

LORD SHAFTESBURY UND DIE KÜNSTLER

Lord Shaftesbury (1671-1713) ist ein Vertreter der frühen englischen Aufklärung und Schüler des Moralphilosophen John Locke. Gleichwohl kann Shaftesbury nicht als Nachfolger des Lockeschen Gedankenguts betrachtet werden, denn er geht seinen eigenen geistigen Weg, der ihn zwischen die Hauptströmungen des beginnenden 18. Jahrhunderts führt¹. Im unmittelbaren Rückgriff auf die Antike, insbesondere auf Sokrates und die Stoa, läßt Shaftesbury sowohl den in seiner Zeit lebendigen Empirismus als auch den mechanischen Rationalismus hinter sich. In seinen Abhandlungen zu den *Characteristicks OF „Men, Manners, Opinions, Times“* (1711) wird sich sein aufklärerisches Denken vor allem in der Moral- und Gesellschaftskritik äußern². Dabei formuliert er eine Philosophie des Lebens, in der er die sinnliche Betrachtung und die rationale Reflexion im Aufbau der moralischen Ästhetik in Einklang zu bringen vermag³. Einen wesentlichen Aspekt seiner Denkart bildet dabei die Miteinbeziehung des Künstlerischen⁴. Gerade die Frage nach seinem Bezug zur Kunst rief bislang widersprüchliche Äußerungen der Leser und Rezipienten seines Werkes hervor, was meines Erachtens zum

¹ Vgl. R. Voitle, *The Third Earl of Shaftesbury*, Baton Rouge/La., London 1984 (fortan Voitle 1984).

² A. A. Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *Characteristicks OF „Men, Manners, Opinions, Times“*, 3. Bde, 5. Ausg., Birmingham 1773 (fortan: *Characteristicks*, I-III).

³ Ebd. vgl. insbesondere Bd. II, die Abhandlung *THE MORALISTS*, A „*Philosophical Rhapsody*“. *BEING A RECITAL OF Certain CONVERSATIONS on „NATURAL“ and „MORAL“ Subjects*, S. 177-443. Aus den neuesten Veröffentlichungen zu Shaftesburys Ästhetik sollten folgende Schriften erwähnt werden: F. Brugère, *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris 1999; A. Baum, *Selbstgefühl und reflektierte Neigung. Ethik und Ästhetik bei Shaftesbury*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2001; A. Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesburyego i Burkea*, Toruń 2001.

⁴ *Characteristicks*, I, darin die Abhandlung *Sensus Communis: AN ESSAY ON THE FREEDOM OF „WIT“ and „HUMOUR“*, S. 128 ff.

großen Teil auf der Unwissenheit derer, die sich geäußert haben, beruht. Dabei denke ich insbesondere an die Rezeption des 20. Jahrhunderts und die Meinungen von John Robertson, Edgar Wind, Francis Haskell, Livio Pestilli und Sheila O'Connell⁵. Sie kritisierten Shaftesburys kritische Schärfe gegenüber den Künstlern, Naivität und Unkenntnis⁶ sowie das ungleiche Verhältnis zwischen ihm und seinen künstlerischen Mitarbeitern, mit deren Hilfe er Gemälde und Grafiken schuf. Dabei soll er die Künstler, die er ohnehin als unfähig eigener Konzeption betrachtet habe, lediglich als „hands“, d.h. als Handwerker und Produzenten seiner eigenen künstlerischen Ideen, behandelt haben⁷.

Als besonders gravierend in diesem Zusammenhang möchte ich die negative Meinung von John Robertson in der Einleitung zu seiner „modernisierten“ Ausgabe der *Characteristicks* bezeichnen. Dort hatte er sich gegen die Publikation der beiden bekannten Schriften zur Kunst, *A letter concerning the art, or science of design* (1714) und „*A notion of the „Historical Draught“ or Tablature of the judgment of hercules*“ (1712) sowie der Frontispize zu den Abhandlungen der *Characteristicks*⁸ ausgesprochen. Seinen Entschluß rechtfertigte er, indem er Shaftesburys Unkenntnis betonte:

It is with regret that I dissent from Professor Fowler's verdict [Th. Fowler, *Shaftesbury and Hutcheson*, London 1882; I. W.] that these papers [*The Judgment of Hercules* und *Letter concerning Design*; I. W.], which were incongruously included in the later editions of the „*Characteristicks*“, show him to have had a good taste in the arts. They rather show him to have had no breadth of taste in architecture, since he despised St. Paul's as „Gothik“, and to have held the typically Anglican view that painting is properly not a source of delight to the sense, but a verhicle of moral instruction⁹.

⁵ A. A. Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of men, manners, opinions, times*. J. M. Robertson (Hrsg.), London 1900 (Robertson 1900); E. Wind, *Shaftesbury as a Patron of Art. With a Letter by Closterman and two Designs by Guidi*, (in:) „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 2 (1938), S. 185-188 (Wind 1938); F. Haskell, *Patrons and Painters*, London 1963 (Haskell 1963); L. Pestilli, *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis: Ercole al bivio tra teoria e pratica*, (in:) „Storia dell'arte“ 68 (1990), Januar-April, S. 95-121 (Pestilli 1990); S. O'Connell, *Lord Shaftesbury in Naples 1711-1713*, (in:) „The Volume of the Walpole Society“ 54 (1988), S. 149-219. [publ. 1991] (O'Connell 1991).

⁶ Vgl. Robertson 1900, Einleitung des Herausgebers.

⁷ Wind 1938, S. 185: „He [Shaftesbury; I. W.] did not conceive of the artist as a genius responsible only to his own inspiration, but treated him as a manual executant who carries out in visible material the ideas dictated to him by the philosopher. He himself invented the programme and pattern of all the works of art produced to his order.“ Vgl. auch Pestilli 1990, S. 114; O'Connell 1991, S. 151.

⁸ Die Frontispize hat Shaftesbury für die zweite Ausgabe der *Characteristicks* (1714) vorbereitet.

⁹ Robertson 1900, Einleitung des Herausgebers.

Damit stellt sich Robertson gegen die Tradition des 18. Jahrhunderts, die die beiden Texte und die Frontispize in fast alle Ausgaben aufgenommen hat¹⁰. Diese Meinung hat sich negativ auf die Forschung ausgewirkt, weil gerade Robertsons Ausgabe fortan Basis für deren Arbeit bildete.

Aber auch noch im späteren 20. Jahrhundert, als man sich zunehmend auf die Publikationen des 18. Jahrhunderts berief und das große Projekt der Shaftesbury-Werkausgabe als *Standard Edition*¹¹ 1981 ins Leben gerufen wurde, liest man bei Livio Pestilli, daß Shaftesbury den Künstler stets nur als den Helfer des Denkers, als dessen ausführende Hand betrachtete, was sich nicht nur in der Arbeit mit Paolo de Matteis geäußert habe, mit dem Shaftesbury an dem Bild „Herkules am Scheideweg“ zusammenarbeitete, sondern auch an dem geplanten Auftrag für sein letztes Porträt als sterbender Virtuoso¹².

Sheila OConnell entfernt sich nicht weit davon, wenn sie schreibt, der Maler Paolo de Matteis sei möglicherweise deshalb bereit gewesen, mit Shaftesbury zusammenzuarbeiten, weil er eher als andere Meister einen „herrischen“ Patron wie Shaftesbury akzeptieren konnte¹³. Lediglich Benedetto Croce bezeichnet (noch Anfang des 20. Jahrhunderts) das Verhältnis zwischen Shaftesbury und de Matteis als ebenbürtige Zusammenarbeit beider, obwohl es deutlich sei, daß der Philosoph dem Künstler Anweisungen gegeben habe¹⁴.

Man darf in diesem Fall von Unwissenheit der Rezeption sprechen, weil Shaftesbury sein großes Werk zu den bildenden Künsten, die *Second Characters or The Language of Forms*, nicht vollendet hat. Sein Umgang mit Kunst und Künstlern kann also nicht nur aus den bekannten Schriften, den Abhandlungen der *Characteristicks* und den beiden noch zu Lebzeiten des Autors publizierten Schriften zur Kunst, *A letter concerning the art, or science of design* und *A notion of the „Historical Draught or Tablature“ of the judgment of „Hercules“* sowie dem in diesem Zusammenhang entstandenen Gemälde *Herkules am Scheideweg* (in mehreren Fassungen) (Abb. 1, 2, 3) und Grafiken (vor allem den Frontispizen zu den *Characteristicks*) (Abb. 4, 5), sondern aus dem Gesamtwerk erschlossen werden. Damit meine ich die erhaltenen, aber bislang

¹⁰ Vgl. z. B. 5. Ausgabe von 1773 (s. g. Baskerville-Ausgabe).

¹¹ A. A. Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*. In englischer Sprache mit paralleler deutscher Übersetzung. Hrsg., übers. u. kommentiert v. G. Hemmerich, W. Benda u. a., Stuttgart 1981 ff. (bislang erschienen 8 Bde.).

¹² Pestilli 1990, S. 114.

¹³ O'Connell 1991, S. 151.

¹⁴ B. Croce, *Shaftesbury in Italy*, (in:) „Critica“ 23 (1925), S. 14.



1. Paolo de Matteis, *Herkules am Scheideweg*, 1712, Oxford, Ashmolean Museum

schlecht zugänglichen Manuskripte und Dokumente zu den *Second Characters*, vor allem zu der Abhandlung *Plasticks, or the original, progress, & power of designatory art* und zum *Emblem of cebes*. Man muß aber auch die Korrespondenz von Shaftesbury, vor allem mit den Künstlern, beachten¹⁵. Erst hier, in den *Second Characters*, wird Shaftesburys

¹⁵ Vgl. zu diesem Thema A. A. Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Standard Edition*. W. Benda, W. Lottes, F. A. Uehlein, E. Wolff (Hrsg.), Bd. I,5, Stuttgart 2001 (SE I,5). Der Band enthält nahezu alle wichtigsten Schriften und Aufzeichnungen von Shaftesbury zur Kunst, begleitet von den Anmerkungen und Einleitungen der Herausgeber zu deren Provenienz. Während seines Aufenthaltes in Neapel 1711-1713 arbeitete Shaftesbury intensiv an den Titelblättern für die Abhandlungen der *Characteristicks* und befaßte sich ausführlich mit den bildenden Künsten. Er verfaßte zwei Schriften zur Kunsttheorie und Kunstpraxis. Die eine, *A notion of the „Historical Draught or Tablature” of the judgment of „Hercules”*, bildete eine theoretische Anleitung zur Produktion eines Historienbildes, dem *Herkules am Scheideweg*, das er in zwei Fassungen in Zusammenarbeit mit dem Maler Paolo de Matteis konzipierte und fertigstellte (1712). Das Traktat wurde erstmals im November 1712 in Amsterdam in französischer Sprache unter dem Titel *Le Judgment d’Hercule* im „Journal des Savans” (Tome LII.) veröffentlicht, dann auf Englisch nach Shaftesburys eigener Übersetzung im dritten Band der *Characteristicks* 1714. Die zweite Schrift, *A letter concerning the art, or science of design*, in der Shaftesbury



2. Paolo de Matteis, *Herkules am Scheideweg*, 1712, Leeds, Temple Newsam House

Blick auf den Aspekt des Künstlerischen und sein Bezug zu den Künstlern und der Kunstgeschichte evident. Eine erneute Beschäftigung mit diesem Problem in Shaftesburys Arbeit ist notwendig, weil in der Rezeption eine große Lücke klafft, welche das Werk in zwei Teile aufspaltet.

sich insbesondere mit Kunstpolitik und deren gesellschaftlichem Zusammenhang befaßt, war ursprünglich als Begleitbrief zur *Notion* an Lord Somers, den Adressaten beider Schriften, konzipiert. Später jedoch sollte der Brief ebenso wie die *Notion* eine der vier Abhandlungen des großen Werkes zur Kunsttheorie und Kunstpraxis, der *Second Characters or The „Language“ of Forms*, bilden. Zuerst wurde das Traktat in einigen Bänden der zweiten Ausgabe der *Characteristicks* 1714 veröffentlicht und dann ähnlich wie die *Notion* in spätere Ausgaben des Hauptwerkes aufgenommen (zur Provenienz und Publikationsgeschichte vgl. SE, I,5, S. 32-35, 64-67). Die beiden übrigen Traktate, die für die *Second Characters* vorgesehen waren, wurden nicht vollendet und sind nur als Manuskript – *Plasticks, or the original, progress, & power of designatory art*, bzw. lediglich in Form von Ankündigungen und Hinweisen – *Emblem of cebes*, erhalten. Einen wesentlichen, künstlerisch-praktischen Teil der *Second Characters* sollten auch die Kunstwerke bilden, das fertiggestellte Gemälde *Herkules am Scheideweg* sowie die nicht realisierte „Cebestafel“ (dazu vgl. meine Doktorarbeit *Architektonik der Formen in Shaftesburys „Second Characters.“* Univ. Diss. Hamburg 2001, die zur Zeit für die Publikation vorbereitet wird).



3. Paolo de Matteis, *Herkules am Scheideweg*, 1712, Ölskizze, München, Alte Pinakothek

Es gibt nämlich bislang keine Erläuterung in der Rezeption, die uns die Verbindung zwischen Shaftesburys Schriften der *Characteristicks* und denen der *Second Characters* erläutern würde. Wir wissen nicht genug darüber, was die beiden publizierten Traktate zur Kunst, die *Notion* und der *Letter* – das Manuskript zu den *Second Characters* möchte ich an dieser Stelle nicht einmal erwähnen – mit den Inhalten der *Characteristicks* zu tun haben. Da das zentrale Thema der *Characteristicks* die Moral ist und das der beiden anderen Traktate die Kunst, respektive deren Praxis, stellt sich sogleich die Frage, was haben künstlerische Praxis mit Moral gemeinsam.

Wenn man die Abhandlungen der *Characteristicks* liest, wird man schnell feststellen, daß Shaftesbury fortwährend über Kunst spricht, sie bildet einen unabdingbaren Bestandteil seines Denkens. Das Interesse an Kunsttheorie und Kunstpraxis wird schon während seiner Europareise, der sogenannten „grand tour“ (1687-89), während der er insbesondere Frankreich und Italien bereiste, deutlich¹⁶. Danach, in seinen späteren Traktaten, ist eine Integration des künstlerisch schaffenden Aspektes in

¹⁶ Vgl. Voitle 1984, S. 18 ff.



4. Simon Gribelin, Shaftesbury, *Characteristicks*, Birmingham 1773 (5. Ausg.), Frontispiz, Titelblatt

die Konstruktion des Menschenbildes erkennbar, da er den Menschen als ein poetisches Wesen betrachtet. Das Potential zum künstlerischen Schaffen ist dem Menschen von Natur aus eigen, und die Kunst stellt für Shaftesbury einen mit anderen Lebensbereichen notwendig verbundenen Teil der menschlichen Aktivität dar. Sie ist nicht zwecklos oder reines Vergnügen, im Gegenteil, sie erhält eine nicht minder wichtige Rolle als die Moral, nämlich als deren Partnerin in der Bildung des tugendhaften Menschen¹⁷.

¹⁷ Vgl. *Characteristicks*, I, *Sensus Communis* (hier vor allem Teil IV) sowie *Soliloquy: or advice to an author*, S. 337 f., Bd. II. *The Moralists*, S. 404 f.

Die Forschung hat die Bedeutung der Kunsttheorie und der Kunstpraxis in Shaftesburys Werk, insbesondere die Verbindung zwischen dem theoretischen und dem praktischen Bereich der Kunst, nicht erkannt. Sie interessierte sich schon seit dem 18. Jahrhundert für die ästhetische Betrachtung (der Shaftesbury noch vor Baumgarten einen sinnlich-reflexiven Charakter zusprach), oder aber für die Kunstwerke selbst, ohne jedoch den Versuch zu unternehmen, nach der Verbindung zwischen Shaftesburys Arbeiten zur Moral, Politik, Gesellschafts- oder Religionskritik und denen zur Kunst zu suchen, die durchaus besteht, Shaftesbury selbst hat diesen Aspekt in den Aufzeichnungen zu den *Second Characters* zum Ausdruck gebracht¹⁸. Dort beruft er sich auf die



5. Simon Gribelin (nach John Closterman), Shaftesbury, *Characteristicks, The Moralists; A Philosophical Rhapsody*, Birmingham 1773 (5. Ausg.), Frontispiz

¹⁸ SE, I,5., S. 164, 167.

eigenen Äußerungen in der Abhandlung, „*Sensus Communis*“: *An essay on the freedom of „wit“ and „humour“*, die in den *Characteristicks* erschien, wo er über den dem Menschen von Natur aus gegebenen Gemein-sinn, den *sensus communis*, spricht und in bezug auf das Wesen der Dichtung, wo auch die Aufgabe des Künstlers im Allgemeinen impliziert ist, schreibt:

For this is the Efect, and this the Beauty of their Art; in vocal Measures of Syllables, and Sounds, to express the Harmony and Numbers of an inward kind; and represent the Beautys of a human Soul, by proper Foils, and Contrarietys, which serve as Graces in this Limning, and render this Musick of the Passions more powerful and enchanting¹⁹.

Das Prinzip des Ausdrucks der inneren Harmonie und der Elemente der Repräsentation der Schönheit des menschlichen Geistes anhand der Zusammenfügung von Silben und Lauten bezieht Shaftesbury hier auf die Arbeit des Dichters. In den Anmerkungen zu den *Second Characters* überträgt er hier jedoch den Sinn auf die bildenden Künste²⁰. Wie schon in *The Moralists* vergleicht er die Kunstanschauung mit der Naturbe-trachtung. Ähnlich wie wir in den Äußerlichkeiten den geheimnisvollen Ausdruck von etwas Innerem bewundern²¹ und wie sich hier das wahrhaft Schöne als Einheit und Harmonie darstellt, so bewundern wir in der Kunst gleichermaßen den Ausdruck des Inneren als ein Schönes, welches dem Werk durch die Gestaltungskraft übertragen wurde. Shaftesbury diskutiert das Schöne in der Natur und in der Kunst im Zusammenhang mit dem Gemein-sinn und folgert, daß das natürlich Schönste in der Beschaffenheit des menschlichen Charakters enthalten sei. Es handelt sich hier um die Ehrlichkeit des Verhaltens und des Handelns und um die moralische Wahrheit. In diesem Sinne ist alles Schöne wahr – „For all *Beauty is truth*“²², von daher das künstlerisch Schöne ebenso: „*True Features make the Beauty of a Face, and true Proportions the Beauty of Architecture; as true Measures that of Harmony and Musick. In Poetry, which is all Fable, Truth still is the Perfection. And whoever is Scholar enough to read the antient Philosopher, or his modern Copists, upon the nature of a Dramatick and Epick Poem, will easily understand this account of Truth*“²³.

¹⁹ *Characteristicks*, I, S. 136 ff.

²⁰ SE, I,5, S. 167.

²¹ *Characteristicks*, I, S. 138.

²² *Characteristicks*, I, S. 142.

²³ Ebd. Shaftesbury plante, die beiden letzten Abschnitte von *Sensus Communis* teilweise in der Apologie zu den *Second Characters* wiederzugeben und ausführlich zu kommentieren (SE, I,5, S. 167).

Die Voraussetzung einer Parallelität zwischen der Betrachtung des Schönen in der Natur und des Schönen in der Natur des Menschen durch die Kunstwerke bildet für Shaftesbury die Basis für die Ausführungen über die Künste. Er stellt sich hier die Aufgabe, die Moralität mit den gestaltenden Künsten zu verflechten²⁴. Dies sollte in den *Second Characters* realisiert werden, wobei er hoffte – in Anbetracht der wesentlichen Aufgabe der Kunst und der ihr zugesprochenen prinzipiellen Rolle in der Entfaltung des Menschen²⁵ –, den Gegenstand seiner Aufgabe, die Künste, in einer anspruchsvolleren Form darzustellen, als dies bislang in der Welt geschehen war²⁶.

Die Klärung des Verhältnisses zur Kunst ist wichtig, denn erst dann wird deutlich, daß Shaftesburys Werk nicht in zwei Teile zerfällt und er selbst nicht in die Reihe der Dilettanti gehört. Sein Werk erweist sich als höchst konsequent. Shaftesbury trennt nämlich nicht zwischen *vita activa* und *vita contemplativa*, sondern behandelt sie immer – ganz in der Tradition der Stoa – als eine Einheit. In seinen Augen ergänzen sich die praktische und die theoretische Arbeit in und für die Gesellschaft und die künstlerische Tätigkeit gegenseitig²⁷.

Bei seinem Umgang mit der Kunst und den Künstlern muß jedoch zwischen seinem Bezug zu den zeitgenössischen Meistern, mit denen er direkt zusammenarbeitete, und seiner kritischen Auffassung gegenüber den antiken und den modernen²⁸ Künstlern und deren Arbeit, die er an seiner allgemeinen Kunsttheorie gemessen hat, unterschieden werden. Beide Betrachtungsebenen sind jedoch nicht streng voneinander zu trennen, im Gegenteil, Shaftesburys Kunsttheorie, in der die Idee des Künstlers formuliert ist, erlaubt es, die unklare Auffassung der Forschung hinsichtlich seines Verhältnisses zu den Künstlern, mit denen er zusammenarbeitete, zu korrigieren.

IDEE DES KÜNSTLERS

Obwohl Shaftesbury sich bereits in den Abhandlungen der *Characteristicks* häufiger über den Künstler geäußert hatte, plante er für die *Second Characters* eine umfassende Darstellung seiner Idee des Künstlers, von dessen Geschmack und Urteilskraft, Ausbildung und verschiedenen „Arten“. Die Aufzeichnungen sind bruchstückhaft. Eine Rekon-

²⁴ SE, I,5, S. 166.

²⁵ Vgl. unten *Idee des Künstlers*.

²⁶ SE, I,5, S. 170.

²⁷ Vgl. *Characteristicks*, III: *Letter concerning Design*, S. 395 ff.

²⁸ Als „modern“ bezeichnet Shaftesbury die Kunst seit der Renaissance.

struktion der Idee des Künstlers erfordert daher eine gezielte Kompilation der aus verschiedenen Werken bekannten Informationen.

Shaftesburys Vergleich der Struktur der Welt mit einem Gebäude bedeutet, daß die Welt einem Werk der Baukunst gleicht, d.h. sie ist ein Kunstwerk, das Ergebnis gestaltender Kräfte. Aus dieser Perspektive werden der Künstler und seine künstlerisch-gestaltende Kraft mit dem Demiurgen Gott und dessen Kräften verglichen. Der Künstler besitze also wie der Dichter prometheische Fähigkeiten, er sei „[...] indeed a second *Maker*; a just Prometheus, under Jove“²⁹.

Ernst Cassirer betont, daß es bei Shaftesbury zur Verschiebung des Schwerpunktes vom Kunstwerk zum Kunstschaffenden komme³⁰. Dabei handele der Künstler nicht als bloßer Nachahmer der äußeren Welt (der Platonischen Schattenwelt), sondern bewegt von seinem Inneren, von seinem intuitiven Verstand her³¹. Cassirer nennt diesen Verstand „intellectus archetypus“, eine ursprüngliche Verstandesform. Diese Meinung entspricht durchaus Shaftesburys Vorstellung von einer notwendigen und primären Relation zwischen dem ästhetischen und dem moralischen Sinn, zwischen den Sinnen also, die nicht erworben, sondern dem Menschen angeboren sind.

Die Parallele zwischen dem Moralischen und dem Ästhetischen hebt die Bedeutung des Künstlers, bestimmt aber zugleich die Rolle des Philosophenmoralisten. Die Aufgabe der Kunstwerke ist es, die Moral – begriffen als Handlungsprozeß im Rahmen eines sittlichen und reflektiven Verhaltens des Menschen³² – darzustellen, und daher liegt die Aufgabe des Kunstschaffenden darin, diesen Darstellungsgegenstand zu erkennen und ihn im Werk zu versinnbildlichen.

Über den Charakter eines Autors – Shaftesbury wendet sich dabei aber an alle Künstler, nicht nur an die Literaten und Dichter – spricht Shaftesbury ausführlich in einer großen Abhandlung *Soliloquy: or advice to an author*³³. Ein Künstler soll sich zuallererst auf sein Inneres besinnen, seinen Charakter formen, und wenn er durch die Einsicht das Moralische erkannt hat, soll er sich seinem Handwerk zuwenden³⁴. Diese Empfehlung führt folglich dazu, daß die Invention des Künstlers – erster Teil der Malerei³⁵ – an Bedeutung gewinnt. Im Zusammenhang mit der

²⁹ Vgl. *Characteristicks*, I, S. 207.

³⁰ E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932, S. 422.

³¹ Ebd., S. 112, 424.

³² *Characteristicks*, III, S. 349.

³³ *Characteristicks*, I, S. 151-364.

³⁴ SE, I,1, S. 93.

³⁵ Zu den Teilen der Malerei vgl. SE I,5, S. 222 f., 184-187 (erster Teil), 245 ff. (zweiter Teil), 271-276 (dritter Teil), 277 (vierter Teil), 224, 285 (fünfter Teil).

Erfindungsfähigkeit des Künstlers spricht Shaftesbury davon, daß ein guter Künstler seine Arbeit im Inneren beginnt, was heißt, daß er zuerst die Idee des Werkes formen, dann die praktische Arbeit ausüben soll³⁶.

In den *Plasticks* fügt Shaftesbury seinen theoretischen Überlegungen über den inneren Charakter des Künstlers auch Anforderungen hinsichtlich seiner Bildung und Qualifikation in bezug auf die Arbeit bekannter antiker und moderner Künstler hinzu. Orientiert an Franciscus Junius, empfiehlt er den modernen Künstlern das Studium antiker Meister, alle fünf Teile der Malerei sowie andere explizite Funktionsprinzipien der Kunstgestaltung gut ausführen, um damit ein schönes Kunstwerk schaffen zu können³⁷.

Man muß an dieser Stelle wesentliche Merkmale eines guten und wahren Künstlers festhalten. In Shaftesburys Vorstellung muß ein Künstler sich seiner moralischen Bildung sicher sein, und hierfür sollte er die Natur beobachten. Gemeint ist damit die Betrachtung des natürlichen sittlichen Verhaltens des Menschen, auch im Hinblick auf die Gesellschaft, durch das der Mensch auf die natürlichen Gesetze in der äußeren Natur aufmerksam wird. Da Shaftesbury, wie schon erwähnt, die griechisch-antike Kunst als ideales Vorbild schöner und guter Kunst betrachtet, sollte sich der Künstler dem Studium der antiken Meister widmen. Diese Elemente seiner Ausbildung würden ihm helfen, schöne und gute Ideen zu bilden, die er dann gemäß den fünf Kategorien der Malerei im Werk umsetzen könnte.

Die Schlußfolgerung ist, daß nur ein wahrer Künstler, der alle Stufen der Ausbildung beherzigt hat, fähig ist, ein heroisches, großartiges Werk zu schaffen³⁸. In diesem Zusammenhang kritisiert Shaftesbury die Salonmalerei der populären englischen Porträtisten Geoffrey Kneller, Samuel Cooper und John Riley („Face-Painter Limner“). Die Darstellung des Sujets lebe nur von den in Gedanken versunkenen Gesichtern. Da die Figuren nicht handelten, würden sie das Geschehen nicht direkt beobachten, und es gebe gar nichts im Bild³⁹. Wenn man andererseits ein großartiges Sujet einem wahren Künstler übergebe, würde er ein Werk schaffen, welches eine reflektive Wahrnehmung erfordert, da er alle Gesetze und Maximen der künstlerischen Darstellung richtig eingesetzt hätte. Shaftesbury lobt in diesem Zusammenhang Luca Giordano als den besten Maler von Menschengruppen („Rabble-Painter“), bezogen auf dessen Leistung im Deckengemälde der Cappella del Tesoro di San Gennaro im Dom von Neapel mit der Darstellung der Flucht aus Holofernes Lager

³⁶ SE, I,5, S. 184.

³⁷ SE, I,5, S. 254.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.



6. Luca Giordano, *Triumph der Judith*, 1704, Neapel, Museo Nazionale di San Martino, Cappella del Tesoro

(Abb. 6) sowie auf das Bild am Eingangstor zur Chiesa dei Gerolamini in Neapel (Abb. 7). Die Figurenmengen würden gut durch verschiedene Distanzen hervorgehoben, der See und der Himmel verschwämmen in der Bildfläche, die Varietät der Töne sowie die wilden („mad“) Figuren – besonders die unvollendeten („imperfect“) – würden aus der Distanz Wunder bewirken⁴⁰.

Seine Kritik setzt Shaftesbury in einer Äußerung über Jusepe de Ribera („Spaniolet“) fort, den er abwertend als einen Büstenmaler („Bust-Painter“) von Halbfiguren und von alten gräßlichen Figuren bezeichnet, wobei sein leidenschaftlicher Stil („fierce“) („from M. Ang. de Caravaggio“) ohne Zeichnung das Gegenteil zur Anmut bildet. Riberas Altargemälde in der Cappella del Tesoro di San Gennaro (Abb. 8) bezeichnet er als scheußlich, monströs, die Figuren als primitiv und charakterlos⁴¹.

⁴⁰ SE, I, 5, S. 255.

⁴¹ SE, I, 5, S. 256.



7. Luca Giordano, *Vertreibung der Händler aus dem Tempel*, 1684, Neapel, Chiesa dei Gerolamini

In solchen kritischen Äußerungen spiegelt sich Shaftesburys ideelle Vorstellung des Künstlers. Die Auffassung, daß das Schöne im Prozeß der künstlerischen Gestaltung und nicht im Werk selbst liegt, führt zur Betonung der Rolle des Künstlers und seines Charakters, der auf das Werk übertragen wird. Gerade im Hinblick darauf betont Shaftesbury auch die Rolle der Öffentlichkeit, die sich auf die Gestaltung des Charakters des Künstlers wesentlich auswirken kann, denn der Künstler als ein freier Mensch („Freeman“) nimmt teil am Leben und an der Aktivität einer Gesellschaft⁴². In diesem Rückbezug auf die Gesellschaft werden die engen Relationen in Shaftesburys Vorstellung zwischen dem poetischen Menschen, seiner gestaltenden Arbeit und der Welt deutlich⁴³.

⁴² *Characteristicks*, III, S. 402 f.

⁴³ *Characteristicks*, III, S. 403.



8. Jusepe de Ribera, *San Gennaro geht unversehrt aus dem Brand*, 1646, Neapel, Cappella del Tesoro di San Gennaro

Wesentlich ist, daß Shaftesbury das Bild von einem Künstler formuliert, dem er eine im Verhältnis zu anderen Menschen besondere und herausgehobene Stellung zuspricht. Obwohl jeder Mensch von Natur aus

mit den Gestaltungskräften, die ihren Ursprung in der göttlichen universonen Kraft haben, versehen ist, sind es die Künstler, die eine besondere Fähigkeit pflegen, die Grundprinzipien der Welt und des Menschen zu ergründen und zu veranschaulichen. Denn sie sind bereit, sich ihrer Aufgabe zu widmen und die ihnen, wie auch allen anderen von Natur aus gegebenen Fähigkeiten zu entwickeln und sich damit auf den „Glanz“, die Schönheit der Natur und auf die Perfektion der inneren Strukturen zu konzentrieren, die sie dann den eigenen Werken verleihen. Diese in den Kunstwerken bildhaft dargestellten Grundprinzipien der Natur, eine schöne harmonische Ordnung, die Shaftesbury als „inferior numbers“ bezeichnet, erscheinen den anderen als etwas Intelligibles. Als „je ne sais quoi“ bleiben sie unerkennbar, und daher werden sie als Zauber und als eine Erhöhung begriffen – die der Künstler selbst auch nicht benennen kann⁴⁴ –, weil der Betrachter sie zwar erahnt, da er den Sinn zu ihrer Erkenntnis von Natur aus besitzt, sie aber tatsächlich nicht erkennt. Shaftesburys Abwendung von der Idee des „je ne sais quoi“ bedeutet eine entschiedene Abkehr von früheren Theorien, welche in diesem „geahnten Glanz“ das intelligible Schöne erkannt hatten, vor allem vom Klassizismus der Französischen Akademie. Aus seiner Apologie des Künstlers geht hervor, daß wenn der Betrachter diese ursprüngliche Schönheit nicht erkennen kann, es nicht an dem Künstler liegt, der das Werk geschaffen hat und lediglich den Schatten des Schönen darstellen kann, sondern an dem Betrachter selbst, der von sich aus nicht bereit ist, das Schöne zu erkennen. Der Künstler weiß nämlich, was er gestaltet, wenn er ein schönes Kunstwerk schafft – ohne diese Kenntnis könnte er es nicht darstellen –, und Shaftesbury betont angesichts der höchsten Aufgabe der Kunst, die Moral darzustellen, die Bedeutung der Selbsterkenntnis und der Invention vor der aktiven Ausführung im Werk. Es ist also gerade die Hinwendung zum Charakter des Schaffenden und dessen Rückbindung an das Geschaffene, die es Shaftesbury erlaubt, dem Künstler im Vergleich zu anderen Menschen besondere Fähigkeiten zuzuerkennen⁴⁵. Damit ist das Schöne, das er veranschaulichen soll, keine unergründliche „Grazie“, sondern sie ist – intuitiv – einsehbar, weil sie sich im Gestaltungsprozeß oder im Rezeptionsvorgang veranschaulicht, ähnlich wie das Innere des Menschen durch Übung und Lehre erkannt werden kann⁴⁶.

⁴⁴ *Characteristicks*, I, S. 332; SE, I,5, S. 168.

⁴⁵ Man kann darin durchaus den Ansatz zur romantischen Idee des Genies erkennen.

⁴⁶ *Characteristicks*, II, S. 404 f.

ANTIKE MEISTER

Angesichts der herausgehobenen Stellung des Künstlers mußte Shaftesbury die Darlegung der Rezeption der antiken und modernen Meister notwendig erscheinen, damit sein eigenes – ideelles – Bild des Schaffenden, welches wiederum die Auffassung über die Funktionsprinzipien des Kunstwerkes bedingt, noch deutlicher werde.

Über die Bedeutung der griechisch-antiken Kultur als Wiege der freien, schönen Kunst berichtet der Philosoph immer wieder in seinen Werken. So widmet er auch in den *Plasticks* den antiken Meistern ein Kapitel. Er setzt mit seiner Ausführung in jener Zeit an, als im antiken Griechenland die Reformen und die Optimierung bildlicher („Iconics“), plastischer („Plasticks“) und grafischer („Graphical“) Nachahmungskunst parallel zur Entwicklung der literarischen Künste der Tragödie und der Komödie nach dem Modell von Homers Schriften erfolgten⁴⁷. Shaftesbury beginnt bei Euripides – dem Meister der literarischen Künste. Dann folgen die Maler Apelles und Protogenes (auch Bildhauer) und schließlich Menander. Dabei betrachtet Shaftesbury die Skulptur als erste in der Entwicklung der freien Künste. Die Farbe folge nämlich, entsprechend dem Wesen der Malerei, der Zeichnung, und da die Zeichnung durchaus die Basis für die Bildhauerkunst bilde, könne die Malerei

⁴⁷ SE, I,5, S. 206. Shaftesbury zeigt, daß er auch Kenntnisse über die Kunst und Kultur anderer in der Antike hoch entwickelter Länder besaß. Diese betrachtete er jedoch als primitiv, da deren Entwicklung nicht auf der Basis freier sozio-politischer, entwicklungsfähiger Verhältnisse stattgefunden habe, sondern das Ergebnis von Tyrannei sowohl seitens der Herrscher als auch der Kirche gewesen sei: „Aegyptians tho so much earlyer & so *vastly* antient; yet Barbarouse. Why? A Law in this Case. Orthodox Designing. *Hieroglyphicks*, sacred-monstrouse, Reformation of these *first* Forms, sacrilegiouse, heretical. National-Church-Painting.“ (SE, I,5, S. 206). Shaftesbury bezeichnet die ägyptische Religion als „specific“. Festgelegte, unveränderbare Riten und Gesetze führten zu monströsen Werken. In bezug darauf wäre es meines Erachtens möglich zu denken, daß festgelegte Gesetze ebenso festgelegte Formen hervorbringen müßten. Wenn man aber beachtet, daß der Mensch – wie Shaftesbury fortwährend betont – von Natur aus ein freidenkender ist, so wehrt er sich logischerweise gegen auferlegte Bestimmungen und fördert die Phantasie, die eben zur Entstehung von Monstrositäten führen kann. Das ist auch der Grund, warum Shaftesbury die Freiheit als notwendige Bedingung zur Entstehung freier Künste fordert. Denn nur dann bildet sie harmonische und schöne Formen. Als „specific“ bezeichnet Shaftesbury auch die jüdische Religion und die Verhältnisse im antiken Rom, nicht jedoch das Christentum (SE, I,5, S.207). Die Protestanten wären „mehr oder weniger“ („more or less“) „specific“ (ebd.), das hängt für Shaftesbury wahrscheinlich mit ihrer Abspaltung von der katholischen Kirche zusammen. Die Meinung über den Protestantismus ist in diesem Zusammenhang etwas undeutlich. Möglicherweise wollte sich Shaftesbury nicht festlegen, da die Reformation einerseits zum „Bildersturm“ führte, andererseits aber die danach folgende Malerei trotzdem nicht Shaftesburys Anforderungen und seiner Kunstvorstellung entsprach.

nur nach der Plastik eingeordnet werden. So ist Zeuxis in der Geschichte der antiken Kunst vor Apelles zu sehen.

In der Wiege der freien Künste im antiken Griechenland sei es auch die Bildhauerei, die als „Mutterkunst der Malerei“ zu bezeichnen sei⁴⁸. Sie erscheint Shaftesbury weniger mechanisch als die Malerei jener Epoche, vor allem weil die Werke direkt für die Tempel als Statuen von Göttern, Heroen, Patrioten, Herrschern und Vorfahren geschaffen wurden, was bedeutet, daß sie einen reflektiven Anspruch hatten und im Gegensatz zur Malerei nicht zum bloßen Vergnügen und zu schöner Kontemplation gedacht waren⁴⁹. Die wahren antiken Figuren sollten unterdessen einen tiefen, strengen und ekstatischen, keinen lüsternen oder verschlafenen Ausdruck haben, besonders die Köpfe oder Büsten der Bacchanten. Hier beruft sich Shaftesbury auf die Abbildungen in Leonardo Agostinos *Gemmae et Sculpturae antiquae*⁵⁰ (Abb. 9)⁵¹.

Obwohl die im Manuskript erhaltenen Ausführungen über die antiken Meister bruchstückhaft sind, ist Shaftesburys Wissen darüber nicht geringzuschätzen. Über seine profunden Kenntnisse der antiken Kunst unterrichten nicht nur die zahlreichen Zitate klassischer Quellen, sondern auch seine Bibliothekskataloge, in denen sich eine Reihe von Standardwerken zur antiken, vor allem griechisch-römischen Kunst be-

⁴⁸ SE, I,5, S. 208. Johannes Dobai meint, daß Shaftesburys Betonung der „plastic art“ (bildende Künste) die Vormachtstellung der skulpturalen Form im 18. Jahrhundert andeute, ohne daß eine eigene Theorie der Skulptur entstanden wäre. Der Grund dafür liege darin, daß viele Aspekte einer Theorie der Plastik sich aufgrund der doch weit verbreiteten These von Galileo Galilei, die *optische* Wahrnehmung der *haptischen* Form bilde die Grundlage des ästhetischen Effekts des Kunstwerkes, sich nicht weiterentwickelt hätten (J. Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. 1700-1750*, Bd. 1, Bern 1974, S. 72 f.). Ob Shaftesbury diese Meinung ebenso vertrat, ist nicht sicher, denn er meint zwar, daß die Plastik die „Mutterkunst“ der Malerei sei, aber eigentlich weniger aufgrund der haptischen Form, sondern wegen der Rolle der Zeichnung in beiden Kunstformen, und es ist ja die Malerei, die von Shaftesbury am höchsten geschätzt wird. Die visuelle Wahrnehmung ist für den Philosophen ein unabdingbarer Teil des Kunstverständnisses. Dies führt er besonders im Rahmen seiner Abhandlung über das Historienbild in der *Notion* aus, vor allem in bezug auf die Idee der Betrachtung des Darstellungsgegenstandes. Die haptische Form des Werkes spielt dabei eine wesentliche Rolle, da Shaftesbury überlegt, wie er die zeitlichen und räumlichen Dimensionen eines Geschehens in dem begrenzten zweidimensionalen Medium eines Tafelgemäldes realisieren kann (vgl. dazu *Characteristicks*, III, S. 348 f.).

⁴⁹ SE, I,5, S. 208.

⁵⁰ L. Augustinus, *Gemmae et Sculpturae antiquae*, 1694. Vgl. dazu auch Shaftesburys Büchersammlung über Numismatik und Medaillenkunst in Public Record Office (PRO) 30/24/26/1; *Catalogus Librorum Numismaticum*. Der Katalog weist aber kein Buch mit dem o. g. Titel von Augustinus aus, sondern lediglich in Filippo Parutas *Sicilia descritta con medaglie* eine Zugabe von Leonard Augustinus.

⁵¹ SE, I,5, S. 207



9. Leonardus Augustinus, *Gemmae et sculpturae antiquae*, 1694

finden⁵². Seine Kenntnisse gehen außerdem auch auf die Betrachtung der Originale während der ersten Italienreise sowie während des späteren Neapelaufenthalts zurück⁵³. Die permanenten Hinweise auf bestimmte Typen antiker Kunst in der Plastik, auf Gemmen, Medaillenkunst, Malerei und Architektur sind ein weiterer Beleg für die fundierten Kenntnisse. Ähnlich wie für Franciscus Junius⁵⁴ ist für Shaftesbury die antike Kunst das Modell idealer Gestaltung und wird von dem Philosophen stets zum Studium künstlerischer Arbeit empfohlen.

⁵² PRO 30/24/23/10; 30/24/23/11; 30/24/26/1.

⁵³ Über Shaftesburys Italienreise vgl. Voitle 1984, S. 20 ff.

⁵⁴ Obwohl Shaftesbury Junius außerordentlich schätzte, ist dessen zentrale Arbeit *De pictura veterum* (1637) mit der Shaftesburys nicht zu vergleichen, denn sie beschränkt sich lediglich auf die Darstellung antiker Kunst und ihrer Meister. Im Gegensatz zu Shaftesbury hat Junius kein Interesse an moderner Kunst (F. Junius, *The literature of classical art*, K. Aldrich, P. Fehl, R. Fehl (Hrsg.), 2 Bde., Berkeley/Cal. 1991).

MODERNE MEISTER

Während in den *Plasticks* die Kunst des antiken Griechenland als Ursprung der freien Künste betrachtet wird, sollte die Darstellung der modernen Meister und die Betonung von deren Unzulänglichkeiten auf die aktuelle Wiederbelebung der Künste hinweisen. Im Hinblick darauf stellt sich für Shaftesbury die Frage, inwieweit die moderne Kunst der römischen Hierarchie zu verdanken ist, und er verweist an dieser Stelle – wie so oft – auf seine Ausführungen in den *Characteristicks*⁵⁵, wo er darlegt, daß die römisch-christliche und einst die katholische Kirche mithilfe ihrer bekehrten Imperatoren deren Vormacht festigten, indem sie die existierenden Formen des Aberglaubens und des Enthusiasmus in das eigene politische Modell und in das ihr dienstbare theologische System einbauten⁵⁶. Im Profil der freien italienischen Stadtrepubliken (wie Venedig, Genua und Florenz) erkannte Shaftesbury unterdessen die Basis für das erneute Aufkommen von Öffentlichkeit und Urteilskraft der Künstler und der Bürger⁵⁷.

Damit und mit dem aufkommenden Interesse an griechisch-antiker Kultur hängt auch Shaftesburys Verehrung für die Künstler der Renaissance in Italien zusammen. Der Philosoph preist insbesondere Raffael und stellt ihn in eine Reihe mit Meistern wie Homer, Xenophon, Demosthenes, Sokrates und Apelles⁵⁸. Darin folgt er dem allgemeinen Trend der vergangenen und seiner Epoche, die jedoch im Gegensatz zu Shaftesbury diesen Maler als den „göttlichen“, als Verkörperung von Anmut und Frömmigkeit im Sinne christlicher Werte bezeichnete. Shaftesbury schließt sich aber der Bewunderung des Meisters und seiner Kunst an, weil diese Kunst zugleich als Ausdruck klassischer Schönheit und Harmonie geschätzt wurde⁵⁹. Er bewundert Raffaels *Justitia* (Abb. 10) nicht nur – wie andere Maler – wegen ihrer Anmut, sondern bezeichnet sie – im Hinblick auf die Korruption der Malerei durch die Orientierung der modernen Maler an den Leidenschaften – als die innovativste im Ausdruck der als reflektierte Idee verstandenen Leidenschaften. Shaftesbury wurde wahrscheinlich von der Haltung der *Justitia* beeindruckt. Sie konzentriert die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst, sondern auf ihre Tä-

⁵⁵ *Characteristicks*, III, S. 90.

⁵⁶ Ebd. Vgl. SE, I,2, S. 115.

⁵⁷ SE, I,5, S. 211.

⁵⁸ SE, I,5, S. 191. Shaftesbury spricht hier, im Kapitel über den Geschmack und die Urteilskraft des Künstlers, über Raffael hinsichtlich der Pedanterie in der Kunst, die der Philosoph in seiner Kunstlehre verwirft.

⁵⁹ G. Vasari, *Künstler der Renaissance: Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*, Herbert Siebenhüner, (Nachdruck d. Ausg. Florenz: Giunti, 1568), Köln 1997.



10. Raffael, *Justitia*, Stanza della Segnatura, 1509/10, Rom, Vatikan

tigkeit. Als Richtende holt sie mit dem Schwert aus, um zu entscheiden. Ähnliches bestätigt Shaftesbury Raffael in seinem Kapitel über den Geschmack und die Urteilkraft der Künstler. Neben den antiken Meistern wie Apelles und Homer gehöre Raffael zu denen, welche der als Korruption betrachteten Pedanterie auch im Studium nicht folgten⁶⁰. Raffael steht für Shaftesbury an der Schwelle zwischen der antiken Tradition und der modernen Malerei. Wenn es sich jedoch um dessen Werke aus dem Bereich christlicher Ikonographie handelt, setzt Shaftesbury den Meister einer scharfen Kritik aus. Diese betrifft sowohl den künstlerischen als auch den sozio-politischen Hintergrund der Entstehung der

⁶⁰ SE, I,5, S. 191.

Werke. Das enge Verhältnis des Meisters zu den Kirchenmännern entsprach nicht Shaftesburys Vorstellung vom freien künstlerischen Ausdruck, denn Raffael mußte sich in dieser Situation den Vorstellungen der Auftraggeber beugen. Ein Zeugnis für die Abneigung gegenüber diesem



11. Raffael, *Die Steinigung des hl. Stephanus*, 1514/19, Wandteppich, Rom, Pinacoteca Vaticana



12. a. Raffael, *Der wunderbare Fischzug*, 1514/16, Karton, London, Victoria & Albert Museum; b. Raffael, *Die Heilung des Lahmen*, 1515, Karton, London, Victoria & Albert Museum

Verhältnis ist die Kritik des Philosophen an Raffaels Entwürfen für die zehn Wandteppiche (Abb. 11) mit der Apostelgeschichte, die für die Sixtinische Kapelle vorgesehen waren. Shaftesburys „ideologischer“ Blick erkennt in der von anderen bewunderten Arbeit hinsichtlich des Kolorits einen „Stolperstein“ für den Geschmack eines Engländers. Shaftesbury meint, die Entwürfe seien protzig und falsch. Die Kartone (Abb. 12 a, b) seien ein Beispiel, wie ein Künstler mit einer für ihn nicht geeigneten Aufgabe betraut wird, ein Zeichen dafür, wie sich ein großartiger Meister angesichts der Macht der Kardinäle und des Papstes „verkauft“ („prostitute“)⁶¹. Die Kartone sind als Tempera auf Papier ausgeführt. Ob Shaftesbury die Kartone selbst, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts Eigentum der britischen Krone waren und bereits 1697 im Hampton Court ausgestellt wurden⁶², oder die ausgeführten Wandteppiche im Vatikan während seiner Italienreise sah, ist nicht sicher. Die Veränderungen im Kolorit von Raffaels Arbeit und auch im Rahmen der Bildfolge selbst sind von der Forschung wahrgenommen, jedoch nicht kritisiert worden, sondern wurden als eine wichtige Entwicklungsphase in Raffaels Oeuvre angesehen⁶³.

In ähnlichem Zusammenhang kritisiert Shaftesbury das Werk *Die Transfiguration* (Abb. 13). Das Gemälde ist Raffaels letztes großes Altarbild. In diesem Gemälde verknüpfte der Maler drei verschiedene Ereignisse aus dem Neuen Testament. In der linken oberen Ecke des Gemäldes ist am Berg die Vision der Transfiguration von Justus und Pastor beim Gebet dargestellt. Die Transfiguration Christi (Mt. 17, 1–9) nimmt die obere Hälfte des Gemäldes ein, wo Christus in einer Lichtgloriole zusammen mit Moses und Elias, rechts und links von ihm, über dem Berg Tabor, auf dem Petrus, Jakobus und Johannes liegen, schwebt. Das dritte Ereignis, die Heilung des besessenen Knaben durch Christus, stellte Raffael in der unteren Hälfte des Gemäldes dar, wobei es sich hier nicht direkt um die Heilung selbst handelt, sondern um den Moment davor, als die Apostel den Jungen vergeblich zu heilen versuchten⁶⁴.

⁶¹ SE, I,5, S. 274: „Rem^{br} Censure of *Cartoons: viz^t Raffaels Druggery for Hangings. This a fatal stumbling-Block of Taste for English-man, being our grand-Model, if no Caution & Premonition. All Gaudiness, All False. The very pattern of Falshood. Curieuse to see how all tund together (bad Musick!) by so good a Master, so prostitute to Cardinals, Popes, &c.“

⁶² Vgl. K. Oberhuber, *Raffael. Das malerische Werk*, München, London, New York 1999, S. 161.

⁶³ Ebd., S. 162.

⁶⁴ Das Werk ist in den vergangenen Epochen unterschiedlich aufgenommen worden. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde es als Meisterstück und Höchstleistung der Malerei betrachtet, im späten 17. und 18. Jahrhundert wurde es besonders seitens der Französischen Akademie kritisiert. Diese meinte, das Werk halte das Gesetz der Einheit von Zeit und Ort nicht ein (vgl. H. Lütgens, *Raffaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten Jahrhunderte*, Göttingen 1929).



13. Raffael, *Die Transfiguration*, 1516/20, Rom, Pinacoteca Vaticana

Der Gegenstand hätte eine exzellente Marmor- oder Relieifarbeit werden können, so wie Raffael sie wohl im Sinne gehabt habe, meint Shaftesbury. Als Gemälde widerspreche das Werk dem wesentlichen Prinzip von Disposition und Ordnung. Den Berg Tabor bezeichnet Shaftesbury als einen Maulwurfshügel („mole-hill“), höchstens aber als eine Bühnenszenierung (die literarische Vorlage spricht dagegen von einem hohen Berg, auf dem die Transfiguration stattfand), und beklagt weiter auch die Unbestimmtheit der Raumordnung und der Position der Figuren: „Those Figures below w^{ch} shoud be seen by the upper parts (supposing the Point of sight to be above the Flat of y^e Mountain, as it must be for y^e sake of y^e lying Figures there) are not at all veryd on this account, any more than y^e Figures in the Air“⁶⁵. Raffael habe hier die Einheit des Werkes ebenso geopfert, wie er das Kolorit in den Kartons geopfert habe⁶⁶. Mit dieser Meinung nähert sich Shaftesbury der Auffassung der Französischen Akademie, vertritt aber eine andere Idee der Einheit des Kunstwerkes als diese. Für ihn ist die Vereinigung mehrerer in Zeit und Ort voneinander entfernter Ereignisse in einem Historienbild nicht möglich, sondern lediglich in einer antikisierenden Reliefdarstellung oder in einem Emblem, wie es in seinen Frontispizen zu beobachten ist. Mit der Problematik des Raum-Zeit-Verhältnisses in der Kunst beschäftigt sich Shaftesbury ausführlich in seiner Abhandlung „A notion of the „Historical Draught or Tablature“ Of the judgment of „Hercules“⁶⁷. Er vertritt die klassische Einheit von Handlung, Zeit und Ort, wobei die Darstellung notwendig als eine organische Einheit betrachtet werden und auf einen Blick erfassbar sein muß. Damit wendet sich Shaftesbury gegen die akademische Vorgabe, ein Gemälde zu „lesen“. Der Idee des „peripheren Blicks“ von Roger de Piles⁶⁸ folgend, postuliert er das Sehen eines Kunstwerkes, wobei für ihn die Einheit des Kunstwerkes als Einheit des Gegenstandes der Darstellung zu betrachten ist, die jedoch nicht in der unmittelbaren visuellen Wirkung des Werkes angelegt ist. Auch wenn Shaftesbury die Historienmalerei als die höchste Form der Malerei ansieht, womit er der Tradition der Französischen Akademie folgt, ist er weder als ein Vertreter des französischen Akademismus des 17. Jahrhunderts noch als Nachfolger barocker Koloristen zu betrachten. Shaftesbury verbindet beide Strömungen und steht am Anfang jener Tradition, in der die Kunsttheorie, wie Thomas Puttfarcken es ausdrückte, die visuelle Ordnung des Werkes in den Dienst des Inhalts stellt: „This was typical of eighteenth-century attitudes to visual order and subject

⁶⁵ SE, I,5, S. 200 f.

⁶⁶ SE, I,5, S. 200.

⁶⁷ *Characteristicks*, III, S. 347 ff.

⁶⁸ Vgl. R. de Piles, *L’Idée du Peintre parfait: pour servir de règle aux jugemens que lon doit porter sur les ouvrages des peintres*, Genua 1970 (Nachdr. d. Ausg. London 1707).

matter: the visual order of a painting was perceived primarily, if not exclusively, as a way of overcoming an obstacle to our perception of a picture, rather than making its own effects of contrast and harmony – felt as a visual experience ,sui generis – was changed with the task of helping or even compelling the spectator to address the literary or dramatic content. It was this literary content to which, according to the Abbé Dubos, the public could relate in terms of its own experience and language⁶⁹.

Gegenüber Fréart de Chambrays Meinung über den *Bethlehemitischen Kindermord* (Abb. 14) in dem von Dryden übertragenen Werk *An Idea of the perfection of painting* verteidigt Shaftesbury wiederum Raffaels Bild als ein Kunstwerk, in dem die Maxime der Hyperbole richtig und schön zum Erscheinen komme, während Fréarts Meinung Beispiel eines schlechten Geschmacks sei⁷⁰.

Obwohl Shaftesbury den gebräuchlichen Begriff „divine Raffael“⁷¹ verwendet, zeigt seine Kritik, daß er bei dem Renaissance-Meister und



14. Marcantonio Raimondi, *Bethlehemitischer Kindermord*, um 1513/15, nach Raffael

⁶⁹ Vgl. T. Puttfarcken, *Roger de Piles theory of art*, New Haven/Conn. 1985, S. 131. Mehr dazu auch in meiner Arbeit *Architektur der Formen in Shaftesburys „Second Characters“*, Univ. Diss. Hamburg, 2001.

⁷⁰ SE, I,5, S. 236.

⁷¹ Ebd.

seinem Werk aus der Perspektive der eigenen Kunsttheorie Schwächen erkannte und diese aufs äußerste verurteilte. Raffael war für Shaftesbury zwar der direkte Nachfolger solcher antiken Meister wie Apelles, doch auch der Italiener sei bereits übertroffen worden, z. B. im Kolorit⁷². Shaftesbury meint offensichtlich Nicolas Poussin.

Poussin steht als nächster in der Folge der Entwicklung der modernen Kunst, wie sie sich Shaftesbury vorstellt. Der Philosoph legt sein Augenmerk zunächst auf Poussins Charakter. Er hätte sich, im Gegensatz zu Raffael, dem äußeren Druck der Auftraggeber, in diesem Falle des französischen Hofes, nicht gebeugt. Dieses Verhalten bezeichnet Shaftesbury als Treue zur Kunst („Fidelity to Art”)⁷³: Entschlossen, seine Arbeit und seinen Stil nicht zu verraten, habe sich Poussin in Rom eingebürgert⁷⁴.

Hinsichtlich seiner Arbeit bewundert und kritisiert Shaftesbury den Meister zugleich, wobei der Tadel sich lediglich auf die kleinen Maße seiner Gemälde bezieht – „pieces-de-cabinet”. In solchen Werken komme der schlechte Geschmack des Hofes zum Ausdruck. Die Damen würden lediglich kleine „Baby-Größen” („Baby-sizes”) lieben. Außerdem wären die anderen großen Räume in den Kirchen und Palästen mit zahlreichen akzeptablen Werken der Carracci-Schule ausgestattet, und die Deckenmalerei der Treppenhäuser und Fresken würden Poussins Strenge, seinem echten Genius – der sich in den Tafelbildern, dem Studium der Antike, der Natur, der Philosophie und seiner Bildung äußerte – zuwiderlaufen⁷⁵.

In seiner Kritik ist Shaftesbury soweit konsequent, daß er ein Werk in einer Hinsicht tadelt, in einer anderen lobt. Das betrifft z.B. das Gemälde *Die Pest zu Aschdod* (Abb. 15). Das Gemälde stellt die Geschichte des Raubes der Bundeslade der Israeliten durch die Philister dar (I Sam. 5, 6). Aufgestellt im Götzentempel der Stadt Aschdod brachte sie eine Seuche über die Stadtbewohner. Das Gemälde zeigt die Situation zwei Tage nach der Aufstellung der Bundeslade, nachdem die Götzenstatue erneut umgefallen war und ihr die Hände und der Kopf abgefallen waren (links im Bild), während in der Stadt die Seuche bereits ausgebrochen ist (im Vordergrund leidende und sterbende oder bereits verstorbene Menschen)⁷⁶. Shaftesbury äußert sich einerseits kritisch

⁷² SE, I,5, S. 206.

⁷³ SE, I,5, S. 212.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ SE, I,5, S. 212 f.

⁷⁶ O. Bätschmann, *Nicolas Poussin. Dialectics of Paintings*, London 1990, S. 119 f. (Bätschmann 1990).



15. Nicolas Poussin, *Die Pest zu Aschdod*, 1630, Paris, Musée du Louvre

über das kleine Format des Gemäldes⁷⁷, obwohl das Maß von 148 x 198 cm für Poussin eine eher größere Einheit bedeutet, andererseits nennt er gerade dieses Werk als gutes Beispiel für die Anwendung und Realisation einer der wesentlichen Maximen in der Malerei, nämlich der Ellipse⁷⁸. Entsprechend dieser Maxime ist im Vergleich zwischen der Dichtung und der Malerei das, was literarisch beschrieben wurde, im Gemälde nicht auf die gleiche Weise sichtbar. Das Gemälde visualisiere die massakrierten Körper und Leichen so, daß auf die Wunden hingewiesen werde⁷⁹, aber nicht in deutlich naturalistischer Darstellung, es seien keine offenen Wunden, Geschwüre usw. zu sehen⁸⁰. In der Tat ist es ein

⁷⁷ SE, I,5, S. 235.

⁷⁸ Zum Begriff der Ellipse SE, I,5, S. 239 f.

⁷⁹ Vgl. L. Marin, *Sublime Poussin*, Stanford/Cal. 1999, S. 146 f.: Der Autor betont, daß das Gemälde die Geschichte der Strafe, des Todes und deren „marvellous effect“ zeige. In den sterbenden Körpern und den zerbrochenen Marmorteilen der klassischen Säulen visualisiere der Maler das Pathos des Todes und der Gewalt.

⁸⁰ SE, I,5, S. 241 f. An dieser Stelle wendet sich Shaftesbury ausdrücklich gegen den Klassizismus im 17. Jahrhundert, denn der Philosoph betrachtet die Werke Poussins, ebenso wie die aller anderen, aus der Perspektive seiner Auffassung über das Verhältnis zwischen Dichtung und Malerei, welche als 1st und 2nd characters ganz verschiedene Darstellungs- und Ausdrucks-kategorien bilden (dazu vgl. SE, I,5, S. 214 ff.).

anderes Bild als dieses, welches eine detaillierte Beschreibung in der Vorstellung hervorrufen würde. Die Grausamkeit und Tragik des Geschehens werden im Bild anhand der Haltung der Körper zum Ausdruck gebracht. Im Vordergrund weist die sterbende Frau auf die Konsequenzen des Ereignisses für die Zukunft, denn nicht nur sie als Mutter stirbt, sondern auch ihre Kinder, von denen das eine bereits leblos links neben ihr auf dem Boden liegt, während das andere halb auf ihr liegend schreit, wobei der intensive Ausdruck der Emotionen entsprechend dem Dekor auf den geöffneten Mund des Kindes und den Blick nach oben reduziert wurde. Die Mitte des Gemäldes nehmen aber nicht die Leidenden ein, sondern zwei, etwas in den Hintergrund versetzte gut gekleidete Männer, die sich nicht um die Sterbenden kümmern, sondern nach linksweisend die Zerstörung des Götzenbildes im Tempel beobachten. Dieses Motiv kann einerseits entsprechend der literarischen Vorlage den Moment veranschaulichen, als die Fürsten der Philister entscheiden, die Bundeslade aus der Stadt zu entfernen, andererseits kann man an dieser Bildstelle die kritische Einstellung des Künstlers gegenüber den Priestern, die sich – blind dem menschlichen Leiden gegenüberstehend – erneut um den Aberglauben sorgen.

Poussin gehört für Shaftesbury wie Raffael zu den direkten Nachfolgern der antiken Kunst, genauso wie dieser oder der antike Künstler Apelles meide Poussin – im Gegensatz zu den meisten modernen Malern – die Darstellung der Affekte in seiner Kunst⁸¹. Er sei „wunderbar“, besonders im Hinblick auf die Einheit des Kunstwerkes – die Zentrierung des Blickes auf die beiden Priester im Bild der Seuche könnte hier als Beispiel dienen –, eine Maxime, die Shaftesbury in § 2 und § 3 der *Notion* ausführlich behandelt⁸². Shaftesburys Bewunderung für Poussins Arbeiten betrifft also nicht nur die Auswahl der klassizistischen Themen und deren Behandlung im Sinne klassischer Einheit, sondern auch die Persönlichkeit des Malers. Seine Unabhängigkeit gegenüber den Wünschen der Auftraggeber, um damit die Freiheit der eigenen künstlerischen Idee zu wahren, preist er, indem er ihn als „moralisch“ bezeichnet.

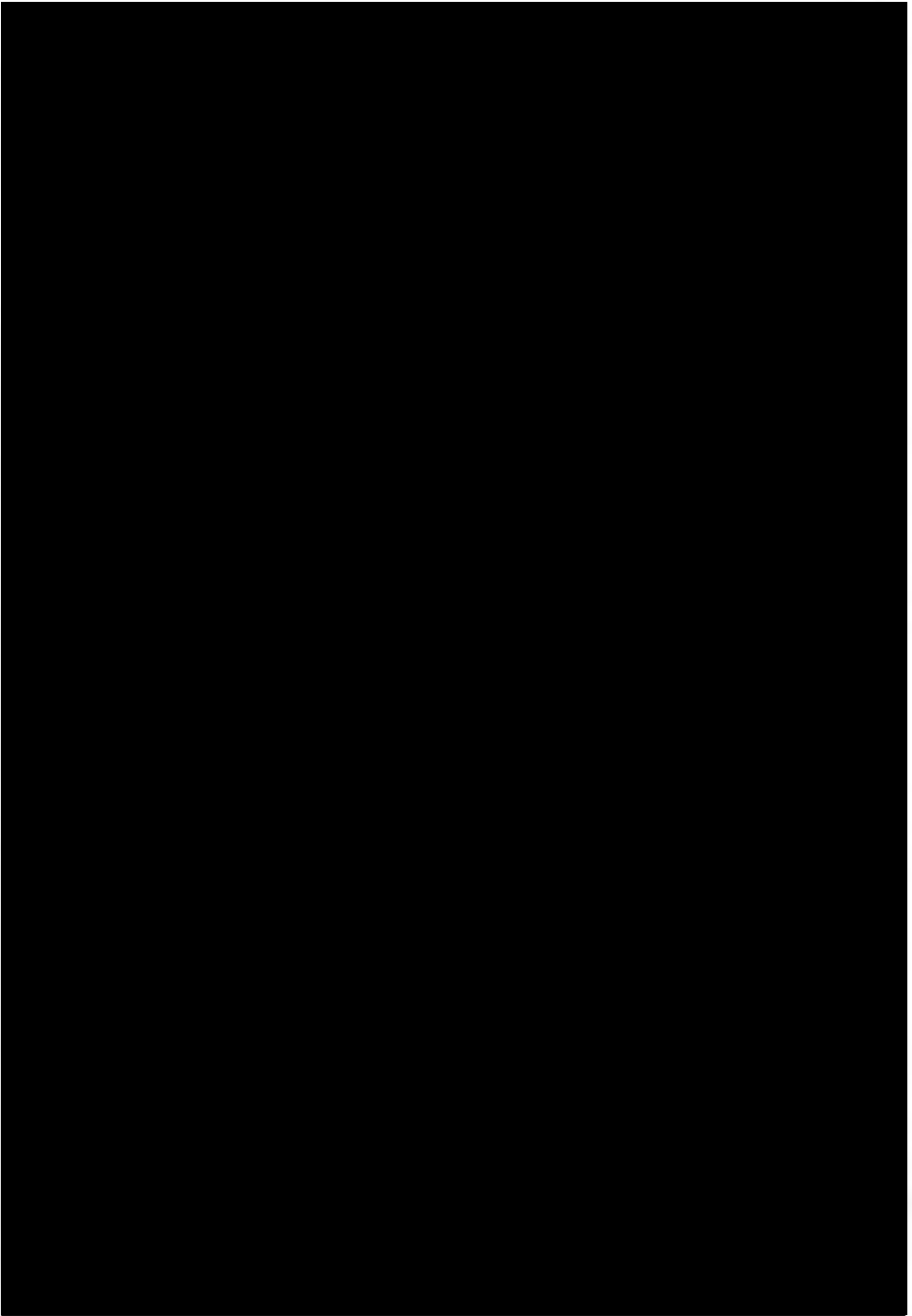
Der Aspekt der individuellen künstlerischen Unabhängigkeit, die Nähe zum Klassizismus und die Darstellung der Landschaft sind Momente, die Shaftesbury auch an dem italienischen Künstler Salvator Rosa lobt, den er neben Poussin als einen moralischen Künstler bezeichnet⁸³. Von Rosa besaß der Philosoph selbst zwei Landschaftsdarstellungen (Abb. 16, 17)⁸⁴. Diesen italienischen Maler betrachtete Shaftesbury

⁸¹ Dazu und zum Begriff „Affectation“ vgl. SE, I,5, S. 277.

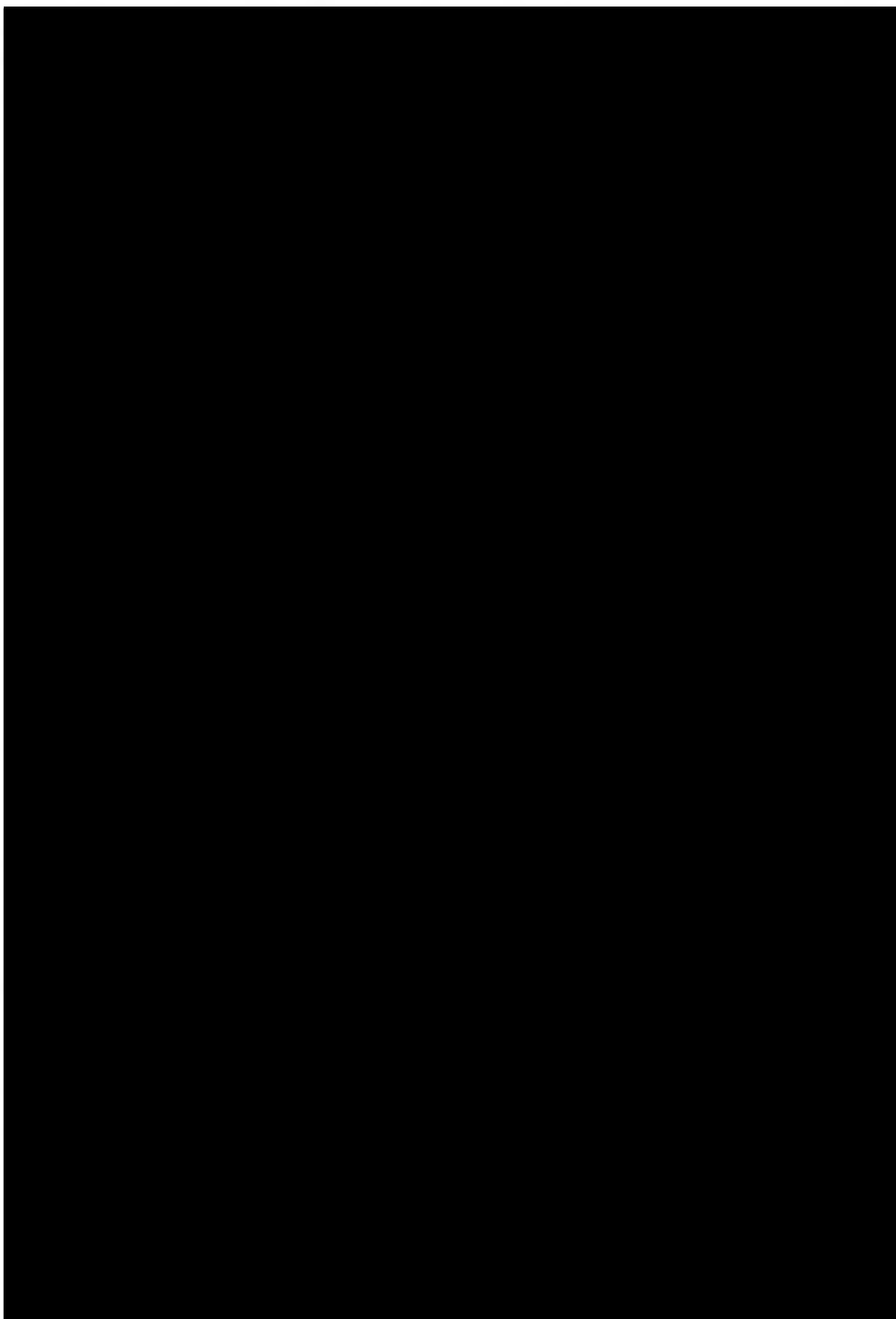
⁸² SE, I,5, S. 212 f.; *Characteristicks*, III, S. 348 f.

⁸³ SE, I,5, S. 252.

⁸⁴ Vgl. J. Scott, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven/Conn., London 1995, S. 225.



16. Salvator Rosa, *Felandschaft*, 1662, London, Christies



17. Salvator Rosa, *Felsbogen*, 1662, Rom, Collezione Violante

möglicherweise als Bindeglied zwischen dem rationalen Aspekt des Klassizismus und dem elementaren Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung der Natur, die er in der Abhandlung *The Moralists* in einem Hymnus auf die Ursprünglichkeit und Schönheit der wilden Natur zum Ausdruck brachte⁸⁵. Im Kapitel über die Landschaftsmalerei in den *Plasticks* äußert Shaftesbury erneut die Idee der Reflexion der Natur durch deren sinnliche Betrachtung. In einer proto-romantischen Ausdrucksform preist er die wilde Natur als sinnlichen Ausdruck der göttlichen Schönheit in der Welt.⁸⁶ Mit der Schönheit der Natur sollte nämlich der Geist erfüllt werden, noch bevor der Geschmack in der Malerei zum Ausdruck gebracht wird. Für Shaftesbury war Salvator Rosa derjenige, der versucht hat, diese Idee auf die Leinwand zu bringen – sein Pleinairismus war Shaftesbury sicherlich schon damals bekannt –, das Resultat hat den Philosophen jedoch nicht befriedigt, denn in Rosas Vorstellung sei die Landschaftsdarstellung ohne eine genaue Überlegung:

[...] but without y^e just Speculation witness the *Sticki-ness* of his noble Trees [...], & his mangling them like *artificial Trunks & Amputations* made by Man & with Instruments, contrary to y^e Idea of those sacred Recesses, where Solitude & deep Retreat & the Absence of gainful Lucrative, & buisy Mortals, makes the sublime, pathetick & enchanting, raises the *sweet Melancholly*, the *Resvery Meditation*. Where no *Hand but that of Time. No steel, no Scythe, but that of Saturns*. Secret Suggestion of the World's Ruine & Decay; its Birth & first Formation. [...] "Where neither Art nor the Conceit or Caprice of Man has spoild their genuine Order"⁸⁷.

Shaftesbury kritisiert also, daß Rosa die wirkliche Ursprünglichkeit der Natur, in der nur die Hand Gottes handelte, nicht darstellte. Er äußert sich dabei über die Landschaftsdarstellungen, die er nach eigenem Geschmack⁸⁸ für seinen Freund Sr. John Cropley erwarb und zuletzt dann selbst behalten hat (Abb. 16, 17)⁸⁹. Nachdem die von ihm bewunderten Gemälde von Rosa keinen Anklang bei seinem Freund Cropley ge-

⁸⁵ Zur Idee der sinnlichen Naturbetrachtung vgl. *Characteristicks*, II, besonders die Seiten 389 ff.

⁸⁶ SE, I,5, S. 278.

⁸⁷ SE, I,5, S. 279.

⁸⁸ Brief an Micklethwayte vom 30. August 1712, PRO 30/24/23/9, S. 50 f.

⁸⁹ Vgl. L. Salerno, *Lopera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975, Nr. 235 und 236. Über die Provenienz und die Erwerbsumstände der Gemälde vgl. L. Pestilli, *Shaftesbury „Agente“ darte: Sulla provenienza vicereale di due quadri di Salvator Rosa ed uno (scomparso?) di Claude Lorrain*, (in:) „Bollettino darte“ 77 (1992), Januar-Februar, Nr. 71, S. 131-140 (Pestilli 1992). Pestilli berichtet anhand von Shaftesburys Korrespondenz, daß der Philosoph seine Bilder, zuvor im Besitz des Vicere Marchese del Carpio, von dem neapolitanischen Kunsthändler Porchinaro kaufte, wobei sie ursprünglich für den Freund John Cropley bestimmt waren. Da dieser jedoch sich zu ihrem Kauf nicht entscheiden konnte, behielt Shaftesbury die Werke für die eigene Gemäldesammlung.



18. Claude Lorrain, *Landschaft mit Satyr und Nympe tanzend*, 1646-47, Tokio, Nationalmuseum für Westliche Kunst

funden hatten, erwarb Shaftesbury eine Landschaft („Perspective“) von Claude Lorrain⁹⁰ (Abb. 18)⁹¹, die er in einem Brief an Cropley unter anderem als ein „pleasant Piece“ bezeichnet:

The Piece is a perspective of Claude Lorraine, with above dozen little Figures of your [Cropley; I. W.] Favourite Gjordano [Luca Giordano; I. W.], and of the Kind in which he most excelled, that is to say the distant, various and wild. The Subject is all romantick. A Campanian or Bayan Sea-shore; forming a Bay: a Promontory with a beautyfull Castle or Villa and Architecture: Nothing Gothick or ruinous. Every thing smiling; sea calm: a Brease only playing on it: the Trees and Shrubs of a Wood making Shade at Land: and the Suns heat abated by being near set and half in cloud. The Nymphs are allready come out of their Grots to joyne in

⁹⁰ Wie Shaftesbury im Brief an Cropley vom 8. November 1712 (PRO 30/24/23/9) berichtet, war das Bild nach England verschifft worden. Heute gilt es als verschollen. Livio Pestilli stellte fest, daß das Gemälde zwei anderen von Claude Lorrain ähnelt, dem *Paesaggio con ninfa e satiro danzanti* (Ohio, Toledo Museum of Art) und dem *Paesaggio con satiri e ninfe danzanti* (Tokio, Museum für Westliche Kunst). Vgl. Pestilli 1992, S. 134 ff.

⁹¹ Die Abbildung zeigt ein Werk von Claude Lorrain, das dem von Shaftesbury erworbenen ähnelt.

Dance, with the Fauns and Satyrs: an old one of this Kind with his young Strippling sitting by and performing as Musicians to their Country-Dance. Every thing is so serene and joyous that the separate Nymphs and Fauns instead of hunting, play only with Deer and other Creatures which are not here represented as wild, but tame and gentle, suitably to the rest of the Scene⁹².

Diese Beschreibung beweist Shaftesburys Fähigkeit, ein Gemälde zu sehen, damit die Geschichte, hier eine arkadische – nicht natürliche – Landschaft zu erkennen, und sie anhand anschaulicher Begriffe zu schildern. Trotz dieser freundlichen Beschreibung kam aber dieses Bild einer idealen Landschaft vielmehr dem allgemeinen Geschmack nach als Shaftesburys eigenem. Daher ist anzunehmen, daß Lorrains Landschaftsbilder im Gegensatz zu denen von Salvator Rosa Shaftesburys Vorstellung nicht entsprachen. Der Philosoph erwarb das Gemälde lediglich, um seinem Freund, der bereits mit Rosas Bildern unzufrieden war, einen Gefallen zu tun⁹³.

Über andere moderne Künstler äußert sich Shaftesbury zwar kritisch, verurteilt die Entwicklung aber nicht als hoffnungslos, sondern – besonders in Großbritannien, wo die neue Konstitution ein neues, freies sozialpolitisches System garantiert⁹⁴ – ist er zuversichtlich, daß nichts die Entwicklung der freien Künste verhindern könne. Dabei betont er ebenso das verstärkte Interesse an Grafik, Zeichnungen und Kopien wie das an den ursprünglichen italienischen Schulen, welches über das Genießen zu höheren Formen der künstlerischen Nachahmung führen werde – bezogen auf Historie, menschliche Natur und die Ordnung des Schönen gemäß solcher Maximen und Gesetze, wie er sie selbst in der „Notion“ formuliert hat⁹⁵.

Shaftesbury differenziert also die Künstler der frühen Neuzeit gemäß seiner Kunsttheorie. In seinem Lob für Raffael und Nicolas Poussin und seinem Tadel von Künstlern wie Rubens, Tizian oder Caravaggio spiegelt sich zum Teil der theoretische Streit zwischen den „Poussinisten“ und den „Rubenisten“. Dies jedoch nur auf den ersten Blick, denn obwohl er sich dem Lager der „Poussinisten“ nähert, läßt der Philosoph den Streit hinter sich, da er unter anderem die Problematik des „ut pictura poesis“ klärt und verwirft und die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung eher im Sinne von Roger de Piles begreift⁹⁶.

⁹² Brief an John Cropley vom 8. November 1712, PRO 30/24/23/9, S. 65.

⁹³ Ebd.: „If this be not found a Pleasant Piece. I can have no Idea of what is pleasant in painting, my Taste (as You know) not running towards what they call the pleasant manner.”

⁹⁴ *Characteristicks*, III, S. 403.

⁹⁵ *Characteristicks*, III, S. 399.

⁹⁶ Vgl. R. de Piles, *L'Idée du Peintre parfait: Pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, (Nachdruck d. Ausg. London 1707), Genua 1970, S. 22. Vgl. dazu auch Puttfarken 1985, S. 24 ff., 84, 107. Siehe oben S. 15.



19. Annibale Carracci, *Herkules am Scheideweg* (für Camerino Farnese, Rom), 1597-1604, Neapel, Galleria Nazionale



20. Annibale Carracci, *Christus und die Samariterin am Brunnen*, um 1580, Wien, Kunsthistorisches Museum

Das Manuskript belegt, daß Shaftesbury sich in den *Plasticks* auf die konkreten Beispiele künstlerischer Arbeit konzentriert. Sein Urteil ist immer wieder zwiespältig – während er den Künstler für einige Werke schätzt, verurteilt er ihn wiederum für andere Arbeiten. Ähnlich geht er bei Annibale Carracci vor. Er möchte ihn mit Respekt in bezug auf seine Leistung in der Galleria Farnese in Rom behandeln, denn hier, so Shaftesbury, erkennt er die Reflexion des Künstlers über antike Formen und das Studium der Arbeiten von Raffael (Abb. 19)⁹⁷. Er tadelt Carracci aber für die theatralische und gekünstelte Darstellung in seinem Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* (Abb. 20)⁹⁸. Das Gemälde zeigt Jesus, der am Brunnen – an dem einst Urvater Jakob auf Rachel traf – auf die Wasser holende Frau aus Samaria trifft. Er vergleicht das Wasser des Brunnens mit dem Wasser des Lebens und dem Symbol der Taufe (Joh. 4, 7-29). Das Geschehen ist zentral dargestellt, beide Figuren – Jesus links sitzend und die Samariterin rechts stehend – sind um den Brunnen, der in der Mitte plaziert wurde, versammelt. Jesus, die Frau aufmerksam anschauend, gestikuliert mit den Händen, wobei der Zeigefinger seiner rechten Hand zur geöffneten Handfläche der linken in Richtung auf die Frau weist⁹⁹. Diese, in Gedanken versunken, schaut nicht zu Jesus, sondern hinunter zum Wasserbehälter, den sie mit den Fingerspitzen der linken Hand berührt. Die Szene ist auf einer Anhöhe plaziert, die Landschaft erstreckt sich in weite Ferne, aus der die Apostel herankommen. Lediglich ein Baum direkt hinter der Frau und dem Brunnen verhindert, daß der Betrachter glaubt, die Szene sei nicht auf der Erde, sondern im Himmel. Im Vergleich zu zeitgenössischen Gemälden mit diesem Gegenstand, wie z.B. Veroneses Bild¹⁰⁰, erscheint die Szene altertümlich und klassisch¹⁰¹, Shaftesbury jedoch bezeichnet die Handlung, trotz der eigenen klassischen Tendenzen, als theatralisch. Er vergleicht die Gesten mit den ausschweifenden Gebärden eines Geistlichen auf der Kanzel („Pulpit Action“) und mit der Geste in dem Bild eines Künstlers aus dem katholischen Ausland, wo der Dargestellte mit einem Finger seine Brust berührt, während andere Finger sich in einer

⁹⁷ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Shaftesbury Carraccis Gemälde *Herkules am Scheideweg*, welches einen Teil der Galleria bildete, gesehen hat. Denn dieses Thema bildet das Zentrum seiner Abhandlung über das Historien Gemälde in der *Notion*.

⁹⁸ SE, I, 5, S. 210.

⁹⁹ Höchstwahrscheinlich stellte Carracci hier den Moment der Geschichte dar, als Jesus ihr die fünf Ehemänner die sie bereits hatte, aufzählt.

¹⁰⁰ Abbildung in F. Klauner, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Vier Jahrhunderte europäischer Malerei*, Salzburg, Wien 1978, S. 277, Abb. 138.

¹⁰¹ Ebd. S. 274 f.



21. Albrecht Dürer, *Selbstbildnis*, 1500, München, Alte Pinakothek

angemessenen Position dazu befinden¹⁰². Möglicherweise meint er hier Albrecht Dürer und dessen Selbstporträt von 1500 (Alte Pinakothek, München), auf dem der Künstler sich en face in einer christomorphen Form einer Vera Icon veranschaulicht und mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand, angelegt an die Brust, wohl zum Herzen weist (Abb. 21).

Die Forschung diskutiert, ob es sich bei der Geste um den Ausdruck von Selbstüberheblichkeit oder Blasphemie des Malers handelt oder – wie Erwin Panofsky meinte – um den „Salvator Mundi“ im Sinne einer frommen Selbstdemütigung des Dargestellten. Das Selbstbildnis würde demzufolge nicht das erklären, was der Künstler beansprucht zu sein, sondern das, was er demütig bestrebt sein muß¹⁰³. Shaftesburys Hinweis bezieht sich aber weniger auf die Gestaltung des Gesichtes als auf die Stellung des Fingers, die der Stellung des segnenden Fingers des Gottessohnes ähnelt. Es stellt sich jedoch die Frage, ob der Philosoph unmittelbar das Gemälde von Dürer meint oder ob er nicht vielmehr von Georg Vischers Kopie (1637, Bayerische Staatsgemäldesammlung) spricht, in der der Maler, das Bildnis Dürer nachahmend, Christus mit dem Antlitz von Dürer in der Szene *Christus und die Ehebrecherin* darstellte (Abb. 22)¹⁰⁴. Das Motiv der Ehebrecherin soll ein häufiges Pendant zum Christusbild

¹⁰² SE, I,5, S. 210. Shaftesbury spricht hier nicht direkt den Namen von Albrecht Dürer aus, der Hinweis könnte jedoch auf den deutschen Meister zutreffen: „[...] w^{ch} is the same as theatrical Action, *Pulpit Action* as in forreign Catholique-Country [...] And from hence I have known a real able, but devout, Painter fall in raptures on the athetick Action of the Christ & y^e Touch of the single Finger on the Breast (the other Fingers in apt position about it) when by this, he realy & truly shewd & even demonstrated to me the Affectation I suspected, & w^{ch} I was allways willingly in honour of Carache to pass by un-criticiz.“ Zu fragen ist auch, woher Shaftesbury das Gemälde von Albrecht Dürer hätte kennen können. Es ist möglich, daß er es direkt in Nürnberg während seiner Europareise gesehen hat, da es sich dort höchstwahrscheinlich 1689 befand (vgl. G. Goldberg, B. Heimberg, M. Schawe, *Die Gemälde der Alten Pinakothek*, Bayerische Staatsgemäldesammlung München (Hrsg.), Heidelberg 1998, S. 340 f. [Goldberg/Heimberg/Schawe 1998]), es ist aber nicht gesichert, daß er auf dem Weg von Prag über Dresden, Leipzig, Berlin und schließlich Hamburg in Nürnberg war (vgl. Voitle 1984, S. 34 ff.). Er hätte das Bild – wie auch das von Vischer – aus zahlreichen Kopien in der Druckgrafik gekannt haben können (vgl. J. Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, Bamberg 1827/1831, Bd. 2, S. 946 f.).

¹⁰³ Vgl. E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 57 f. Zum Forschungsstand vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 324 ff. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit sei die Verschmelzung zweier Bilder in einem Bildnis, wie es bei einem Diptychon üblich war, dem Christusbild oder dem Bild Mariens das Bild des Stifters gegenüberzustellen, kam es hier zur Verflechtung beider Bilder in einem (vgl. M. Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst. Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400-1750*, München 1999, S. 169).

¹⁰⁴ Vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 29, 326 (Abb. II.4).



22. Georg Vischer, *Christus und die Ehebrecherin*, 1637, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

mit der Samariterin gewesen sein. Die Fingerstellung auf Vischers Bild entspricht mehr der auf Carraccis Bild und erscheint auch plausibler aufgrund des Motivs. Shaftesbury spricht aber von dem Finger, der pathetisch die Brust berührt, also handelt es sich bei seinem Vergleich vielleicht doch um das Bild von Dürer. Wenn dem so ist, dann frage ich, warum er nicht von der humanistischen Idee der gottähnlichen Gestaltungskraft des Künstlers spricht, die er ja selbst vertrat (der Künstler sei der „second Maker under Jove“), sondern die Stellung als Hinweis auf die innere Leidenschaft („Affectation“) des Malers auffaßt. Diese Darstellung bedeutet für ihn eine artifizielle Form der Visualisierung der Affekte, die er kritisiert. Und wenn der Maler, statt das Natürliche darzustellen, um den inneren Zustand verstärkt zu versinnbildlichen, auf „Imitatio Christi“ zurückgreift, wie hier Dürer, dann bedeutet das für den Philosophen nicht einen natürlichen Ausdruck, sondern eine Manier. In diesem Sinne betrachtet er das Bild von Carracci als Nachahmung der Nachahmung: „Imitation of Imitation. [...] At second Hand. Not immediate, not original, from Nature“¹⁰⁵.

¹⁰⁵ SE, I,5, S. 210.

Shaftesburys Diskussionen und Urteile über den Charakter der modernen Künstler und über die innere Gestaltung von deren Kunstwerken bilden einen wesentlichen Teil seiner Kunstlehre gerade aufgrund der elementaren Verknüpfung zwischen der spekulativen und der praktischen Ebene sowie seiner persönlichen Auffassung über den Stand der Künste. Sein Verhältnis zum Künstler wird wesentlich erhellt anhand der Analyse seines persönlichen Bezugs zu den künstlerischen Mitarbeitern.

SHAFTESBURYS MITARBEITER

Shaftesburys Kritik an der modernen Kunst und deren Schaffenden muß aus seiner Kunstlehre abgeleitet und immer in diesem Licht betrachtet werden. Nur die Kenntnis des hohen ideologischen Anspruches und der darin verankerten Maximen und Gesetze der Kunst ermöglichen das richtige Verständnis seines kritischen Blicks. Abgesehen von einigen Ausnahmen wie Raffael, Poussin oder Salvator Rosa – aber auch dies nicht ganz ohne Einwände – schätzt Shaftesbury die moderne Kunst im allgemeinen als falsch ein, denn sie erfüllt nicht ihre Aufgabe, die er in der Veranschaulichung der Sittlichkeit als dem höchsten Schönen erkennt. Angesichts der positiven sozio-politischen Verhältnisse in seinem Land erkennt Shaftesbury aber die eigene geistige Berufung, den Künstler am Beispiel der eigenen Tätigkeit auf diese Aufgabe und den Weg zu deren Realisation hinzuweisen. Diesen Aspekt seiner Kunstlehre wollte Shaftesbury in den Kunstkonzepten¹⁰⁶ in der Zusammenarbeit mit den Kunstschaffenden verwirklichen.

Aus dem oben Dargelegten ergeben sich zwei Gesichtspunkte, die für die Erhellung des Verhältnisses zwischen Shaftesbury und den Künstlern, die mit ihm die Kunstprojekte realisierten, wesentlich sind. Es handelt sich dabei um Shaftesburys ideale Vorstellung eines Künstlers

¹⁰⁶ Als Kunstkonzepte bezeichne ich Shaftesburys Realisation der Gemälde mit dem Motiv *Herkules am Scheideweg* zusammen mit der Abhandlung *A notion of the „Historical Draught“ or Tablature Of the judgment of „Hercules“*. Die Abhandlung sollte eine theoretische Einleitung zu dem Gemälde darstellen und das Kunstwerk selbst die praktische Ausführung der künstlerischen Maximen, dargelegt in der Schrift. Ähnlich wollte Shaftesbury mit dem Konzept zu „Cebestafel“ verfahren, wobei beides, sowohl das Traktat als auch das Kunstwerk nicht vollendet wurden. Die theoretischen Erläuterungen und die Kunstwerke bilden eine konzeptionelle Einheit und einen wesentlichen Teil der *Second Characters*, sollten daher zum besseren Verständnis von Shaftesburys Vorgehen als Einheit, also als Konzept, behandelt werden (ausführlich behandle ich diese Problematik in meiner Dissertation *Architektur der Formen in Shaftesburys „Second Characters“*, Univ. Diss. Hamburg, 2001).



23. John Closterman, *Shaftesbury und sein Bruder Maurice*, 1700-1?, London, National Portrait Gallery

sowie um die geäußerte Kritik und Analyse der Charaktere und der Werke der antiken und der modernen Künstler. Wäre es möglich, daß angesichts des hohen Anspruches und der wichtigen Aufgabe, die der Philosoph dem Künstler als Persönlichkeit und als Kunstschaffendem zuweist, er den Künstler – wie einige Forscher meinen – wirklich bloß als einen Handwerker behandelt, der keine andere Fähigkeit und Aufgabe hat als die Wiedergabe der Ideen des Philosophen? Welchen Stellenwert haben die Künstler für Shaftesbury, hat er sie – John Closterman, Paolo de Matteis, Simon Gribelin, Henry Trench – tatsächlich bloß als „hands“¹⁰⁷ behandelt?

Noch bevor Shaftesbury nach Neapel reisen mußte, arbeitete er mit dem Maler John Closterman (1660 Osnabrück – 1711 London) zusammen. Dieser begleitete den jungen Lord Ashley Cooper und späteren Earl of Shaftesbury nach Italien und führte mehrere Familienporträts für die Shaftesburys aus, unter anderem ein Doppelbildnis von Shaftesbury und seinem Bruder Maurice (Abb. 23) sowie Shaftesburys Ganzfigurenporträt in Begleitung einer weiteren Person (Abb. 24)¹⁰⁸. Im Vergleich zu früheren Arbeiten von Closterman zeigen diese beiden Gemälde einen wesentlichen Bruch im Stil des Malers von einer spätbarocken Stilisierung der Porträtierten – meist politisch oder gesellschaftlich einflußreiche Persönlichkeiten (6th Duke of Somerset, um 1695, 1st Duke of Marlborough und seine Familie, um 1697, Queen Anne, um 1705, Queen Mary II., um 1690 u. a.)¹⁰⁹ – zu einem neoklassizistischen Stil, der höchstwahrscheinlich auf den Einfluß seiner Reise nach Rom und auf die Bewunderung dortiger klassisch-antiker Kunst und Architektur sowie auf die Freundschaft mit Shaftesbury und seinem Bruder – beide Bewunderer klassischer Tradition – zurückgeht¹¹⁰.

Beide Porträts stehen in der Tradition sogenannter Freundschaftsbildnisse¹¹¹. Auf beiden Gemälden erscheint Shaftesbury als Porträtier-

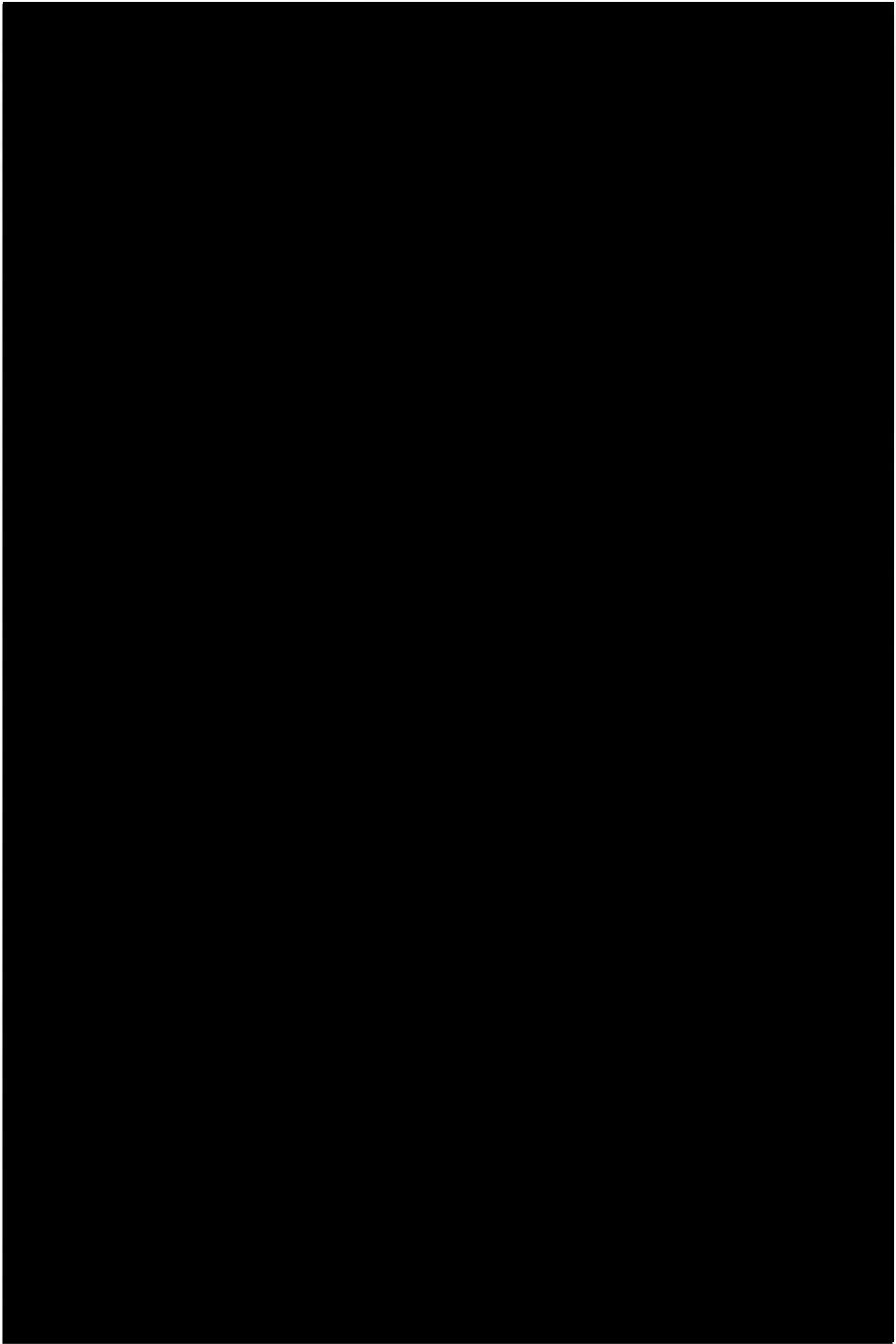
¹⁰⁷ Vgl. L. Lipking, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton/N. J. 1970, S. 110.

¹⁰⁸ An dieser Stelle bedanke ich mich bei Lord Shaftesbury – dem Eigentümer des Gemäldes – für die Erlaubnis, dieses in Farbe abzubilden, und bei der National Portrait Gallery in London für die Bereitstellung einer Farabbildung sowohl von diesem Porträt als auch von dem Doppelporträt Shaftesburys mit seinem Bruder.

¹⁰⁹ Abbildungen siehe M. Rogers, *John and John Baptist Closterman: A Catalogue of their Works*, (in:) „The Volume of the Walpole Society“ 48 (1983), S. 224-279. Abb. 27, 35, 48, 55 (Rogers 1983).

¹¹⁰ Vgl. Rogers 1983, S. 230 f. Kat.-Nr. 86 (Abb. 60), 87 (Abb. 57).

¹¹¹ Closterman hat bereits früher diese Bildnisform angewandt (vgl. Rogers 1983, Abb. 30, das Porträt von George und Thomas Dashwood, um 1690, wie auch das Porträt zweier junger Engländer, um 1690, Abb. 47). Der Typus wurde in England von Jan van Dyck verbreitet.



24. John Closterman, *Anthony Ashley Cooper*, 3rd Earl of Shaftesbury, 1701–2?,
Wimborne, St. Giles, Privatbesitz Lord Shaftesbury

ter nicht allein, sondern zusammen mit jeweils einer weiteren Person. Das etwas frühere Bild – ein Doppelbildnis – stellt Shaftesbury mit seinem Bruder Maurice in einer Landschaft dar. Lord Shaftesbury rechts lehnt an der Schulter seines Bruders, der mit seiner Rechten nach links in die Landschaft (im Gemälde nach außen hin) weisend spricht. Shaftesbury selbst schaut schweigend mit einem zufriedenen Gesichtsausdruck in die vom Bruder gewiesene Richtung. Beide Männer sind mit antiken (neo-griechischen) knielangen Tuniken und Kappen bekleidet. Rechts im Hintergrund ist ein antiker Tempel mit der Inschrift QEWI PUQ¹¹² („Dem delphischen Gott“ [Apollo; I. W.] zu erkennen. Die wilde Parklandschaft, die den Tempel umschließt, entspricht Shaftesburys Vorstellung von einer Landschaftsdarstellung, die er bei den Arbeiten von Salvator Rosa vermißte. Außerdem schildert das Bild eine Situation, die später in Shaftesbury Traktat *The Moralists* beschrieben wird. Es handelt sich dabei um den sokratischen Dialog zwischen Theocles und Philocles während eines Spazierganges, insbesondere um Theocles Hymnus auf die Natur, der wie folgt beginnt: „JUST as I had said this, he turnd away his Eyes from me, musing a while by himself; and soon afterwards, stretching out his Hand, as pointing to the Objects round him, he began“¹¹³. Diese Beschreibung vermittelt das Bild eines der umgebenden Natur zugewandten und ekstatisch sprechenden Theocles. Diese Haltung ist vergleichbar mit jener, die der Künstler Shaftesburys Bruder im Doppelbildnis verliehen hat. Würde man davon absehen, daß es sich hier um ein Porträt handelt, wäre es möglich, dieses Gemälde als ein Historienwerk zu behandeln, das aber ursprünglich nicht auf einer literarischen Vorlage basiert (die Abhandlung erschien wenige Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes¹¹⁴), sondern auf einer Idee, die dem Maler wahrscheinlich mündlich in einer Erzählung dargelegt wurde. Wie einige andere Werke dieser Epoche steht auch dieses Gemälde damit am Rande der Malgattungen, zwischen Porträt und Historienbild¹¹⁵.

Das Gemälde ist – ähnlich wie später *Herkules am Scheideweg* – das Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen dem Maler und dem Philosophen. Es ist ein Porträt, welches nicht nur die Statur der Brüder wiedergibt, nicht nur deren Bewunderung der Antike und der Natur, sondern

¹¹² Vollständig würde die Inschrift lauten: QEWI PUQIWI.

¹¹³ *Characteristicks*, II, S. 344.

¹¹⁴ Die Abhandlung erschien erstmals 1705 unter dem Titel *The Sociable Enthusiast; a Philosophical Adventure Written to Palemon* und dann 1709 in einer geänderten Fassung als *The moralists, A „Philosophical Rhapsody“. Being a recital of Certain Conversations on „Natural“ and „Moral Subjects“*.

¹¹⁵ Obwohl das Konzept des Werkes wie es aussieht von Shaftesbury selbst stammt, war Closterman direkt nach seiner Romreise der Idee des Philosophen nicht abgeneigt.

das zugleich die innere Empfindsamkeit der Männer ausdrückt – Shaftesburys Sicherheit und Zufriedenheit, die sich in seinem Gesichtsausdruck und der lässigen, ruhigen Pose äußern, und die Erhabenheit des Bruders im Moment der Naturbetrachtung und Reflexion. Closterman griff auf die Tradition des Freundschaftsbildes zurück, um einen weiteren Aspekt hervorzuheben, nämlich die Relation zwischen dem inneren moralischen Charakter des Menschen und den äußeren *characters*¹¹⁶, ein Aspekt, der wohl als zentral in diesem Gemälde und für Shaftesburys Lebensphilosophie zu betrachten ist. Dabei gemeint sind die Darstellung und der Ausdruck des emotionalen Verhältnisses zwischen den beiden Dargestellten. Zu diesem Zweck wird der Blick des Betrachters im Gemälde nicht auf eine der Personen zentriert. In der lehnenen Haltung wird der Körper des jungen Shaftesbury ins Zentrum verlagert, seine Hand über der Schulter des Bruders und die Blickführung entlang dessen Armes bilden das Zentrum. Es ist die Schönheit der Freundschaft und der menschlichen Zuneigung der beiden, der *sensus communis*, der hier einen harmonischen Ausgleich zur Schönheit der äußeren Natur bildet¹¹⁷. Nicht ohne Grund erkannte man in der Struktur des Bildes die antiken Darstellungen der Brüder Castor und Pollux – den antiken Typus der Freundschaft und Geschwisterliebe (Abb. 28), eines Typus, der eben in dem Freundschaftsbildnis und vielen Porträts, wo mehrere Personen dargestellt sind, lange und tiefe Tradition entwickelt hat¹¹⁸.

Shaftesburys Ganzfigurenporträt mit Begleitperson (Abb. 24) malte Closterman etwa ein Jahr später. Als junger Gelehrter, gekleidet in ein antikes pastell-violettes Gewand, steht Shaftesbury links in einem klassischen Innenraum, der antiken Statue eines Rhetors gleichend, mit seiner rechten Hand auf eine gemauerte Ablage gestützt, auf der mehrere Bücher stehen, wobei zwei Autoren erkennbar sind, der eine ist

¹¹⁶ Vgl. SE, I,5, S. 214 ff. *Characters*, von denen Shaftesbury drei Kategorien unterscheidet, können als elementare Formen des Ausdrucks des Wesens der Dinge bezeichnet werden. Sie beziehen sich auf bestimmte Kunstgattungen. Während Shaftesbury mit der ersten Kategorie (*1st characters*) vor allem diskursive Formen meint, rechnet er zu der zweiten die Malerei, Skulptur und Grafik (*2nd characters*), die dritte sei dagegen eine Mischform aus beiden und am deutlichsten an Emblemen zu beobachten (*3rd characters*). (Zu allem vgl. auch meine Dissertation *Architektonik der Formen in Shaftesburys „Second Characters“*).

¹¹⁷ Während das später in Italien entstandene Werk von P. de Matteis, *Herkules am Scheideweg* als durch und durch ideologisch anzusehen ist, ein Lehrstück der Kunsttheorie und von Shaftesburys stoisch-sokratisch beeinflusster Philosophie, zeigt dieses Werk auf eine subtilere Weise die Schwerpunkte seiner Ästhetik und die Umsetzung anhand künstlerischer Mittel.

¹¹⁸ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), München 1981 ff., Bd. 3,2, S. 479, Abb. 14; Bd. 3,1, S. 567–635. Vgl. Rogers 1983, S. 231.

Xenophon, der andere Platon. Beide wurden sie als antike Philosophen von Shaftesbury verehrt – zusammen mit Epiktet und Marc Aurel sind es für Shaftesbury die wichtigsten Autoren. Ein drittes Buch¹¹⁹ hält der Porträtierte in seiner linken Hand, die er an der Brust (am Herzen?) im Ausschnitt des Gewandes ruhen läßt. Darüber erstreckt sich ein kastanienbrauner Vorhang¹²⁰. Rechts im Hintergrund ist ein Durchgang, der nach außen führt, zu sehen. Von dort tritt eine weitere männliche Person in den Raum. Sie schaut zu Shaftesbury hin und zeigt mit der linken Hand zur Tür hinaus. Simon Gribelins Kupferstich nach dem Gemälde (Abb. 25), publiziert als Frontispiz in der zweiten Ausgabe der *Characteristicks*, läßt diese schwer zu identifizierende Person weg. Um wen handelt es sich bei dieser Person, die nahezu die Hälfte des ganzen Gemäldes in Anspruch nimmt, die den Porträtierten – obwohl selbst im Vordergrund – damit doch an die Seite schiebt und die schließlich später um 1712 auf dem Stich nicht mehr erscheint? Die Forschung meint, es handele sich dabei um einen Diener¹²¹. Dafür würde auch der über seinen rechten Arm geworfene rot-braune kostbare Mantel – wohl für Shaftesbury, den Herren des Hauses, zum Ausgang gedacht – sprechen. Sollte der „Diener“ der Ausdruck von Shaftesburys öffentlichem Verantwortungsbewußtsein im Sinne des herrschenden englischen christlich-stoischen Ideals sein?¹²² Angesichts der Tatsache, daß Shaftesbury sich den Kategorien jeglicher Konventionen entziehen wollte und diese kritisierte, erscheint diese Meinung wenig glaubhaft, auch wenn man das politische Engagement des Philosophen in diesen Jahren beachtet. Die

¹¹⁹ In der Forschung (Hinweis: Friedrich A. Uehlein: Leiter der Shaftesbury-Forschungsstelle in Erlangen, Deutschland) wird vermutet, daß es sich hier um eine kleine Ausgabe von Epiktet handelt, die sich in Shaftesburys Besitz befand. David Leatherbarrow vermutet hier jedoch die Werke von Marc Aurel (vgl. D. Leatherbarrow, *Character, Geometry and Perspective: the Third Earl of Shaftesburys Principles of Garden Design*, (in:) „Journal of Garden History“ 4 (1984), S. 339 [Leatherbarrow 1984]).

¹²⁰ David Mannings meint, während die beiden Bücher auf der Ablage den allgemeinen Zugang zur sokratischen Philosophie böten, symbolisiere das kleine Buch, welches Shaftesbury in seiner Hand hält, des Philosophen – der sich als den neuen Sokrates betrachtete – eigenen Beitrag zur Bildung (D. Mannings, *Shaftesbury, Reynolds and the Recovery of Portrait-Painting in Eighteenth-Century England*, (in:) „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 48 (1985), S. 322 [Mannings 1985]). Wie oben schon erwähnt, handelt es sich hier möglicherweise um Epiktets Werke.

¹²¹ So M. Rogers, *John Closterman: master of the English Baroque 1660-1711*, London: National Portrait Gallery, 1981, no. 15 (Rogers 1981); ders. 1983, S. 259; Mannings 1985, S. 323.

¹²² Mannings 1985, S. 322 f. Keiner der Vertreter dieser Interpretation erklärt jedoch das Verschwinden des „Dieners“ im Kupferstich. Würde man die Interpretation der Person im Hintergrund als Diener folgen, dann muß es einen Grund geben, warum er auf dem Kupferstich nicht mehr erscheint.



*The Right Honorable Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury Baron Ashley of Wimborne S. Giles. & Lord Cooper of Pawlett
A Closterman Pinx. Sim. Gribelin Sculp.*

25. Simon Gribelin, *Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury*, 1714, Kupferstich nach John Closterman, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Birmingham 1773

Entscheidung, den vermeintlichen Diener auf dem Stich nicht mehr erscheinen zu lassen, ist vielmehr bewußt. Sie hängt nicht damit zusammen, daß Shaftesbury um 1712, als er sehr schwer krank war, nun kein öffentliches Verantwortungsbewußtsein gehabt hätte, weil er nicht mehr politisch tätig sein konnte, sondern damit, daß es sich wahrscheinlich nicht um einen Diener, zumindest nicht im engsten Sinne, handelt und die Interpretation des Bildes unter Berücksichtigung Shaftesburys Kategorien der Kunst (*characters*) durchgeführt werden sollte. Wie schon gesagt, stehen beide Porträts in der Tradition der Freundschaftsbilder und an der Grenze zwischen einem Porträt und einem Historienbild. Das erste Gemälde drückte im Bild der Brüder die familiäre Seite der Freundschaft aus, das folgende Gemälde könnte die Darstellung Shaftesburys mit seinem Hausverwalter John Wheelock sein. Wheelock genoß ein hohes Ansehen und Vertrauen seitens Shaftesbury, führte das Haus des Lords in St. Giles und wußte über die familiären Angelegenheiten gut Bescheid. Shaftesburys enges und vertrauliches Verhältnis zu Wheelock spiegelt die Korrespondenz der beiden¹²³. Die Begleitperson im Bild macht eine Shaftesbury nach draußen weisende Geste. Er solle sich aus dem Inneren in die Welt und in die Gesellschaft begeben – eine Idee, die durchaus im Kontext des gerade entstehenden Werkes *The Sociable Enthusiast* (der ersten Fassung der *Moralists*) steht, in dem er sich in stoischer Tradition mit den Fragen der Ordnung in der Welt, der Natur, des Individuums und der Gemeinschaft befaßt¹²⁴. Eine Darstellung des Philosophen ohne Begleitpersonen hätte sicherlich seiner Vorstellung nicht entsprochen, denn schon als junger Mann hatte Shaftesbury ein ausgesprochen hohes soziales Bewußtsein ausgeprägt und betrachtete das Individuum stets als Teil einer sozialen Gemeinschaft¹²⁵. Die Darstellung einer einzelnen Person würde demnach seinem Verständnis vom Menschen zuwiderlaufen. Durch die Miteinbeziehung einer weiteren Person erhalten diese Bilder einen erzählerischen Aspekt, der es erlaubt, hier von der Darstellung eines Ereignisses zu sprechen, denn die Personen kommunizieren miteinander und bilden eine Einheit sowohl auf der

¹²³ Vgl. A. A. Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen*, B. Rand (Hrsg.), (Nachdruck d. Ausg. 1900), Bristol 1995, S. 314 ff. (Rand 1900).

¹²⁴ Shaftesbury beendete gerade seine Schrift zur Tugend *An inquiry concerning virtue, or merit* (London 1699) sowie sein politisches Traktat *Paradoxes of the State* (London 1702). Dann folgt die erste Fassung der *Moralists* unter dem Titel *The sociable Enthusiast. A Philosophical Adventure written to Palemon* (1704-1705?). Vgl. Voitle 1984, S. 135 ff.

¹²⁵ Über Shaftesburys Verhältnis zur Familie, den Bediensteten, Freunden und Verwandten schreibt Voitle in Shaftesburys Biographie (Voitle 1984, S. 164 ff.).

Form- als auch der Bedeutungsebene¹²⁶. Warum aber verzichtet Simon Gribelin in der grafischen Ausführung des zweiten Gemäldes auf die Darstellung der Begleitperson und statt dessen fügt die Darstellung eines Gartens im Hintergrund hinzu? Die Antwort auf diese Frage ist in Shaftesburys Auffassung über die Kategorien der künstlerischen Formen zu suchen, den *characters*. Sollte Shaftesbury tatsächlich die Ausführung der Grafik durch Gribelin beaufsichtigt haben, dann scheint mir plausibel zu vermuten, daß das Werk zur gleichen Zeit entstand, als er an den Frontispizen für die zweite Ausgabe der *Characteristicks* gearbeitet hat, also in den Jahren 1711-1712. Aus dieser Zeit stammt sein Schema zu den *characters*, die Unterscheidung also zwischen den *1st*, *2nd* und *3rd characters*. Während die Gemäldeporträts von Closterman, die den Inhalt bildhaft darstellen, zu den *2nd characters* gehören, ist die Grafik meines Erachtens der dritten Kategorie, der Shaftesbury insbesondere die *Emblemata* zuordnet, zuzurechnen. Sie vermitteln den Inhalt nicht mehr rein bildhaft, sondern auch diskursiv. Die Elemente müssen sich nicht an die Maximen der Darstellung eines Historienbildes halten. Die Motive dürfen nebeneinander stehen ohne eine bildhafte Relation. Die Verknüpfung entsteht nämlich auch auf der erweiterten symbolhaften Bedeutungsebene. Während also die Gemälde einen durch Gesten und Körperhaltung der Personen ausgedrückten Zusammenhalt veranschaulichen, entfällt dieser Zusammenhalt in der emblematischen Grafik. Die dargestellten Motive gewinnen hier einen erweiterten Bedeutungszusammenhang, sie erhalten einen symbolischen Charakter. Hier steht Shaftesbury selbst als Gelehrte und Virtuoso vor uns. Die Dialogebene zwischen ihm und der Welt erfordert jetzt keinen Vermittler – wie Wheelock oder den Bruder Maurice –, die Welt befindet sich in Shaftesburys unmittelbarer Nähe und für sich. Die Darstellung des Gartens als Resultat aktiver formender Kraft des Menschen als ein poetisches Wesen bedarf hier keiner transitorischen Ebene, damit die Einheit des Werkes aufrechterhalten bleibt. Die Grafik ist also nicht mehr ein Porträt von Shaftesbury, sondern vielmehr das Symbol des gestaltenden Menschen. Auch wenn Shaftesbury in der bildenden Kunst die Darstellung wilder und unberührter Natur bevorzugt (wie die Darstellung des Parks auf dem Bild mit Bruder Maurice), in der Grafik handelt es sich vielmehr um eine emblematische Struktur und gerade ein Garten kann die aktive Gestaltungsfähigkeit des Menschen plausibel zum Ausdruck bringen¹²⁷.

¹²⁶ Shaftesburys Kritik an der aktuellen Porträtmalerei besonders in England wurde bereits oben angedeutet (vgl. S. 8).

¹²⁷ Über den Bezug der Darstellung des Gartens im grafischen Porträt zu Shaftesburys eigenen Aufzeichnungen über die Gartengestaltung auf dem Anwesen in St. Giles vgl. Leatherbarrow 1984.

Die Ausführung der beiden Porträts zeugt von einem Stilbruch in Clostermans spätbarocker Porträtmalerei¹²⁸. Nach seiner einjährigen Romreise (1699-1700), die er auf Anweisung von Shaftesbury unternahm, um einen entsprechenden Künstler¹²⁹ für die Ausführung von Tugend-Statuen zu finden, wobei er mehrere Werkstätten führender Meister sowie Kunstsammlungen in Florenz und Rom besuchte und sich dabei mit der antiken Tradition auseinandersetzte, stand Closterman Shaftesburys Vorliebe zum klassischen Stil offen gegenüber¹³⁰.

Es ist bekannt, daß Closterman die ersten Entwürfe für das Frontispiz *Triumph der Freiheit* machte (Abb. 5), welches als Titelfrontispiz für die *Characteristicks* geplant war (und später dann als Titelstich für den zweiten Band aufgenommen wurde). In den Entwürfen wird deutlich, daß die Arbeit die „Handschrift“ Shaftesburys trägt¹³¹. Die Meinung, daß Closterman sich während der Zusammenarbeit Shaftesburys Vorstellung vollständig unterworfen habe¹³², ist nicht berechtigt. Intellektuell war Shaftesbury dem Künstler sicherlich überlegen, aber er verstand sich viel mehr als ein geistiger Patron denn als ein strenger Auftraggeber, zumal der Künstler und sein Bruder John Baptist – ebenso Künstler – während der Arbeiten an den Porträts die Zeit in Shaftesburys Haus verbrachten, wozu Closterman in seinem Brief aus Rom äußert, daß er gerne mit Shaftesbury zusammenarbeite und die Porträts auf gemeinsamen Gedanken basierten¹³³.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, daß Shaftesbury im Hinblick auf seine Kunsttheorie die meisten zeitgenössischen Künstler zwar kritisierte, jedoch nicht deren künstlerisches Potential verkannte. In der gegenwärtigen sozio-politischen Situation, besonders in England, sah er die Basis für die Entwicklung freier Künste gegeben. Von einem Künstler erwartete er die Einsicht in den eigenen Charakter, das Entdecken der wahren moralischen Prinzipien und deren Visualisierung in der Kunst. Den Philosophen, und damit auch sich selbst, sah er als einen geistigen Mentor des Künstlers an, der ihm helfen sollte, den richtigen Bildungsweg zur Gestaltung schöner Kunst zu finden. Aus dieser Perspektive muß das Verhältnis zwischen Shaftesbury und Closterman¹³⁴,

¹²⁸ Zu Closterman als Künstler vgl. Rogers 1983.

¹²⁹ Gedacht war an Domenico Guidi, aber da er Closterman „zu französisch“ erschien, wurde der Plan verworfen.

¹³⁰ Zur Clostermans Romreise vgl. dessen Korrespondenz mit Shaftesbury aus Florenz vom 19. August 1699 (Voitle 1984, S. 107 f., PRO 30/24/45/i/25–26) und aus Rom (vor Ostern 1700; PRO 30/24/21/230).

¹³¹ Vgl. Brief an Thomas Micklethwayte vom 29.12.1711 in: Rand 1900, S. 455 ff.

¹³² So besonders Wind 1938, S. 185 f.

¹³³ Voitle 1984, S. 107; Brief von Closterman an Shaftesbury aus Rom 1700 (PRO 30/24/21/230).

¹³⁴ Vgl. Shaftesburys Erinnerung an Closterman in *Plasticks* (SE, I,5, S. 254): „So my Painter (*Closterman*) going into his Picture when in the Dark & standing long before it“.

wie auch die Zusammenarbeit zwischen Shaftesbury und Paolo de Matteis (1662-1728) in Italien 1712/13, betrachtet werden. Ähnliches gilt auch für das Verhältnis zum irischen Maler Henry Trench (?-1726)¹³⁵, der eine Reihe von Vorzeichnungen für die Frontispize für die *Characteristicks* ausführte, und zum Stecher Simon Gribelin (1661-1733)¹³⁶, der die Frontispize nach den Vorzeichnungen und den Anweisungen des Philosophen herstellte¹³⁷. Im folgenden möchte ich mich aber auf Shaftesburys intensive Zusammenarbeit mit dem neapolitanischen Künstler Paolo de Matteis konzentrieren, denn aus diesem Verhältnis sind das große Kunstkonzept *The Judgment of Hercules* und die Planungen für das letzte Porträt des Philosophen hervorgegangen. Es ist aber nicht auszuschließen, daß auch die Idee zum Konzept des *Emblem of Cebes* etwas mit Paolo de Matteis zu tun hat.

Während Shaftesbury seine Frontispize für die zweite Ausgabe der *Characteristicks* vorbereitete, nahm er Kontakt mit dem neapolitanischen Maler Paolo de Matteis auf mit dem Ziel, mit ihm den *Herkules am Scheideweg* zu realisieren. In einem Brief an seinen Freund John Cropley schreibt er: „[...] I have actually bespoke a piece of history (after my own fashion and design) of an eminent master in this place, and who is the best now in Italy“ und fügt hinzu: „I could not without this have made any considerable figure among the virtuosos, especially being confined at home and infirm as I am“¹³⁸. Shaftesbury entschied sich für de Matteis, nachdem er dessen Bild der Galatea¹³⁹ gesehen hatte¹⁴⁰. Wie das

¹³⁵ Vgl. L. Binyon, *Catalogue of Drawings by British Artists and Artists of Foreign Origin working in Great Britain, preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1907, S. 204.

¹³⁶ Vgl. H. Walpole, *The Works*, (Nachdr.) Hildesheim 1977, Bd. 4, S. 101.

¹³⁷ Vgl. O'Connell 1988/1991, S. 219, Tafeln 37–81. Neben den wichtigsten Daten aus Shaftesburys Leben und aus seiner Tätigkeit in der Zeit in Italien veröffentlicht die Autorin mehrere Manuskripte aus dem PRO: Briefe aus Italien, Anweisungen an den Drucker John Darby zur Publikation der zweiten Ausgabe der *Characteristicks*, Anweisungen an den Kupferstecher Simon Gribelin zur Herstellung der Frontispize und Trenchs und Gribelins Entwürfe für die Frontispize sowie eine Liste mit Shaftesburys Ausgaben für Kunstwerke und Bücher. Zu den Anweisungen an den Drucker und den Kupferstecher vgl. SE, I,3, S. 136–292.

¹³⁸ Shaftesburys Brief an John Cropley aus Neapel vom 16. Februar 1712 (Rand 1900, S. 468 f.).

¹³⁹ Es sind einige Bilder von Paolo de Matteis mit der Darstellung der Galatea bekannt. Welches aber davon Shaftesbury tatsächlich gesehen hat, ist nicht ganz sicher. Pestilli behauptet, es könnte sich um das frühere Gemälde mit dem *Triumph der Galatea* von 1692 (heute in der Pinacoteca di Brera) handeln (Pestilli 1990, S. 117, Anm. 64). Einige Jahre vor dem Treffen zwischen Shaftesbury und de Matteis (1702-1705) soll ein weiteres Gemälde mit dem Thema entstanden sein, das de Matteis lediglich zuletzt zugeschrieben wurde (Staatliche Kunstsammlungen, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr.: GK 552; vgl.: J. M. Lehmann, *Italienische, französische und spanische Gemälde*

Zitat aus dem Brief beweist, dachte Shaftesbury bei seiner Entscheidung nicht nur an die Arbeit, sondern auch an die eigene gesellschaftliche Stellung in Neapel. Paolo de Matteis erfüllte wohl beide Kriterien.

Ein beeindruckendes Beispiel dafür, daß Shaftesbury den Künstler nicht rücksichtslos bloß als Handwerker und praktische Hand für die Umsetzung seiner eigenen Ideen sah, liefert ein Brief des Philosophen an den Maler während der Arbeiten an dem Herkules-Gemälde (Abb. 1) vom 1. Juli 1712 aus Chiaja. Dort äußert Shaftesbury seine Zufriedenheit über die Ausführung von Herkules und Tugend in der kleinen Fassung des Gemäldes (Abb. 2) sowie seine Zweifel hinsichtlich der Darstellung der Voluptas. Er rät dem Künstler, dieses Problem selbst nochmals zu betrachten und mit dessen Freunden und guten Kritikern zu beurteilen:

[...] Je vous proteste que les deux premières Figures (c'est-à-dire, Hercule et la Vertu) m'ont frappé si fort ce matin, qu'ayant transporté d'abord le petit Tableau, dans l'autre Chambre pour le comparer avec le grand, il m'a semblé que Vous, Vous étiez surpassé. Pour le [Tour du] visage [et principalement le menton et la Bouche] de *la Volupté* cela ne m'a pas paru s'heureux. C'est le seul morceau qui semble demeurer en arrière. Pour moy, je ne me soucierois gueres de mettre tant de charmes dans *la Volupté*, mais peut-être que les autres ne la trouveront pas assez mignonne. Jugez en Vous-même, ou avec vos amis et bons Critiques. Je vous envoy le Tableau exprès¹⁴¹.

Diese Mitteilung gibt einen Einblick in das tatsächliche Verhältnis zwischen dem Virtuoso und dem Künstler. Shaftesbury war der Auftraggeber und Konzeptentwickler, aber er achtete die Meinung von de Matteis, auch von dessen Freunden und anderen Kritikern. Das bedeu-

des 16. bis 18. Jahrhunderts, Fridingen 1980, S. 168 f.; B. Schnackenburg, *Gesamtkatalog: Gemäldegalerie Alte Meister. Staatliche Museen Kassel*, Mainz 1996, S. 180, Tafel 311).

¹⁴⁰ O'Connell fragt, warum Shaftesbury den derzeit führenden italienischen Künstler Francesco Solimena nicht beauftragt habe. Sie selbst erklärt dies etwas einfältig damit, daß Shaftesbury sich möglicherweise für de Matteis entschieden habe, weil dieser für seinen intellektuellen Geist und seine Geldgier bekannt gewesen sei, außerdem habe er einen herrischen Patron besser akzeptieren können. Hierzu und zur Geschichte der Zusammenarbeit vgl. O'Connell 1988/1991, S. 151 ff. Zum Verhältnis zwischen Shaftesbury und de Matteis siehe auch Pestilli 1990, S. 103 ff.; F. Portier, *Un Mécène anglais et des artistes italiens au début du XVIII^e Siècle: Lord Shaftesbury, Antonio Verrio et Paolo de Matteis*, (in:) „Études Anglaises“ 42 (1989), Nr. 4, S. 401-410. Ein Grund, warum Shaftesbury sich für de Matteis entschied, könnte seine frühere persönliche Bekanntschaft mit Luca Giordano gewesen sein, den er während seiner Europareise 1688 kennengelernt und dessen Werkstatt er in Neapel besuchte hatte (vgl. Voitle 1984, S. 26 f.). Möglicherweise hat er damals schon den jungen Maler Paolo de Matteis – der in Giordanos Werkstatt Lehrling war – gesehen.

¹⁴¹ PRO 30/24/23/9, S. 32. Vgl. SE, I,5, S. 381.

tet, daß der Philosoph das Werk nicht nur aus seiner eigenen Perspektive beurteilt, sondern die mögliche Sichtweise der späteren Rezipienten beachtet hat. Benedetto Croce berichtet, Shaftesbury habe, ähnlich wie bei seinem Verhältnis zu Closterman, viel Zeit mit de Matteis im eigenen Haus verbracht¹⁴². Er unternahm mit ihm auch Spaziergänge in die örtlichen Kirchen, deren Ausstattung er gemeinsam mit dem Künstler betrachtete und beurteilte¹⁴³. In bezug auf eine ihm von „Sign Paolo“ (Paolo de Matteis; I. W.) erzählte Geschichte über die Entstehung der Fresken in der Cappella del Tesoro di San Gennaro in Neapel erwähnt er in den *Plasticks* die Notwendigkeit, sich mit den Entstehungsumständen der Werke und den Verhältnissen zwischen den Kunstschaffenden und deren Auftraggebern auseinanderzusetzen¹⁴⁴. Obwohl Croce das Verhältnis zwischen den beiden als Zusammenarbeit bezeichnet und die Bedeutung von de Matteis Kenntnissen hinsichtlich der künstlerischen Arbeit (er war ja Schüler von Luca Giordano) und der neapolitanischen Kultur- und Gesellschaftsszene hervorhebt, meint er, daß zwischen Shaftesbury und de Matteis ein intellektuell ungleiches Verhältnis bestanden habe¹⁴⁵. Shaftesbury war letztlich mit de Matteis Leistung bei der Produktion des Gemäldes zufrieden und übertrug dem Künstler den Auftrag, eine kleine Version des Bildes (Abb. 2) auszuführen¹⁴⁶.

Auf die gute Zusammenarbeit läßt sich Shaftesburys Entscheidung zurückführen, das eigene Porträt als sterbender Philosoph und Studierender der Künste an de Matteis zu vergeben. Das Gemälde sollte als Historienwerk strukturiert werden. Hierzu erzählt Shaftesbury in einem der drei überlieferten Briefe an de Matteis bezüglich des Porträts die Geschichte eines sterbenden Mannes und gibt dem Künstler Empfehlungen hinsichtlich der Herstellung des Bildes¹⁴⁷. Gleichzeitig bittet er den Maler, ihm seine Vorzeichnungen vorzulegen, und versichert ihn, daß er „großzügig behandelt wird“¹⁴⁸.

Als Philosoph und Edelmann sollte der Dargestellte durch seine Haltung und seine Garderobe sowie durch Ornamente (das Familienwappen auf einer Tapiserie) und auch durch seinen Gesichtsausdruck und den Blick als wahre Persönlichkeit oder Charakter zur Anschauung

¹⁴² Croce 1925, S. 12.

¹⁴³ Croce 1925, S. 15 f.

¹⁴⁴ SE, I,5, S. 212.

¹⁴⁵ Croce 1925, S. 15.

¹⁴⁶ Vgl. Shaftesburys Brief an Paolo de Matteis: „Chiaja le 29me de Juin 1712 au Soir“ (PRO 30/24/23/9, S. 239).

¹⁴⁷ PRO 30/24/26/1, „Virtuoso Copy Book“, Shaftesbury an Paolo de Matteis aus Chiaja vom 12. Januar 1713 [SE, I,5, S. 420].

¹⁴⁸ PRO 30/24/26/1, Shaftesbury an Paolo de Matteis aus Chiaja vom 13. Januar 1713 [SE, I,5, S. 422].

kommen. Anhand der Ausstattung des Innenraumes (einige Büsten, Antiquitäten und Bleistiftzeichnungen) sollte erkennbar sein, über welches Sujet er gerade reflektiert. Er sei dabei, den antiken Büchern Materialien zu entnehmen als Beispiele und zu Diensten des berühmten Malers, von dem auch der *Herkules am Scheideweg* stamme; eine Zeichnung oder eine Skizze des Opus, versehen mit dem Namen des Meisters, sollte am Rand zu sehen sein¹⁴⁹.

In seinen Bemerkungen weist Shaftesbury weiter daraufhin, dieser Meister

[...] est d'un genie admirable pour assembler, en juste Perspective, plusieurs Objets: faisant choix des plus importants qui puissent servir à exciter l'Idée du Caractere et *Fait* qu'on voudroit représenter. Il trouvera luy-même, sans doute, qu'il est convenable que son Philosophe valetudinaire soit vu en action de repos s'appuyant la tête sur une main comme Reueur¹⁵⁰.

Das Zitat beweist das Vertrauen in den Künstler und stützt die These über die Achtung des Philosophen gegenüber seinen künstlerischen Mitarbeitern. Wesentlich in bezug auf die Struktur des Bildes ist, daß der Philosoph sich als neuer Herkules sieht, er möchte nämlich in ähnlicher Haltung – mit dem in eine Handfläche gestützten Kopf wie Herkules auf dem großen Gemälde mit dem Motiv *Herkules am Scheideweg* – erscheinen. Dadurch wird auch die geistig-prophetische und führende Rolle des Philosophen nochmals betont. Eine weitere Anmerkung hinsichtlich dieser Haltung – „Les Yeux détournent comme ils sont et le *Digitus Index* élevé sur cette partie du front pousseroit trop loin la Méditation et perdroit la Resemblance“¹⁵¹ – belegt, daß bereits einige Skizzen angefertigt worden sind, wobei die vorgeschlagene Haltung der des Herkules auf der ersten Vorzeichnung für *Herkules am Scheideweg* ähnelt (Abb. 26).

Die Anweisungen zum Gemälde erinnern an jene in der „Notion“ für das Historienbild verfaßten Maximen und Gesetze, besonders hinsichtlich der Einheit von Zeit und Handlung und der Wahl des richtigen Momentes. Damit liegen sie im Bereich der Reflexion über das Leben, welche Shaftesbury im *Herkules am Scheideweg* und in der *Cebestafel* darlegte. Auf die Ausführungen in der *Notion* weist Shaftesbury den Künstler nochmals hin:

Que les Yeux donc regardent le Spectateur (comme dans la simple Portraiture) et la Joue restant sur les quatre Doigts avec la Tête plus en Declination, il y aura

¹⁴⁹ PRO 30/24/26/1, Shaftesbury an Paolo de Matteis aus Chiaja vom 12. Januar 1713 [SE, I,5, S. 420 f.].

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ PRO 30/24/26/1: Shaftesbury an Paolo de Matteis aus Chiaja vom 17. Januar 1713 [SE, I,5, S. 424].



26. Paolo de Matteis, *Herkules am Scheideweg*, 1712, Vorzeichnung (1), Paris, Musée du Louvre

lieu d'exprimer un Regard, qui aura assez de Langueur qu'oy qu'avec plus de familiarité, comme d'une Personne à qui l'on parle subitement et qu'on interrompe dans le moment de sa Meditation. Les Gestes et toute l'attitude qui reste declareront suffisamment cette Meditation qui ne sera pas tout-à-fait chassée même du Visage. Voyez ce qui en est dit dans le *Traité du Jugement d'Hercule* Chapitre premier, Paragraphe dixième et onzième; et particulièrement les dernieres dix ou douze Lignes de ce dernier¹⁵².

Bei dem nicht ausgeführten Gemälde handelt es sich demzufolge weniger um ein Porträt als um ein Historienbild, denn obwohl es durchaus auf Shaftesbury konzentriert ist, sollte es in einem ausgewählten dramatischen Moment – dem Sterben – nicht nur deutlicher den allgemeinen Charakter des Philosophen und seine im Laufe des Lebens geformte Persönlichkeit darstellen, sondern auch über die gegenwärtige Körperhaltung, über Gesichtszüge und Blick seinen moralischen Charakter als Philosoph veranschaulichen und anhand weiterer künstlerischer Zeichen, wie der Ausstattung des Innenraumes, stellvertretend für sein

¹⁵² PRO 30/24/26/1: Shaftesbury an Paolo de Matteis aus Chiaja vom 17. Januar 1713 [SE, I,5, S. 424].

Leben auf seine Interessen und die Arbeit, über die er meditiert, hinweisen. Dazu gehört die Einbindung einer weiteren Person im Bild, eines Sekretärs, der sich, mit einer Feder in der Hand, den Philosophen anblickend, im Hintergrund befinden sollte, sowie einer weiteren Person, der des Künstlers, die anhand einer Zeichnung und der Signatur in Erscheinung treten solle. Die Präsenz beider Personen deutet auf einen weiteren unabdingbaren Aspekt des Lebens hin, auf die zwischenmenschlichen Beziehungen, insbesondere die Freundschaft – ein Aspekt, der bereits im Porträt mit seinem Bruder zentral war und dessen Bedeutung aus Shaftesburys sokratisch-stoischer Einstellung hervorgeht. Zu Recht betont Sweetman, daß Shaftesburys Entscheidung für den Moment der Darstellung aus dem sokratischen Ideal hervorgehe: Als Studierender, während der Meditation, in einem Moment, welcher nicht nur die Vergangenheit und die Zukunft verbinde, sondern für den Betrachter die Bedeutungen der Gegenstände, die ihn umgeben, hervorhebe und auf die Schönheit und Lebendigkeit dieser Gegenstände, von denen Sokrates gesprochen habe, auf geistige Schönheit und Sittlichkeit schließen lasse. Das Gemälde solle weniger ein Porträt als ein Symbol des sterbenden Virtuoso sein¹⁵³. Im Kontext der Freundschaft und der Idee des Lebens liegt die Ähnlichkeit des Gemäldes mit Poussins Bild *Das Testament des Eudamidas* (Abb. 27) begründet¹⁵⁴. Die Geschichte von Eudamidas über das freundschaftliche Vertrauen und Pflichtbewußtsein handelt von der Abfassung des Testaments des Eudamidas, in welchem er seinen Freunden die Sorge um seine Frau und seine Tochter überläßt. Sie erfüllen den Wunsch, und nachdem einer von ihnen – Areteus – stirbt, übernimmt der zweite diese Pflicht. Die Bilder ähneln sich auch hinsichtlich ihrer Struktur. Wie in Shaftesburys Bild dominiert bei Poussin die Horizontale des Bettes, auf dem der sterbende Eudamidas, umgeben von seinen beiden Freunden, liegt. Einer der Freunde, links hinter dem Bett, hält seine Hand auf Eudamidas Brustwunde und schaut dabei die lamentierenden Frauen rechts im Bild an, während der zweite, zentral im Vordergrund, gekleidet in ein leuchtend goldenes Gewand, am Bett sitzt und das Testament verfaßt. Über den Figuren hängen Eudamidas Schwert und Schild. Links über das Bett fällt das gelbliche Licht der untergehen-

¹⁵³ Vgl. J. E. Sweetman, *Shaftesburys last commission*, (in:) „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 19 (1956), S. 115.

¹⁵⁴ Ebd., S. 113, 115. Zur Frage nach der Verknüpfung der Freundschaft („amicitia“) mit dem Selbstporträt bei Poussin und dem *Testament des Eudamidas* vgl. Bättschmann 1990, S. 49 ff. Der Autor stellt eine ähnliche Verknüpfung zwischen den Selbstporträts I und II von Poussin her, wo einige Elemente, wie der Ring auf dem Finger des Malers auf dem zweiten Porträt, auf die Idee der Freundschaft, die auch in der Geschichte des Eudamidas veranschaulicht wird, hinweisen.



27. Nicolas Poussin, *Das Testament des Eudamidas*, 1648, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

den Sonne – ein Zeichen für das zu Ende gehende Leben des Helden, ein weiteres, dunkleres, geschlossenes Fenster ist rechts im Hintergrund zu sehen, wo sich auch ein Tisch mit wenigen Geschirrstücken befindet. Es sind die Familie und die Freunde, die Rüstung und das Geschriebene, welche die Geschichte des Eudamidas, seine Tugend, implizieren und dem Betrachter veranschaulichen. Shaftesburys Tugend und Charakter war in seinen Studien und seinen Beziehungen verankert, von daher wollte er mit Gegenständen und Figuren umgeben werden, welche dem Betrachter seine Geschichte und seinen Charakter zeigen¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Beide Gemälde gehen in ihrer Struktur auf zwei Bildtypen zurück. Zum einen auf die klassische Darstellung eines Sarkophagreliefs (die Shaftesbury sicherlich kannte, denn er verwendete deren Motive und Reliefstruktur zur Gestaltung der Mittelbordüren der Frontispize), die ebenso durch die horizontale Linie der Kline, wo der Sterbende leicht angelehnt umgeben von stehenden oder sitzenden trauernden Figuren liegt, beherrscht wird. Andererseits auf eine christologische Darstellung der Beweinung Christi – das Gemälde von Poussin weist eine für diese Darstellungen typische pyramidale Aufbauform auf. Bei Poussin verläuft die Linie entlang den Figuren links vom Kopf des Eudamidas

Der Aspekt der Freundschaft – der bei Shaftesbury eindeutig auf den *sensus communis* als die dem Menschen natürliche Neigung zur Soziabilität und auf den dem Menschen ebenso natürlich gegebenen moralischen Sinn (*moral sense*) zurückgeht –, die Idee des Künstlers und dessen Aufgabe der Einsicht, die Beobachtung der Natur, die als Ausdruck der göttlichen Schönheit gilt, und schließlich die Visualisierung dieser Elemente in der Kunst – all das beweist, daß Shaftesbury ein ideales, höchst moralisches Bild vom Menschen und seinen Ausdrucksformen anstrebte. Er propagierte die Gleichheit der Menschen bezüglich ihrer natürlichen Möglichkeiten, sah aber die Realität voller Konventionen und Unterdrückung und fühlte sich deswegen dazu berufen, die Rolle eines Vermittlers zwischen der schönen ideellen Welt und der tatsächlichen zu übernehmen. Er wollte dem Künstler dabei helfen, sich wieder auf das klassisch Schöne – für den Philosophen der Inbegriff von Moral und Freiheit – zu besinnen und die ihm natürlich gegebene Fähigkeit zur wahren Invention und deren Veranschaulichung zwecks Erzeugung der Einsicht im Betrachter neu zu lernen. Während er diese Aspekte bei den Künstlern der Moderne seit der Renaissance selten preist, häufiger sogar deren Mangel kritisiert, sieht er die Zusammenarbeit mit den zeitgenössischen Künstlern als praktische Ausführung seiner „Mission“, da diese ihre Aufgabe zur Zeit nicht erfüllen würden. Shaftesbury behandelt also den Künstler und sein Werk immer im Hinblick auf die Maximen seiner eigenen Kunsttheorie, geht dabei aber stets die Gefahr ein, die Schranken seiner Ideologie so festzusetzen, daß er alle Entwicklungsmomente, sowohl hinsichtlich des Charakters des Künstlers als auch dessen Arbeit (z. B. bei Raffael), wie auch die Übergangsmomente in der Kunstentwicklung, nicht einschätzen kann. Shaftesbury verfolgt ein Ideal in jeder Hinsicht. Dieser ideologische Blick versperrt ihm hier den Blick auf die genannten Aspekte der künstlerischen Prozesse, welche mit den Höhepunkten unabdingbar verbunden sind¹⁵⁶.

Und dennoch, die Kenntnis über die Rolle der Kunsttheorie und der künstlerischen Praxis in Shaftesburys Werk ist notwendig für die Erschließung seiner Denkart, die tatsächlich nicht rückständig, sondern als zukunftsweisend aufklärerisch zu beurteilen ist, besonders im Hinblick auf die Autonomie der Kunst der Moderne und ihre Freiheit, für sich selbst zwecklos zu sein. Es ist wahr, daß Shaftesbury der Kunst eine

über den Arm und dann über den Kopf des stehenden Freundes und erreicht den höchsten Punkt an der Wand in der Rüstung, führt dann wieder hinunter entlang dem Schwert, dem Kopf der gebeugt auf dem Bett sitzenden Frau und weiter zum Boden entlang dem Körper der am Bett angelehnten zweiten Frau.

¹⁵⁶ Zu Shaftesbury als Kritiker vgl. B. Schmidt-Haberkamp, *Die Kunst der Kritik. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Shaftesbury*, München 2000.



28. *Castor und Pollux*. Griechisch. San Ildefonso Gruppe, Madrid, Museo del Prado

Funktion zuspricht. Aber gerade in der zentralen Aufgabe der Kunst und des Künstlers, die Moral oder vielmehr die moralische Beschaffenheit des Menschen darzustellen, setzt er Kunst auf gleiche Höhe wie die Moral, was bedeutet, daß er Kunst nicht in den Dienst der Moral stellt. Denn bereits die Erkenntnis der Möglichkeiten der Kunst, das wesentliche Charakteristikum des menschlichen Charakters zum Ausdruck zu bringen, ist eine Erhebung ihrer Stellung. Auch wenn das Moralisieren

der Kunst eine bekannte Aufgabe war, erhält sie bei Shaftesbury eine ganz andere Dimension, und zwar aufgrund seiner Moraltheorie. Shaftesbury spricht die Moral erstmals der Religion ab. Die Moral ist im Menschen ursprünglich angelegt, sie wird nicht mit dem Glauben erworben. Von daher ist das Moralisieren der Kunst in Shaftesburys Auffassung zugleich die Initiation ihrer Autonomie, denn sie wird von ihrer religiösen Funktion, und der darin bislang angelegten Moralisierung, befreit. Damit setzt Shaftesbury eine Entwicklung in der Kunst und Kunsttheorie an, die man als Gesellschaftskritik bezeichnen kann. Die Kunst wendet sich dem Menschen und seinem Leben zu, sie drückt auf diese Weise die aufklärerischen Tendenzen der Epoche aus, und hier liegt auch die Verbindung zur Moderne.