

### **Der Historismus als Irrweg: Sklavische Nachahmung**

«Wer nur nachahmt, ist ein Knecht»,<sup>1</sup> stellte Friedrich Gottlieb Klopstock im Jahre 1774 in seiner *Deutschen Gelehrtenrepublik* fest. Und noch 1890 beschrieb auch der französische Soziologe Gabriel Tarde, obgleich dieser mehr als alle anderen davon überzeugt war, dass das Prinzip der Nachahmung als kulturtreibender Motor des sozialen Miteinanders zu begreifen sei, «das Verhältnis von Vorbild und Nachahmung» als das Verhältnis «von Herr und Knecht».<sup>2</sup> Beide Postulate, die das «lange» 19. Jahrhundert der ganz auf Nachahmung eingestimmten Kunst des Historismus zeitlich annähernd klammern, legen nahe, dass Nachahmung zwar unabdinglich, in ihrem Wesen jedoch auch unabdinglich unterwürfig sei.<sup>3</sup> Folgerichtig sollte sich im 19. Jahrhundert insbesondere im Ressort der Ästhetik mit dem meist an die Adresse des Historismus gerichteten Vorwurf der «sklavischen Nachahmung» eine stehende Wendung etablieren, um den allerorts lauter werdenden Ruf nach steter künstlerischer Neuschöpfung und stetigem modernistischem Aufbruch Nachdruck zu verleihen.

Wo immer es um «sklavische Nachahmung» ging, war freilich weniger von echter *Leibeigenschaft* als vielmehr von einer Unfreiheit des *Geistes*, mithin von überloyalen Elfen ohne eigenen Kompass, von ängstlich tastenden Unbegabten oder von frechen Plagiatoren die Rede. Daneben konnten die Diagnosen «sklavischer Nachahmung» auch die Geltungsansprüche dogmatischer Lehrer, Akademien und Auftraggeber sowie eine generelle Kultur ästhetischer Orientierungs- und Inspirationslosigkeit kritisch ins Visier nehmen, um dann nicht die Schwäche eines Individuums, sondern ein stagnierendes System aus Erwartungen und deren Erfüllungen zu enttarnen. Das Begriffspaar erfasste also Erlaubtes, wenngleich stets Problematisches.

Schon Johann Joachim Winckelmann, bekanntlich selbst einer der bedeutendsten theoretischen Impulsgeber des Klassizismus, hat den *Stil der Nachahmer* als die letzte von vier Stilphasen der griechisch-antiken Kunst, als die Periode ihres kulturellen Niedergangs und den Niedergang schließlich als Folge der bloßen Beschränkung auf die Nachahmung beschrieben: «Es mußte also die Kunst, [...] da sie nicht weiter hinausgieng [sic], zurück gehen». Denn, so Winckelmann weiter, «der Nachahmer ist alle Zeit unter dem Nachgeahmten geblieben».<sup>4</sup> Mit Johann Gottfried Herder stellte auch ein Protagonist des historistischen Denkens fest:

Wer sich an eine Zeit, gehöre sie Frankreich oder Griechenland zu, sclavisch schließt, das Zeitmäßige ihrer Formen für ewig hält und sich aus seiner lebendigen Natur in jene Scherbengestalt hineinwähnt, dem bleibt jene unerreichbare lebendige Idee fern und fremde, das Ideal, das über alle Völker und Zeiten reicht.<sup>5</sup>

Die Einsicht, dass der Sklave einer Idee nie zu deren Herr werden könne, stilisierte Herder gleichsam auch zu einer Frage nach dem Leben oder dem Tod der Kunst.

Ganz in diesem Sinne führte Karl Rosenkranz in seiner *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 das «Todte und Leere» im Kontext einer Lossagung von den stilistischen Nachahmungen des Historismus ursächlich auf einen Mangel an künstlerischer Selbstbestimmung zurück.<sup>6</sup> In Urteilen wie diesen, die sich insbesondere um 1900 zu einem Leitmotiv der Architekturtheorie entwickeln sollten, war bereits längst die «Kriminalisierung» und Pathologisierung der «Stil-Epoche» des Historismus als Ganzer angelegt: Lebe eine Gegenwart auf Raub, versklave sie sich selbst.<sup>7</sup> Auch ein über die historische Wissensaneignung legitimates Verfügen über die Stile aller Weltregionen und Weltzeiten münde stets in der ästhetischen Entmündigung von Künstlern, wenn nicht gar von ganzen Nationen und Zeitaltern. Selbst moderatere Stimmen blieben stets sensibel für das dem Neostil untilgbar anhaftende Problem des ästhetischen Diktats seines historischen Referenzstils. So brachte etwa Theodor Fontane das ästhetische Credo Karl Friedrich Schinkels höchst trefflich auf den Begriff: «Die Schönheit der Hellenen, dahin ging seine [Schinkels] Meinung, sollte uns im Großen und Ganzen *beherrschen*, aber sie sollte uns nicht in dem Kleinkram des Lebens [...] *tyrannisieren*.»<sup>8</sup> Das ästhetische Regime eines überkommenen respektive fremden Stils, so die versöhnliche Lehre, wäre demnach akzeptabel, solange ihre Prinzipien und Artefakte nicht im Sinne einer normativen Ästhetik absolut gesetzt würden.

### **Graustufen der Unfreiheit: Natur, Technik, Tiere**

Anderorts erfasste die Sorge vor blinder Unterwerfung indes sogar die Nachahmung der Natur selbst. Als Ganze geriet sie etwa bei Gottlob von Quandt in Diskredit:

Die bloße und slavische Nachahmung der Natur kann nicht die höchste Vorschrift für die Kunst seyn; denn die Kunst hat gerade die Absicht, sich die Natur zu unterwerfen, um sie aus dem Standpunkte der freien Idee wieder zu erschaffen. Man sollte daher meinen, daß Aristoteles unter dem Ausdruck *μίμησις* [Mimesis] etwas dem Künstler Würdigeres verstände, als die slavische Nachahmung der Natur wäre.<sup>9</sup>

Ähnlich argumentierte auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Wenn insbesondere die Porträtmalerei in der «sklavische[n] Nachahmung der Natur» verharre, dann könne man ihr innerhalb der Gattungshierarchien in der Tat bestenfalls «einen sehr untergeordneten Rang»<sup>10</sup> zubilligen.

In seiner Vorlesung *Ueber dramatische Kunst und Literatur*, einem zentralen Referenztext der Polarisierung von der vermeintlich freiheitlich-modernistischen Kunst der Romantik und der von ihr zu überwindenden Naturgebundenheit der antiken und antikisierenden Kunst,<sup>11</sup> hatte zuvor schon August Wilhelm Schlegel die Dichotomie zwischen geistiger Unfreiheit und Freiheit zugleich auch zu einer Dichotomie zwischen Komödie und Tragödie erklärt: «Das ernste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen», das «scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommenen Harmonie und Eintracht der höheren Natur mit der thierischen [...]. Vernunft und Verstand werden als freywillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.»<sup>12</sup> So sei das komödiantische Ressort denn auch Sache des «verschmitzte[n] Bediente[n]»,<sup>13</sup> während «die tragische Poesie [...] das Abbild der Menschheit [...] ganz von dem Boden der Natur» zu trennen suche, an die «der Mensch in der Wirklichkeit gefesselt ist, wie ein an die Scholle gebundener Leibeigener.»<sup>14</sup>

Wo als vermeintliche Sklaventreiber des Geistes bereits die Natur oder die Mimesis als solche am Pranger standen, mussten folgerichtig alsbald auch jene bild-



1 Gabriel von Max, *Die Kunstkritiker. Zwei Affen betrachten ein Gemälde*, vor 1900, Privatbesitz

gebenden Verfahren in Haftung genommen werden, deren visuelle Hervorbringungen sich vermeintlich in der fotomechanischen Reproduktion ihres Gegenstandes erschöpften.<sup>15</sup> Mit der paragonalen Unterscheidung von *freier* Malerei und *mechanischer* Fotografie operierte entsprechend auch die Kunstkritik, etwa, wenn Carl Pietschker dem Realismus des Malers Carl Gussow insofern eine vitale Gesundheit attestierte, als dessen Bilder die einzufangende «Naturwahrheit» eben *nicht* «mechanisch oder sklavisch wie mit einem photographischen Apparat nachgeahmt»<sup>16</sup> erscheinen lasse.

Wie der seelenlose Apparat konnte schließlich noch das zwar lebendige, aber vermeintlich geistig unfreie Tier für eine weitere Spielart der «sklavischen Nachahmung» eintreten. Denn anders als der fotomechanische Blick habe der tierische Blick bestenfalls eine rein äußerlich-habituelle Nachahmung der Geste der Nachahmung selbst zur Folge. Allen voran blickt der malende Affe, dem der evolutionäre Schritt in die dem Menschen eigene Urteilsfähigkeit, Geistesfreiheit und Kunstbegabung gemeinhin abgesprochen wurde, als Personifikation sinnentleerter und unverständiger Nachahmung auf eine reiche Motivgeschichte zurück:<sup>17</sup> «The monkey», so Thierry Lenain, «represented the poor imitation, the slavish [...] copy of

the true creation.»<sup>18</sup> Als dem Menschen nächstverwandte und doch hoffnungslos unterlegene Art<sup>19</sup> fungiert der Affe auf etlichen Gemälden somit als Sklave des ihm eingeschriebenen Nachahmungstriebes. Mit Pinsel und Palette bewaffnet verharrt er in den unüberwindbaren Schranken seines limitierten Intellekts, um in seinem lächerlichen, kostbares Material und kostbare Zeit verschwendenden Treiben bestenfalls den Typus des unverständigen Künstlers<sup>20</sup> oder des bornierten Kenners zu karikieren. Dementsprechend zeigt ein Gemälde von Gabriel von Max zwei Affen in einer Art Rollenverteilung (Abb. 1): Wenngleich beide einige vermeintlich von Menschenhand bemalte Leinwände gegenwärtig lediglich passiv zu betrachten scheinen, hat der linke Affe bereits zur Farbtube gegriffen. Es ist kaum zu hoffen, dass sein offenbar reifendes Korrekturvorhaben von seinem Nachbarn dauerhaft zurückgehalten werden wird.

Ganz in diesem mahnenden Sinne konnte der Unterschied zwischen verständiger Nachahmung und äußerlichem, sprichwörtlichem *Nachäffen* auch in der Kunsttheorie und -historiografie zu Buche schlagen, wie etwa in Karl Philipp Moritz Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, der den Affen als Gegenbild des «schaffenden Genies» ins Feld führte,<sup>21</sup> oder bei Ferdinand Gregorovius, der «das übermütige Constantinopel [...] [als eine] slavische Nachäffung Roms»<sup>22</sup> bezeichnete.

### Zeithistorische Kontexte

Es ist gewiss kein Zufall, dass sich das meist den Historismus diskreditierende Begriffspaar der «sklavischen Nachahmung» in Zeiten und Gesellschaften artikuliert hat, in denen Sklaverei als weltpolitische Tatsache immer wieder kritisiert oder sogar – wie mit überschaubarem Erfolg durch den Wiener Kongress im Jahre 1815 – geächtet wurde,<sup>23</sup> um faktisch gleichwohl weiterhin fortzubestehen. Die historischen Kontexte, die den Vorwurf der «sklavischen Nachahmung» ohne Zweifel um einige Motive und Implikationen bereichert haben dürften,<sup>24</sup> sollen hier dennoch lediglich in sträflicher Kürze problematisiert werden.<sup>25</sup>

Die Frage nach einer Ethik der Nachahmung musste sich unter den Vorzeichen kolonialer Politik und ihrer Kritik bereits insofern neu formieren, als diese nicht nur Rohstoffe, sondern auch kulturelle Importe nach Europa strömen ließ. Wo sich Modernisten von den Fesseln der Tradition befreiten, indem sie ihren Stilen nicht zuletzt und substantziell die Formensprachen der Volkskunst unterworfenen Kolonien einverlebten, und wo ihre globalisierten «Grand Tours» gerade dort die größten Freiheitspotenziale wähten, wo die Freiheit anderen genommen worden war, da stellte sich diesen früher oder später auch die Frage nach der eigenen politischen und ästhetischen Positionierung zwischen Herrschaftsanspruch und solidarischer Parteinahme für die indigenen Völker. Nachdrücklich hat etwa Klaus von Beyme auf die Interferenzen zwischen dem geschichtstheoretischen Relativismus des Historismus und der kulturellen Relativierung auch europäischer und afrikanischer Schönheitsideale einerseits sowie auf die Zusammenhänge zwischen der seit der französischen Revolution wiederholt von europäischen Intellektuellen und Künstlern getragene Antisklaverei-Bewegung und der Ausbildung dezidiert modernistischer Kunstideale andererseits aufmerksam gemacht.<sup>26</sup>

Gleichwohl bedeutete ein erklärtes wissenschaftliches und künstlerisches Interesse etwa an der «Negerplastik»<sup>27</sup> natürlich noch lange keine substantielle Umkehrung des eingangs von Tarde beschriebenen Herr-Knecht-Verhältnisses. Vielmehr konnten Kritik und Konsolidierung bestehender (ästhetischer) Herrschaftsverhält-

nisse Hand in Hand gehen. Maßnahmen zur Befreiung der (eigenen) Kunst galten kaum je der Befreiung anderer, ließen die bestehenden Ausbeutungsverhältnisse also oft unangetastet oder profitierten gar von diesen – so interpretierte von Beyme Paul Gaugins zivilisationsflüchtige Suche nach magischen Bildwirkungen und exotischer Ursprünglichkeit auf Haiti nicht zuletzt auch als einen verkappten Sex-tourismus.<sup>28</sup>

Auch die *Kunstgeschichtsschreibung* sah sich mitunter vom kolonialen Geist ermächtigt, die Dichotomie von ästhetischer Freiheit (in der Innovation) und Unfreiheit (in der Reproduktion) gleichsam auf die Landkarte zu projizieren. In erklärter Opposition zum ‚Freiheitsgeist‘ der griechischen Kultur reduzierte etwa der Philosoph C. Brauns die Geschichte der chinesischen Kunst ganz auf deren vermeintliches Stilprinzip der «sklavischen Nachahmung».<sup>29</sup> Je nach eingenommener Perspektive konnte über verbindliche Ortszuweisungen somit mal das ästhetische Befreiungsversprechen (Gaugin), mal das Prinzip der chronifizierten Selbstbeschneidung (Brauns) aus Europa ausgelagert werden.

Und andernorts wurde die Figur der «sklavischen Nachahmung» schließlich selbst noch für den *sozialreformerischen* Diskurs fruchtbar gemacht: So schlug John Ruskin vor, dass, «ausgenommen zur Erhaltung der Erinnerung an große Werke» ganz generell «niemals Nachahmung oder Kopien irgend einer Art unterstützt»<sup>30</sup> werden sollten, um der fortschreitenden «Versklavung» des zur Herstellung moderner Industrierzeugnisse verdammten Arbeiters entgegenzutreten.

## Dichotomisierungen

Wollte man auf einer die künstlerischen Freiheitsgrade bemessenden Skala einen äußeren Gegenpol zur «sklavischen Nachahmung» bestimmen, so käme die nicht minder häufig in Anschlag gebrachte künstlerische «Besessenheit» in Betracht. Als der vermeintliche Leitstern ästhetischer Individuation brüstet sich diese mit allem, was der «sklavischen Nachahmung» als erklärtem Nullpunkt kreativer Potenz fehlte. Mit visionärer Kraft, mit der Gnade der Inspiration,<sup>31</sup> mit Risikobereitschaft und Durchhaltevermögen, mit Willens- und Führungsstärke stellte sich der von einer fixen Idee Geführte der autoritätsgläubigen Mutlosigkeit sowie dem allgemeinen Mangel an intellektuellen, spirituellen, motorischen und ästhetischen Befähigungen entgegen, die dem sklavisch Nachahmenden anhafteten. Die Besessenheit von einer (künstlerischen) Idee hielt der ohnmächtigen, resignierten oder pragmatischen Einsicht, aufgrund äußerer Umstände nicht anders zu dürfen, die vermeintliche Souveränität einer bloßen Selbstverpflichtung entgegen, die bald längst nicht mehr nur Künstler, sondern auch Sammler,<sup>32</sup> Erfinder,<sup>33</sup> Entdecker, Industrielle oder sonstige Abenteurer für sich in Anspruch nehmen sollten.<sup>34</sup>

Die Denkfiguren der (Fremd-)Herrschaft restaurativer oder bloß konservativer, in «sklavische[r] Auffassung und Nachahmung älterer Baustyle»<sup>35</sup> verfangener Kollektiv- und Neostile des Historismus auf der einen und einer vom Geist der Freiheit umwehten Moderne der Individualstile auf der anderen Seite, konturierten sich natürlich insbesondere in Konfrontation mit ihrem jeweils opponierenden Gegenbild.<sup>36</sup> Genauer: Ohne die Annahme einer Option zur Befreiung verlöre der Vorwurf der «sklavischen Nachahmung» an die Adresse der Entmutigten, Uninspirierten oder Konservativen seine Grundlage.

Je mehr die Diagnose verfiel, dass der chronisch kopflose Historismus nicht mehr als die ängstlich-klammernde Subordination unter die Regime bestenfalls

erborgter Stile zu Wege brachte, desto reichhaltigere Nährgründe stellte sie den Befreiungserzählungen der Moderne bereit. Denn nur wo das Diktat von Tradition und Zeitgeist jede individuelle Entfaltung des Kunstschaffenden verunmöglichte, konnte eine Moderne sich nicht nur von der «sklavischen Nachahmung» als einem erklärten Gegenteil der Kunst lossagen, sondern auch für sich in Anspruch nehmen, tatsächliche «Fesseln» der Tradition zu sprengen. Erst an der Vorstellung, dass Vorgängiges in der Nachahmung bestenfalls rein äußerlich und auf Kosten seiner Seele am Leben gehalten werden könne, ließ sich eine Kunstethik schärfen, die nach Authentizität, Innovation und Individualität verlangte. Und erst die ängstliche Zaghaftigkeit der Nachahmer ließ die visionären Eingebungen des Genies den Weg aus der *Sklaverei* gebührend ausleuchten.

Entsprechend zeichneten die Dichotomisierungen von unfreier Nachahmung hier und künstlerischer Freiheit dort im gesamten Verlauf des 19. Jahrhunderts insbesondere den Frontverlauf zwischen Modernisten und Historisten nach. Schon 1823 warnte man im *Kunstblatt*, die «slavische Nachahmung» bedrohe den «freyen Geist der Kunst»<sup>37</sup> und auch für Leopold Enk von der Burgs Bildungs-Ratgeber schließen ebendiese einander aus: Blinde Nachahmung – in der Kunst wie im Leben – behindere die Entwicklung unserer «Eigenthümlichkeit», der Rückgriff auf ein Vorbild sei deshalb einzig dann von Nutzen, wenn wir dessen «Vorzüge [...] klar erkannt haben, und jeden Gedanken an sklavische Nachahmung von vorneherein abweisend, es mit freiem Geist als ein Studium nutzen.»<sup>38</sup> Entsprechend stellte noch 1905 Georg Dehio mit Blick auf das Kopieren ganz generell in Abrede, dass ein Künstler «durch eine Aufgabe geehrt sein [könne], die als erstes die Hingabe seiner Freiheit verlangt.»<sup>39</sup>

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die fraglos noch heute wirksame Dichotomisierung von freiheitsberaubendem Konservatismus und befreiendem Modernismus als solche selbst noch in die völkische Kunstanschauung des Nationalsozialismus und in den Katalog der berühmtesten Ausstellung «Entartete Kunst» (München 1937) eingegangen ist – um hier freilich ideologisch entstellt und zum antimodernistischen Argument gewendet zu werden: Die Freiheitsversprechen der Moderne, so Fritz Kaiser im Ausstellungsführer, seien falsch und arbeiteten planvoll an der Unterminierung der deutschen «Leitkultur»:

Die in dieser Abteilung [3] gezeigten Graphiken sind schlüssige Beweise für den politischen Hintergrund der Kunstentartung. [...] Der schaffende Mensch soll durch eine grob tendenzielle Proletkunst gestärkt werden in der Überzeugung, dass er so lange ein in geistigen Ketten schmachsender Sklave bleiben wird, bis auch der letzte Besizende, der letzte Nichtproletarier von der erhofften bolschewistischen Revolution beseitigt sein wird.<sup>40</sup>

### Ungleiche Geschwister

So sehr die Topoi der «sklavischen Nachahmung» und der «befreienden» Moderne erst in ihrer Opposition zur vollen Wirksamkeit gelangten, so viel ist ihnen doch gemein. Es ist ein Befund von einiger Tragweite, dass die Befreiungserzählungen gerade in ihren Superlativen in bemerkenswerter sprachlicher Konsequenz solche Figuren etabliert haben, die den Gedanken ästhetischer Fremdherrschaft keineswegs aufgegeben, sondern lediglich gewendet haben, um ihn neuerlich absolut zu setzen: Weder der «geborene» noch der «begnadete» Künstler kann bei genauer Betrachtung seine außergewöhnlichen Fähigkeiten als *eigene* Leistung für sich in

Anspruch nehmen. «Eingebungen» und «Inspirationen» erfassen den Künstler qua definitionem von außen, «ergreifen von ihm Besitz», steigern sich zur «Besessenheit», geraten zum «Auftrag». Wie der «sklavischen Nachahmung» ist mithin allen genannten Sinnbildern des künstlerischen Fortschritts der explizite Verweis auf einen Fremdeinfluss, wenn nicht auf eine Fremdbestimmung begrifflich eingeschrieben – und dies nicht erst seit dem 19. Jahrhundert.

Jüngst hat Cornelia Zumbusch noch einmal dezidiert darauf hingewiesen, dass sich die Idee vom genialisch-besessenen Künstler bereits im Rahmen ihrer antiken Prägung auf höhere Mächte berufen hat.<sup>41</sup> Im *Ion* ließ Platon Sokrates erläutern, dass «zuerst die Muse selbst Begeisterte» schaffe, weshalb «alle rechten Dichter alter Sagen [...] nicht durch die Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene»<sup>42</sup> sprächen. Zurecht verwies Zumbusch mit Blick auf *Ion* auch darauf, dass der Dialog so nicht nur die in der Frühen Neuzeit wieder restituierte «Grundlage für eine Theorie der Genialität»<sup>43</sup> gelegt, sondern bereits auch so unmerklich wie substanziell den Künstler herabgewürdigt habe.<sup>44</sup> Die schöpferische Idee sei eine *induzierte*, das Talent gottgegeben, «die fundamentale Passivität künstlerischer Produktion» damit ausgewiesen: «Kunst», so Zumbusch, «entsteht offensichtlich nur unter Einfluss».<sup>45</sup> Platons «ironisch-kritische[r] Grundton» war bereits 1934 auch von Hans-Georg Gadamer bemerkt worden: Die vonseiten der Dichter in Anspruch genommene göttliche «Besessenheit» sei «kein Wissen, kein Können, das über sich selbst und seine Wahrheit Rechenschaft zu geben vermöchte».<sup>46</sup>

Es ließe sich behaupten, dass dieser Umstand für den betroffenen Künstler sowohl Nutzen als auch Gefahren birgt: Im Positiven weist die «Besessenheit» die eigene Prädestination im Sinne eines ästhetischen Gottesgnadentums aus. Der Verweis auf Musenkuss oder Inspiration entbindet den Betroffenen dabei in einem gern genommenen Nebeneffekt zudem auch von manch lästigen Folgen des künstlerischen Ruhms, ist doch jedem Verweis auf ästhetische Fremdbestimmung eine wenigstens graduelle Fremdzuweisung zugehöriger Verantwortlichkeiten inhärent. Ganz wie der «sklavisch» Nachahmende wird auch der von spontanen Einflüsterungen oder nagenden Fixierungen Getriebene sein Schaffen weder in Gänze verstehen noch das Unerklärliche erklären müssen.

Andererseits kannte gerade das 19. Jahrhundert in all seinen Debatten um Hysterie, Traum und Somnambulismus, um Geister oder okkulten Mediumismus auch ein *Zuviel* der Besessenheit, dem es hier mit moderner Wissenschaft und Technologie, dort mit spiritistischen Lehren oder Exorzismen zu begegnen suchte. Die Grenze zwischen nobilitierender «Bestimmung» zum eigenen Werk und der einsetzenden Pathologisierung manch zwanghaften Gestaltungstriebes<sup>47</sup> wurde fluide – und ist es bis heute geblieben. Die Figur der «Besessenheit» gibt sich also als ein janusköpfiger, das Kunst- und Künstlersystem sowohl stabilisierender als auch diskreditierender Topos zu erkennen: Wie in der Nachahmung galt es deshalb auch in ihr, das rechte Maß zu halten.

Da Gabriel von Max in den zahlreichen Porträts der in seiner Münchner Villa lebenden Affen nicht nur die Grauskalen des *Zuwenigs* künstlerischer Sensorik aufgefächert, sondern in ähnlichem Umfang auch das Verhältnis von künstlerischer Mündigkeit und Unmündigkeit im Hinblick auf den vermeintlichen Wahrnehmungsüberschuss okkultur Medien ausgelotet hat,<sup>48</sup> sei hier ein zweites Gemälde aus seiner Hand in den Zeugenstand gerufen. In *Der Geistergruß* aus dem Jahre 1879 (Abb. 2) befragte von Max auch das denkbare *Zuviel* einer künstlerischen Empfäng-

2 Gabriel von Max, *Geistergruß*, 1879, zeitgenössische Reproduktion im Franz Hanfstaengl Kunstverlag, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus



lichkeit und nahm dabei erneut alle zugehörigen Kippmomente zwischen Aktivität und Passivität, kreativer Haftbarkeit und Unzurechnungsfähigkeit, folglich die Kausalbezüge zwischen Wahrnehmungs- und Darstellungsfähigkeit in den Blick. Die Bildanlage des *Geistergrußes* ähnelt strukturell der der *Kunstrichter* (Abb. 1), auch wenn statt dreier Leinwände ein Klavier mit aufgeschlagenem Notenblatt und statt zweier Affen eine junge Frau mit der Hand eines (sich soeben materialisierenden?) Geistes auf ihrer Schulter zu sehen ist. Weder Augen noch Hände der Klavierspielerin ruhen auf ihrem Instrument. Ihr Blick fixiert das vermeintliche Antlitz des Geistwesens im linken Off der Leinwand, ihre Hände sind auf dem Schoß gefaltet. Die Frage, ob ein frommes Gebet oder ein kraftvoller musikalischer Vortrag den gebetenen Gast erfolgreich beschworen hat, oder ob sich dieser selbsttätig der dem Diktat der Noten sklavisch Unterworfenen annimmt, um ihr ein wenig Inspiration zuteilwerden zu lassen, lässt das Gemälde planvoll unbeantwortet. Fest steht aber wohl, dass die Berufung auf eine wie auch immer geartete höhere Macht die prädestinierte Seherin (hier wie anderswo) gleichsam sehenden Auges wieder in die-



selbe totale Unfreiheit verweist, die auch der «sklavischen Nachahmung» anhaftet. Wurde auch mit letzterer das Verharren in der Tradition kritisiert, mit dem Motiv der «Besessenheit» dagegen der Innovation gehuldigt, so setzten am Ende dennoch beide Figuren die Selbstverleumdung der künstlerischen Selbstverantwortung absolut. Und fest steht weiter, dass schon im 19. Jahrhundert, wenngleich nur von Wenigen, klar gesehen worden ist, dass sich die größte Freiheit und größte Unfreiheit des Geistes, dass sich künstlerische Allmacht und Ohnmacht als Kehrseiten derselben Medaille gleichsam «hinterm Baum begegnen» können.

Ohne eigentliches Interesse an ästhetischen Fragen und weniger als Stimme seiner Zeitgenossen denn als Stimme ihrer Kritik diskutierte Max Stirner 1845 in seinem Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* die von der Aufklärung begründeten Vorstellungen zur Selbst- und Fremdbestimmung im Allgemeinen.<sup>49</sup> Wie das überwunden gemeinte christliche Weltbild fuße auch die «Ersatzreligion» einer atheistischen Vernunft auf der irrationalen, hierarchisierenden Dichotomisierung des vermeintlich minderwertigen Körpers und des vermeintlich höherwertigen Geistes.<sup>50</sup> Stirner dachte dabei die Figuren der geistigen Freiheit und der Besessenheit substanziell und genuin auch mit Blick auf die ihnen innewohnenden Paradoxien zusammen: «Ein Interesse, es sei wofür es wolle, hat an Mir, wenn Ich nicht davon loskommen kann, einen Sklaven erbeutet, und ist nicht mehr mein Eigentum, sondern Ich bin das seine».<sup>51</sup> Demgemäß wuchere auch die «Uneigennützigkeit [...] üppig, soweit die Besessenheit reicht».<sup>52</sup> Denn: «Besessene sind auf ihre Meinungen versessen. Mißfällt Euch das Wort «Besessenheit», so nennt es Eingenommenheit, ja nennt es, weil der Geist Euch besitzt, und von ihm alle «Eingebungen» kommen, – Begeisterung und Enthusiasmus.»<sup>53</sup>

Ein Schlusswort Heinrich von Kleists soll den Weg zurück ins Ressort der Ästhetik weisen: Mit erklärtem Blick auf die darstellenden Künste hatte auch dieser schon 1810 ein Modell entworfen, das die äußeren Pole der Selbst- und Fremdbestimmtheit weniger auf einer Geraden denn auf einer Kreisbahn verortete und die Dichotomie zwischen schaffendem Genie und ausführendem Sklaven deshalb gleichzeitig als engste Nachbarschaft begreifen musste. In seinem kurzen, dialogisch verfassten Aufsatz *Über das Marionettentheater* ließ Kleist den Balletttänzer C. mit Blick auf die Anmut des von Schwer- und Zugkraft gestalteten Tanzes einiger Gliederpuppen dozieren, dass die Grazie «demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten» innewohne, «der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein» habe – sie eigne mithin «dem Gliedermann, oder [...] dem Gott.»<sup>54</sup>

## Anmerkungen

**1** Friedrich Gottlieb Klopstock, «Einrichtung der Republik», in: Ders., *Deutsche Gelehrtenrepublik*, Hamburg 1774, S. 20. In Klopstocks Gelehrtenrepublik bezeichnet der Begriff des Knechtes generell den vierten und untersten Stand.

**2** Gabriel Tarde, *Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt am Main 2009 (Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris 1890), Kapitel II. «Die Nachahmung des Überlegenen durch das Unterlegene», S. 230–259, hier: S. 231.

**3** Für Tarde gilt dies insbesondere deshalb, weil innerhalb sozialer Hierarchien der Einfluss von oben nach unten den gleichwohl vorhandenen Einfluss von unten nach oben stets deutlich überwiege. Das Aufstiegsbegehren des Unterlegenen begünstige seine Adaptionen des Habitus des vermeintlich Überlegenen. Vgl. Ebd., S. 358–360 u.a. Die Bedingungen der Zugehörigkeit werden sozusagen in der Nachahmung erfüllt.

**4** Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 2. Bde., Dresden 1764,

Bd. 1, Kap. 4, 3. Stück, IV.: «Der Stil der Nachahmer», S. 235–248, hier S. 235.

**5** Johann Gottfried von Herder, «Beilage. Gibt es veste Formen des Schönen, die allen Völkern und Zeiten gemein sind? Verfeint sich mit dem Fortgange der Zeiten das Ideal der Schönheit?», in: *Adrastea*, hg. v. ders., Bd. 1, Leipzig 1801, S. 79–83, hier S. 83.

**6** Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, S. 289.

**7** Vgl. hierzu ausführlicher: Julian Blunk, «Stil als (geistiges) Eigentum. Versuch einer Problemskizze am Beispiel des Historismus», in: *Stil als (geistiges) Eigentum*, hg. v. Julian Blunk u. Tanja Michalsky, München 2018, S. 19–34. Zu den in diesem Text besprochenen komplementären Denkfiguren der «Besessenheit» und der «sklavischen Nachahmung» vgl. ebd., S. 26–28.

**8** Theodor Fontane, «Wanderungen durch die Mark Brandenburg» (1862), in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Edgar Groß u. a., 25 Bde., München 1959–1975, Bd. 9, S. 116 (Hervorhebungen: J.B.).

**9** Johann Gottlob von Quandt, *Vorträge über Aesthetik für bildende Künstler in der Königl. Academie für bildende Künste zu Dresden*, Leipzig 1844, S. 179.

**10** Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, «Philosophie der Kunst», in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Stuttgart 1859, S. 353–736. Vgl. hierzu auch: Jan von Brevern, «Resemblance after Photography», in: *Representations*, 2013, Bd. 123, Heft 1 (2013), S. 1–22, hier: S. 8.

**11** Vgl. hierzu auch: Karlheinz Stierle: «Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts», in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hg. v. Reinhart Herzog u. Reinhart Koselleck, München 1987, S. 453–492, hier: S. 472.

**12** August Wilhelm Schlegel: *Ueber dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. Erster Theil*, Heidelberg 1809, S. 275–276.

**13** Schlegel 1809 (wie Anm. 12), S. 306. Wenige Zeilen später heißt es gleichsam präzisierend: «Der griechische Bediente war ein Sklav». Ebd., S. 307.

**14** Schlegel 1809 (wie Anm. 12), S. 106.

**15** Eine dahingehende, frühe und pointierte Kritik der Fotografie findet sich etwa bei Rodolphe Töpffer, «Über die Daguerreotypie» (1841), in: *Theorie der Fotografie I–IV, 1839–1995*, hg. v. Wolfgang Kemp u. Hubertus v. Amelunxen, München 2006, S. 70–77.

**16** Carl Pietschker, *Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland: kunstgeschichtliche Streitschrift*, Berlin 1898, S. 20.

**17** 2005 hat Antonia Ulrich Nietzsches Demarkationslinie zwischen menschlich-reflektierter Nachahmung und sinnentleerter Mimikry des Tiers nachvollzogen und das Motiv des Affen als eine Reflexionsfigur der Kunst untersucht. Vgl.:

Antonia Ulrich, «Äffen und NachschAffen», in: *kunsttexte.de*, 2005, Nr. 3, doi: 10.18452/7419.

**18** Thierry Lenain, *Monkey Painting. History and Theory*, London 1997, S. 14; Vgl. auch: Ulrich 2005 (wie Anm. 17), S. 11, Anm. 81.

**19** «In the matter of slavish imitation, man is the monkey's superior all the time», wusste auch Mark Twain. *Mark Twain's Own Autobiography*, with an Introduction and Notes by Michael J. Kiskis, Wisconsin 1990, S. 36.

**20** In diesem Sinne verunglimpft Charles Baudelaire den Maler M. Ary Scheffer im Rahmen des «Salon de 1846»: «Les singes du sentiment sont, en général, de mauvais artistes». Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1868, S. 165–170.

**21** Karl Philipp Moritz, «Über die bildende Nachahmung des Schönen» (1788), in: Ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1, Berlin/Weimar 1973, S. 255–290.

**22** Ferdinand Gregorovius, *Athenais. Geschichte einer byzantinischen Kaiserin*, Leipzig 1882, S. 78.

**23** Artikel 118 der Kongressakte.

**24** Beat Wyss will gar Friedrich Nietzsches in *Jenseits von Gut und Böse* (Leipzig 1886) vorgetragene Unterscheidung von Herren- und Sklavemoral «nicht als (anti-)moralisches, sondern als ästhetisches Postulat» verstanden wissen. Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 27.

**25** Soweit ich sehe, liefern die Interferenzen jeweiliger «Sklavereikritik» innerhalb des politischen und des ästhetischen Diskurses noch reichlich Anlass zu weiterer Forschung, hat doch das Problem der Sklaverei die Kunstgeschichtsschreibung bis heute vor allem in ihren politischen, sozialen und motivgeschichtlichen Dimensionen, kaum aber in Hinblick auf ihre Prägungen von Kunstkritik und Kunsttheorie interessiert. Erst jüngere Untersuchungen beginnen, den Blick auch dahingehend zu weiten. Vgl. insb.: Simon Gikandi, *Slavery and the Culture of Taste*, Princeton 2011.

**26** Klaus von Beyme, *Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, München 2008, vgl. insb.: S. 87–99.

**27** Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.

**28** von Beyme 2008 (wie Anm. 26), S. 140–149.

**29** C. Brauns, *Erscheinungen des Zeitgeistes und deren Wirksamkeit für Deutschlands Interessen*, Leipzig 1845, S. 9.

**30** John Ruskin, *Die Steine von Venedig*, (Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung, dt. v. Hedwig Jahn, Bd. 9), Leipzig 1904, Bd. 2, S. 190–191.

**31** Vgl. hierzu den Beitrag Anna Magnago Lampugnani in diesem Heft.

**32** Unter dem Label der eigenen Besessenheit verkaufte etwa Peggy Guggenheim ihre Memoiren: Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art Addict*, New Jersey 1997.

**33** Vgl. hierzu den Beitrag Antonia von Schöninghs in diesem Heft.

**34** Die innerhalb historiografischer, literarischer oder filmischer Biografik längst topische Unbeirrbarkeit ausgewählter Schöpferpersönlichkeiten kann nahezu sämtliche Berufszweige erfassen und sich also nicht nur auf ein vollendetes Kunstwerk, sondern etwa auch auf einen Flugzeugmotor, einen Algorithmus oder auf die Rezeptur eines Marzipankonfekts richten.

**35** H.H., «Die ideelle Formenbildung in der Architektur», in: *Allgemeine Bauzeitung* 1837, Nr. 2, S. 239–241, hier S. 240.

**36** Auch August Wilhelm Schlegel wusste in einem ähnlichen Zusammenhang (s.o.): «Innere Freyheit und äußere Notwendigkeit, dieß sind die beyden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht.» Schlegel 1809 (wie Anm. 12), S. 107. Weiter heißt es: «Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen [...] von der Vormundschaft der Natur lospricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Natur-Notwendigkeit seyn, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen». Ebd., S. 107–108.

**37** Kunstblatt 1823, Nr. 45, S.177, hier mit Blick auf architektonische Musterpläne.

**38** Leopold Enk von der Burg, *Über Bildung und Selbstbildung*, Wien 1842, S. 39–40.

**39** Georg Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert: Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27. Jan. 1905*, Straßburg 1905, S. 25.

**40** Fritz Kaiser, *Führer durch die Ausstellung «Entartete Kunst»*, München 1937, S.10.

**41** Cornelia Zumbusch, «Transformationen. Aby Warburg und die Kraft der Kunst», in: *Kraft, Energie, Intensität. Zur Dynamik der Künste zwischen Renaissance und Moderne*, hg. v. Frank Fehrenbach, Robert Felfe u. Karin Leonhard, Berlin 2017, S. 327–340.

**42** Platon, «Ion», in: Ders., *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1977, Bd. 1, 533d–e, S. 15.

**43** Zumbusch 2017 (wie Anm. 41), S. 332.

**44** Der erlernbaren *techné* stehe die göttliche *dynamis* gegenüber, die als unerlernbare Eingabe, als Enthusiasmus, Inspiration oder Ingenium von außen komme. Vgl. Ebd., S. 332–333.

**45** Ebd., S. 334. Auch im *Phaidros*, bliebe zu ergänzen, führt Sokrates die Besessenheit als eine Spielart des Wahns ins Feld – und zwar

als eine solche, die von empfindsamen Seelen bei der Begegnung mit den Musen empfunden werde: Wahnsinn sei die Fähigkeit zum Phantastischen und Schöpferischen auf Basis der Anamnese. Vgl.: Platon, *Phaidros oder Vom Schönen*, hg. v. Kurt Hildebrandt, Stuttgart 2012.

**46** Hans-Georg Gadamer, «Plato und die Dichter» (1934), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, *Griechische Philosophie I*, Tübingen 1985, S.187–211, hier S.189.

**47** Bekanntlich konnten sich im frühen 20. Jahrhundert (oder am Ende des 19. Jahrhunderts) unter dem Eindruck der Psychoanalyse schließlich neue Klassifikationen wie die «Bildneri der Geisteskranken» etablieren. Vgl.: Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin 1922.

**48** Zeit seines Lebens bildete neben seinem Interesse an Darwins Evolutionstheorie der Spiritismus den zweiten, komplementären Schwerpunkt im wissenschaftlichen, sozialen und künstlerischen Wirken von Gabriel von Max. Zu Gabriel von Max vgl. zuletzt und mit sprechendem Titel: *Gabriel von Max. Von ekstatischen Frauen und Affen im Salon. Gemälde zwischen Wahn und Wissenschaft*, mit einem Text von Karin Althaus, München 2018. Zu seinem Verhältnis zum Spiritismus vgl. u.a.: Christine Walter, «Gabriel von Max und der Spiritismus. «Ein Stuhl fiel sanft aus der Luft auf meinen Kopf – von Dunkelsitzungen und Pferdebeinen im Hause des Münchner Malers», in: *Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füßli bis heute*, hg. v. Melitta Kliege, Nürnberg 2011, S.108–109, Ausst.-Kat., Nürnberg, Neues Museum 2011–2012.

**49** Max Stirner, *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig 1845. Menschliche Schöpfungen sind für Stirner weniger Kunstwerke oder Objekte, sondern zunächst einmal Gedanken, Geist.

**50** Die Annahme eines Heiligen, Höheren (etwa: *der Mensch, die Wahrheit*) beziehe sich immer auf etwas Unheimliches, das Stirner durchaus bereits ganz im Sinne Sigmund Freuds als etwas *Uneigentliches* charakterisiert. Vgl. Ebd., S. 50.

**51** Ebd., S. 196.

**52** Ebd., S. 81.

**53** Ebd., S. 59. Weiter heißt es: «Ich setze hinzu, daß der vollkommene Enthusiasmus [...] Fanatismus heißt.»

**54** Heinrich von Kleist, «Über das Marionettentheater», in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 338–245, hier S. 345.