

De même, l'œuvre de Paul Bril, dont l'auteur exagère un peu la vocation topographique, aurait été apprécié à sa juste valeur: celle d'un peintre de paysage, formé par son frère au dessin d'après nature, qui conçoit ses «vues» topographiques comme des paysages aussi souvent qu'il donne à ses paysages «poétiques» l'apparence de vues véritables. C'est dans cet accord, souvent précaire, entre plusieurs registres artistiques et différentes modalités de description du lieu, accord né-

cessaire dans une tradition artistique qui assigne une fonction essentiellement mimétique à l'image, que se situe tout l'intérêt et toute la difficulté d'une «écriture» du paysage topographique en Occident.

DR. EMMANUEL LURIN

Gar nicht so esoterisch: Hieroglyphik im 18. Jahrhundert

Annette Graczyk
Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 51). Berlin/München/Boston, De Gruyter 2015. 333 S., 20 Abb. ISBN 978-3-11-040251-3. € 99,95

schätzender Reflexionsgegenstand für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts: Autoren wie Noël-Antoine Pluche oder Nicolas Fréret erklärten etwa die ägyptische Bilderschrift zum Ursprung der Malerei. Dass Graczyk diese Autoren in den Blick nimmt, kann dabei helfen, den Rahmen und Kanon dessen zu erweitern, was in der Nachfolge Julius von Schlossers weithin als „Kunstliteratur“ definiert wird.

VICO, WARBURTON UND LAVATER

Die ersten drei Kapitel von Graczyks Studie widmen sich mit Giambattista Vico, William Warburton und Johann Gottfried Herder drei der meistdiskutierten Hieroglyphentheoretiker der Aufklärung, welche alle die Hieroglyphe als einen Ausdrucksmodus primitiver, frühzeitlicher Völker interpretierten, also als Dokument der ältesten Denkformen der Menschheit betrachteten. Obwohl diese drei Autoren nicht gerade als ‚unterforscht‘ gelten dürfen, gelingt es Graczyk immer wieder, treffende Beobachtungen und Neubewertungen vorzunehmen. Beeindruckend ist vor allem, wie präzise für Warburtons meist isoliert gele-

Das Thema des hier zu besprechenden Buches der Komparatistin Annette Graczyk dürfte für Kunsthistoriker aus mindestens zwei Gründen von Interesse sein: Zum einen war die Idee einer ‚natürlichen‘ Bilderschrift, wie sie mit dem Begriff der Hieroglyphe verbunden ist, vor allem für die Kunst der Romantik von zentraler Bedeutung – man denke nur an Friedrich Overbeck und die Nazarener. Zum anderen sind Hieroglyphen ein kaum zu über-

sene und interpretierte Schriftgeschichte, ein Teilband seines Hauptwerkes *The Divine Legation of Moses*, die Verbindungen zur theologischen Agenda des Gesamtwerks herausgearbeitet werden. Vor allem sein Versuch, die prophetischen Schriften des Alten Testaments als hieroglyphische (d. h. als in einem *historischen* Sprechmodus in der Nachfolge des Ägypters Moses geschriebene) Texte zu lesen, wird von Graczyk hervorgehoben. Diese Kapitel bieten eine hervorragende Einführung in das Werk der drei Autoren; eine derart konzise und systematische Zusammenfassung ihrer Hieroglyphentheorien lag bisher nicht vor.

Doch auch wenn die Bedeutung der Hieroglyphentheorien Vicos und Warburtons unbestritten ist, so fragt sich, warum sie in vorliegendem Kontext so ausführlich (13–71) ausgebreitet werden. Ihre Verbindung zur Esoterik versucht die Autorin nicht einmal zu behaupten. Im Gegenteil: Das *Corpus Hermeticum* hielten beide Autoren für eine Fälschung, von dem sie sich bewusst abgrenzen wollten. Warburton ist dann auch zutreffend charakterisiert als „Aufklärer, der das mystifizierende und mythisierende Denken überwinden wollte“ (54). Sein Buch war ein expliziter Gegenentwurf zur Hieroglyphik der Renaissance, von Pierio Valeriano bis Athanasius Kircher, die von hermetischem Gedankengut dominiert war (dazu von kunsthistorischer Seite etwa: Charles Dempsey, Renaissance Hieroglyphic Studies: An Overview, in: *Interpretation and Allegory. Antiquity to the Modern Period*, ed. Jon Whitman, Boston/Leiden 2003, 365–381, sowie Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig 1923). Auch Vico, dessen zeitgenössische Rezeption bekanntlich sehr gering ausfiel, kann nicht als wichtige Quelle für andere, esoterisch orientierte Autoren benannt werden. Selbst unter einen „breiter gefassten“ Begriff von Esoterik (12) sind diese strikt historisierenden und (zumindest, was die Schriftgeschichte angeht) profanierenden Autoren nur schwer zu subsumieren.

Im Hinblick auf das eigentliche Thema des Buches verwundert auch das Kapitel zu Johann Caspar Lavater. Zunächst ist dessen Versuch einer physiognomischen Lektüre von körperlichen Aus-

drucksformen nur mit Mühe als esoterisch zu klassifizieren – Graczyk verweist hier eher auf seine Rezeption in der esoterischen Literatur seiner Zeit (146). Sein Werk *Aussichten in die Ewigkeit* mit seinen Überlegungen zu den telepathischen Fähigkeiten der Engel mag dagegen eher unter dem Label Esoterik gefasst werden – doch wird hier die Verbindung zur Hieroglyphik nicht unmittelbar ersichtlich (197). Den Begriff „Hieroglyphe“ verwendet Lavater ohnehin nur „marginal und überdies aus zweiter Hand“ (144). Dass er die rational lesbaren Züge der menschlichen Physiognomik als Zeichen betrachtete, die auf eine latent göttlich eingehauchte seelische Verfasstheit verweisen, ist sicher richtig. Dass er damit, „ohne es sich einzustehen, auf einen quasi hieroglyphischen Rest“ rekurrierte, ist dagegen weniger überzeugend. Zweifellos ist gut begründet, dass Lavater Konzepte einer göttlichen, geheimnisvollen Natursprache anhing – die Verbindung dieser Vorstellung mit dem Hieroglyphendiskurs im engeren Sinne bleibt aber vage.

HERDER UND DIDEROT

Herders Konzept einer mythischen „Schöpfungs-hieroglyphe“, die die hypothetische Wurzel des Stammbaums des mythischen Bewusstseins der Menschheit bildet, lässt sich leichter in das Thema „Esoterik und Hieroglyphik“ einordnen – doch wiederum verwundert es, dass auf das entsprechende Kapitel zur „Esoterik in Herders Hieroglyphentheorie“ nur ungefähr drei Textseiten verwandt werden. Hier hätte eine intensivere Diskussion der kurz erwähnten Abhängigkeit der Zeichnungen und Diagramme in Herders Schriften von esoterisch geprägtem Bildmaterial das Argument stärken können. Doch besonders bildkritisch verfährt die Autorin nicht. Zwar sind zahlreiche Diagramme Herders reproduziert, doch stammen diese (74, 75, 85, 89, 93, 101) aus einer modernen Edition von 1993, erscheinen also im Computersatz. Dort, wo dann doch einmal Originalskizzen Herders gezeigt werden, kann man zumindest erahnen, dass diesen eine Spontaneität und auch Irregularität innewohnt, die der modernen Edition natürlich abgeht.

Das Kapitel zu Denis Diderot ist der für Kunsthistoriker einschlägigste Teil der Arbeit, allein schon, weil der Begriff, jenseits seiner historischen Verwendung und der Verbindung zu Ägypten, von Diderot auf die Künste angewendet wird. „Hieroglyphen“ dienen vor allem in der *Lettre sur les sourds et muets* als Bezeichnung für eine rätselhafte, unfassbare „künstlerische Gipfelleistung“ (118). Das ideale Kunstwerk wird dabei als komplexes, multisensorisches, synthetisches und synästhetisches Gebilde verstanden; die künstlerische *poesis*, die dieses erschafft, ist zugleich zur quasi-göttlichen Schöpfermacht erklärt. Diderot benutzt hier ähnliche Argumentationsfiguren wie sie dann für die eingangs erwähnten romantischen Künstler wichtig werden.

Auch wenn Diderot zunächst eher dem Lager der Aufklärung als dem der Esoterik zugerechnet werden kann, so ist der Begriff hier doch dienlich, um auf die irrationalen Komponenten seiner Kunsttheorie zu verweisen. Diese propagiert einen durchaus exklusiven und hermetisierenden Geschmacksbegriff, der nicht jedem Konsumenten das richtige Verständnis der überkomplexen Kunsthieroglyphen zubilligt. Leider bleibt gerade der letztgenannte Punkt, welche Rolle Diderot dem Betrachter bei der Entschlüsselung der Kunsthieroglyphen zuweist, unklar. Während Graczyk zunächst konstatiert, dass „der Anteil des Rezipienten an der Kommunikation mit dem Kunstwerk weitgehend dunkel bleibt“ (131), behauptet sie wenig später, dass die Rezeption des Werkes von Diderot als integraler Teil von dessen künstlerischer Leistung gewertet werde und er damit „ansatzweise auch eine Rezeptionsästhetik“ entwickelte (133).

SAINT-MARTIN UND ECKARTSHAUSEN

Den eigentlichen ‚Kern‘ des Buches bilden die letzten beiden Kapitel zu den theosophischen Autoren Louis-Claude de Saint-Martin und Karl von Eckartshausen. Hier geht es nun zweifellos um Autoren, die der Idee eines hermetischen Geheimnisses verpflichtet sind, das es zu entschlüs-

seln und gleichzeitig zu bewahren gilt. Eine der interessantesten Beobachtungen ist die, wie deren Schriften permanent um das Problem kreisen, *nicht* aufklärerisch zu sein, also über die göttlichen Geheimnisse, die naturgemäß nur Initiierten vorbehalten sein können, zu schreiben, ohne zu viel zu verraten. Karl von Eckartshausens Hieroglyphenbegriff scheint zunächst recht konventionell. Er betrachtet sie als „analoge Zeichen“, die dem Menschen die göttliche Weisheit handgreiflich überliefern. In fast barocker Manier versteht er Hieroglyphen wieder als Urbilder und heilige Zeichen (244f.), selbst wenn dahinterliegend eine natürliche, göttliche Ursprache in ihrer reinsten, nur geistigen Form zu erkennen sei (263f.).

Paradoxer Weise sind die Hieroglyphen für Eckartshausen also die heiligsten aller Zeichen – und doch nur Mittel zum Übergang zu einer reineren Form der Weisheit, die in einer immateriellen göttlichen Ursprache geborgen ist. Faszinierend ist zu lesen, wie diese „Dematerialisierung“ in seinem Roman *Kostis Reise von Morgen gegen Mittag* literarisch umgesetzt wurde: In dem Moment, in dem der Initiationsweg des jungen Prinzen Kosti seinen Höhepunkt erreicht, versagt Eckartshausen im wahrsten Sinne des Wortes die Sprache. Statt wahrhaft hieroglyphisch zu schreiben, versucht er, das arkane Wissen in einer „tabellarische[n] Lehrform“ darzustellen (282). Über solche narrativen Techniken im Umgang mit Hieroglyphen hätte man von einer Literaturwissenschaftlerin gerne mehr gehört. Gleicher gilt für Herder und Diderot. Für ersteren wird die These, dass er die „Schöpfungshieroglyphe auch als Bauform für seine einzelnen Bücher übernommen hat“ und diese „hieroglyphisch“ strukturiert seien, nur in einem kurzen Paragraphen abgehandelt (113). Im Falle Diderots ist der „performativen Ebene seiner essayistischen Gedankenführung“, die „wie die Hieroglyphen selbst noch nach langem Nachdenken ihr Geheimnis bewahr[t]“ (134) ebenfalls nicht viel mehr Raum gewidmet.

Der bildtheoretisch vielleicht interessanteste Protagonist dieses Buches ist jedoch Louis-Claude de Saint-Martin. Typisch für einen Verfechter hermetischer Denkansätze postulierte er die Exis-

tenz einer ursprünglichen, ganzheitlichen Wahrheit, deren Form in der eigenen Gegenwart nur noch zu erahnen sei: Alles moderne Wissen wird, wenig überraschend, gedeutet als Denaturierung dieser ursprünglichen Weisheit. Im selben Maße wie durch die kulturelle Tradition ein Funken der Erinnerung an jene Weisheit erhalten wird, entstellt die menschliche Überlieferung sie aber zugleich, etwa durch unverständiges Kopieren und falsche Erinnerungen. Daraus resultiert der interessante Gedanke, dass auch die Hieroglyphen selbst als Beispiel für eine derartige „Abweichung“ zu verstehen seien, was Saint-Martin mit einer relativ genauen, quasi-ikonographischen Analyse der tatsächlichen ägyptischen Hieroglyphen zu belegen versucht. Diese, so Saint-Martin, zeigen nämlich vor allem Reptilien, Vögel und Wassertiere, also (seiner Theorie zufolge) typologisch tief stehende Tiere, die dem unklaren und ungeordneten Element des Wassers zuzuordnen sind (226). Ausgerechnet einer der notorischen Esoteriker scheint hier also einen stärker historisch geprägten Begriff von Hieroglyphen zu verwenden als viele andere Autoren.

Ausgehend von der These, dass die Bilderschrift eine Denaturierung der ursprünglichen Darstellungssysteme sei, unternimmt Saint-Martin eine phantastisch anmutende graphische Rekonstruktion der verlorenen Urschrift. Ihm „geingt“ dabei eine Rückführung aller Schriften auf zwei geometrische Zeichen: Dreieck und Kreuz (229). Man müsste diese Theorien mit ähnlichen Versuchen, etwa mit denen des Briten Lemuel Nelme, kontextualisieren; in jedem Fall ist Saint-Martins Radikalität beeindruckend. Faszinierend ist seine Theorie zudem, weil sich im frühen 19. Jahrhundert auch Künstler wie Joseph Gandy oder Humbert de Superville mit der Frage nach einem „Urschatz“ primitiver, abstrakter Ausdrucksformen beschäftigt haben. Nicht nur deswegen ist Saint-Martins Umdeutung traditioneller Werte auch für Kunsthistoriker von Interesse. Während in der europäischen Tradition sonst meist der Alphabetschrift eine besondere Gedächtnisfunktion

zugeschrieben wird, ist es hier umgekehrt: Die Alphabetisierung der „pneumatischen“ Urzeichen verschleierte laut Saint-Martin ihre eigentliche Bedeutung, während umgekehrt der Malerei das Potential zugeschrieben wird, die Urzeichen kopiierend bewahren zu können (232).

In diesem Lichte erscheint Graczyks Buch als interessante Fundgrube. Insgesamt muss jedoch festgehalten werden, dass die Theorien der behandelten Autoren etwas disparat erscheinen. Wie die Autorin selbst konstatiert: Sie „kommunizieren [...] nur partiell miteinander“. Dies ins Positive zu wenden und hervorzuheben, dass es zwischen ihnen „keine Kontinuität der Auseinandersetzung“ gab, die zu einer „Verbindlichkeit des Hieroglyphenbegriffs hätte führen können“ (285), ist wenig befriedigend und liegt ja nicht zuletzt an der Auswahl der Beispiele, welche die Autorin selbst getroffen hat. Insgesamt hätte man sich einen eleganten, zugespitzteren Argumentationsgang gewünscht – der dann auch ohne die teils penetrant häufigen Verweise wie „Dazu noch später“, „vgl. weiter unten“ oder „darauf ist noch einzugehen“ ausgekommen wäre.

DR. HANS CHRISTIAN HÖNES