ (SW Bd. VIII, II S. 291)

³⁶⁰ Zudem habe E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler als Musikroman, so Keil, und als unglücklich Liebender an einem Duodez-Fürstenhof Heinse manches zu verdanken. (Werner Keil. S. 650)

³⁶¹ SW Bd. VIII, I S. 514 Ähnliche Erkenntnisse formuliert Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* § 52: Sie, die Musik, ist ‚eine so große und herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innere des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm verstanden als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft‘. Die Musik ist ihm ‚eine höchst allgemeine Sprache‘, welche ‚das innere Wesen, das An-sich der Welt‘ ausspricht, ‚alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt‘. (Schopenhauer. Sämtliche Werke. Bd. 1, S. 368, siehe auch Bd. 2, .S. 573ff.)

Diese Veränderung in seiner Wertschätzung der Künste hatte sich schon im zweiten Band von *Ardinghello* angedeutet. „Die Welt ist eine Musik! Wo die Gewalt der Konsonanzen und Dissonanzen am verflochtensten ist, da ist ihr höchstes Leben“³⁶², lässt der Autor Demetri im philosophischen Diskurs der beiden Freunde in der Rotunda des Pantheon Pythagoras zitieren. Zuvor hatte der neuerlich entflammte Held dem Freund bei der Schilderung der Geliebten für unbedingt mitteilenswert erachtet:

„Noch einen Hauptpunkt hab ich vergessen, Dir zu erzählen: Sie macht und singt aus dem Stegreif vortreffliche Verse, mit einer so tonvollen silbernen Stimme, daß sie alle Augenblicke eine Muse auf dem Parnas oder eine Sirene in den Fluten vorstellen kann.“³⁶³

Wasser als lebensspendendes Element und die Musik als höchstes Leben werden zu Korrelaten im Werk von Heinse. In reflektierender Spiegelung lässt Heinse in der Beschreibung des Wasserfalls von Terni das glückliche geistig-körperliche Miteinander von Ardinghello und Fiordimona im Vereinigungstopos des bewegten Wassers synästhetisch aufleben. Pulsschlag, süßer Ton, Musik und Auge werden stimuliert im Fall des Wassers.

Auch in seinem späten Roman „Hildegard von Hohenthal“³⁶⁴ bringt das Wasserbild des Romaneingangs die Initialzündung für den weiteren Gang

³⁶² AKS S. 275

³⁶³ AKS S. 229

³⁶⁴ *Hildegard von Hohenthal* erschien anonym 1795/96 in drei Teilen in der Vossischen Buchhandlung Berlin. Der Erstdruck erlebte zwei weitere Auflagen: 1804 (nach Heinses Tod) und 1838. Im selben Jahr 1838 brachte Heinrich Laube in Leipzig Heinses *Sämtliche Schriften* in zehn Bänden heraus, mit *Hildegard von Hohenthal* als Bd. 4. Die Laubesche Ausgabe erlebte (in 5 Bde.) eine zweite Auflage 1857. Im hundertsten Todesjahr Heinses erschien *Hildegard* als Bd. 5/6 in SW 1903.

Wie Heinse seinem Herzensvater Gleim im Brief vom 02.06.1796 mitteilt, „fing ich es zu Mainz mitten unter dem Kriegsgetümmel an, und im Dezember desselben Jahres schrieb ich in Aschaffenburg davon die letzten Blätter ... und packte und flüchtete während der Zeit die ganze kurfürstliche Bibliothek. Meine Muse hat ihre sonderbare Launen“. (SW X S. 308) Der Detmolder Musikwissenschaftler Werner Keil veröffentlichte unter Mitwirkung etlicher Mitarbeiter 2002, in Voraussicht auf das zweihundertste Todesjahr des Dichters, eine kritisch kommentierte Ausgabe mit Notenbeispielen und anatomischen Abbildungen der menschlichen Stimm- und Hörorgane. Letztere waren im Erstdruck vorhanden gewesen, in den folgenden Ausgaben aber, obgleich von Heinse gewiss nicht als lediglich illustrativ gemeinte Darstellungen verwendet, nicht mehr gedruckt worden. Das war nicht zu rechtfertigen, denn viel gewichtiger als die Liebes- und Verkleidungsgeschichte der Romanhandlung sind die musiktheoretischen und operndramaturgischen Ausführungen des Werkes. Durch sie ist diese Veröffentlichung Heinses auch

der Handlung. Durch das und im Medium des Wassers lässt Heinse hier immer wieder von Neuem das „tausendfache Entzücken“, aber auch Kampf und wilde Leidenschaft fühlbar erstehen.³⁶⁵

Eine Muse des Gesangs ist Hildegard von Hohenthal. Zu Beginn des gleichnamigen Romans entsteigt sie, gleich einer Schaumgeborenen, „göttlich schön wie eine Venus“, dem See, in dem sie ihr Morgenbad genommen hatte. Sie wird beobachtet von dem Opernkomponisten und Kapellmeister Lockmann, der neuerlich an dem Hof eines kleinen Fürsten im Rheinland eine Stellung angenommen hat und in direktem und übertragenem Sinne, nun, an einer Lebensschwelle angelangt, sein Leben ausspät:

„Er dachte ... in Muße bey einer lieben Gattin, wenn er eine für Herz und Geist finden könnte, der Vollkommenheit seiner Kunst für Deutschland nachzuhängen“.³⁶⁶

Der imaginierte Lebensentwurf scheitert ebenso wie seine wiederholten Versuche, sich die Frau seiner Wünsche körperlich anzueignen. Auch der Versuch der gewaltsamen Überwältigung und Besitznahme misslingt.

heute noch von Bedeutung als musikhistorisches Dokument. So ist Heineses Werk durch *Hildegard* und vor allem durch seine *Musikalischen Dialogen* den Musikwissenschaftlern schon immer ein Begriff. Dieser späte Roman ist, so wird deutlich, für die Literaturforschung im Werkgesamten Heineses von marginaler Bedeutung. Dennoch wird er hier herangezogen – in aller Kürze –, um Fiordimona eine weitere starke Frau an die Seite zu stellen, die um ihre Autarkie kämpft; auch um Heineses Entwicklung im Paragone der Künste aufzuzeigen.

³⁶⁵ An dieser Stelle soll der derzeitige Bestseller, der Roman von Charlotte Roche, *Feuchtgebiete*, Köln 2008, zumindest eine kurze Erwähnung finden. Auch hier kommt dem Medium Wasser eine Kraft zu, die Quell von Empfindung und damit Vereinigungspotential in sich trägt. Indem Helen, die Heldin jedoch die Feuchtgebiete ihres Körpers und hier vorzugsweise die vaginalen und analen Regionen ins Visier nimmt, geht sie bei ihrem eigenen Selbst, nicht allein dem körperlichen, auf Entdeckungsfahrt. Sie verweigert ihren Körper als Objekt narzisstischer Spiegelung des männlichen Blicks. (Vgl. unten C. II. Venusdarstellungen). Indem sie jene ‚Feuchtgebiete‘ in abstoßender Weise darstellt – Ausfluss, ‚Wundblasenwasser‘ etc. –, verwehrt sie sich gegen die Mythologisierung und Fetischierung der Frau, gegen das konventionelle, gesellschaftlich geforderte Bild der Frau als glatte, polierte Oberfläche – in direktem und im übertragenem Sinne. Sie begibt sich auf den Weg zur Selbstentdeckung und Selbst-Kennntnis – deshalb begeht sie auch Wege, die traditionellerweise dem Mann zugeordnet sind: „Ich bin jetzt öfter im Puff zur Erforschung des weiblichen Körpers“. Ihre grenzenlose Schau- und Wissenslust lässt sie herkömmliche Grenzen der weiblichen Selbsterfahrung überschreiten und die Angst vor den eigenen Abgründen überwinden. Im Sinne von Judith Butler vertritt hier Roche – wie Heinse – die Autarkie der Frau, der sich Helen annähern kann, indem sie es ablehnt, sich einem von außen bestimmten sozio-kulturellen Konstrukt zu beugen. Nicht mehr Leugnung der eigenen kulturellen Verfasstheit, sondern Selbst-Erkenntnis werden propagiert.

³⁶⁶ Wilhelm Heinse: *Hildegard von Hohenthal*. Leipzig. 1903. W. Heinse. SW Bd. V + VI Bd. V S. 7

„Vor Wuth und Leidenschaft sah und hörte er nicht ... Mörder! Räuber! Schrie sie endlich, rang sich darüber die Hände los, wälzte sich auf die Seite, und in einem listigen Ruck stürzte sie mit ihm – er unten, sie oben – ins Wasser, wo es am tiefsten war ... Schon im Ertrinken, ganz unter der Fluth, umklammerte er noch ihr linkes Bein; und so ward er von ihr fortgezogen, bis ins seichte Wasser, und ans andre Ufer, wo keine Gefahr mehr war“.³⁶⁷

Die Szene für diesen „Kampf der Geschlechter“, für dieses Satyrspiel, bildet hier just jener See, wo sein Begehren geweckt wurde, durch den morgendlichen Blick aus dem Fenster, wo Lockmann, alias Passionei, mit dem Blick des Voyeurs, symbolisch verstärkt durch das Fernrohr, Hildegard, ihren nackten Körper, bereits in Besitz genommen hatte.³⁶⁸ Die Szene entbehrt nicht der Komik. So muss denn auch Hildegard, nachdem sie den „Schlimmen“ mit „einer Zahl derber Ohrfeigen“ wieder ins Leben zurückgebracht hat, „unwillkürlich ein helles Gelächter aufschlagen, als sie sah, wie er sich so würgte.“³⁶⁹

Die siegreiche Amazone³⁷⁰ – sie wird entworfen als ‚leicht in Schritt und Gang, und stolzem Wuchs, voll Geschmack gekleidet, wie eine junge Königin der Amazonen‘ – eben diese bewältigt den Vorfall mit erstaunlicher Beherrschtheit und Gelassenheit.³⁷¹ Mit analytischem Geist begabt, war sie schon zuvor zur für sie entscheidenden Einschätzung ihrer Situation gekommen: „Man wird mir mit Gewalt die Flügel beschneiden.“³⁷² Sie hatte ihre Flucht vor den vielfachen Nachstellungen diverser „Vogelsteller“ am Hofe bereits geplant.³⁷³ Obgleich sie sich pragmatisch, geradezu kriege-

³⁶⁷ SW Bd. VI S. 81/82

³⁶⁸ In dieser Szene sieht Werner Keil eine Anspielung auf die Szene im Alten Testament 2. Samuel 11, wo geschildert wird, wie König David vom Dach seines Palastes aus die badende Bathseba beobachtet. (Werner Keil. Hildegard. 2002. S. 650)

³⁶⁹ SW Bd. VI S. 81 .

³⁷⁰ SW Bd. V S. 18.

³⁷¹ SW Bd. VI S. 83: „Eine Stunde hernach wurde sie zu Tische gerufen. Sie war daran, obgleich wieder in Ordnung, sehr zerstreut, doch äußerst lebhaft“.

³⁷² ebd S. 48

³⁷³ Mit dieser Reaktion seiner Protagonistin nimmt der Autor Charakteristika der Romantik voraus .Das festgelegte Zeremoniell der höfischen Gesellschaft, Mangel an Seele und Innerlichkeit, so weist Gisela Dischner nach, kritisiert Jean Paul mit der ‚Automate‘. Bei E.T.A. Hoffmann werde die ‚Automate‘ bereits Metapher für die bürgerliche Welt philiströsen Denkens und festgelegter Umgangsformen. (Dischner. Romantische Utopie. S. 285ff.) So ist nicht allein in mu-

risch zeigt, veranschaulicht Heinse auch in dieser Protagonistin die mögliche Duplizität von Amazone und Venus, von Kampf und Begehren. Gleich einer Amazone kämpft sie für ihr eigenes Glück, durch ihre Schönheit und den Wohlklang ihrer Stimme weiß diese Venus, die dem Wasser Entstiegene, Begehren zu wecken. Sie erschließt sich die Herzen mit ihrem wunderschönen Gesang, ja sirenengleich verführt sie mit dem Schmelz ihrer Stimme und ihrer Schönheit zu Lust und Leidenschaft die sie umgebende Männerwelt.

„Wenn ein Mensch singt; so ist es, als ob er auf einmal seine Kleider abwürfe, und sich im Stande der Natur zeigte: so etwas Inniges, Himmlisches liegt in dem Kontrast von abgemessenen Tönen.“³⁷⁴ Und „Melodie ist eine Folge von einzelnen Tönen ... die eine Empfindung oder Leidenschaft darstellt“.³⁷⁵

Solche musikästhetischen Reflexionen treiben das amouröse Romangeschehen voran. Leidenschaft und Gefühl, von der Musik dynamisiert, entäußern sich, werden manifest in einer körperlich-seelischen Verschmelzung.

„Beyde saßen ungemein schön blühend am Klavier. ... Beyde schlugen sich einander die Arme um Brust und Nacken, schmolzen ineinander mit einem seelenvollen Kuß und den süßesten Blicken; und bogen dann in unaussprechlichem Gefühl einander wie die Schwäne die Köpfe Wangen an sanfte Wangen und um die schlanken Häse. Aber dabey blieb es, sie entschlüpfte wie ein Aal“.³⁷⁶

So fokussiert sich die Präsenz des Leibes in Hildegard von Hohenthal in der Stimme der Musik. Beide Protagonisten verströmen sich im Medium

sikästhetischer Hinsicht, sondern auch in der kritischen Haltung gegenüber der Uneigentlichkeit des Menschen eine Verbindung zu sehen zwischen Heinse und E.T.A. Hoffmann., ja Heinses Verwandtschaft mit der Romantik darf in weiterer Hinsicht gesehen werden. In seinen Aufzeichnungen nehmen die Landschaftsbeschreibungen einen breiten Raum ein. Heinses sinnliche Welt. muss, wie Werner Keil bemerkt, nicht romantisiert werden, sie ist es. So verwende der Autor bei seinen Schilderungen immerhin zwanzigmal das Adjektiv „romantisch“. (Werner Keil. a.a.O. S. 651)

³⁷⁴ SW Bd. V S. 237

³⁷⁵ ebd. S. 249

³⁷⁶ SW Bd. V S. 245

der Musik.³⁷⁷ Die Begegnung der Geschlechter findet jedoch nicht ihre glückliche Erfüllung im liebenden Miteinander. Entzug – „sie entschlüpfte wie ein Aal“ –, Flucht vor dem Vollzug, vor den Gefahren der Liebe wird zum Verhaltenskodex der Protagonistin. Durch die Liebe sieht Hildegard ihre Autarkie gefährdet.

„Se un core annodi“ – „wenn du ein Herz fesselst, eine Seele entflammst; was verlangst du nicht Tyrann Amor? Du willst, daß der Macht deines Truges die Klugheit und die Stärke weichen“.³⁷⁸

Diese Sequenz aus der Oper Achill bildet das vokalmusikalische Leitmotiv des Altersromans Heinses. In diesen Strophen formuliert der Dichter sein Liebes- und Lebensverständnis: Klugheit und Stärke sind die Garanten für die je mögliche Verwirklichung des persönlichen Lebensglücks:

„Jedes muß sich selbst am besten der Kräfte zu seiner Glückseligkeit bedienen, womit es auf diese Welt ausgesteuert worden ist, und der Lage und Sphäre wohinein es bei seiner Geburt gesetzt wurde“.³⁷⁹

Die äußerst ambivalente Atmosphäre, das Wechselbad von Gefühl und Vernunft beider Protagonisten in diesem Musikroman wird durch Hildegards Entscheidung für „Klugheit und Stärke“, ihre Flucht nach Italien, beendet. Als Mann verkleidet wird sie, unter dem Künstlernamen Passionei(!), zur „Enthusiastin des Genießens“.³⁸⁰ Eine „fulminante Verwechslungskomödie, ein wahrer Karneval des Begehrens“ hebt an.³⁸¹

³⁷⁷ Wie bereits im frühen Aufsatz aus dem Thüringer Zuschauer aus dem Jahr 1770 (vgl. C. I. 3. dieser Arbeit) ist ihm auch in diesem Spätwerk Musik, insbesondere Klang und Klangfarbe, sinnlich lustvolles Erleben des Naturganzen. Nach detaillierten Ausführungen über Wechselwirkung von Tonarten und Intervallen und Erörterung der Harmonieelemente schreibt er: „... und dieß ist der selbe schöne Dreyklang, allein in seiner höchsten Stärke; und der Stamm der Harmonie breitet seine schattichten Zweige aus, wie die große Eiche der Edda, und berührt mit dem Wipfel die Sterne. - In dieser Eiche der Edda des Dreyklangs liegt das ganze Geheimniß der Natur“. (SW Bd. VI S. 24)

³⁷⁸ SW Bd. VI S. 58

³⁷⁹ AKS S. 223

³⁸⁰ Gert Theile: „Ein Mann von großer Seele“. 1993. S. 148

³⁸¹ Hildegard, alias Passionei nun in Rom, lässt ihre Zuhörerinnen in Leidenschaft für sie/ihn entbrennen, als sie in eben jener Oper von Lockmann als Achill in Weiberkleidern ihr „se un core annodi“ anstimmt. Eugenia, spätere Frau Lockmann, liebt den ‚Jüngling‘ Passionei, diese/r wiederum Eugenia, was mit einem „schmachtenden Kuß“ besiegelt wird. Der Lord, ein reicher und standesgemäßer Edelmann aus England, auf einer tour d’homme in Italien weilend, findet nach gewaltsamer Aneignung Passioneis in ihm/ihr die standesgemäße Ehefrau Hildegard. So

Jedoch der erfüllte sinnliche Genuss wird zwar als ersehnt apostrophiert, aber dem Autor gelingt es nicht, Liebeszenen zwischen Mann und Frau poetisch überzeugend zu gestalten. Nicht Erfüllung finden wir, sondern Aufschub.³⁸² Der Forderung nach Autarkie wird begegnet nicht mit Akzeptanz, sondern mit dem Versuch, diese, des Anderen Autarkie zu überwinden. Der vom Chor der Oper Achill in *Hildegard von Hohenthal* immer wieder intonierte Refrain „Entzünd’ unsere Seelen mit deiner heiligen Wuth“ zeigt

kommt es bei allem Kampf der Geschlechter zu einer verwirrenden und frappanten Illusion der Geschlechtsidentität. Verkleidungsszenen, Transvestismus, bieten ein Spiel der Täuschung aller fest definierten Zuweisungen. Dieses Spiel der Täuschung durchzieht erstaunlich kontinuierlich das Werk Heinses von allem Anfang an. „Laidion“ zieht als Jüngling verkleidet nach Athen, um dort Philosophie zu studieren. Ardinghelo erliegt einer Täuschung, meint Lucinde zu lieben und ist beglückt über ihre plötzliche Verwandlung zur „heiteren Griechin“. Fulvia hatte ein Date mit Lucinde versprochen und dies für sich wahrgenommen. Auch Fiordimona reitet als Mann verkleidet durch die Welt und erregt so das besondere Entzücken Ardinghellos. Zwar finden die Verwandlungsspiele im Handlungsablauf der Romane scheinbar plausible Begründungen, jedoch scheint den Autor von *Ardinghelo* und *Hildegard von Hohenthal* geradezu ein Zwang zu Substitutionen der Identität zu beherrschen. Die Aufhebung der geschlechtsspezifischen Eigenheiten, die Zerlegung sexueller Identität, die Instabilität der Archetypen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die sich mit dem Phänomen dieses gehäuften Transvestismus verbinden, sind, so meine ich, nicht hinlänglich interpretiert, wenn man sie, wie Wolfgang von Wangenheim, biographisch mit Heinses mutmaßlicher Homoerotik begründet. Er begründet seine These u.a. anhand der viel zitierten Äußerungen Heinses, die dieser in An-Schauung des Hermaphroditen von Belvedere entwickelte. (vgl. Wolfgang von Wangenheim. „Man wird dabey zu Tantalus.’ Zum Erotischen in Wilhelm Heinses Schriften.“ 1992. S. 303/304) Es wäre zu fragen, ob im Werk Wilhelm Heinses mit diesem Spiel der Aufhebung von Markierungen und Grenzen nicht ein OK (,Organloser Körper’/Deleuze; Guattari) des 18. Jahrhunderts geschaffen werden wollte bzw. jener ,ozeanische Natur’ das Wort gesprochen werden will, von der Deleuze schreibt. (Gilles Deleuze. *Bartleby*. S. 35) Angemessen scheint die Frage, ob Heinse nicht, den Geist der Griechen nicht allein in der Kunstrezeption gewürdigt wissen wollte, sondern auch in der Liebespraxis, wie er dies im Vorwort zu seiner Übersetzung des *Satyricon* „Enkolp“ von Petronius schon im Jahr 1773 formulierte. Oder anders, ob Heinse nicht, gleichsam als Gegengewicht gegen die pietistisch enge Moralauffassung seiner Zeit einen spielerischen, angstfreien Raum für eine befreite Sexualität schaffen wollte.

³⁸² Unter der Prämisse, dass diese These gefestigt werden kann, würden wir Heinse mit Deleuze in die Nähe von Sacher-Masoch und das „Obszöne Werk“ oder *Batailles* rücken wollen. Deleuze verweist auf die Entstehung eines Schwebezustandes. Durch die Unterbrechung des Bandes zwischen Lust und Begehren wird die Lust zurückgedrängt zugunsten eines lang anhaltenden, dominanten Begehrens. Ein ,ununterbrochener Begehrenszustand’ wird hergestellt. Das Warten, der Schwebezustand, der Aufschub schlechthin ist die Bedingung physischer und geistiger Befindlichkeit. In dieser Welt des Aufschubs werden Frau, Mann, Tier in unmittelbare Nachbarschaft gerückt, die Grenzen sind verwischt, sie alle befinden sich in einem Bereich der Unbestimmtheit, der Unbestimmbarkeit. Dieser Zustand, diese Seinsbefindlichkeit spiegelt sich wider in der Sprache. Stottern, Stammeln, ein In-der-Schwebe halten’ treibt die Sprache an die Grenze des Unmöglichen, den Punkt der Suspension nähert sie der Sprachlosigkeit, dem Schweigen, evoziert den Schrei. (Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*. 2000. S. 74-77)

dies an. Vollzug wird, wenn er denn überhaupt stattfindet, erzähltechnisch marginalisiert.³⁸³

Mit Fiordimona und Hildegard von Hohenthal entwirft Heinse zwei Frauenfiguren, die er unmittelbar mit dem Bild der wehrhaften, ihr Geschick selbst bestimmenden Amazone in Verbindung bringt, sie als solche auch wiederholt benennt. Fiordimona lenkt eigenhändig ihren Triumphwagen, stark und selbstbewusst wie Scylla. Hildegard setzt sich kriegerisch handgreiflich selbst zur Wehr; sie ist nicht gewillt, sich ob der starren Konventionen ihrer Umgebung „ihre Flügel beschneiden zu lassen“, und übernimmt schließlich in der Oper die Rolle des Achill.

Jedoch noch eine weitere Qualität, die diese Frauen auszeichnet, macht sie fähig, die ihnen durch Geburt ermöglichte persönliche Version der Glückseligkeit zu verfolgen.

Von verführerischer Schönheit, wissen sie wie die Sirenen zu becircen. Im Spiel mit Bildern der Kunst, mit der Wassermetaphorik inszeniert Heinse mittels dieser Protagonistinnen Bildvarianten der Venus.

³⁸³ Es wird in aller Kürze ein ‚glückliches Ende‘ der Erzählhandlung herbeigeführt. Beide Protagonisten finden einen akzeptablen Partner. Lockmann verbindet sich, so wird mitgeteilt, mit einer Italienerin, Hildegard bejaht den englischen Lord, der ihr in Italien den Hof gemacht hatte, obwohl sie erfolgreich das andere Geschlecht mimte. „Mit wütender Gierde, genießen sie die neuen brennend-süßen gewaltigen Gefühle, den Taumel der Lust“.

II Exkurs – Venus

Au-dessus des étangs, au dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées.

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indecible et mâle volupté.³⁸⁴

Poetologische Aneignung und künstlerische Performance

Am Beginn seines Romans *Ardinghello* lässt Heinse die initiierende, dynamisierende Kraft des Wassers unmittelbar poetologisch wirksam werden durch die Evokation des Rituals: Vermählung der Republik Venedig mit dem Meer. Im Wasser, dem Leben schaffenden und Leben erhaltenden Element ist auch Venus, die dem Meer Entstiegene, die „Schaumgeborene“,³⁸⁵ Aphrodite, beheimatet. (Abb. 15) Venus, die Göttin der Schönheit und der Liebe, wird wie die Amazone zum Epitheton weiblicher Figuren im poetischen Werk Heinses. So tritt Lais als Priesterin der Venus dem Leser entgegen.³⁸⁶ Sie wird in dieser Funktion von Venus zu den Menschen

³⁸⁴ Baudelaire. *Fleurs du Mal*. *Élévation*. Übs.: Hoch über den Weihern, hoch über den Tälern / Gebirgen, Wäldern, Wolken und Meeren / jenseits der Sonne, jenseits des Äthers, / jenseits der Grenzen der gestirnten Sphären // Regst du, mein Geist, dich voll Behendigkeit / und wie ein guter Schwimmer, dem die Flut behagt, / durchfurchst du froh die tiefe Unermesslichkeit / mit unsäglicher Lust und männlichem Genuß.

³⁸⁵ Aphrodite, die griechische Göttin der Schönheit und Liebe, entspricht der römischen Venus. Den Griechen galt sie als die dem Meer Entstiegene, weshalb sie vielfach Aphrodite Anadyomene genannt wurde. Nach der Theogonie des Hesiod (188-202) ist sie aus dem im Meer schäumenden Sperma des Himmelsgottes Uranos entstanden. Sie ist Mutter von Eros (Abbildung Nr. 15).

³⁸⁶ Heinse lässt den Herausgeber des Romans zusammen mit einem Freund in einem alten Kloster mit dem Werk der Lais bekannt werden. Die Geschichte der Priesterin der Venus wird erzähltechnisch verschränkt mit christlicher Marien- und Madonnenverehrung. *Stabat mater* von Pergolesi kommt bei ihrer Ankunft zur Aufführung und die Freunde werden gebeten, als Sänger dabei mitzuwirken. Die Kirche liegt in einer der schönsten Gegenden und ihre Ankunft liegt in einer Zeit, „in welcher die Nachtigallen in den Blüten singen, und der Frühling den schlummernden Geist der Liebe in allen Herzen weckt“ So ist auch die Wirkung des *Stabat Mater* groß: „Im Himmel war ich, nicht da wo ich war. Die Luft war Harmonie von Liebe, und die Pergolesischen Melodien ... gaben dem Herzen Woneschläge“. (SW III S. 3f.) Die Dichotomie himmlisch/irdisch löst sich auf. Himmlische und irdische Seligkeit verschmelzen ineinander.

gesandt, um sie zu lehren, „wie die Götter selig wären“. Welche Seligkeiten die Freuden der Liebe bereiten, sucht Lais zu vermitteln.³⁸⁷ In der Person der Cäcilie im *Ardinghello* erscheint das Epitheton Venus, um die herausragende Schönheit dieser Venezianerin zu versinnbildlichen.

„Er gestand mir ... daß sie die schönste weibliche Gestalt wäre, die er je gesehen hätte, was Gesicht und Wuchs und Hand und Fuß beträfe; wenn das Verborgene dem Äußerlichen gleichkäme, so wüßte er nicht, ob die *griechische Venus zu Florenz* noch das Wunder bliebe; und bedauerte, daß so etwas, ungenutzt für die Kunst vergehen sollte“.³⁸⁸

Die Figur der Venus repräsentiert Schönheit in ihrer Reinheit und Harmonie. Als „Wunder in der Natur“ und als das „Allergöttlichste“ apostrophiert Ardinghello die Schönheit der griechischen Venus von Florenz, mit der er die Schönheit Cäciliens vergleicht.

So findet auch in der Bewunderung der Schönheit dieser Geliebten eine Verschränkung zwischen Himmlischem und Irdischem im Erotischen vermittelt der Berufung auf Venus statt. Sie wird hier repräsentiert durch eine antike Skulptur. Die *griechische Venus zu Florenz*, (Abb. 8) die Heinse auch ‚unsere Venus‘ nennt, entspricht der *Venus Medici*, die 1677 von Rom nach Florenz gebracht worden war,³⁸⁹ wo sie Heinse auf seiner Italienreise bewundert und sich in seinem Tagebuch jener Reise mit ihr auseinandersetzt.³⁹⁰ Ardinghello spricht, die Reize Cäciliens durch die Skulptur exemp-

Anders gesagt: Der profane Venuskult wird sakralisiert, der Marienkult sexualisiert. Die Laidion-Stanzen belegen dies. (siehe A. I. Anm. 15) Auch Kristeva verweist auf die Koinzidenz von Maria/edle Frau „am Beginn der noch sehr fleischlichen ‚Courtoisie‘“ als „Ziel männlichen Wünschens und Strebens“ unter der Kapitelüberschrift: *Eia Mater, fons amoris!* (Kristeva. Geschichten. S. 237) Hier gedenkt die Autorin auch des jungen Pergolese und „der Abfassung seines unvergessenen Stabat Mater“. (ebd. S. 244) Auch Kafka arbeitet in seinem Roman *Das Schloss* mit dieser Dichotomie von Sakralem und Irdisch-Erotischem von Maria versus Venus. Gleich zu Beginn des Romans lässt er beide Figuren in Erscheinung treten in jener dampfenden Bade/Bauernstube. (Franz Kafka. Das Schloss. S. 17ff.)

³⁸⁷ Siehe oben die Ausführungen A. I.

³⁸⁸ AKS S. 50

³⁸⁹ Die antike Skulptur war ab 1677 von dem Bildhauer Ercole Ferrarta (1610-86) restauriert worden. Der rechte und ein Teil des linken Armes sind ein Werk dieses Künstlers.

³⁹⁰ Im Sommer 1781 und 1783 hält sich Heinse in Florenz auf. Neben den Kunstwerken interessiert er sich für die architektonische Eigenheit von Florenz, schildert einzelne Bauwerke und berichtet von Wissenschaft und Dichtkunst im Florenz der Renaissance. (SW VII S. 145ff. + S.

lifizierend, von den „festen Schwingungen des Lebens in den reinsten Formen mit aller reizenden Mannigfaltigkeit“, die sich „zur größten harmonischen Einheit“ bilden, „immer in gehöriger Munterkeit und Bewegung erhalten, von hohem und heiligem und wollüstigen Geist beseelt“.³⁹¹ Kühne Äquivalenzen entstehen. Leben und Kunst, Cäcilies Schönheit und die in Stein gemeißelte Schönheit der Venus werden ineinander transformiert, werden dem Dichter eins. Auch bei der poetischen Darstellung der Mediceischen Venus, während seines Aufenthaltes in Florenz im zweiten Band des Romans, folgt Heinse in der Person Ardinghellos seinem ekphratischen Credo, das da lautet: „Augensinn = Gefühlssinn“.³⁹² Gefühl als ein synästhetisches Erkennen.

Bei Betrachtung der *griechischen Venus*³⁹³, (Abb. 8) der Transkription des Kunstwerkes in unmittelbarer Konfrontation mit der Skulptur, leitet ihn denn auch nicht „interesseloses Wohlgefallen“. Zwar nimmt er Stellung zur Restaurierung der Skulptur, reflektiert Proportionen und Material, ist also auch bemüht um eine bildsprachlich präzise Beschreibung des Werkes, dennoch, der Augensinn geht über in Gefühlssinn: „Der Leib ist die frischeste, kernigste Wollust; Brust und Schenkel schwellen markicht vorn und hinten. Sie hat durchaus den süßesten überschwänglichsten Reiz eines soeben reif gewordenen himmlischen Geschöpfes ... Sie hat ein Grübchen im Kinn: Zeichen von Fülle und Kraft zugleich und Reifheit der göttlichen

170 ff.) Die Beschreibung der Venus Medici wird nicht wörtlich aus den Tagebüchern (S. 157) übernommen, sondern sie erfährt eine dem Romanverlauf entsprechende Erweiterung.

³⁹¹ AKS S. 50. Emotionen, Bewunderung Verehrung und Anbetung funktionieren in den Pygmaliondarstellungen als Betrachteranweisungen. So zeigt z. B. Pontormos Bildgebung (Abb. 17) den Künstler als verehrenden Betrachter. Wichtig bei diesem Bild scheint, dass Pygmalion, am Fest der Venus, nicht etwa vor dieser kniet, sondern vor der eigenen Statue. Dem Betrachter wird ein Affekt vorgeschlagen, die Admiratio, diese schafft die imaginative Kraft zur Belebung. So birgt diese Legende in sich die rezeptionsästhetische Frage nach der Dreiecksbeziehung Betrachter-Kunstwerk-Künstler. Zur Zeit von Heineses Niederschrift dieser Statuenbeschreibung fand eine lebhaftige Diskussion zwischen Winckelmann, Herder und Falconet statt, in der Herder Winckelmann gegenüber dem Künstler Falconet verteidigte und die Kompetenz des Künstlers allein auf die Herstellung von Kunstwerken beschränkte. (Oskar Bätschmann. Belebung. 1997. S. 349)

³⁹² W. Heinse. SW Bd. IX S. 290

³⁹³ Abbildung Nr. 8. AKS S. 328 ff. Heinse nennt die Venus Medici die *griechische Venus*

Frucht“.³⁹⁴ Er identifiziert die Venus-Skulptur als „Erscheinung eines überirdischen Wesens“, nennt sie „den Inbegriff höchster weiblichen Liebestärke“ und lässt schließlich die Schilderung münden in den Lobpreis: „Hier ist alles beisammen, Körperreiz und Seelenreiz, Feuer und Schnelligkeit der Empfindung und heller ausgebildeter Verstand ...“ Heinsse, als rhetorischer Pygmalion in der Kunstbeschreibung apostrophiert,³⁹⁵ lässt als Spiel der Interaktion von Betrachter und Kunstwerk, hier Statue, die Potenz der Möglichkeit ihrer Verlebendigung virulent werden in dem Satz: „... komm und sieh! Und fühle! Und traure herzinniglich, daß sie nicht den Mantel von Dir sich umwirft, Dich zu begleiten“.³⁹⁶

„Wenn Condillac seiner Marmorstatue den Geruchsinn erschließt und sie ‚nichts anderes ist als Rosenduft‘, ... wenn Rimbaud sagt: ‚Ich ist ein anderer‘, ...wenn Heidegger das psychosomatische Ich durch ein leeres und wesenloses Sein ersetzt, das nichts anderes ist als seine Seinsweisen und eine *Möglichkeit nur im Unmöglichen* hat, gilt es die ‚Experimente ohne Wahrheit‘ jedes Mal ernst zu nehmen, auf die einzulassen uns jene einladen.“³⁹⁷

Diese Seinsweise der ‚Möglichkeit nur im Unmöglichen‘ findet sich auch an anderer Stelle. Im Werk Heinses erfährt der Begriff *aisthesis* tatsächlich sinnliche Präsenz in des Wortes eigentlicher Bedeutung, wenn Bildinhalte in rhetorisch performativer Verdoppelung, nicht allein in Verschränkung von Skulptur und Leben: Venus Medici/Cäcilie – Venus Medici/Betrachter, sondern in gelebten Romanszenen sensualisiert werden.

Im Brief an Benedikt aus Florenz entwirft sich der Held Ardinghello, der uomo universale der Renaissance, dem Freund als von dem Herzog von Florenz dringlich erwarteter Kunstexperte.³⁹⁸ „Man stand hier noch im Handel über eine nackte Venus von Tizian und wartete nur auf meine

³⁹⁴ ebd. S. 329

³⁹⁵ Helmut Pfotenhauer. Um 1800. S. 38

³⁹⁶ AKS S. 330

³⁹⁷ Giorgio Agamben. Bartleby. S. 48/49

³⁹⁸ Er zeigt seine Beziehung auf zu seinem „alten Lehrmeister Vasari“, der die Galerie erbaut hat, in dem er selbst jetzt ein Zimmer einrichten lässt für „das ausgesucht Vollkommenste, ... das seinesgleichen wohl schwerlich in der Welt haben wird, ausgenommen Belvedere“. (AKS 328)

Entscheidung. Sie ist unzweifelhaft ganz von seiner Hand; und der Kauf wurde gleich richtig gemacht“.³⁹⁹ Der *Venus Medici* wird im Folgenden, im weiteren Briefverlauf, *Tizians Venus* (Abb. 11) gegenübergestellt.⁴⁰⁰

Heinse nähert sich dem Bild nicht in der ikonischen Betrachtungsweise,⁴⁰¹ wie sie Imdahl für eine Bildinterpretation fordert. Eine Synthese zwischen sehendem Sehen und erkennendem Sehen gerät bei Heinse gegenüber diesem Gemälde ins Ungleichgewicht. Dominant ist das Sehen von stofflichem denotierbaren Inhalt, ein Sehen von schon vorweg Gewusstem. Der Bildbeschreibung geht gleichsam ein vom Affekt unterfütterter erinnertes Prätext voraus. So setzt er ein mit den Worten: „Dies ist eine reizende junge Venezianerin von siebzehn bis achtzehn Jahren“, um nach einigen Ausführungen über das Reizvolle dieser Schönen seine dem Bild unterlegte Idee fortzuführen: „Bezaubernde Beischläferin und nicht Griechenvenus, Wollust und nicht Liebe, Körper bloß für augenblicklichen Genuß“. Seine Bildbetrachtung endet mit dem Resümee: „Tizian wollte keine Venus machen, sondern nur eine Buhlerin; was konnte er dafür, daß man diese hernach Göttin der Liebe taufte?“ Heinse entkleidet die Venus von Urbino gleichsam ihrer Mythologisierung durch die von Vasari nachträglich eingeführte

³⁹⁹ Ihrem ersten Besitzer, Guidobaldo della Rovere, dem späteren Herzog von Urbino, lag sehr viel daran, möglichst schnell in den Besitz der von ihm in Auftrag gegebenen *donna nuda* zu kommen, wie er das Bild in einem drängenden Brief vom 09. März 1538 an seinen Agenten in Venedig nennt. Erst 1567, fast dreißig Jahre später, wurde das Gemälde von Giorgio Vasari als *Venus* bezeichnet.

⁴⁰⁰ Abbildung Nr. 11. AKS S. 331 ff. Beide Kunstwerke personifizierend, setzt er mit den Worten den Übergang von Statue zu Gemälde: „*Tizians Venus* wird eine schlimme Nachbarin an ihr haben“.

⁴⁰¹ Panofskys Form- und Kompositionsbegriff kritisierend, entwickelt Imdahl seinen Begriff der „Ikonik“ Die ikonische Sinnstruktur erschließe sich nur einer ikonischen Betrachtungsweise. Imdahl umschreibt ihre Funktion im Gegensatz zur Ikonographie dadurch, dass sie „außer den wiedererkennbaren natürlich-gegenständlichen, figürlichen und dinglichen Bildwerten gerade auch formale Relationen sowie bloße Linien oder Richtungen jenseits des Sinns aller gegenständlichen Trägerschaften wahrnimmt“. (Imdahl. 1996. Bd. 3. S. 432) Gottfried Boehm deutet diese Ausführung in seinem Vorwort: „In der ikonischen Betrachtungsweise ... integriert sich ein „gegenständliches, wiedererkennendes Sehen“ und ein „formales, sehendes Sehen.“ (ebd. S. 33) Er spricht weiter von der „wahrnehmungsfundierte Methodik“ Imdahls und dessen Verhältnis zu der nach 1968 beginnenden Rezeptionsästhetik des Faches. Bei dem Dichter Heinse wird das sehende Sehen bei diesem Gemälde weitgehend ersetzt durch ein teilnehmendes Sehen.

Benennung. Wollust und Begierde bestimmen die Transkription. Heinses Interpretation lässt sich durch mehrere Gesichtspunkte rechtfertigen: Die starke erotische Ausstrahlung und der porträthafte Charakter hat frühere Forscher dazu veranlasst, in dem Gemälde ein Kurtisanenbildnis zu sehen. Auch ist die Provenienz des Gemäldes zu bedenken, dann die Tatsache, dass es ursprünglich unter dem Namen *donna nuda* gehandelt wurde. Erhellend für die Interpretation wäre auch ein Vergleich mit der Giorgione zugeschriebenen *Schlafenden Venus* einerseits, (Abb. 10) dann aber auch mit den diversen Bildgebungen durch Tizian von *Venus mit dem Orgelspieler*. Stellvertretend für die übrigen Versionen soll hier die Version von 1545/48, die Tizian für Karl den V. malte – *Venus mit Cupido und dem Orgelspieler* (Abb. 12) – bedacht werden. Letztendlich wäre auch Manets *Olympia* (Abb. 13) heranzuziehen. Eine Deutungsvarianten (Panofsky) sieht diese als Allegorie der Sinne. Tastsinn, Augensinn und Gehör wären thematisiert durch die nackte Haut, die Schönheit des Anblicks, das Orgelspiel. Eine weitere Deutung: Darstellung männlichen Begehrens durch den Orgelspieler, die entblößende Insistenz des männlichen Blickes auf den unverhüllten weiblichen Schoß der nackten Venus, verstärkt durch die Brunnenfigur eines Satyr; jedoch auch ein eindeutig/zweideutiges Rollenspiel durch eine verfügbare Liegende. Im Gegensatz zur den Mariendarstellungen verwandten und nachempfundenen Repräsentation der stehenden Venus eines Botticelli, (Abb. 15) der vertikalen, antiken Skulptur mit Spielbein, in der christliche und antike Symbole (Muschel/Wasser/Rosen etc.) zur Deckung kommen, bietet sich bei Tizian eine profane Liegende dar. In der tiefenräumlichen Bildbühne dieser Version der Venus mit dem Orgelspieler, der man psychoanalytisch interpretierend symbolisch geschlechtliche Valenzen zuschreiben darf, werden zentralperspektivisch alle Beziehungen überschaubar: Darstellung der Pfauen am Brunnenrand, das unter Bäumen in das Innere des Bildes wandelnde, sich

gegenseitig umschlingende Paar. Die Tiefendimension übernimmt die Funktion eines virtuellen Spiegels, in dem sich die dem Bild inhärente Sensation bündelt: die Präsenz des Weiblichen als das zu Begehrende. Amors tiefer Blick in die Augen der Liegenden verbindet sich als horizontale Bildachse mit dem Blick des Orgelspielers und unterstreicht so die amouröse Qualität der Bildaussage. War der *Venus von Urbino* bei Tizian noch die Ambivalenz von heiliger, himmlischer Schönheit und irdischem Begehren inhärent, so ist dem Gemälde *Olympia* von Manet (Abb. 13) aus dem Jahr 1863 reine Präsenz eigen. Das Vorbild von Olympia ist die *Venus von Urbino*, die Manet 1856 in Florenz kopiert hat (Abb. 14); jedoch „ihr fehlt die unwirkliche Zartheit und Verlorenheit der göttlichen Gestalt Tizians, welche auf die heftige Art Manets auf die Erde versetzt wird, wo alle sterblich sind“, bemerkt Bataille.⁴⁰² Ein Ideal, ja das Ideal schlechthin, wird zerstört: das Gewohnte, das Überkommene. „Es ist das Menschliche ohne Phrase, von allen Bindungen ... befreit.“ Ihr harter Realismus ist für uns nicht „die Hässlichkeit eines ‚Gorillas‘“ wie für die Salonbesucher – er ist für uns „die Absicht des Malers, das *Gesehene* auf die stumme, auf die leere Einfachheit ... zurückzuführen“.⁴⁰³ Diese Entauratisierung findet sich gesteigert in dem Gemälde *Ursprung der Welt* von Courbet (Abb. 16) aus dem Jahr 1866. In diesem Torso, ohne Kopf und ohne Arme, in diesem knappen Konzentrat vom Körper gibt Courbet in der hüllenlosen „natur dans toute sa nudité“ ein „Höchstmaß an formaler Verdichtung, das der Betrachter als unausweichlichen Sog empfindet – sein Blick kann sich der Konfrontation mit dem Geschlecht nicht entziehen“.⁴⁰⁴

Dieses den Blick bannende Elementarereignis repräsentiert die Macht des weiblichen Eros. Für Courbet ist demnach die Frau der verkörperte Mythos: in ihr hat seine Welt ihren Ursprung.

⁴⁰² Bataille. Manet. S. 69

⁴⁰³ ebd. S. 67

⁴⁰⁴ Werner Hofmann. Venus. S. 18

Kehren wir zurück zu Heinses Transkription der Venus von Urbino im Ardinghello. Neben den mitgebrachten Seherwartungen, neben den ‚sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen‘⁴⁰⁵, sucht Heinse sich dem Darstellungsmodus dieses Gemäldes zu nähern.⁴⁰⁶ Er schildert, wie und wo die Liegende gelagert ist, geht auf die Haltung des Kopfes, der Gliedmaße ein, nennt ‚bezaubernde Farbe‘, die der Widerschein der Rosen Hand und Arm geben, verweist auf Schattengebung. Er wertet vergleichend mit der *Venus Medici* die Eigenheit der Körperlichkeit der Liegenden: ‚Ihre Formen machen einen starken Kontrast mit der griechischen. Wie das Leben sich an dieser mit allen Muskeln regt und sanft hervorquillt und hervortritt: und bei der Venezianerin der ganze Leib nur eine ausgedehnte Masse macht! Aber es ist schier nicht möglich, ein schmeichelnder und sich ergebender und süß verlangender Gesicht zu sehen‘. Süß Verlangen, der Dichter gibt dem Bild, was ‚im Sehen nicht nur gesehen, sondern sehend hinzugewusst‘,⁴⁰⁷ nein, recht eigentlich sehend empfunden, ja gelebt werden kann, ‚die wahre Beseelung der Form‘. Obgleich Heinse auf die Farbgebung im Bild nur am Rande eingeht, scheint er doch indirekt in seinem Bildzugang von ihrer Macht beeinflusst zu sein.⁴⁰⁸ In den *Metamorphosen* von Ovid bearbeitete Pygmalion mit ‚glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit schneeweißes Elfenbein, gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf. Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Du möchtest glauben sie lebe, wolle sich bewegen‘.⁴⁰⁹ Am Fest der Venus fleht Pygmalion, am Altar der Göttin ‚nachdem er der heiligen Pflicht genügt hatte‘ um eine Gattin, die ‚dem Mäd-

⁴⁰⁵ Max Imdahl. 1996. Bd. III, S. 432

⁴⁰⁶ Kaum das für Tizian Spezifische, nicht das Werk Tizians und dessen Charakteristika werden berücksichtigt, auch nicht ein naheliegender Vergleich mit dem Bild *Schlafende Venus* von Giorgione wird wahrgenommen.

⁴⁰⁷ ebd. S. 142, um mit Hans Sedlmayr zu sprechen

⁴⁰⁸ So möchte man hier mit Imdahl der These de Piles folgen, wonach ‚die Farbe als die eigentlich spirituelle Bildmacht und wahre Beseelung der Form angesehen‘ wird. (Imdahl. 1996. Bd. III, S. 155)

⁴⁰⁹ Ovid. *Metamorphosen*. Pygmalion. Buch X, S. 244ff. Abb. Nr. 17

chen aus Elfenbein gleiche!“ (Abb. 17) Durch seine Leidenschaft erweckt der vormals misogyne Künstler selbst sein Kunstwerk: „Da war ihm, als sei sie warm. Wieder legt er Mund an Mund und tastet mit der Hand nach der Brust. Er tastet noch, da wird das Elfenbein weich, verliert seine Starrheit, weicht zurück und gibt den Fingern nach“.

In der Beschreibung der Venus des Tizian⁴¹⁰ von Heinse, dem Pygmalion der Worte, berührt die „junge Venezianerin“ gleichsam den Betrachter mit ihrem Blick, macht ihn zum Voyeur, der die angebotene „brennende Süßigkeit der Begier“ sinnlich-fühlend-erkennend aufnimmt. In sinnlich-erotischer Weise nimmt Heinse *Anteil*⁴¹¹ an diesem Tableau und kreiert es gleichsam in künstlerischer Metamorphose als lebendiges Bild, als *tableau vivant*⁴¹², lässt es erstehen im Romanverlauf, in der Schlafgemachszene zwischen Ardinghello und Lucinde.⁴¹³ Im Sprachduktus unserer heutigen Zeit könnten wir sagen: Bei dieser Inszenierung sind wir als Leser Zeugen einer Peepshow. Ardinghello, der sich durch eine „Verräterei“ zu den Gemächern Lucindes Zugang verschafft hatte, ist im Schrank in Lucindes Schlafzimmer verborgen, wird zum Voyeur, „Tumult und Aufruhr in allen Nerven und Adern“. Das beim Anblick der Venus von Tizian notwendig sublimierte Begehren bricht nun hier in lebendiger Gewalt aus: „So lag ich eine Weile in ihrem Anschauen versunken und verloren und meiner endlich nicht mehr mächtig.“⁴¹⁴

⁴¹⁰ AKS S. 331

⁴¹¹ ‚Anteil‘ im Sinne der Ausführungen von Gottfried Boehm in seiner Schrift: *Kunstliteratur* S. 24

⁴¹² Antoine Watteau → *tableaux vivants*

⁴¹³ AKS S. 108-112

⁴¹⁴ Der Plot des Romans – die Hintergründe von Lucindes Leben und das ihres Bräutigams Florio Branca, die Geschichte ihrer Beziehung – wird im Verlauf eines Gesprächs übermittelt. Ardinghello trifft im Hafen von Genua mit einem alten Schiffer aus Antibes, Gabriotto, zusammen. Dieser kannte beide Brautleute von Kind an. Hier erfährt der Leser, dass Lucinde Tochter ist eines heruntergekommenen verarmten Edelmanns aus dem Hause Montefeltro, einem Herzogsgeschlecht in Urbino! Es ist zu fragen, ob dieser Bezug: Venus von Urbino / Lucinde von Urbino von Heinse als Hinweis für den aufmerksamen Leser gedacht war. Auch darf vermutet werden, dass die Feststellung, die Vaterschaft des Herzogs werde angezweifelt, für den weiteren Entwurf dieser Romanfigur, die sie kennzeichnende Ambivalenz, nicht unwesentlich ist. Der alte Seemann soll Vermittler sein, bei dem Versuch Florio aus der Gefangenschaft auszulösen.

In einer enigmatischen Verschränkung – *Venus von Urbino* versus Lucinde – versucht der „grausame Verderber“, nachdem seine tätlichen Angriffe erfolgreich abgewehrt wurden, das „Himmelskind“ mit den Worten zu beruhigen: „... sieh! Ich *berühre dich nicht mehr*. Ich bin schon glücklich, wenn ich *dich nur sehe*.“

Jedoch mit und durch den „sonnenheißen Blick“ findet Aneignung, Konsumtion statt. Eben jenes Sehen, die Berührung des Körpers mit dem Blick, erweckt in „synästhetischer Konfusion“⁴¹⁵ oder Totalität der Kontingenzen und ihrer Entgrenzung die erotische Ek-stasis, als „Substrat künstlerischer Zeugungskraft“⁴¹⁶, „als rückhaltloses Fühlen des Anderen die genuine Ambiguität des Leibes“.⁴¹⁷ Dieses erotische Außer-sich-Sein – „das Subjekt verliert seine Textur zugunsten eines Patchworks, das unendlich wuchert“⁴¹⁸ – verwandelt sich in der „*performance* der Sexualität“⁴¹⁹ in ein gleichsam „ozeanisches Gefühl“⁴²⁰ der bewegten allumfassenden Grenzlosigkeit, in Lust, Wollust. Sie, die Ek-stasis, ist aufgehoben, verschmolzen im Naturganzen, im Werden und Vergehen: „... unten rauschte zürnend das Meer auf.“⁴²¹

Venus, die dem Meer Entstiegene, verbindet in sich Eros und entgrenzte Natur. „... und ... dünkte mich alles ein Traum“.⁴²² Eros lässt sich nicht diskursiv fassen, entgleitet jedem Zugriff, ist ein Dazwischen. Eros – so Plato im Symposion – ist letztendlich beheimatet in der Idee, im Begehren nach dem Guten, dem Zeugen im Schönen. Anders bei Heinse. Bei ihm finden wir Eros im Genuss des Korporalen in seiner Ambiguität.

In seiner Erzählung erfährt Ardinghello, mithin der Leser, die Lebensgeschichte von Florio, vom politischen Hintergrund seiner Gefangenschaft, vom Seekrieg zwischen Spanien und Venedig gegen die Türkei und die Seeschlacht bei Lepanto/Echinadischen Inseln von 1771. (AKS 117f.)

⁴¹⁵ Gert Hofmann. „Corpus versus Forma“. S. 247-258

⁴¹⁶ ebd. S. 251

⁴¹⁷ ebd. S. 253

⁴¹⁸ Gilles Deleuze. *Bartleby*. S. 29

⁴¹⁹ Gert Hofmann. Anm. 32. S. 251

⁴²⁰ Gilles Deleuze. *Bartleby*. S. 34

⁴²¹ AKS S. 110

⁴²² AKS S. 114

III Das Heilige und das Abjekte

Ekphratische Umsetzung des Weiblichen im *Ardinghello*

Verflüchtigung, Verdunstung und Einwärtsfassung
des Ichs. Hierin ist alles enthalten.

Baudelaire. Raketen

Wo das Weibliche ins Spiel kommt, kommt auch die Liebe ins Spiel. Die Liebe, ein Phänomen, das sich dem Diskurs entzieht. Dies macht auch das Gemälde von Tizian *Amor Sacro e Profano*⁴²³ deutlich. Ein rätselhaftes Bild, und das Rätsel, das uns Tizian aufgibt, welche der Frauen für die heilige und welche für die irdische Liebe steht, ist bis heute nicht gelöst.⁴²⁴ In diesem profano jedoch geht das Abjekte, das neben dem Heiligen ein Teil der nachfolgenden Ausführungen sein wird, nicht auf. Bettina Schmitz nähert sich dem Definitionsproblem dieses Begriffs mit der Feststellung: „Das Abjekte verstehen, hieße das zu verstehen, was unser Verständnis übersteigt“.⁴²⁵ Denn das Abjekte ist im Sprachlosen, also auch jenseits von allem Denken angesiedelt. Es gehört in den Bereich des Semiotischen. Es untermauert die psychoanalytische Erkenntnis, dass das „Ich niemals Herr im eigenen Hause sein kann“.⁴²⁶ „In der Abjektion ist eine jener heftigen und dunklen Revolten des menschlichen Wesens enthalten, die sich gegen das richten, was es bedroht und was ihm von einem Außen oder exorbitanten Innen zu kommen scheint, geworfen an den Rand des Möglichen, des Tolerierbaren, des Denkbaren“. Das sind die einführenden Worte der An-

⁴²³ Tizian. Die himmlische und die irdische Liebe. Abbildung auf Seite 1 dieser Arbeit, zur Interpretation des Bildes ebd. Anmerkung 2.

⁴²⁴ Selbst, wenn der Interpretation zugestimmt würde, dass die unbedeckte, rechts sitzende Frau die Venus darstellt, so ist doch die Venus selbst in ihrer Valenz polyvalent..

⁴²⁵ Bettina Schmitz. Die Unterwelt bewegen. Politik, Psychoanalyse und Kunst in der Philosophie Julia Kristevas. Aachen. 2000. S. 119. Vielleicht könnte das Abjekte erklärt werden durch jene Mächte des Grauens, die im Untergrund des unzugänglichen Gedächtnisses lauern. Vergleiche meine Annäherung an den Begriff des Abjekten unter C. I. 3. Anm. 356, S. 100

⁴²⁶ Schmitz. S. 123

näherung von Kristeva in ihrer Schrift „*Pouvoirs de l'horreur*“ oder zu deutsch in der Übersetzung von Xenia Rajewsky „*Mächte des Grauens*“.⁴²⁷ In der Figur der Lucinde lässt Heinse diesen Rand der Möglichkeiten, dieses Ent-setzten aus dem Denkbaren aufscheinen. Im Folgenden soll suchend umkreist werden, welche Wege sich für den Autor des *Ardinghello* auftun, um in Kunst und Poetik das Abjekte in Korrespondenz zum Heiligen zur Darstellung zu bringen.

Wir hatten oben Heinses Bemühen aufgezeigt, eine Rollenfindung mittels der wertefreien Darstellung möglicher Seins-Spielarten für die Frau zu finden. In seinem Hauptwerk geschieht dies durch die Geliebten des Protagonisten.

Cäcilia, Fulvia, Fiordimona konnten in dem Bereich angesiedelt werden, der dem Begriff der Amazone und seiner Konnotation im weitesten Sinne eigen ist. Fulvia jedoch hat im Romanganzes noch eine weitere Funktion. Die Gestaltung ihrer Persönlichkeitsstruktur macht eine Hinführung zu einer anderen Spielart des Weiblichen möglich, die der Autor in der Figur der Lucinde poetisiert.

Fulvia, “the crassly sensual creature“,⁴²⁸ ist in ihrer Zielgerichtetheit reduziert auf sex and crime. Die Verräterei, die pikantes Lesevergnügen für die Zeitgenossen⁴²⁹ bringt und zum dramatischen Höhepunkt des Plots führt, wird von Fulvia initiiert. Sie hat eine Phrynenseele, einen festen lüsternten Blick mit einem wollüstigen Lächeln; „ganz die Gestalt einer Bacchantin in Glut und Üppigkeit, voll Körperreiz“.⁴³⁰ Der Held fühlt wenig Neigung, mit ihr nähere Bekanntschaft zu machen. Mehr interessiert ihn ihre Freundin Lucinde. Er informiert sich über das Objekt seines Begehrens und bringt in Erfahrung, „ihre Eltern seien verunglückte Kaufleute aus Niz-

⁴²⁷ Julia Kristeva. *Mächte des Grauens*. Nach der unveröffentlichten Übersetzung von Xenia Rajewsky. S. 1

⁴²⁸ Uwe R. Klinger. Wilhelm Heinse. 1975. S. 34

⁴²⁹ Zur Rezeption vgl. A. I. und C. I. 3. dieser Arbeit

⁴³⁰ AKS S. 93

za in der Provence gewesen“, und sie lebe jetzt im Hause der Freundin Fulvia. Sie wird einführend apostrophiert als wunderbares Geschöpf voll apollinischer Schönheit: dessen „Mutter, was die Formen des Gesichts betrifft, sich an dem Vatikanischen Apollo versehen zu haben scheint, nur ohne Stolz und Zorn, vielmehr alles heilige Güte; ein wunderbares Geschöpf“. ⁴³¹ Lucinde, die Klare, Reine, Helle, wie ihr Name anzuzeigen scheint, birgt in sich auch dunkle, unreine, diffuse Befindlichkeiten. Sie ist zunächst eingehüllt in ein Mysterium von Trauer und Melancholie. Gerettet aus der Gewalt von Seeräubern seufzt sie aus einer Ohnmacht wieder zu sich kommend:

„Ach, warum leb ich noch, um auf immer unglücklich zu sein! Niemand weiß mein Leiden. O wär ich nur dort oben bei den Auserwählten unter den Heiligen und Engeln!“ ⁴³²

„Die Himmlische“, der „Engel“; in seltsamer Vorahnung des sie Erwartenden klagt sie:

„Heillose[s] Geschenk der Schönheit in wie viele Drangsale stürzest du uns! Und wenn wir andere damit glücklich machen, so geraten wir dadurch selbst in das äußerste Elend ... die vortrefflichsten Männer, mit allen Vollkommenheiten ausgerüstet, wie zum Exempel Ihr seid, legen uns häßliche Fallstricke“. ⁴³³

Diese Fallstricke werden in der Tat also gleich ausgelegt. Fulvia wird auf Bitten des Helden tätig. Sie schleust ihn in das Schlafgemach der angehimmelten, der lüstern begehrten Spröden ein. Es kommt zu der berühmt berüchtigten Schrankszene, einer grandiosen Peepshow des achtzehnten Jahrhunderts mit anschließenden sexuellen Übergriffen. Diese mit Dynamik und großer Bildhaftigkeit beschriebene Szene hat neben der Ebene, die das lüsterne Lesepublikum bedient und das Buch zum Verkaufsschlager machte, durchaus Tiefenstruktur. Es gilt die Bilder hinter den Bildern zu

⁴³¹ AKS S. 93

⁴³² AKS S. 98

⁴³³ ebd. S. 99

entdecken, mit deren Hilfe Heinse in der Person der Lucinde Spielarten des Weiblichen inszeniert.

Madonna della Sedia von Raffael, (Abb. 18) Magdalena von dem Wundermanne aus der Lombardei Antonia Allegri, genannt Corregio (Abb. 19), die Laura des Francesco Petrarca, in der Bildgebung von Giorgione (Abb. 20) – diese Bilder werden evoziert. In diesem Figurenbouquet transportiert der Dichter seine geistesgeschichtliche Ideenwelt und lässt sie in kunstvollen Verschränkungen und Spiegelungen in der Figur der Lucinde zu Leben erstehen. Diese Insignien befinden sich alle in dem Schlafgemach von Lucinde. Der Held, der sich, Lucinde erwartend, mit Hilfe Fulvias heimlich Einlass verschafft hatte, hat Muße, und der Leser mit ihm, die Gemälde aus der Zeit der Renaissance eingehend zu betrachten.

Das Bild der Mutter Gottes, die Madonnenbilder mit dem Kinde beschäftigten bereits den Galeriebesucher Heinse in Düsseldorf. Im Umfeld der Gemäldebrieve und deren Abdruck in Wielands *Deutschem Merkur* sucht er in Briefen an seinen Freund und Gönner Gleim in Halberstadt seine eigene von Wieland und der kunstästhetischen Interpretation des 18. Jahrhunderts abweichende Position darzulegen.

Für ihn, Heinse, verbinden sich vielfältige, divergierende Konnotationsebenen mit dem Signifikanten ‚Madonna‘. Ihm ist die Madonna nicht ausschließlich Heilige, Repräsentantin des Sittlichen, der Tugend. Er vertritt die Ansicht, dass auch die Madonna ein Weib, ein Weib in seiner Geschlechtlichkeit, also auch eine Verführerin und eine zu Begehrende ist. Verhalten spricht Heinse in seinen der Öffentlichkeit zugänglichen Ausführungen von ‚*dem Wesentlichen von Madonna*‘ und dem *Weniger und Mehr als jüngste Mutterliebe*.⁴³⁴ Er setzt dieses *Mehr* in direkte Beziehung zur höchsten Schönheit der Madonna Raffaels in Florenz.⁴³⁵ *Madonna della*

⁴³⁴ GB S. 280

⁴³⁵ Heinse kennt das Original nicht, sondern hat es nur in einer Kopie von Mengs kennen gelernt.

Sedia (1514). Auch bei diesem Bild⁴³⁶ bietet sich eine solch plurale Interpretation an.

In der kunstgeschichtlichen Betrachtung nimmt die *Madonna della Sedia* in ihrer Doppelfunktion als Ikone und Porträt einen hohen Stellenwert ein.

Die Madonna spricht mit ihrem Blick den Beschauer direkt an, schafft mit ihrem Auge eine innige Vertrautheit zwischen Bildinhalt und Betrachter. Das Umschlagtuch scheint die Blöße zu bedecken, die das rote Oberteil gewährt.

Der Jesusknabe – nicht mehr im Säuglingsalter – drückt sich an die Brust der Madonna, auch er mit seinem Blick den Betrachter in das Bildgeschehen miteinbeziehend. Der Jesusknabe, an die schöne Mutter geschmiegt, fasst mit seiner Hand unter das Umschlagtuch.

In seinem Renaissanceroman *Ardinghello*⁴³⁷ lässt Heinse in der entscheidenden Verführungsszene zunächst das Bild der *Madonna della Sedia* entstehen und nimmt somit in ekphratischer Form die folgende Romanszene vorweg.⁴³⁸

Die plurale Konnotation dieses Gemäldes – sie erschließt sich durch den Vergleich mit weiteren Werken des Künstlers – wird für unsere Thematik des Heiligen und Abjekten und die Inszenierung des Weiblichen bei *Lucinde* bedeutsam.

In Raffaels späten Jahren in Rom entstanden neben der *Madonna della Sedia* nur zwei Frauen-Porträts: *La Velata* (Abb. 21) und *La Fornarina*. (Abb. 22). Vasari legt nahe, dass es sich hier (Abb. 21) entweder um die bekannte Kurtisane Beatrice Ferrarese oder aber um Raffaels Geliebte handelt. Dieser Bildzuweisung widerspricht bei *La Velata* jedoch der Schleier, den die Porträtierte trägt. Er verweist auf eine eheliche Verbindung. Jedoch kommt Raffaels Begehren hinsichtlich dieser Frau, das vermutet wird, in der bra-

⁴³⁶ Öl auf Holz. Um 1514. Florenz Palazzo Pitti. Abbildung Nr. 18

⁴³⁷ AKS S. 109 f.

⁴³⁸ Ernst Osterkamp. Heinse, Raffael und Michelangelo. Vortrag in der Akademie der Wissenschaften. Mainz. September 2003

voirösen erotisch aufgeladenen Darstellung des überreich geschlitzten Ärmels zum Ausdruck.

Man glaubt heute, dass beide Porträts, das Porträt der *La Donna Velata*⁴³⁹, und hier besonders deren Ärmel,⁴⁴⁰ und das Porträt der *Madonna della Sedia* aus derselben Geisteshaltung entsprungen sind. In der Kunstliteratur wird wiederholt auf die Verwandtschaft dieser beiden Stücke mit dem Bild *Kniestück einer sitzenden jungen Frau mit entblößter Brust*, bekannt als *La Fornarina*⁴⁴¹, hingewiesen. Ja, lange Zeit vermutete man dieselbe Frau hinter den Porträts und der Madonna.⁴⁴² Mit ihrem Armband am linken Arm erhebt die *Fornarina* offen den Anspruch, als Donna amata des Künstlers angesehen zu werden; das Bild könnte also ein späteres Stadium der Liebesbeziehung wiedergeben.⁴⁴³ In der *Madonna della Sedia* lebt somit auch für die heutige kunstgeschichtliche Interpretation eine Vielheit von Valenzen.

Während August Wilhelm Schlegel in seinem kunstkritischen Werk „*Die Gemählde. Ein Gespräch*“ vom Jahr 1798 sich ausdrücklich an die Einbildungskraft der Leser richtet, in der die Umrissse nie gesehener Gemälde Gestalt annehmen sollen, wird bei Heinse die Kenntnis der Bildgebung vorausgesetzt. Das Bildnis der Madonna von Florenz transportiert allein durch dessen Nennung Kunst in Kunst, ein bildendes Kunstwerk in ein poetisches Kunstwerk.

⁴³⁹ Öl auf Leinwand. Um 1514. Florenz, Palazzo Pitti. Abbildung Nr. 21

⁴⁴⁰ In dieser Seidenlandschaft, ähnlich dem Hin und Her der Wellen, die sich durchdringen und ineinander verlieren, ist, um mit Bataille zu sprechen, die Erotik eingefangen. „Der ganze Aufwand der Erotik ist im Grunde darauf ausgerichtet, die Struktur jenes abgeschlossenen Wesens zu zerstören, das die Partner des Spiels im Normalzustand sind.“ (Georges Bataille. *Der heilige Eros*. Frankfurt. 1984. S. 16f.)

⁴⁴¹ Öl auf Holz. Um 1518. Rom Galleria Nazionale im Palazzo Barberini. Abbildung Nr. 22

⁴⁴² Unterstützt wird diese Vermutung durch die überlieferte Kritik Savonarolas an den zeitgenössischen Madonnen- und Heiligenbildern, in denen Dirnen und Stadtschönheiten wiederzuerkennen seien.

⁴⁴³ Roger Jones und Nicholas Penny. *Raffael*. München. 1983. S. 167

Diffiziler verhält es sich mit dem Bildnis der Maria Magdalena von Antonio Allegri, genannt Corregio⁴⁴⁴, damals in der Gemäldegalerie Dresden.

Die Figur der Maria Magdalena ist über die Jahrhunderte hin bis heute im Bewusstsein der Menschen virulent. Man denke an den Bestseller *Sacrileg. The da Vinci Code* von Dan Brown.⁴⁴⁵

Diese Figur fand im Laufe der Jahrhunderte vielerlei Lesarten. Von allem Anfang an war *Maria Magdalena* eine Gestalt unklarer Provenienz. In Ihr findet sich eine Kompilation verschiedenster Frauen der biblischen Geschichte.

Da ist zunächst Maria aus Magdala,⁴⁴⁶ die von Dämonen oder bösen Geistern Besessene, die, von Jesus geheilt, ihm zeitlebens nachfolgt als getreue Jüngerin, Freundin, schließlich sieht man in ihr – wie auch bei D.H. Lawrence⁴⁴⁷ oder Dan Brown – seine Geliebte.

Als Jesu in Bethanien im Hause Simons, des Aussätzigen, weilt und dort zu Tische sitzt, kommt ein Weib, „die hatte ein Glas mit ungefälschtem Nar-denwasser, und sie zerbrach das Glas und goß es auf sein Haupt“. Als sich die Anwesenden unwillig über die Vergeudung äußern, verteidigt Jesu sie und stellt sie in unmittelbaren Zusammenhang mit der Verkündigung des Evangeliums: „Wahrlich ich sage euch: Wo dies Evangelium gepredigt

⁴⁴⁴ „Die büßende Magdalena“. 29 x 29 cm. IG 183. Das Bild gilt seit dem späten 19. Jahrhundert als Kopie, wahrscheinlich aus dem Umkreis von Corregio. Das 1743 aus der herzoglichen Galerie in Modena erworbene, bei den Zeitgenossen äußerst populäre kleinformatige Bild gehörte zu den Lieblingsstücken August III., der es mit einem edelsteinbesetzten Rahmen versehen ließ. Kriegsverlust der Dresdner Gemäldegalerie. Nicolai berichtet 1764 in einem Brief an Hagedorn, den damaligen Kurator der Kunstsammlung, Friedrich der Große habe aus dem 7-jährigen Krieg den Geschmack an Corregio und Rubens mitgebracht. Er ließ sich „die schöne Büberin Batonis nach Corregio kopieren und verbrachte täglich mehrere Stunden in der Galerie“. Nach: Hans Posse. Die Gemäldegalerie zu Dresden. S. 62f. (Abb. 19)

⁴⁴⁵ Dan Brown. *Sakrileg*. Bergisch Gladbach. 2004. Auch sei erinnert an den derzeitigen Prozess in London, den dieses Buch und die Magdaleneninterpretation darin auslöste, oder an den Film *Maria voll der Gnade* von Catalina Sandino Moreno.

⁴⁴⁶ nach Lukas 8/2 und Markus 6/9

⁴⁴⁷ D.H. Lawrence. *The Man who died*. S. 163ff.

wird in aller Welt, da wird man auch das sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie jetzt getan hat“.⁴⁴⁸

Auch Maria von Bethanien, die Schwester Marthas und des Zacharias wird deckungsgleich als Maria Magdalena bezeichnet. Es ist jene, die sich zu Jesu Füßen setzte, und sie „hörte seiner Rede zu“, während Martha sich dem Hauswesen widmet. (Abb. 23). Unter dem Christuswort „Sie hat das gute Teil erwählt“ ist diese Frauengestalt als die dem Wort, dem Intellekt Verpflichtete, im Gegensatz zu ihrer Schwester Martha, als der Dienenden, in die feministische Literatur eingegangen⁴⁴⁹.

Eine weitere biblische Frauen-Figur wird mit MM identifiziert, sie wird in Lukas 7/37ff. ohne Namensnennung als „Sünderin“ eingeführt. Sie hört, Christus sitze bei dem Pharisäer Simon zu Tische, eilt zu dessen Haus, bringt ein Glas mit Salbe. Und sie „fang an, seine Füße zu netzen mit Tränen und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen, und küsste seine Füße und salbte sie mit Salbe“.⁴⁵⁰ (Abb. 24). Auch Simon nennt ihren Namen nicht, sondern zweifelt am Prophetentum seines Gastes, weil er offenbar nicht weiß, „welch ein Weib ihn anrührt“. Und er betont – mit Verachtung: „... denn sie ist eine Sünderin“. Diese gesellschaftlich offensichtlich fragwürdige Gestalt wird jedoch⁴⁵¹ von Jesus voll rehabilitiert mit den Worten: „Ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebt; welchem aber wenig vergeben wird, der liebt wenig“. (Lukas 7/47)

⁴⁴⁸ Markus 14. Verse 3-9. Jene Frau, die den auferstandenen Christus mit „Rabbuni“ anruft und der Jesu „noli me tangere“ antwortet, scheint nach Joh. 20/11 in dieser Figur der Freundin aufzugehen. Sie wird in der Folge die Lehre Christi verbreiten.

⁴⁴⁹ Visuell wird der problematische Bezug zwischen dienender, karikativer Liebe und geistiger, erkennender, ja ‚himmlischer‘ Liebe dieser biblischen Szene von Diego Velazquez umgesetzt in seinem frühen Werk „Christus im Haus von Martha und Maria“. (Abb. 23) In diesem Zusammenhang ist auch die Emanzipationsrede von Lucinde zu sehen, die sie mit den Worten beginnt: „Ein Weib ist doch das armseligste Ding auf Erden!“ Auch diese Wesensart der kritischen Verteidigerin ihrer Selbst wird dieser Geliebten von Heinse zugeschrieben, der hiermit die Polyvalenz ihrer Charakterstruktur noch erweitert. (AKS S. 123f.)

⁴⁵⁰ Dieric Bouts. Christus im Hause des Pharisäers Simon. Um 1460. Staatliche Museen Berlin. Abb. 24

⁴⁵¹ Nach einem Diskurs zwischen Simon und Christus über die Gabe findet die Rehabilitation statt. (vgl. Jacques Derrida. Falschgeld. Gabe und Gegen-Gabe. Und Bataille. Verschwendung)

So sind uns nun die *Vertraute* – die Jüngerin – die Geliebte Jesu; die *Sünderin*, die viel geliebt hat, sprich die Prostituierte; die *Besessene* und damit Ausgegrenzte und die *Hörende, die nach Erkenntnis Strebende* durch die Evangelien in der Figur der Maria Magdalena zusammengerückt.⁴⁵²

Diese biblische Kompilation wird erweitert durch diverse Legendenbildungen. In den Legenden findet die Ambivalenz der Gestalt MM durch die Verschmelzung verschiedener biblischer Frauen ihren Niederschlag. Sie sind einerseits geprägt durch das Bild der Sünderin, die jedoch, wie jene im Hause Simons den Weg zum Heil findet durch *devotio*., andererseits durch die Stellung von MM als bevorzugte Jüngerin Christi.

Die Entstehung des Magdalenenkults lässt sich bis in das 8./9. Jahrhundert zurückverfolgen. So berichtet eine Missionslegende⁴⁵³ von der lebensbedrohlichen Seefahrt von MM, fliehend vor der Verfolgung nach der Himmelfahrt Christi. Sie landet in Marseille. 1217 wurde nahe Vézelay in der Provence ein Franziskanerkonvent gegründet, das nahe gelegene St. Beaume wird nun zum Ort der Heiligenverehrung, wo die Heilige und Büsserin der Legende nach lebte; ohne Kleidung, ohne Essen und Trinken. Hier erfährt sie täglich siebenmal eine Ekstase, die sie – von Engeln in himmlische Höhen erhoben und dort genährt – durchlebt.

Ein kurzer Exkurs in den Bereich der kunstgeschichtlichen Betrachtung und in die bildende Kunst soll das Bild dieser Heiligen in seiner divergierenden Akzentuierung vervollständigen. Abschließend soll dann die poetische Deutung der Ikonographie im *Ardinghello* beleuchtet werden.

Bei Heinse findet sich das Bildnis der MM von Corregio – erleuchtet von einer Lampe, Blumen, aufgeblühte Rosen und Knospen stehen davor – in der Funktion eines Andachtsbildes.

⁴⁵² Diese Verschmelzung der diversen Frauenfiguren in die eine der MM verdanken wir der exegetischen Interpretation der Kirchenväter Ambrosius von Mailand, Cassian und Papst Gregor I. (Clemens Jöckle. Das große Heiligenlexikon. Köln. 2003. S. 305)

⁴⁵³ Das große Heiligenlexikon a.a.O.

„Solch eine unbeschreibliche Anmut war in den Umrissen ihres Gesichts, so lieblich die Farbe, und unübertrefflich das blonde Haar gemalt, über die jungen Brüste reizend wie von einem Lüftchen verweht“.⁴⁵⁴

Von Anmut, von lieblicher Farbe, von blondem Haar und jungen Brüsten ist da die Rede und reizend wirkt es auf den Betrachter.

Vergleichen wir mit diesen Ausführungen diejenigen von August Wilhelm Schlegel aus dem Jahr 1798

„Corregio ... er hat wohl nie etwa in einem größeren Stile gemahlt, schon was das bloße Machwerk betrifft. Und außerdem hat er ihr nicht Anmuth allein gegeben: nein, sie ist die eigentliche schöne Seele, die der zufällige Irrtum früher Jugendzeit nicht hat entstellen können. ... Wie sie sich zum Buche herabneigt, ... werden ihre niedergeschlagenen vollen Augenlider und langen Wimpern beschattet; man glaubt die Spur von Tränen in dem dunklen Rande zu erblicken. Sie hat geweint, heiß wie ein Kind, das von bitterem Schmerz überwältigt wird ...

Seine Magdalena ist gewiß nicht bloß ein Wunder der Mahlerey, sondern auch von Seiten des zarten und innigen Ausdrucks die schönste und die wahre Grazie der Reue“.⁴⁵⁵

Auch Hegel zeigt in seinen „*Vorlesungen über die Ästhetik*“ eine von Heinse divergierende Auffassung. Er meint, die Maria Magdalena von Corregio sei so bewundernswürdig und werde ewig bewundert werden, weil „sie keinem anderen Gedanken als dem, welcher die Situation erwecken soll, Raum zu geben vermag“.⁴⁵⁶ Für Hegel ist sie ganz

„die reuige Sünderin, aber man sieht ihr an, daß es ihr mit der Sünde nicht Ernst ist, daß sie von Hause aus edel war und schlechter Leidenschaften und Handlungen nicht hat fähig sein können. So bleibt ihr tiefes, aber gehaltenes Insichgehen eine Rückkehr nur zu sich selbst, ... sie ist ... nur vertieft in ihren jetzigen Zustand, und dieser Glaube, dies Sinnen, Versinken scheint ihr eigentlicher Charakter zu sein“.⁴⁵⁷

Es wäre zu fragen, was Hegel mit „schlechten Leidenschaften“ assoziiert. Vermutlich eben dies, was in anderen Bildwerdungen dieses Motivs offensichtlich ist und was die Ikonographie der Maria Magdalena seit der Re-

⁴⁵⁴ AKS S. 109

⁴⁵⁵ August Wilhelm Schlegel. *Die Gemählde*. 1996. S. 61.f. S .66

⁴⁵⁶ G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. S. 106

⁴⁵⁷ ebd. S. 106 f.

naissance bestimmt. So präsentiert Tizian die *Büßende Magdalena*⁴⁵⁸ (Abb. 28) als eine schöne junge Frau, die in ihrer Nacktheit Sinnenfreude vermittelt, ihre Funktion als Heiligen- bzw. Andachtsbild wird fragwürdig.

J. Burckhardt bemerkt kritisch: „In der bekannten Magdalena sollte wohl die bußfertige Sünderin dargestellt werden, allein in dem wundervollen Weib, deren Haare wie goldene Wellen den schönen Leib umströmen, ist dies offenbar Nebensache“.⁴⁵⁹

Auch hier werden die Haare ins Zentrum der Betrachtung gestellt. Die Ambivalenz gegenteiliger Charakterzüge, die eine Gestalt wie die MM kennzeichnet, Büßende und Sünderin, diese Ambivalenz der Aussage findet sich in Bezug auf die Haare – unabhängig von aller christlichen Ideologie – bereits bei Ovid. In seiner *Liebeskunst* widmet er der Bedeutung des Haares ein ganzes Buch. Er stellt fest, dass das Haar anlocken, verführen solle, und fordert dazu auf, „das Haar vor den Augen des Freundes kämmen zu lassen, daß weit über den Rücken es fließt“. Und verweist auf „Venus, die nackt auswringt ihr tropfendes Haar“⁴⁶⁰. Neben dieser erotischen Valenz betont er auch die der Trauer und des Schmerzes: „Bei dem Begräbnis des Manns sucht ihr oft einen neuen; es steht euch, geht ihr mit offenem Haar, lasst ihr dem Schmerz freien Lauf“.⁴⁶¹ Auch der Schmerz über begangene Sünden lässt sich durch aufgelöstes langes Haar symbolisieren. Magdalena, die Sünderin, die mit ihrem langen Haar die Füße des Herrn trocknet, wird im 13. Jahrhundert zur büßenden Sünderin, zur Büßerin schlechthin. Franz von Assisi, der eine Erneuerung der Kirche einleitete und ihrer Korruption den Kampf ansagte, aktualisierte durch sein eigenes Vorbild asketischen Lebens das Bild der frühchristlichen Heiligen als Büßerin. Zum äußeren Erscheinungsbild der Buße gehören Armut, mit all ih-

⁴⁵⁸ Tizian. Die Büßende Magdalena. Florenz, Palazzo Pitti. Abbildung Nr. 28 *Die Büßende Magdalena* wird alternativ häufig als *Heilige Magdalena* bezeichnet. Ein Verwirrspiel.

⁴⁵⁹ Jacob Burckhardt. *Der Cicerone*. Stuttgart. 1959. S. 119

⁴⁶⁰ Ovid. *Liebeskunst*. III. Buch. V. 133ff.; 224; 235ff.

⁴⁶¹ ebd. III. V. 431ff.

ren Begleiterscheinungen wie Nacktheit, Hunger, Durst – schließlich Selbstkasteiung. Buße bedeutet auch Demut bis zur Selbstaufgabe, Isolation, Eremitentum. In der Magdalenenverehrung entwickelt sich ein neuer Bildtypus, der diese Idee wiedergibt. Eine nackte, nur von ihren Haaren verhüllte Büsserin entsteht:⁴⁶² Seine Formulierung findet dieser Typus wie er bei Filippino Lippi⁴⁶³ (Abb. 25) zunächst als haarummantelte Heilige, in der Ödnis einer Felslandschaft, oder wie später bei Dürer⁴⁶⁴ (Abb. 26) als Akt, in einer weiten Landschaft, die Felsen nur angedeutet, umgeben von Engeln, als Zeichen der Erhebung.⁴⁶⁵ Die Darstellung des Aktes vor dem 14. Jahrhundert war, noch eingebunden in die Tradition des Mittelalters, in ein vorgegebenes Thema eingefügt, gemalt nicht um seiner selbst willen, nicht als Verkörperung der Lust. Dies ändert sich zunehmend im Laufe des Quattrocento. Die Aktdarstellung entwickelt sich nun zur Kunstform mit Eigenwert. Die Renaissance entschleiern, als sie den klassischen Akt um seiner selbst willen entdeckt, „nicht allein die Natur des menschlichen Körpers, sondern auch die Natur der menschlichen Gemütsbewegungen; sie streifte dem Menschen nicht nur die Kleider ab, sondern auch einen Schutzpanzer von Konventionen“.⁴⁶⁶ Zeitgleich mit dieser Befreiung geht eine Loslösung aus Mythos und Legende einher, Maria Magdalena ist nur noch an ihren sie umgebenden Attributen, Salbentopf, Totenschädel und gegebenenfalls einem Andachtsbuch zu erkennen. Es kommt zu ikonographischen Uminterpretationen, Sie ist die schöne Sünderin und die um ihrer vielen Liebe willen begnadigte Heilige. (Luk.7/3). Verführerisch, mit stark erotischen Elementen wie Tizians Büßende Magdalena (Abb. 28) hat

⁴⁶² siehe: Monika Inghoff-Danhäuser. Maria Magdalena. 1984. Die Autorin geht in ihrer Arbeit der Frage nach, welche Legenden sich in diesem neuen Bildtypus der haarummantelten Magdalena treffen. (S. 63f.)

⁴⁶³ Filippino Lippi. Büßende Magdalena. Um 1470. Staatliche Museen Berlin. Abb. 25

⁴⁶⁴ Albrecht Dürer. Die Entrückung der Maria Magdalena. Holzschnitt. 1503. Berlin. Kupferstichkabinett. Abb. 26

⁴⁶⁵ Er wird gespeist aus der Legende ihrer vita im Umkreis des Franziskanerordens und den Fresken von Giotto in der Unterkirche von Assisi.

⁴⁶⁶ E. Panofsky. Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München. 1977. Zitiert nach Inghoff-Danhäuser. S. 43

das Heiligenbild zunehmend eine Alibifunktion für die Präsentation eines schönen Frauenkörpers. Venus von Botticelli (Abb. 15) zeigt eben jenes verwehte, um den Körper spielende Haar, das vielen Magdalenenbildern eigen ist. Die typologische Wesensverwandtschaft Magdalena – Venus ist offenbar.

Venus, heidnische Göttin irdischer und himmlischer Liebe, ihr war in Rom der Frühlingsmonat April geweiht, zum Wein- und Frühlingsfest waren auch die Kurtisanen geladen. Flora wurde am 3. Mai im Blumenfest *floralia* geehrt. Beide, Venus und Flora, waren Schutzgöttinnen der Kurtisanen. So lassen sich die Titel wie Venus oder Flora für Kurtisanenbildnisse erklären. Die Kurtisane genoss sowohl in Venedig als auch in Rom zu jener Zeit hohes Ansehen. Für geistreichen Umgang in speziellen Einrichtungen geschult und dem jeweiligen Schönheitsideal nacheifernd, waren sie beliebte Modelle der Maler. Auch Tizian, so wird berichtet, schätzte es, Kurtisanen als Modelle zur Verfügung zu haben. Heiligen- und Kurtisanenikonographie sind in der vorliegenden Darstellung der Maria Magdalena (Abb. 27) in einem Bild vereinigt. Es gibt eine weitere Erklärung für diese deutliche Profanierung, die Verschmelzung der schönen Sünderin zur schönen nackten Sünderin. Maria Magdalena ist bereits seit dem Mittelalter die *Heilige*, unter deren Schutz die Dirnen und Prostituierten standen.⁴⁶⁷ So wird die Spannung von evident Widersprüchlichem, ja Gegensätzlichem in der Auffassung von Magdalena verständlich., Reue, Demut, Zerknirschung in den zum Himmel gerichteten von Tränen verschleierte Augen – ganz Tugend – und das Verführerisch-Schöne, Lasterhafte finden sich zusammen. Auch Corregios Maria Magdalena vermittelt, wie wir den oben zitierten, verschiedenen Interpretationen entnehmen können, eine solche Polyphonie der Auffassung. Als Magdalena liegende, als liegende Figur, spiegelt sich

⁴⁶⁷ Schon im 13. Jahrhundert wurden Magdalenenhäuser gegründet, die den reuigen und in Not geratenen Kurtisanen Schutz boten. Ein gelbes Umschlagtuch kennzeichnete die Kurtisane. Es verweist darauf, dass die Kurtisane auch eine Ausgeschlossene war, eine Figur am Rande der Gesellschaft. Abb. 29

in ihr die Formulierung der Venus lengende, wie wir sie bei Giorgione und in dessen Nachfolge bei Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 11) finden.

Kehren wir zurück zu dem Roman *Ardinghello*, zu Lucinde. Nachdem sie aus der Hand der Seeräuber gerettet worden war, „tat [sie] einen schmach tenden Blick aus ihren großen schwarzen Augen gen Himmel“, verzweifelt, dass sie nicht „dort oben unter den Auserwählten unter den Heiligen und Engeln“ sich wiederfindet. Der Zuspruch ihres Retters: „So viel Schönheit ist nicht gemacht, ... um hienieden sich zu quälen; wirf allen Kummer weg; und sei selbst so selig als du andere selig machst“ kann sie nicht umstimmen.

„Sie schwieg und neigte das Haupt wie eine welke Blume und ging; ohne auf meine Reden achtzugeben, mit mir voran; ihre traurige Miene und blasse Farbe, ihr verwirrtes Haar und losgegangenes Gewand vollendete das Bild einer bezaubernden Heiligen“.⁴⁶⁸

Lucinde als bezaubernde Heilige – in diesem Bild als Verwandte der Maria Magdalena entworfen –, als Himmlische in das Romangeschehen eingeführt, deren Lilienblässe beredtes Zeugnis ihrer Keuschheit gibt, entzieht sich mit melancholisch niedergeschlagenem Blick den Freuden der Welt. Auch gegenüber dem Romanhelden zeigt sie sich meist spröde und zurückweisend. Sie verzehrt sich in Sehnsucht nach ihrem Bräutigam Florio, der in den türkischen Kriegen in Gefangenschaft geraten war. Eine Verrätere i wird ausgedacht, Ardinghello verschafft sich Zugang zum Gemach der Keuschen, versteckt sich in deren Schrank. Nicht wissend um den Eindringling, den Verführer im Schrank, kleidet sie sich aus. Sie singt dabei ein provenzalische s Lied. Es ist das „der Seelenjubil einer Jungfrau, die ihren Geliebten wiederfindet, frei von Not und Drangsal ... und ihn mit tausend Küssen, Liebkosungen und Zärtlichkeiten empfängt.“

Schwankend zwischen Hoffnung und Verzweiflung, fleht Lucinde:

⁴⁶⁸ AKS S. 98

„O hätt' ich doch schon mein Florio !aber wie weit bist du noch entfernt!
Doch Flügel wieder meiner Hoffnung, daß du noch lebst. O du heilige
Magdalena, bescher mir den Holden, die du auf deinem Felsen zu Mar-
seille schon oft über ihn gewaltet hast und den Verwegenen aus den Flu-
ten des Meeres und tödlichen Gefahren nach meinen Bitten errettet!
O du liebe heilige Magdalena, ich falle hier vor dir nieder und fleh dich
an, überlaß o Freundin des Erlösers, mein Gemüt nicht immer dem bitter-
ren Kummer! Mache mein Herz leicht und wieder froh, und stehe bei
meiner Liebe!“⁴⁶⁹

Diese letzte Bitte um Beistand ihrer Liebe scheint begründet, denn Lucinde fährt in ihrem Gebet fort:

„Ardinghello, der Flüchtling, heuratet mich doch nicht. Was hilft mir's wenn ich seine Qual auch noch so hoch treibe: er machte mich endlich unglücklich. Wohlwollen muß ich ihm, ach ja! Er ist ein verführerischer Bube. O Florio, erscheine bald! Heilige, gib mir ihn!“

Diese Reden machen den im Schrank Versteckten „fast zum Narren“ und bringen ihm „Tumult und Aufruhr in alle Nerven und Adern“. Die Liebe zu dem fernen Geliebten scheint wankend, das Objekt der Liebe scheint austauschbar, ersetzbar zu sein. Hier offenbaren sich in Lucinde nicht eingestandene, dem wachen Bewusstsein unerlaubte Sehnsüchte. Das Abjekte wagt sich im Gebet, in der Hinwendung zum Transzendenten hervor. Zum Objekt der Liebe könnte gegebenenfalls Ardinghello werden, wenn nur „der verführerische Bube“ mit weniger Risiko behaftet wäre. Dieser indirekten Aufforderung folgt der Romanheld, nachdem Lucinde sich zum Schlaf niedergelegt hat. Er steigt aus dem Schrank, ergeht sich zunächst im Anschauen der Schönen.⁴⁷⁰

„Sie lag vom Schlaf aufgelöst mit dem Kopf über dem rechten Arm und den linken sanft ausgestreckt, mit den Knien jungfräulich ein wenig zusammengezogen, die Decke von sich geworfen, und nur den Unterleib mit dem Leinentuch verhüllt; es war eben eine laue Nacht“.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ AKS S. 108f.

⁴⁷⁰ Dieses von Heinse gemalte Bild der liegenden Lucinde entspricht dem Renaissanceentwurf der liegenden Venus von Giorgione bis Tizian. Diese ekphratische Umsetzung Heinses, die im Romanganzes durch kunstvolle Verschränkung eingearbeitet ist, findet in einem gesonderten Abschnitt seine Bearbeitung: C. II.

⁴⁷¹ ebd. S. 109

Ein Aufschub des Übergriffs erfolgt und steigert so die Spannung über den weiteren Verlauf des Geschehens. Der Held versenkt sich nun in erstaunlicher Muße in die Betrachtung des Raumes, in den Dunstkreis der hier hingestreckten Schönen. Er findet sich dann kniend vor ihrem Lager, ihr „ambrosische[r] Atem berührt ihn wie Wonne des Himmels“. Er liegt noch eine Weile im Anschauen versunken, „zerrann in nicht mehr zu hemmendem Entzücken und riß das Tuch los: und sie fuhr auf und tat einen Schrei unter meinen Küssen“. Sie ruft „Bösewicht! Schändlicher“, windet sich los, bedeckt sich und weint voller Verzweiflung. Er verteidigt sein Tun mit der Unbezwinglichkeit seiner Liebe. „Vergib, o Himmelskind, einem von unwiderstehlicher Liebe ganz Niedergeworfenen und Überwältigten diese Frechheit. Ich schwöre dir bei allen deinen und meinen Heiligen, ich werde dir kein Leid zufügen!“ Mit Worten und Fügungen, die an ein Gebet gemahnen, beschwört er sie: „... wenn ich von dir bin ist alles von mir in Leerheit ... Du bist meine bessere Seele, die alle meine Fähigkeiten füllt. Du herrscht über mich wie mein strengster Verstand; sieh! Das zeig ich dir“. Ihre Antwort: „O Ardinghello! Ardinghello!“ weint sie, „verlaß mich! O verlaß mich!“ scheint nicht authentisch zu sein. „Ich ohne Gewähr! Denn was ist denn das Ich, was könnte es sein? ... irgend etwas wie eine geträumte Substanz ...“⁴⁷² So formuliert Ingeborg Bachmann knapp zweihundert Jahre später. Lucinde reagiert mit einer erstaunlichen Wendung ihres Verhaltens auf die Gegenargumentation, die Ardinghello formuliert. Der ‚grausame Verderber‘ sucht sie davon zu überzeugen, dass Liebe ohne Sünde sei und die gesellschaftlichen Zwänge und Konventionen wie eine „Scheidewand von Mauer“, die Menschen trenne und ihrem Glück im Wege stehe.⁴⁷³ Seine Vorstellungen münden in die Worte: „Bedenke, wie die Seligen im Himmel sind und unsere ersten Eltern waren“. Diese Verknüpfung von Gesellschaftskritik mit kirchlich-religiösen Motiven mag den für das

⁴⁷² Bachmann. Frankfurter Vorlesungen. 1993. S. 218

⁴⁷³ In dieser Argumentation sind die Ausführungen von Fiordimona vorweggenommen.

weitere Romangeschehen notwendigen Umschwung der Protagonistin rechtfertigen.

Erstaunlich schnell schenkt Lucinde den Reden des „Schändlichen“ Gehör, ja sie fragt ihn also gleich, was sie für ihn tun könne. Auf Ardinghellos Frage, was sie, die Engelsgleiche ihm schenke, wenn er ihren Geliebten zurückbringe, verbirgt sie ihr Gesicht, und sie sagt mit gebrochener Stimme: „Ach mein Bestes! Aber du bist grausam!“ Ihr Wort genügt ihm nicht: „Und die Versicherung?“ redt ich außer mir ihr zu“. Er leuchtet ihr mit der Lampe, die er vor Corregios Magdalena wegholt, als sie ihm, unter Tränen schreibend, mit dem Petrarca als Unterlage, die *ius primae noctis* zusichert: „... so soll er meine erste höchste Gunst haben mit diesen Zeilen, oder Madonna mich nie zu Gnaden annehmen, aber eher er auch nicht einen gütigen Blick verlangen“. Nun, trotz der Anrufung der Madonna, kommt es anders. Bereits im März – die Schrankszene findet im Februar statt – wird berichtet: „Sie hat mich zum ersten mal geküsst, freiwillig“. ‚Wollüstig stechend Feuer‘ bewirkt ‚der himmlische Kuß‘. Das Bild zweier einander vertrauter Liebender ersteht, eingebettet in Naturstimmung und untermalt vom Spiel des Wassers: „... wie der neue Frühling ging die Sonne auf und unter. Wir saßen gegen Abend im Garten ... und die See spielte in kleinen Wellen um, wie zärtliches Leben sich in die Lüfte zu verbreiten“. Sie singen zusammen, er zeigt ihr einige Griffe auf der Laute. Ardinghello sieht sich im „Wonnemeer der Liebe“ schiffen und lässt sich „von ihren Strudeln herumwälzen“. „Meine Seele schwebt in der Herrlichkeit des Entzückens wie aufgelöst von allen Banden“. Beider Seelen sind in einer aporetischen Befindlichkeit, schweben, floaten über gesellschaftliche Bande hinweg, über das „Gestell“, und sind doch derer eingedenk:

„So hielten wir uns lang umschlungen, bis unsere Blicke in Wollustränen untergingen und sie ausrief ... ‚O du mein Abgott, was wird noch aus mir werden!‘“⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ AKS S. 125

Ihr Werden wird im Mai in kurzen, nüchternen Worten genannt: „Lucinde ist von Sinnen gekommen“.⁴⁷⁵ Als sie ihn, ihren Florio, so „unerwartet plötzlich vor sich gesehen hätte“, sei sie in Ohnmacht gefallen, berichtet die Freundin Fulvia. „Man schrieb es der Freude zu. Sie faßte hernach all ihre Kräfte zusammen, alte Liebe und Verstellungskünste; und Florio hielt sie in seinen Armen stumm vor Heftigkeit der Wonne nach so vielen Drangsalen“.⁴⁷⁶ Was geht vor im Innern der Schönen, der vielfach Geliebten, der Heiligen bei dieser Wiedervereinigung? „Lucinde sah mich still an und glich einem Gewitter von Empfindungen“, berichtet der Protagonist des Romans beunruhigt. Er selbst, nachdem er nähere Bekanntschaft mit Florio gemacht hat, „wünscht den beiden herzlich Glück“ und, so berichtet er dem Freund, „meine kalte Vernunft rang immer mehr, meine heißen Begierden zu bekämpfen; der Tapfere [Florio] war die edelste der Blumen ganz wert“. Es kommt zur Katastrophe. Ardinghello sucht das Gespräch mit Lucinde, jener Frau, mit der ihn kurz zuvor noch ‚Wonnetränen‘ vereint hatten, und die doch ihren Leib, „Ach, mein Bestes!“, opfern wollte, um ihren Florio wiederzugewinnen, obgleich jener ihr ein Briefchen überbringen ließ, „worin er sie beschwört ihn zu vergessen und einen Glücklichen zu wählen“⁴⁷⁷. Nun, da die ersehnte Wiedervereinigung in greifbare Nähe rückt, da der Bräutigam auf seine Vermählung drängt, jammert sie über die Unruhen des Seelebens und die Kriegsgefahren, die mit diesem Mann auch ihr Leben affizieren würde. Während dieser Begegnung mit Lucinde scheint auch in Ardinghello „ein Gewitter von Empfindungen“ sich entladen zu wollen:

„O wie mein Herz ihr entgegenschlug, als ich die Morgenröte von Küssen um ihre Lippen schweben sah! Aber ich verwüstete schändlich alle Inbrunst der Natur wie ein Gotteslästerer, und gab ihr das teure Zettelchen wieder, und stammelte die tollen Silben hervor: ‚Ich kann deine Gunst nicht annehmen; Florio ist deiner Liebe ungeteilt wert: in mir ist

⁴⁷⁵ AKS S. 130 ff.

⁴⁷⁶ AKS S. 131

⁴⁷⁷ AKS S. 119

jede Fiber Wunde; aber seid glücklich miteinander; rein und ohne Flecken’“.

Das, was Spinoza unter dem Begriff der *immanenten Ursache* subsumiert, exemplifiziert Heine in dieser Dreier-Konstellatlon: „... eine Handlung, bei der Handelnder und Leidender ein und dieselbe Person sind“.⁴⁷⁸ Mit der Abfassung und Übergabe dieses Zettelchens in jener Nacht willigt Lucinde freiwillig in eine Situation ein, in der sie „etwas mit sich machen lässt“ und nicht einfach, dass ihr etwas getan wird. Sie wird jedenfalls zur Komplizin dieses Erleidens. „So hat das Zusammenfallen von Handelndem und Leidendem in einem Subjekt nicht die Form einer trägen Identität, sondern die einer komplexen Selbstaffektion“.⁴⁷⁹ Als Ardinghello das kostbare Zettelchen ihr zurückgibt, wird sie ihrer selbst inne „erkennt sie sich selbst in einer Andersheit, die sie nicht annehmen kann – sie subjektiviert sich in einer absoluten Entsubjektivierung“.⁴⁸⁰ Als der Geliebte, den zu lieben sie sich nicht ein-, nicht zugestanden hatte, ihr sagt, dass er um seiner Liebe zu ihr und Florio willen ihre Gunst nicht annehmen könne, angesichts dieser Degradierung ihrer Liebe, bahnt sich ihre fundamentale Ambiguität ihren Weg, einen Aus-Weg aus der Selbstverachtung, der Scham. Sie erstarrt zu einer Säule, zerpfückt das Blatt mit den Zähnen. „Was in der Scham in Erscheinung kommt, ist also genau das An-sich-selbst-Gefesseltsein, die radikale Unmöglichkeit, uns selbst zu entkommen, uns vor uns selbst zu verstecken: die unverzeihliche Selbstgegenwart des Ich“.⁴⁸¹ Dem Drang, vor uns selbst zu fliehen, folgt die Verzweifelte. Die Scham zwingt sie. „Sich schämen bedeutet: an etwas ausgeliefert sein, was wir nicht auf uns nehmen können. Diese Unübernehmbarkeit ist aber nicht Äußeres, sondern entstammt unserem Inneren selbst, es ist das Innerste in

⁴⁷⁸ Agamben. Was von Auschwitz bleibt. S. 96

⁴⁷⁹ ebd. S. 97

⁴⁸⁰ ebd. S. 92

⁴⁸¹ Emanuel Lévinas. Die Spur. 1999. S. 86f.

uns“.⁴⁸² Es ist das Semiotische, das Abjekte, in der Deutung Kristevas. Die Gepeinigte schließt sich in ihr Zimmer ein, verweigert jede Nahrungsaufnahme und verstummt. Sie begibt sich ihres Mensch-Seins im Ausschluss aus dem menschlichen Bezug, lokal und kommunikativ. Das Obszöne – der Nicht-Ort – wird ihr Ort. Der über nichts Rede steht gleicht einer Pflanze, wie Aristoteles konstatiert. Er ist das Ausgeschlossene schlechthin, der Pflanzen-Mensch, der nicht spricht. „In der Scham hat das Subjekt einzig seine Entsubjektivierung zum Inhalt, wird es Zeuge des eigenen Untergangs, erlebt mit, wie es als Subjekt verloren geht“.⁴⁸³ Sie erkennt weder Bräutigam noch ihre Freunde. Sie liegt mit starrem Blick, ringt die Hände und seufzt. Sie ist von Sinnen. Sie wird in einem Nonnenkloster verwahrt.

„... den andern Morgen, wo man mit einem andern Schlüssel dasselbe [ihr Zimmer] aufgemacht, und sie in ihrer Kleidung auf dem Bette gefunden, die Hände ringend, mit dem Oberleibe aufgerichtet und seufzend mit vor sich niedergeschlagenen unverwandten Augen. Weder Fulvia ... noch irgend jemand hat nach der Zeit ein Wort von ihr herausbringen können; so daß sie völlig die Sprache verloren zu haben scheint. Sie läßt sich geduldig hinführen, wohin man will, ... ringt aber immer die Hände und seufzt, versteht platterdings nichts mehr, was man sagt und nimmt an keinem Gespräche mit Mienen und Gebärden Anteil“.⁴⁸⁴

Das Gemälde, das Heinse von dieser Frauenfigur entwirft, ist ungemein dicht. Um eine Annäherung an die vielfältigen Prädikate der Erscheinung zu vollziehen, greift er zum Mittel der Analogie. Durch ein äußerst kunstvoll verwobenes Netz von Analogien versetzt er den aufmerksamen Leser in die Lage, die komplexen Szenarien im Inneren dieses weiblichen Wesens zu imaginieren. Indem die oszillierenden Identitäten von Maria Magdalena ins Spiel gebracht werden, werden Möglichkeiten an die Hand gegeben, die Empfindungen des Abgrundes, des Abgrundes der Tat, der Begierde, des Bedauerns, der Reue und der Lust auszuloten, das Abjekte schlechthin darzustellen. Heinse gelingt es durch Aufrufung von Tiefen-

⁴⁸² Agamben. Was. S. 91

⁴⁸³ Agamben. Was. S. 91

⁴⁸⁴ AKS S. 132. Diese Schilderung weckt ein Bild vor das innere Auge des Lesers, es ist verwandt mit dem Gemälde von Caravaggio *Maria Magdalena in Ekstase* von 1606. Abb. 30

strukturen im Bild – im Bild des Schlafkabinetts und in Gemälden der Renaissance – diese, ‚die ‚Mächte des Grauens‘ zu durchleuchten, die die bebende Identität von Lucinde ausmachen. Heinse lässt die spröde Schöne, die vorzeitig den Ball verlässt, in ekstatischem Jubel von der Liebe singen⁴⁸⁵ und lässt sie um Beistand ihrer Erfüllung eben jene Magdalena anflehen, die der Legende nach täglich sieben Levitationen erlebt. In eben jenem Gebet kommt zur Sprache, was dem Semiotischen, dem Vorsprachlichen angehört – in dem die bisher verhaltene, geheimnisvolle, verschleierte Liebe sich ihren Weg bahnt. Diese Duplizität von keuscher, entsagungsvoll hoffender Liebe und der der Begierde spiegelt sich in der Ambiguität der Aussagen des Vertrages über die „erste Gunst“, sie findet sich in der Interpretation der Madonna della Sedia mit ihrem Blumenschmuck von weißen Lilien. Es ist eine Liebe, in der die paradoxe Umkehrung Stiftsdame und Prostituierte eingefangen ist, oder wie Kristeva sagt: „... die Prostitution ist das Negativ der Sublimierung“.⁴⁸⁶ In ekphratischer Verschränkung ersteht die Inszenierung dieser Romanfigur: aus der Renaissance-Ikonographie der Maria Magdalena; aus der „Sünderin, die viel geliebt“ und mit Tränen sich der devotio hingibt; aus der Venus von Urbino mit all seinen Konnotationen, durch jenes Bild des Anschauens, das Ardinghello von der schlafenden Lucinde gibt. Vor dem Ansturm des Unsagbaren, des Abjekten schließlich – in der Konfrontation mit Bräutigam versus Geliebtem, sprich, den möglichen Spielarten der Liebe – kommt es zur Flucht in die Ek-stasis, in ein außer Sich sein, außerhalb der Realität und Ich-Wahrnehmung, zur „Verdunstung des Ich“.⁴⁸⁷ Diese Auflösung des Ich findet ihre Entsprechung in der Metapher der Tränen, der Flüssigkeit.⁴⁸⁸ „Dass

⁴⁸⁵ Julia Kristeva. *Geschichten*. S. 275. Inkarnation befördert einen in Bewegung begriffenen Sinn, den die sprachliche Aussage nicht zu fassen vermag: eben jenen Sinn der Teilhabe, der Liebesidentifizierung.

⁴⁸⁶ Julia Kristeva. *Geschichten*. S. 311

⁴⁸⁷ ebd. S. 324

⁴⁸⁸ Auch hier findet sich die Verschiebung von Empfindungsströmen in Körperströme, wie sie für die Texte der Empfindsamkeit charakteristisch ist. Vgl. C. I. 2. Anm. 228 dieser Arbeit

sich die Oralität – die Schwelle der kindlichen Regression – durch die Brust manifestiert, während sich das Zucken am Gipfel der Erotik in Tränen entlädt, kann das Gemeinsame an Milch und Tränen nicht verbergen: dass sie Metaphern der ‚Nichtsprache‘ sind, eines ‚Semiotischen‘, das die sprachliche Kommunikation nicht abdeckt. ... sie führen das Nichtverbale wieder ein und treten als das Rezeptakulum einer den sogenannten Primärprozessen nächstehenden Bedeutungsmodalität auf“.⁴⁸⁹ Mit diesem Statement in ihrem Aufsatz „Stabat mater“ nimmt Kristeva auch charakteristische Seinsbefindlichkeiten der Empfindsamen auf – ohne jedoch selbst den Bezug herzustellen.

Heinse zeichnet dieses Psychogramm einer in divergierenden Empfindungen Verstrickten 1787. Einen entsprechenden Entwurf finden wir im Prosatext *Das Auge* von George Bataille, veröffentlicht 1928. Ein Abschnitt dieser „Erzählung“ hat die Überschrift: *Der normannische Schrank*. In diesem Stück Prosa, diesem konvulsivischen Erguss flüchtet sich eine Protagonistin, Marcelle, in das „Aus“, das Ob-szöne, hier zunächst in den Schrank, überwältigt vom Ansturm des Urverdrängten. Milch, Tränen, Urin etc. werden zu Metaphern ihrer Seinsbefindlichkeit, ihrer absoluten Regression in die Chora, das Vor-Symbolische. Schließlich unkontrollierte Schreie, Verlust von Außenwahrnehmung. Von Sinnen muss Marcelle in Gewahr-sam gebracht werden. Die Nähe der beiden Entwürfe, bis hin zur Diktion, erscheint verblüffend. Soweit bekannt, gibt es zu diesem möglichen Bezug noch keine Untersuchungen.

Auch Bataille hat sich mit dem Heiligen und dem Abjekten befasst in seiner Arbeit *Der Heilige Eros*. Wie Heinse in seiner Figur Lucinde verweist Bataille auf die Ängste und Schrecken, die dem Menschen seine erotischen Regungen einjagen. „Die Heilige wendet sich entsetzt vom Wollüstigen ab:

⁴⁸⁹ Kristeva. Stabat Mater. In: Geschichte von der Liebe. S. 241

sie weiß nichts von der Einheit ihrer beider uneingestandener Leidenschaften“,⁴⁹⁰ schreibt er einfürend im Heiligen Eros.

⁴⁹⁰ George Bataille. Der heilige Eros. 1984. S. 7

D Schluss

Eine eingehende vergleichende Untersuchung der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts⁴⁹¹ und deren Bild des Weiblichen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Der Verweis auf Goethes *Werther* und die Anmerkungen zu Jacobi sowie analytische Vergleiche mit Texten von Sophie de La Roche weisen jedoch den unterschiedlichen Ansatz der zeitgleichen Literaturschaffenden aus.

Die Stellung als Außenseiter, die Wilhelm Heinse, der Autor des Romans *Ardinghello* und dreier weiterer ‚Frauenromane‘, in seiner Darstellung des Weiblichen einnimmt, erscheint evident. Sie ist für seine Zeit von einer frappierenden Progressivität.

In dem Bild der Amazone entwirft Heinse für die Frau das Pendant zum Helden Ardinghello. Auch für die Frau ist anzustreben der Daseinsentwurf eines sich seiner selbst bewussten Menschen, der die Potentialitäten seiner Individualität erforscht und in Lebensvollzug umzusetzen bestrebt ist, unabhängig vom dem ihn umgebenden Moralkodex. Noch in der Romantik wird das in der *Lucinde* von Friedrich Schlegel angedeutete lockere Leben des frühromantischen Jenaer Kreises zum Skandalon werden. „Friedrich Schleiermacher hat den Freund gegen den Vorwurf der Schamlosigkeit ... verteidigt: Sein *Versuch über die Schamhaftigkeit* enthält eine deutliche Kritik am bürgerlichen Moralkodex“.⁴⁹²

Heinse war Spinozist⁴⁹³. Er wusste um die Urgründe menschlichen Daseins, um die Bedeutung der verdrängten Triebimpulse und deren Wirkung auf das menschliche Handeln. Das Heilige und das Abjekte wird von ihm

⁴⁹¹ Genannt sei hier noch, bisher nicht erwähnt: Christian Fürchtegott Gellert. *Leben der schwedischen Gräfin von G.* aus dem Jahr 1747. Sein Ziel ist es, so begründet der Autor sein Werk, „das Vornehmste aus der Sittenlehre auf eine faßliche und praktische Art ... vorzutragen“. Es ist ein Gesellschaftsroman, geprägt von bürgerlichen Lebens- und Moralauffassungen. Vernunft wird geradezu zum Synonym für Tugend. Diese ist geleitet von einem Idealbild, das von der christlichen Lehre bestimmt ist. Die Gefühle unterliegen immer der Zucht der Vernunft.

⁴⁹² Dischner. *Liebesphilosophie*. 2007

⁴⁹³ Spinoza: „ego affectus est“ im Gegensatz zu Descartes: cogito ergo sum

in der Sprache der Bildenden Kunst erfasst und im Poetischen versinnbildlicht. So wird ihm die Darstellung menschlichen, eben auch weiblichen Seins zum vielfältig schillernden Entwurf möglicher Identitäten. Ja, das Weibliche wird zur Performance des Dichters selbst. Er, der sich zur „Sekte der feinen Rousseauisten“ (SW IX, S. 15) zählt, der sich als „Kind der Natur“ (SW IX, S. 134, 138)⁴⁹⁴ in seinen Briefen an Gleim bezeichnet, kämpft mit und durch seine Frauengestalten gegen die gesellschaftlichen Zwänge seiner Zeit und für ein göttlich-naturhaftes, natürliches, unkonventionelles Leben.

Durch die Inszenierung des Weiblichen kann Heinse die seiner Zeit innewohnenden Paradoxien zeigen und die Widersprüche produktiv bearbeiten. Mit seinen weiblichen Protagonistinnen verdeutlicht er die Ambiguität allen Seins und bewahrt in ihrem Entwurf die Unvereinbarkeiten, das Aporetische kenntlich. Wenn Eva Koethen Mozarts Musik zeitlos oder überzeitlich nennt, weil er in den Entscheidungsprozessen seiner Epoche fest verankert, doch sich leichtfüßig epochenübergreifend in der Zeit zu bewegen wusste und so „eine experimentelle Geisteshaltung der Übergänge“⁴⁹⁵ schuf, so muss eben all dies auch dem Schaffen Heinses attestiert werden. Auch sein Werk lebt von dem „Balance-Spiel zwischen allseits offenen Potentialen“. Er lebt in der Geisteswelt der Renaissance, seine künstlerischen Anfänge liegen in der Zeit des Rokoko, dessen Lebenssicht im Werk durchscheint, er nimmt die Aufklärung, ebenso wie die Tendenzen des Sturm und Drang in sein Gedanken- und Schriftgut auf. Er kennt romantische Weltwahrnehmung, ja selbst Seinsbefindlichkeiten, wie sie das frühe zwanzigste Jahrhundert zeichnet. „Differente, inkommensurable Vielfalt“ erweist sich auch bei ihm „als lebendiger Motor des ‚überzeitlich Zeitli-

⁴⁹⁴ Heinrich Mohr. Wilhelm Heinse. S. 111

⁴⁹⁵ Eva Koethen. Ambiguität als künstlerische Haltung. S. 107

chen', das durch die gleichzeitige Teilhabe an der Vergangenheit und Öffnung in die Zukunft variabel bestimmt wird".⁴⁹⁶

Heilige und irdische Liebe, so sein Credo, nach dessen Umsetzung er zeit-
lebens sucht, finden im schwebenden Spiel zusammen.

Für uns Menschen, lediglich „Gasthöfe der Elemente“, ist ihm, dem Maximalisten des Genusses, Glückseligkeit, körperlicher und geistiger Genuss das letzte und höchste Ziel allen menschlichen Denkens und Seins. Der Eudämonist Heinse lässt in seiner Inszenierung des Weiblichen von der Venuspriesterin Lais über Sappho, Cäcilie, Fulvia, Lucinde, Fiordimona bis hin zu Hildegard von Hohenthal und Anastasia, in deren Individuationsprozess sein vielgesichtiges alter ego erstehen

Die ekphratische Inszenierung des Weiblichen, die Verschränkung von Kunst und Leben, die performative Verdoppelung zeigt Heinse als einen uomo universale der Künste. Musik und Malerei lassen sein poetisches Werk und dessen Figuren, gleich einem Palimpsest, in vielfachen Dimensionen aufscheinen.

⁴⁹⁶ ebd.

Literaturverzeichnis

Wilhelm Heinse – Werk-Ausgaben

Wilhelm Heinse. Die Aufzeichnungen. Frankfurter Nachlass. Hg.: Markus Bernauer u.a. München 2005 [HFN]

Wilhelm Heinse. Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Herausgegeben und kommentiert von Werner Keil. Hildesheim. Zürich. New York. 2002

Wilhelm Heinse. Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim. In: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Herausgegeben von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller. Frankfurt 1995. Zitiert unter [GB]

Wilhelm Heinse. Ardinghello und die glückseligen Inseln. Kritische Studienausgabe. Stuttgart 1992. Hg.: Max L. Baeumer [AKS]

Heinse, Wilhelm. Vom großen Leben. Hg.: Heinrich Benz. München 1943

Wilhelm Heinse. Sämtliche Werke. Herausgegeben von Carl Schüddekopf. Leipzig 1906-1914 [SW]

Wilhelm Heinses Schriften. Herausgegeben von Heinrich Laube. Leipzig 1838

Verwendete Literatur

Agamben, Giorgio. Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz. Berlin. Merve 1998

„Agamben, Giorgio. Potentialities. Collected Essays in Philosophy Stanford. California 1999

Agamben, Giorgio. Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt/Main 2003

Artaud, Antonin. Schluss mit dem Gottesgericht. München 1993

Bachmann, Ingeborg. Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. München 1993

Bätschmann, Oskar. Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Hg.: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München 1995. S. 279-313

Bätschmann, Oskar. Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption. In: Mathias Mayer/Gerhard Neumann. (Hg.). Pygmalion. Die Geschichte in der abendländischen Kultur. Freiburg 1997. S. 325-371

Baeumer, Max. L. Heinse-Studien – Mit einer bisher unveröffentlichten Schrift Heinses zur Erfindung der Buchdruckkunst in Mainz. Stuttgart 1966

Barthes, Roland. Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt/Main 1988

Bataille, George. Manet. Genf 1955

Bataille, Georges. Der Heilige Eros (L'Érotisme). Darmstadt. Neuwied 1963

Bataille, Georges. Das obszöne Werk. Hamburg 1995

Bataille, Georges. Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität. München 1997

Baudelaire, Charles. Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal. München 1991

Benjamin, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt 1963

Benjamin, Walter. Angelus Novus. Frankfurt 1966

Benjamin, Walter. Einbahnstraße. Frankfurt 1997

Benz, Heinrich. Heinse, Wilhelm. Vom großen Leben. Hg.: Heinrich Benz. München 1943

Bernauer, Markus. *Pittoreske Reisen durch Landschaften und Bücher: Heinse und die Reiseliteratur*. S. 47ff. In: Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken. Hg.: Gernot Frankhäuser, Johannes Hilgart und Thomas Hilsheimer. Mainz 2003

Blanchot, Maurice. *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. München 1982

Bock von Wülfigen, Ordenberg. *Rubens in der deutschen Kunstbetrachtung*. Berlin 1947

Boehm, Gottfried und Pfotenhauer, Helmut (Hg.). *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995.

Boehm, Gottfried. *Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahl*. In: Max Imdahl. *Gesammelte Schriften*. Band 3. Frankfurt 1996

Böhme, Hartmut. *Antike Anthropognie – Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion*. In: Mayer, Mathias und Neumann, Gerhard (Hg.). *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997

Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt /M. 1999

Brown, Dan. *Sakrileg*. Bergisch Gladbach 2004

Buch, Hans Christoph. *Ut pictura poesis: die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. Epik/Geschichte. München 2000

Büttner, Nils. *Herr P.P. Rubens. Von der Kunst berühmt zu werden*. Göttingen 2006

Burckhardt, Jakob. *RUBENS. Eine Rubens Monographie. Zugleich eine Ästhetik der Barock-Malerei*. Berlin 1942

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991
Butler, Judith. *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/Main 2001

Castiglione, Baldassare. *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*. Berlin 2004

Décultot, Élisabeth. Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert. Tübingen 2004

Deleuze, Gilles. Bartleby oder die Formel. Berlin 1994

Deleuze, Gilles. Francis Bacon. Logik der Sensation. München 1995

Deleuze, Gilles. Félix Guattari. Tausend Plateaus. Berlin 1997

Deleuze, Gilles. Kritik und Klinik. Frankfurt/M. 2000

Derrida, Jacques. Falschgeld. München 1993

Dick, Manfred. Der junge Heinse in seiner Zeit. Zum Verhältnis von Aufklärung und Religion im 18. Jahrhundert. München 1980

Dischner, Gisela. Ursprünge der Rheinromantik in England. Zur Geschichte der romantischen Ästhetik. Frankfurt/Main 1972

Dischner, Gisela. Gedankenspiele zum Orphischen Narzissmus. In: Dischner, Gisela und Faber, Richard (Hg.). Romantische Utopie – Utopische Romantik. Hildesheim 1979

Dischner, Gisela. Friedrich Schlegels Lucinde. Hildesheim 1980

Dischner, Gisela. Es wagen ein Einzelner zu sein. Frankfurt/Main 1997

Dischner, Gisela. Auferstehung und Verwandlung. Reflexionen zur Renaissance in Italien. Berlin/Basel 2001

Dischner, Gisela. Giordano Bruno. Denker – Dichter – Magier. Tübingen/Basel 2004

Dischner, Gisela. Liebesphilosophie und Liebesmystik im achtzehnten Jahrhundert. Stockholm 2007

Dischner, Gisela. Wörterbuch des Müßiggangs. Hannover 2008

Földényi, László F. Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. München 1999

Frankhäuser, Gernot. Johannes Hilgart und Thomas Hilsheimer. Hg.: Wilhelm Heinse und seine Bibliotheken. Mainz 2003 [Frankhäuser 2003]

Frühklassizismus. Positionen und Oppositionen. Winckelmann, Mengs, Heinse. Hg.: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller. Frankfurt 1995

Gellert, Christian Fürchtegott. Leben der schwedischen Gräfin von G.***. Stuttgart 2006

Goethe, Johann Wolfgang. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hamburg 1967. Hg.: Erich Trunz

Goethe, Johann Wolfgang. Die Leiden des jungen Werther. Frankfurt am Main 1979

Hegel, G.W.F. Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Werke in zwanzig Bänden Bd. 15. Frankfurt 1980

Held, Julius S. Rubens-Studien. Leipzig 1987

Herder, Johann Gottfried. Sämtliche Werke XXVIII. Hg.: Bernhard Suphan. Hildesheim 1968 / Pygmalion. Die wiederbelebte Kunst. 1801-1803. S. 264-283

Hoffmann, E.T.A. Fantasie und Nachtstücke. Bd. I. In: Sämtliche Werke. München 1970

Hofmann, Gert. Dionysos Archemythos. Hölderlins transzendente Poiesis. Tübingen 1996

Hofmann, Gert. Ästhetik der Berührung bei Wilhelm Heinse. In: Literatur und Anthropologie Band 8. Tübingen 2000. Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild

Hofmann, Werner. Venus zwischen Himmel und Erde. In: Faszination Venus. Hg.: Ekkehard Mai. Köln 2001, S. 11-34

Imdahl, Max (Hg.). Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? Köln 1986

Imdahl, Max. Gesammelte Schriften Bd. 3. Reflexion – Theorie – Methode. Frankfurt/Main 1996

Ingenhoff-Danhäuser, Monika. Maria Magdalena – Heilige und Sünderin in der Renaissance. Tübingen 1984

Jacobi, Friedrich Heinrich. Friedrich Heinrich Jacobi's auserlesener Briefwechsel. In zwei Bänden. Leipzig bei Gerhard Fleischer 1825

Jauss, Hans-Robert. Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘. München 1973. In: Zs. Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Bd. 2 S. 9-63. Hg.: Max Imdahl

Kafka, Franz. Das Schloss. Frankfurt 1993

Keil, Werner. Wilhelm Heinse. Hildegard von Hohenthal. Nachwort. Hildesheim 2002

Kierkegaard, Sören. Stadien auf dem Lebensweg. In: Kierkegaard. Ausgewählt und eingeleitet von Hermann Diem. Frankfurt/Main 1956
Kierkegaard, Sören. Entweder/Oder. Regensburg 1964

Kleist, Heinrich von. Sämtliche Werke und Briefe. Hg.: Helmut Semdner. 2 Bd. Sonderausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt München 1965

Klinger, Uwe R. Wilhelm Heinses Ardinghello a Re-appraisal. In: Lessing Yearbook VII (1975). S. 28-54

Koethen, Eva. Kunstrezeption als problematisierter Bereich der Kunstwissenschaft. Bochum 1981

Koethen, Eva. Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung als Spielraum zwischen Denken und Handeln. In: „Zukunft der Bildungsfragen“. In: Theorie und Praxis Bd. 70. Hannover 1999. Hg.: Bönsch, M. und Vahedi, M.

Koethen, Eva. Ästhetische Wahrnehmung, multiples Denken und ethno-kulturelle Perspektiven – eine bewegliche Kartographie. In: „Der Kartographische Blick“. Hamburg 2006 (Mitherausgeber Hieber / Jürgens und weitere)

Koethen, Eva. Ambiguität als künstlerische Haltung und ästhetisches Muster. In: Mozart. Experiment Aufklärung. Hg.: Herbert Lachmeyer. Wien 2006

Koschorke, Albrecht. Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999

La Roche von, Sophie. Pomona fuer Teutschlands Töchter. Zeitschrift. Nachdruck der Originalausgabe. Speyer 1783/1987

La Roche von, Sophie. Ich bin mehr Herz als Kopf. Ein Lebensbild in Briefen. Hg.: Michael Maurer. München 1985

La Roche von, Sophie. Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Stuttgart 1997

Lawrence. D.H. The Man who died. Vintage Books. New York 1953

Lévinas, Emmanuel. Die Spur des Anderen. München 1999

Lexikon der Antike. Herausgeber Johannes Irmscher. Leipzig 1990

Luhmann, Niklas. Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/Main 1994

Lukács, Georg. Die Leiden des jungen Werther. Werke Bd. 7 Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Goethe und seine Zeit. Neuwied 1964. S. 13ff.

Kristeva, Julia. Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt 1978

Kristeva, Julia. Geschichten von der Liebe. Frankfurt 1989

Kristeva, Julia. Mächte des Grauens. Nach der unveröffentlichten Übersetzung von Xenia Rajewsky 2002

Maurer, Michael. Die Biographie des Bürgers. Göttingen 1996

Mayer, Mathias. Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Freiburg 1997

Merck, Johann Heinrich. Eine mahlerische Reise nach Coeln, Benberg und Düsseldorf. In: Der Teutsche Merkur vom Jahr 1778. Weimar. Drittes Vierteljahr. S. 113-129

Merck, Johann Heinrich. Werke. Ausgewählt und herausgegeben von Arthur Henkel. Frankfurt 1968

Mersch, Dieter. Das Semiotische und das Symbolische: Julia Kristevas Beitrag zum Strukturalismus. In: Joseph Jurt (Hg.) Von Michel Serres bis Julia Kristeva. Freiburg 1999

Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung. Hrg. Renate Kroll. Stuttgart. Weimar. 2002

Mohr, Heinrich. Wilhelm Heine. Das Erotisch-Religiöse Weltbild und seine Naturphilosophischen Grundlagen. München 1971

Nenon, Monika. Autorschaft und Frauenbildung. Würzburg 1988

Nenon, Monika. Aus der Fülle des Herzens. Geselligkeit, Briefkultur und Literatur um Sophie von La Roche und Friedrich Heinrich Jacobi. Würzburg 2005

Neumann, Gerhard. Pygmalion. In: Mathias Mayer und Gerhard Neumann (Hg.). Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg 1997

Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. KSA. München 1988

Nietzsche, Friedrich. Werke in drei Bänden. Hg.: Karl Schlechta. München 1977

- Ovid. Metamorphosen. München 1987
- Ovid. Liebeskunst. München 1988. Hg.: Niklas Holzberg
- Panofsky, Erwin. Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin 1989
- Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2004. Hg.: Nils Büttner und Ulrich Heinen
- Pfotenhauer, Helmut. Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen 1991
- Pfotenhauer, Helmut. Kunstliteratur als Italienerfahrung. Tübingen 1991. Darin: „Anteil. Wilhelm Heineses ‚Bildbeschreibung‘. S. 21-40
- Platon. Der Staat. Hg.: Szlezák und Gigon. München 1991
- Posse, Hans. Die Gemäldegalerie zu Dresden. Die alten Meister. Dresden 1927
- Rehm, Walter. Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung. Vom Rationalismus bis zum Realismus. München 1924
- Renger, Konrad / Denk, Claudia. Flämische Malerei des Barock. München 2002
- Roche, Charlotte. Feuchtgebiete. Köln 2008
- Rodt, Barbara. Ein ‚freundschaftliches‘ Beziehungsgeflecht. In: Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen Bd. 7. Rituale der Freundschaft. Hg.: Klaus Manger und Ute Pott. Weimar 2006
- Rubens. Lille, Palais Des Beaux-Arts.2004.Hg.: Sophie Aurand und Alain Tapié
- Sauder, Gerhard. Spielarten der Empfindsamkeit in England, Frankreich und Deutschland. In: Jüttner / Schlobach 1992
- Sauder, Gerhard. Fiktive Renaissance: Kunstbeschreibung in Wilhelm Heineses Roman „Ardinghello“. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der Deutschen Romantik. Hg.: Silvio Vietta. Stuttgart. Weimar. 1994. S. 61-74
- Sauder, Gerhard. Die Sexualisierung des Ästhetischen bei Heinse. In das Maas des Bacchanten. Wilhelm Heineses Überlebenskunst. Hg.: Gert Theile. München 1998. S. 77-91

Schlegel, August Wilhelm. Die Gemählde. Gespräch. Hg: Lothar Müller. Amsterdam/Dresden 1996

Schlegel, Friedrich. Lucinde. Frankfurt/Main 1985. Hg.: Wolfgang Paulsen. Mit Radierungen von M. E. Philipp

Schmitz, Bettina. Arbeit an den Grenzen der Sprache. Julia Kristeva. Königstein/Ts. 1998

Schmitz, Bettina. Die Unterwelt bewegen. Politik, Psychoanalyse und Kunst in der Philosophie Julia Kristevas. Aachen 2000

Schopenhauer, Arthur. Sämtliche Werke. Frankfurt/Main 1993

Simson, Otto von. Peter Paul Rubens (1577-1640) Humanist. Maler und Diplomat. Mainz 1996

Starke Frauen. Staatliche Antikensammlung. München. Katalog. Hg.: Raimund Wünsche. München 2008

Starnes, Thomas C. Christoph Martin Wieland. Leben und Werk. Band 1. „Vom Seraph zum Sittenverderber“ 1733-1783. Sigmaringen 1987

Sulger-Gebing, Emil. Heines Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Litteratur und zur bildenden Kunst. In: Zs. für vergleichende Literaturgeschichte. Berlin 1898/ 12. S. 324- 353

Sylvester, David. Gespräche mit Francis Bacon. München 1997

Terras, Rita. Wilhelm Heines Ästhetik. München 1972

Theile, Gert. „Ein Mann von großer Seele ... ist sich selbst genug“. Wilhelm Heines Integrationsversuch im Spannungsfeld von Souveränität und Moral. In: Lenz-Jahrbuch: Sturm-und-Drang-Studien. Köln 1993. S. 132-163

Hg.: Gert Theile. Das Mass des Bacchanten. Wilhelm Heines Überlebenskunst. München 1998

Theile, Gert. „Helden wie ich“. Wilhelm Heines Romanwelten. In: Wilhelm Heine und seine Bibliotheken. Hg.: Gernot Frankhäuser u.a. 2003. S. 17-33

Waetzoldt, Wilhelm. Einführung. In: Jakob Burckhardt. 1942

Wagner-Hasel, Beate. Amazonen zwischen Barbaren und Heroentum In: Identitäten und Alteritäten Hg. Monka Fludernik u.a. Bd.10. Würzburg 2002

Wangenheim, Wolfgang von. „Man wird dabey zu Tantalus.’ Zum Erotischen in Wilhelm Heinses Schriften.“ *Erkenntniswunsch und Diskretion. Erotik in biographischer und autobiographischer Literatur. Homosexualität und Literatur*. Bd. 6 S. 293-307. Hg.: Gerhard Härle. Verlag rosa Winkel. Berlin 1992

Warnke, Martin. Peter Paul Rubens. Leben und Werk. Köln 1977 [MW]

Warnke, Martin. Rubens. Leben und Werk. Köln 2006

Wiese, Benno von. Heinses Lebensanschauung im Ardinghello. 1931. In: *Zeitschrift für Deutschkunde*

Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden 1764 (erste Ausgabe)

Winckelmann, Johann Joachim. *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. Friedrichstadt 1755. In: FK

Winckelmann, Johann Joachim. *Kleine Schriften. Vorreden, Entwürfe*. Hg.: Walter Rehm, unter Mitwirkung von Hellmut Sichtermann. Berlin 1968

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München 1908

Anhang: Bildverzeichnis + Abbildungen

Bildfolge

- 1 Tizian. Die himmlische und die irdische Liebe. Um 1515
Sammlung Galleria Borghesse Rom
(siehe S. 1)
- 2 Peter Paul Rubens. Amazonenschlacht. Um 1618
Alte Pinakothek München Inv.Nr. 324
- 3 Detail aus Inv.Nr. 324
Alte Pinakothek München
- 4 Detail aus Inv.Nr. 324
Alte Pinakothek München
- 5 Wilhelm van Haecht. Die Kunstkammer von Cornelius van der Geest
Rubenshaus Antwerpen
- 6 Peter Paul Rubens. Samson und Delila
London National Gallery
- 7 Frans Francken d. J. Gastmahl im Hause des Bürgermeisters Nicolas
Rockox
Alte Pinakothek München
- 8 Venus Medici
Florenz Uffizien
- 9 Bartholomäus Spranger. Herkules und Omphale.
Ende des 16. Jahrhunderts
Wiener Kunsthistorisches Museum
- 10 Giorgione. Schlafende Venus. Um 1508-1515
Gemäldegalerie Alte Meister Dresden
- 11 Tizian. Venus von Urbino. 1538
Florenz Uffizien
- 12 Tizian. Venus mit Cupido und Orgelspieler
Madrid Museo del Prado

- 13 Edouard Manet. Olympia. 1863
Paris Musée d'Orsay
- 14 Edouard Manet. Venus von Urbino. Kopie Manet nach Tizian. 1856
Paris Privatbesitz
- 15 Sandro Botticelli. Geburt der Venus. Um 1485
Florenz Uffizien
- 16 Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt. 1866
Paris Musée d'Orsay
- 17 Jacoppo C. da Pontormo. Pygmalion. Ca. 1529/30
- 18 Raffael. Madonna della Sedia. Um 1514
Florenz Palazzo Pitti
- 19 Magdalena (Leggente). Stich nach Corregio
Ehemals Dresden. Gemäldegalerie
- 20 Giorgione. Junge Frau (Laura). 1506
Kunsthistorisches Museum Wien
- 21 Raffael. La Donna Velata. Um 1514
Florenz Palazzo Pitti
- 22 Raffael. Kniestück einer sitzenden Frau mit entblößter Brust, bekannt
als La Fornarina. Um 1518
Rom Palazzo Bernini
- 23 Diego Velazquez. Christus im Hause von Martha und Maria
London National Gallery
- 24 Dieric Bouts. Christus im Hause des Pharisäers Simon. Um 1460
Staatliche Museen Berlin
- 25 Filippino Lippi. Büßende Magdalena. Um 1470
Staatliche Museen Berlin
- 26 Albrecht Dürer. Die Entrückung der Maria Magdalena
Staatliche Museen Berlin. Kupferstichkabinett

- 27 Tizian. Die Heilige Magdalena. 1565
Staatliche Eremitage St. Petersburg
- 28 Tizian. Die Heilige Magdalena. Um 1530-35
Florenz Palazzo Pitti
- 29 Giovan Gerolamo Savaldo. Die Venezianerin. 1535/40
Staatliche Museen Berlin
- 30 Caravaggio. Maria Magdalena in Ekstase. 1606
Privatsammlung Rom



Abb.1: Tizian. Die Himmlische und die Irdische Liebe.



Abb. 2: Rubens .Die Amazonenschlacht. Um 1618.
Alte Pinakothek München. Inv. Nr. 324.



Abb.3 Detail aus Inv.Nr.324
Alte Pinakothek



Abb.4 Detail aus Inv.Nr.324
Alte Pinakothek



Abb. 5: Wilhelm van Haecht. Die Kunstkammer von Cornelius van der Geest.
Oel auf Holz 104x39 cm
Rubenshaus Antwerpen



Abb.6 Peter Paul Rubens. Samson und Delila

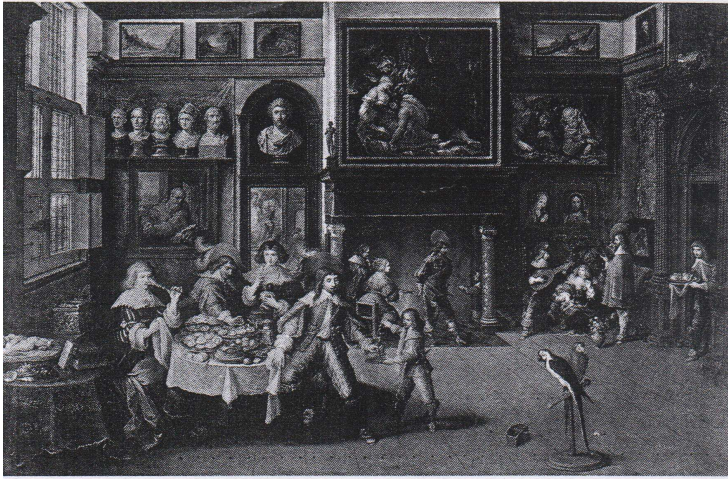


Abb. 7 Frans Francken d.J. Gastmahl im Hause
des Bürgermeisters Nicolas Rockox

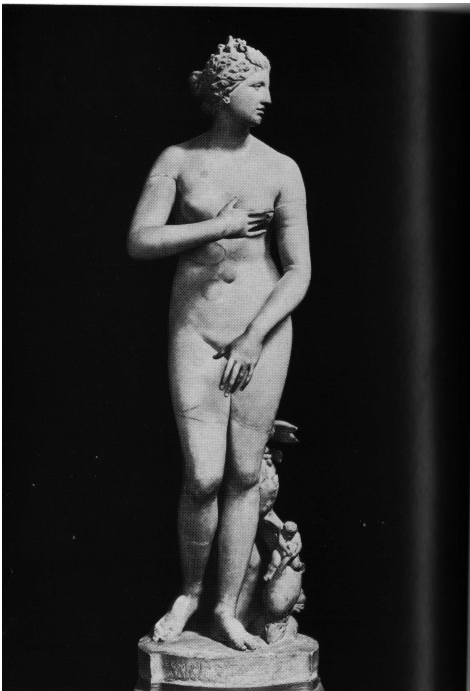


Abb. 8: Venus Medici.
Florenz. Uffizien



Abb.9. Bartholomäus Spranger. Herkules und Omphale
Ende des 16.Jahrhunderts
Wiener Kunsthistorisches Museum



Abb. 10: Giorgione. Schlafende Venus. Um 1508 – 1515.
Gemäldegalerie Alte Meister. Dresden

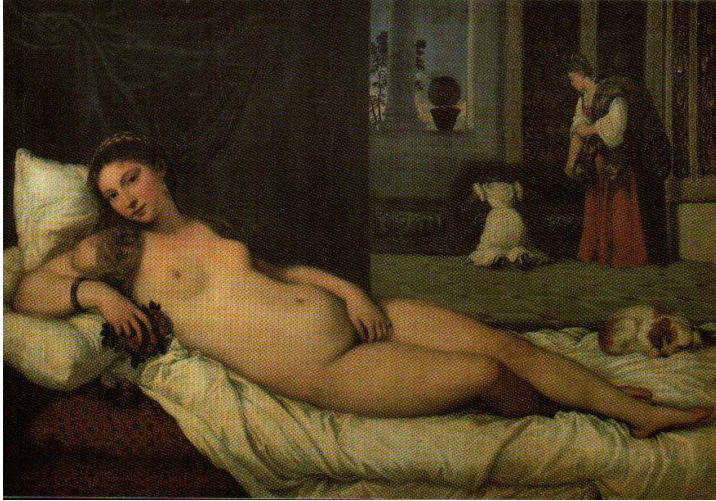


Abb. 11: Tizian. Liegende Venus von Urbino 1538.
Florenz. Uffizien

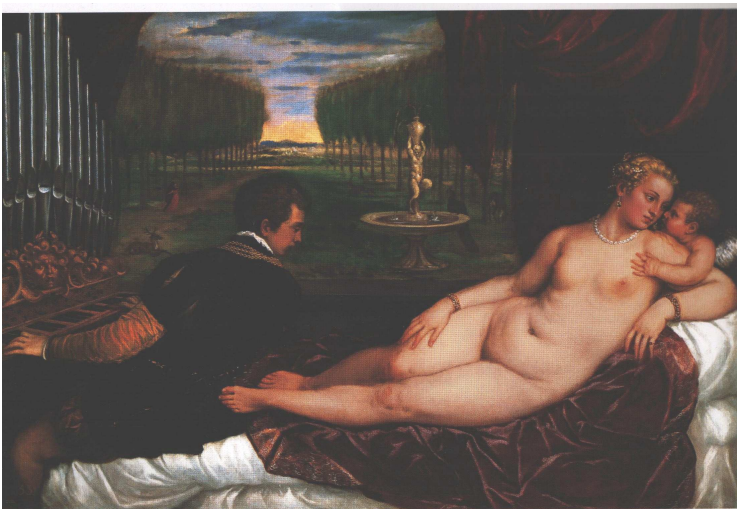


Abb. 12: Tizian. Venus mit Cupido und Orgelspieler
Madrid Museo del Prado

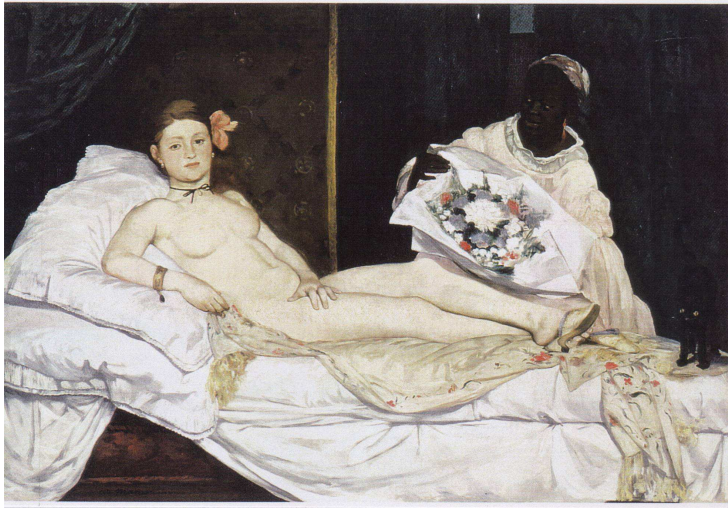


Abb.13 Edouard Manet.Olympia. 1863
Paris.Musée d'Orsay

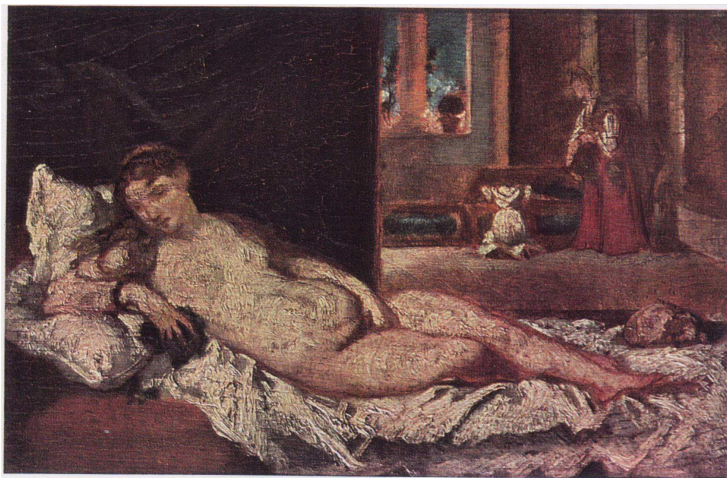


Abb. 14 Edouard Manet. Venus von Urbino.
Kopie Manet nach Tizian.1856
Paris. Privatbesitz

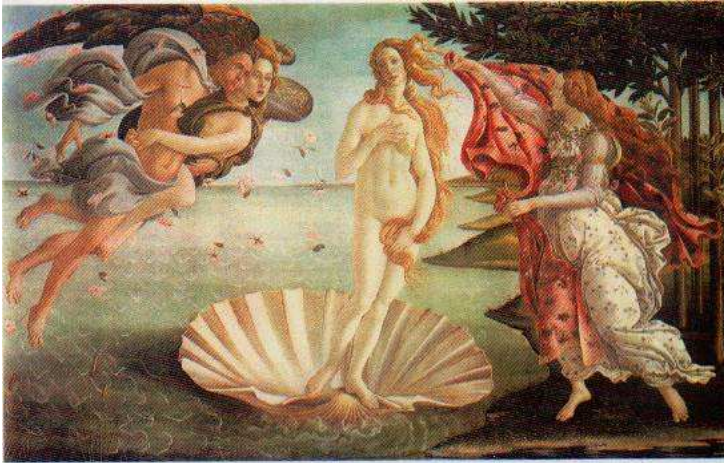


Abb. 15: Botticelli. Geburt der Venus. Um 1485.
Florenz Uffizien



Abb. 16: Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt. 1866.
Musée d'Orsay



Abb 17: Jacopo Carucci da Pontorno:
Pygmalion(ca.1529/30)



Abb. 18: Raffael. Madonna della Sedia 1514
Florenz Palazzo Pitti

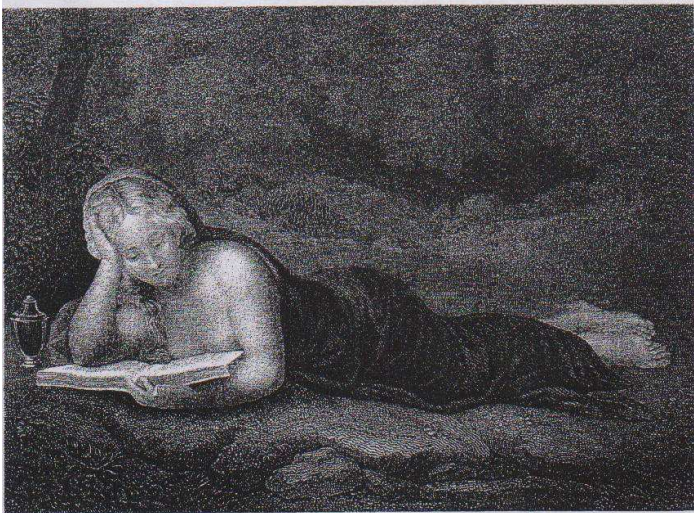


Abb. 19: Magdalena (Leggente). Stich nach Corregio.
Ehemals Dresden. Gemäldegalerie



Abb.20 Giorgione.Junge Frau(Laura). 1506
Kunsthistorisches Museum Wien



Abb. 21: Raffael. La Donna Velata Um 1514.
Florenz.Palazzo Pitti

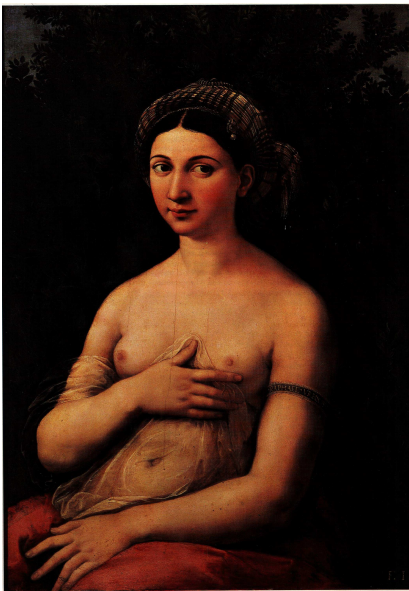


Abb. 22: Raffael. La Fornarina Um 1518.
Rom.Palazzo Barberini



Abb. 23: Diego Velasquez 1599-1660
Christus im Hause von Martha und Maria



Abb.24 Dieric Bouts. Christus im Hause des Pharisäers Simon
Um 1460.Staatliche Museen Berlin.



Abb. 25: Filippino Lippi.
Büßende Magdalena um 1470.
Berlin Gemäldegalerie.

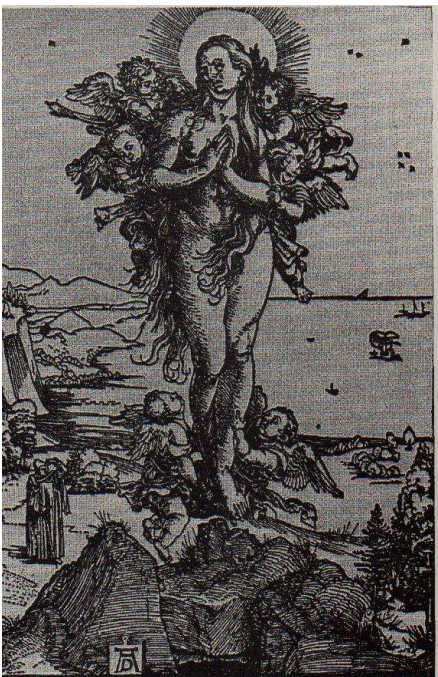


Abb. 26: A. Dürer. Die Entrückung der Maria Magdalena
Berlin Kupferstichkabinett

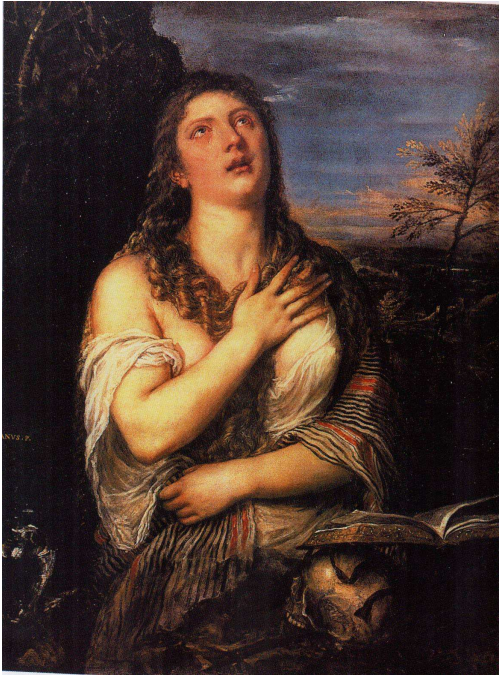


Abb. 27: Tizian. Heilige Maria Magdalena um 1565.
Staatliche Eremitage St. Petersburg

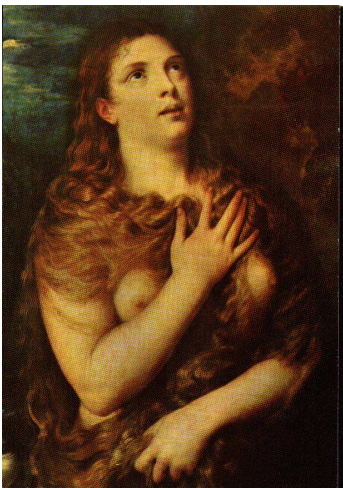


Abb. 28: Tizian. Die Heilige Magdalena.
Um 1503 - 1535
Florenz. Galleria Pitti



Abb. 29: Giovan Gerolamo Savoldo
um 1480-nach 1548
Die Venezianerin(Hl. Maria Magdalena)
um 1535/40 Lw.92x73
Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin



Abb.30 Caravaggio. Maria Magdalena
in Ekstase.
1606 Privatsammlung Rom

