**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 44 (1964-1965)
**Heft:** 7

**Artikel:** Philosophie und Mythologie des Vergnügens
**Autor:** Starobinski, Jean
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-161636

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

«stoffartig» kommt öfter in den Briefen an Körner vor (z. B. 13. Juni 1800) und bezeichnet allgemein die unmittelbare Erregung durch einen Gegenstand und damit Abhängigkeit von dessen Existenz. [53]Werke XX, S. 341f. [54]A. a. O. IV, S. 125. [55]Nat. Ausg. V, S. 151. [56]21. März 1796. [57]So, offenbar ohne Kenntnis des Briefs an Humbolt, neuerdings wieder Oskar Seidlin: Von Goethe zu Thomas Mann, Göttingen 1963, S. 123. [58]4. Dez. 1798. [59]5. Dez. 1798. [60]8. Dez. 1798. [61]11. Dez. 1798. [62]Nat. Ausg. XX, S. 493f. [63]A. a. O. VIII, S. 263. [64]Kant im «Beschluß der Kritik der praktischen Vernunft». [65]Nat. Ausg. VIII, S. 198. [66]Humboldt an Schiller Anfang Sept. 1800, Briefwechsel II, S. 194. [67]Vgl. Anm. 64. [68]Werke II, S. 165. [69]Nat. Ausg. VIII, S. 251. [70]Nat. Ausg. VIII, S. 20. [71]Humboldt an Schiller Anfang Sept. 1800, Briefwechsel II, S. 195. [72]Nat. Ausg. VIII, S. 183. [73]A. a. O. VIII, S. 184. [74]A. a. O. IX, S. 270. [75]Einen Überblick über die mannigfaltigen Deutungen Wallensteins bietet Kurt May: Friedrich Schiller, Idee und Wirklichkeit im Drama, Göttingen 1948, S. 232ff. [76]Werke V, S. 144. [77]Eine behutsame Würdigung von Schillers Geschichtsphilosophie bietet Benno von Wiese: Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 330—394. [78]Werke XVI, S. 62f. [79]A. a. O. XIV, S. 47. [80]A. a. O. II, S. 164. [81]Nat. Ausg. VIII, S. 331. [82]Vgl. W. Rehm: Schiller und das Barockdrama, in: «Götterstille und Göttertrauer», München 1951. [83]Nat. Ausg. XX, S. 437. [84]A. a. O. XX, S. 476. [85]A. a. O. XX, S. 477. [86]A. a. O. XX, S. 451.

# Philosophie und Mythologie des Vergnügens

JEAN STAROBINSKI

## *Das Gefühl als Instanz*

Das 18. Jahrhundert entdeckt alle Fragen, die das Vergnügen aufwirft, und es ist, als ob es das Vergnügen selber erfunden hätte. Es macht aus ihm einen Gegenstand ernsten Nachdenkens und flüchtiger Erfahrung; es sondert das Vergnügen ab und stellt es auf ganz ungewohnte Weise in den Vordergrund; in der Kunst löst oder lockert es die Bande der Abhängigkeit, welche die Tradition zwischen dem Vergnügen und dem rationalen Unterscheidungsvermögen, zwischen dem Vergnügen und der inneren Erbauung hatte herstellen wollen. Daß das Vergnügen im sittlichen Leben immer die Folge tugendhaften Handelns sei, daß es in der Kunst von der Begutachtung durch ein vorgängiges Urteil abhänge, das wird nun von den Gelehrten selber wieder in Frage gestellt. Das Vergnügen kam an zweiter Stelle, nun nimmt es den ersten Rang ein, nun bedarf es keiner Rechtfertigung mehr, weil es selber alles rechtfertigt. Das Wohlgefallen, von dem Poussin sprach, war die Folge einer vernunftgemäßen Handlung. Doch nun entsteht eine Kunst, deren gefällige Wirkung durch unmittelbare Intuition, in der Verwirrung, im Ent-

zücken erfaßt werden will. «Statt negativ, untergeordnet und vorläufig zu sein, wird das Gefühl etwas wesentlich Positives» (Victor Basch). In ihrer ganzen Unklarheit ist unsere Gemütsbewegung nicht nur die erste, sondern die entscheidende Antwort auf das Kunstwerk. Ein Theoretiker, Père André, analysiert sehr zutreffend diesen Vorrang der Empfindung, den er allerdings mißbilligt: «Wenn das Vergnügen vor einer klaren und bestimmten Erkenntnis der Vorzüge eines uns beeindruckenden Gegenstandes kommt, dann sage ich, daß uns dieser Gegenstand gefällt, weil er uns ein Vergnügen bereitet oder in Aussicht stellt. So bringen uns die sinnlichen Gegenstände dazu, sie zu lieben: sie wirken zuerst auf die Empfindung und erst dann auf das Erkenntnisvermögen ... Unter dem Schutz der Finsternis schleichen sie sich ins Herz ein.» Während nun Père André glaubt, diese Gegenstände könnten bei näherer Prüfung durch die Vernunft nur verlieren, setzt sich ein anderer Theoretiker, der Abbé Du Bos, dafür ein, den Zauber zu rechtfertigen, durch den ein Kunstwerk vor jeder Überlegung verführt. Die «Entscheidung des Gefühls» geht der Reflexion voraus, und diese beeinflußt «das Urteil, das wir über ein Gedicht oder ein Bild im allgemeinen fällen, nur insofern, als sie die Entscheidung des Gefühls erklärt: sie legt dar, auf Grund welcher Fehler es nicht gefällt, oder welche Vorzüge es anziehend machen». Die erklärende Funktion, die hier der Reflexion zugeteilt wird, ist zwar sehr wichtig, doch sie bleibt eine aposteriorische Hilfsfunktion. Die Vernunft legitimiert nachträglich das erstgeborene Vergnügen. Nach der Meinung der Theoretiker liegt darin keine Gefahr, wenigstens bei Menschen von Geschmack, denn durch eine Art Instinkt erwacht die Wollust der Empfindung nur in Gegenwart von Werken oder Menschen, bei denen nachher die Vernunft Vorzüge festzustellen vermag. So äußerten sich zur gleichen Zeit Moralisten, die glaubten, sich nichts zu vergeben, wenn sie anerkannten, daß der Mensch zum Vergnügen und zum Glück geboren sei, mit dem sofortigen Zusatz allerdings, daß die Tugend allein fähig sei, das dauerhafteste Vergnügen, das beständigste Glück zu verschaffen. So sucht denn die Wollust, doch nehmt euren Vorteil, euren Nutzen auf lange Frist wahr! Die Moral hoffte, ihre Rechte zurückzugewinnen und sich verführerisch zu machen, indem sie den Rat gab, zu genießen und zugleich auf die Dauer zu setzen.

Diese Rivalität von Empfindung und Urteil wird in einer Theorie der komplexen Schönheit auf ideale Weise ausgeglichen: die vollkommene Harmonie duldet zugleich eine den Verstand zufriedenstellende Ordnung und eine Vielzahl von Einzelheiten und Nuancen, die eine glückliche Überraschung der Sinne zu erzeugen vermögen. Ordnung und Wechsel, diese beiden Prinzipien der klassischen Ästhetik, werden nun gedeutet als Eigenschaften, welche die Tätigkeit des Urteils- und des Empfindungsvermögens zugleich anregen. Gewisse Elemente des Kunstwerks (Symmetrie, Klarheit usw.) sprechen das Urteilsvermögen zuerst an; andere Elemente (wie Verzierungen oder ent-

zückende Absonderlichkeiten) bereiten Vergnügen durch eine plötzliche Überraschung.

Führt man im 18. Jahrhundert ein Leben des Vergnügens? Man lebt — was nicht das gleiche ist — im Gedanken an das Vergnügen. Das Vergnügen und sein flüchtiges Reich ist Gegenstand der Diskussion, des Nachdenkens, der erfindenden Darstellung. Man macht sich einen Überschlag, und nach dem letzten Strich finden gewisse Rechner, die Summe der Leiden sei für den Menschen größer als die Summe der Freuden. Nun müssen die Kunstwerke, mit denen man sich umgibt, einen Mangel aufwiegen und im Bild ein Glück einfangen, das sich im wirklichen Leben entzieht.

Setzt man das Vergnügen wieder in seine Rechte ein, so hat man es leichter, den Luxus, die diesseitigen Werte und die freie Ausbreitung des schweifenden Bewußtseins zu rechtfertigen. Im Vergnügen beansprucht das Geschöpf den ersten Platz und setzt sich selbst als Ziel ...

Der Soziologe, der die Vorstellungen und Theorien des Vergnügens untersucht, wird einmal mehr eine seltsame Ambivalenz bemerken. Für die feudale Gesellschaft, in der über die Hierarchie der zeitlichen Lehensherrschaft alles hätte Gott untergeordnet sein sollen, ist die Jagd nach Vergnügen das Zeichen einer Zersetzung. Sobald der Edelmann zum Wollüstling wird, der sich in seinem Vergnügen isoliert, sobald das Vergnügen aus einer gelegentlichen Zerstreuung zum einzigen Zweck seiner Existenz wird, hat man die ganze geistige Struktur verraten, welche die Standesprivilegien überhaupt rechtfertigte: das Vorrecht wird zum Mißbrauch, Herkunft und Blut werden zum Aberglauben, und der Sonnenmythos des Königtums versprüht und erlöscht im Flimmern des Vergnügens. Für das Bürgertum jedoch schließt das Vergnügen keinen Verzicht auf eine Pflicht, auf eine Aufgabe mit ein; es ist ein Besitzergreifen, durch das der Mensch sein vorherrschendes Interesse an den Gütern dieser Welt bekundet. Die Neigung zum Vergnügen und die Eigenliebe sind die ersten Prinzipien einer Moral, in der nun (unter den Augen eines abstrakten Gottes und einer großzügigen Natur) alles vom Menschen ausgeht. Statt ein Rückstand einer sich verflüchtigenden Macht zu sein, bildet das Vergnügen die Grundlage, auf der eine neue Konzeption des gesellschaftlichen Lebens entsteht. Denn hier will das Vergnügen nach außen wirken; man ist überzeugt, daß es durch Mitteilung wächst, daß es immer auch das Glück der anderen will, daß es sich mit Anstrengung und Arbeit vereinbaren läßt. Um so mehr tauschen denn auch die Menschen, jeder in seiner Tätigkeit, unter dem wohlwollenden Schutz einer für Gleichheit und Sicherheit bürgenden Regierung, einträgliche Gefälligkeiten aus.

So sind denn diese zwei Bedeutungen des Vergnügens denkbar entgegengesetzt. Dort das letzte Festmahl eines Libertins, der den «steinernen Gast» erwartet, ein einsamer Rausch ohne Zukunft im Angesicht des Todes, zur Wiederholung oder zum langsamen Versinken in der Langeweile verdammt:

«*Après moi, le déluge.*» Hier die erste Erfahrung eines Werts, der nur darum vorerst uns überlassen ist, damit wir um so stärker fühlen, daß er zum Besitz aller werden muß; sobald er nicht mehr als eine Sünde gebrandmarkt wird, kann er zum natürlichen Maßstab für Recht und Unrecht werden. In dieser Bedeutung stellt das Vergnügen keine Zersetzung mehr dar; es ist, im Gegenteil, an ein Seinserwachen gebunden, es ist die besitzergreifende Kraft, durch die das Bewußtsein sich seiner selbst bemächtigt, sich zusammenfaßt, sich der Welt und den Mitmenschen widmet. Für einige wenige, die sich auf Epikur berufen, erscheint es gar als die einzige Macht, die mit Recht an die Stelle der verblichenen Anschauungsformen der Autorität treten kann. «Genieße, das ist die ganze Weisheit; laß genießen, das ist die einzige Tugend» (Senancour).

Wenn man etwas vereinfacht, kann man, indem man jeder Gesellschaftsschicht ihre eigene Psychologie zuweist, unterscheiden zwischen einem «krepuskularen» Vergnügen vor dem Hintergrund der hereinbrechenden Nacht und der Verzweiflung (im Fall des aristokratischen Bewußtseins) und einem optimistischen Vergnügen der «Frühe», das bereit ist, alles unter sein Gesetz zu versammeln (das wäre die erträumte Norm des fortschrittlichen Flügels im Bürgertum). Unter diesen beiden Gesichtspunkten betrachtet, hat das Vergnügen eine Kehrseite, der nichts Leichtsinniges anhaftet: für die einen ist es die Vorstellung des Nichts, der die vom Gefühl beherrschten Vorromantiker immer stärker verfallen; für die andern ist es das Wunschbild einer auf den Grundlagen der Natur und der Vernunft neu aufgebauten Welt.

### *Die angebliche Herrschaft der Frau*

Die Frau regiert (oder man läßt ihr den Glauben, sie regiere). Eine Verheißung von Vergnügen umgibt sie. Doch ihre Stellung ist zweideutig. Wenn einige wenige über sich selbst bestimmen und durch ihren *Esprit* und ihr Wissen über die Salons herrschen: mit wieviel anderen geht man nicht um wie mit Objekten! Man schließt sie in Klöster ein, man verheiratet sie gegen ihren Willen, man erobert sie durch List. Die Geschichte lehrt uns, daß die meisten auf das Hauswesen beschränkt sind, in dem sie ihre häuslichen Tugenden ausüben. Anders steht es in jenem auserwählten Land des Reichtums, wo der Luxus glänzt und wo die Kunst verschwendet wird. Die feste Ausdrucksweise der leidenschaftlichen Verehrung läßt die Frau glauben, ihre Gunst bestimme über ein Schicksal, und doch hat der Verehrer keinen anderen Ehrgeiz, als eine Frau mehr zu besitzen. Es erstaunt nicht, daß sich bald auch die Frau maskiert, um mit dem Mann in der Verstellung zu wetteifern: Das Gefühl wird zum bloßen Ehrenpunkt des Begehrens. Die zärtlichen Schwüre bilden eine chiffrierte Sprache der sinnlichen Ungeduld, das kluge Vorspiel zur Niederlage des Verstandes. Man bildet ein äußerst raffiniertes vollständiges System

von Gefälligkeiten, Komplimenten, Aufmerksamkeiten, von ausgetauschten Briefchen und Porträts aus, um sicher zur Erregung der körperlichen Befriedigung zu gelangen.

Diese raffinierte Sprache ist demnach eine Maske, eine Verschleierung, über deren Bedeutung sich niemand täuscht und die man doch immer wieder benützt, weil die Verkleidungen und falschen Hindernisse die Phantasie in Atem halten. «Die restlichen Jahre meiner Jugend», erklärt ein Held der *Bijoux indiscrets*, «vergingen in solchem Zeitvertreib: immer Frauen und von jeder Art, kaum ein Geheimnis, viele Schwüre und keine Aufrichtigkeit.» Man gelobt ewige Liebe und rechnet doch zugleich mit der Flüchtigkeit des Genusses. Diese stillschweigend miteinbegriffene Erkenntnis, die fast immer beiden Beteiligten gemeinsam ist, hindert sie nicht, die leere Schwurformel herzusagen. Es sind sogleich widerrufene Worte, denn niemand glaubt an die Zukunft eines Worts. Wir finden hier, im Bereich des Verhaltens, dieselbe Zuflucht zur Fassade wieder, die das Jahrhundert charakterisiert. Die trügerische Außenseite verbirgt etwas, doch sie zeigt an, daß sie verbirgt. Die zur allgemeinen Konvention gewordene elegante Lüge gibt zu keinem Mißverständnis Anlaß. Sie bildet einen Stil, eine Ausdrucksweise, in der sich die Wahrheit des Lebens und die Kunstgriffe der Sprache in einem respektierlichen Abstand voneinander entfalten, wobei dem Wort die Funktion einer obligatorischen Umschreibung zukommt (falls man sich nicht in die entgegengesetzte Affektation eines pöbelhaften Verhaltens stürzt).

Die bildenden Künste tragen zu dieser Rhetorik der eingestandenen Verstellung bei. Auf der einen Seite dienen die Bilder dazu, diejenigen Aspekte des Genusses lebhaft darzustellen, welche die Schicklichkeit in Worten auszudrücken verbietet; sie sprechen ganz offen aus, was die galante Sprache nur andeutungsweise sagen darf. Auf der anderen Seite haben sie den Auftrag, das Begehren zu vergöttlichen und seine Allgegenwart unter den Girlanden und dem Himmelsblau eines ewigen Frühlings zu entfalten. So drückt die Kunst zugleich eine kühne Offenheit und eine illusionistische Verstellung aus. Die Boudoirmalerei Bouchers und seiner Schüler feiert über den Türen und auf den Fensterpfeilern die Macht der Liebe durch die Verklärung einer entstellten Mythologie. Hier ist alles wahr, denn der Genuß wird nirgends verheimlicht. Doch zugleich ist alles falsch, denn alles wird in die Tonart einer Fabel übersetzt, die von ihren mythologischen Quellen nur noch Elemente der Inszenierung beibehält: Gelegenheiten für interessante Stellungen oder Situationen, für das Auffliegen wirbelnder Amoretten. In diesem Reich voller Reize scheint der Genuß beliebig wiederholbar zu sein, und da wir uns nicht mehr im wirklichen Leben befinden, spricht nichts von Ermattung oder Tod.

Die Mythologie verfremdet; sie bietet einen durch die poetische Tradition legitimierten Vorwand für Nuditäten, Entführungen und Umschlingungen. Nun kann aber diese zugleich enthüllende und entwirklichende Funktion

auch durch irgend eine Märchen-Fantasmagorie ausgeübt werden. Da gibt es kein Verbot, das man nicht überspielen kann, wenn man es versteht, sich durch die Phantasie in eine andere Welt entführen zu lassen. Als Ergänzung zur Mythologie liefert die Exotik entsprechende Alibis: der Verstand befreit sich von seinen Vorurteilen, er gibt vor, sich zu verändern, er spielt damit, sich von außen zu betrachten. Durch den exotischen Schmuck und Dekor, so unwahr er auch sein mag, weicht das Begehren in die Welt einer anderen Moral aus, in ein Klima, in dem seine Wünsche sich ohne Widerstand erfüllen lassen. In der Literatur dient die Exotik zugleich der Gesellschaftssatire: man enthüllt die Skandale der Hauptstadt unter dem durchsichtigen Schleier einer Fiktion, die sie nach Laputa verpflanzt oder dem Staunen eines Persers aussetzt. Eine nicht zu leugnende Verwandtschaft verbindet die Kostümierung, welche die Pfeile des Genusses spitzt, mit den Verkleidungen, unter denen die Kritik ihre Pfeile schärft. Pfeile des Spottes oder Amors Pfeile: auf der scharfen Spitze des Augenblicks, im feinen Schmerz, im Stechenden, im Flüchtigen und Unzusammenhängenden erweist das Jahrhundert sein Genie zwischen der vorangehenden Monumentalordnung des Barocks und den träumerischen Ergüssen der Romantik.

Das mehr als zur Hälfte erfundene Bild einer fremden Welt ermöglicht eine ironische Befreiung. Exotik und Mythologie bieten dem Verstand Gelegenheit, sich ins Unwirkliche zurückzuziehen, ob er sich nun darin betäube oder den Blickpunkt finde, von dem aus die Wirklichkeit als Komödie beschrieben werden kann. Bevor sich das Jahrhundert nach den *wahren Gefühlen* zurücksehnt, überläßt es sich mit Wollust allen Abarten der Spaltung. Allegorie, Übertragung, ironischer Widerspruch, Zweideutigkeit, Anspielung: das alles sind geistige Erfahrungen des Indirekten, des Abstands, die eine in den Bahnen des eleganten Lebens (Hof, Stadt, Salons) gefangene Existenz leichter und angenehmer machen... Die Frühromantik wird heraufkommen, wenn Unbefriedigtheit und nicht mehr Neugier allein zu einem wahren Aufbruch ruft in ein Land, in dem das Herz sich erneuert. Für die Menschen des Rokokos ist die Exotik nur eine neue Form: man verpflanzt die anstößigen Abenteuer, von denen der Pariser oder Londoner Klatsch lebt, unter einen fremden Himmel. Man bricht nicht wirklich auf: man vermehrt die Reichtümer der heimischen Welt um die Düfte und Gewebe aus den Kolonien: die Engländerin wird zur Sultanin, indem sie sich mit kleinen schwarzen Dienern umgibt.

Dadurch, daß sich die geistigen und dekorativen Auswirkungen des Rokokos verbinden, bekommt das Leben die Beweglichkeit der Fiktion, den Charakter der Unterhaltung, die ihm eigen sind. Eine behende Rhetorik bemüht sich, ihr Objekt (oder das Fehlen eines Objekts) durch *Bilder von etwas anderem* zu bezeichnen. So zieht man die Maske an, ohne daß man maskiert bleiben will; so zeigt man sich unverhüllt, doch ohne die Absicht, ehrlich zu sein. Der

Rhetorik der Zweideutigkeit entspricht symbolisch die Praxis des Doppellebens. Der Reiche hat Frau und Maitressen, Stadthäuser und Lusthäuschen. Kaum geheimgehalten, verlangt das Vergnügen doch einen nur ihm gewidmeten Bezirk, abgesonderte Örtlichkeiten, ein geeignetes Gebiet; die Schauspielerin, diese Virtuosin der doppelten Existenz, ist die dafür prädestinierte Bewohnerin. Das Vergnügen hat sein Reich in einer parallelen Welt, die zugleich einheitlich und versprengt ist. Es hat, wenn man so will, seine Hauptstadt: die Bühne der Opéra. Es hat seine Tempel: die Lusthäuser. Es hat seine Öffnung gegen außen: Gärten und beliebte Avenuen, Alleen, wo man sich zeigt, Vauxhall, Palais-Royal. Es hat seine Altäre und seinen intimen Rahmen: die Boudoirs.

Ein französischer Architekt, Le Camus de Mézières, schildert um 1780 die Einrichtung des Boudoirs auf folgende Weise: «Das Boudoir gilt als die Residenz der Wollust; hier scheint sie ihre Pläne auszuhecken und sich ihren Neigungen hinzugeben. Es ist von Bedeutung, daß die Art der Behandlung hier Luxus, Lässigkeit und Geschmack anzeige ... Man kann nicht zu sehr auf die Vermeidung der harten und ungedämpften Schatten achtgeben, welche ein zu lebhaftes Licht erzeugen könnte. Die Beleuchtung soll geheimnisvoll sein, und sie wird es, wenn ein Teil der Fenster kunstvoll mit Spiegeln bekleidet ist ... Wenn die Fenster gegen Osten zeigen, wird das Licht um so weicher sein; sie sollen, soweit das möglich ist, einen günstigen Ausblick erlauben, doch wenn die schöne Natur fehlt, so nehme man seine Zuflucht zur Kunst: dann müssen Geschmack und Genie ihre ganze Wirkung tun; man wird alles ins Werk setzen und die Magie von Malerei und Perspektive wirken lassen, um eine Illusion zu schaffen ... Das Boudoir könnte dadurch noch gefälliger werden, daß die Nische für das Bett mit Spiegeln geschmückt würde, deren Fugen mit kunstvoll geschnitzten, geformten, blätterverzierten Baumstämmen bedeckt wären, ganz der Natur entsprechend bemalt. Die Wiederholung ergäbe den Anblick einer Kreuzpflanzung, die durch die Spiegel vervielfacht würde. Das Licht der Kerzen, gedämpft durch mehr oder weniger straff gespannte Gaze, würde diese optische Wirkung noch verstärken. Man würde sich in einem Boskett glauben; entsprechend gemalte und angeordnete Statuen dürften noch zur Anmut und zur Täuschung beitragen.»

Die künstliche Natur erbaut hier ein wunderbares Illusionstheater, in dem Flora, «mit den lebhaftesten Farben geschmückt, insgeheim Zephirs Liebkosungen erwartet». Doch diese Kunst bleibt unfrei, berechnend, sie ist auf Billigung angewiesen und dem manchmal unverschämten Willen des Reichen unterworfen. Caylus, ein Zeitgenosse, beklagt diese Abhängigkeit des Künstlers, ohne sich doch gegen sie aufzulehnen: «Wer den Künstlern Aufträge gibt, seien es die Großen oder die Begüterten, soll über Auswahl und Ausführung des Werks, das er bestellt hat, entscheiden können, das versteht sich

von selbst; doch so gerecht und natürlich diese Entscheidung auch ist, hat sie oft schon die besten Anlagen verdorben und dem Genie und der Ausführung des Urhebers Zwang angetan ... Aus dieser allgemeinen Situation erwächst den Künsten ein Nachteil, der noch oft in der Folge der Zeiten an ihrem Unglück schuld sein wird, wie er es bisher gewesen ist. Man könnte ihm nur so abhelfen, daß man den Künstler in allen Teilen selber über die Durchführung entscheiden ließe.» Eine Klage, die man schon von Italien her kennt. Werden die Künstler der folgenden Generationen besser imstande sein, die volle Freiheit der Erfindung zurückzugewinnen und das unverjährbare Recht des Genies zu behaupten?

*Die Repräsentation*

Ein Spiel mit Spiegeln; eine Kunst, die vergnügen will, indem sie das Vergnügen selbst zum Gegenstand wählt; Gemälde, die durch Verführungsszenen zu verführen suchen. Das Bild wird Vergnügen erwecken, wenn es das Vergnügen darstellt. «Die Nähe des Genusses wird hier zum Hauptgegenstand», schreibt Le Camus von den Malereien, die das ideale Boudoir schmücken. Die glücklichen Augenblicke bilden das Thema, den Erzählinhalt, durch den der Künstler angenehme Empfindungen erregen will. Wie die religiösen Maler das erbauliche Schauspiel der Glaubenshandlungen vervielfacht haben, so reihen die Künstler des Vergnügens die wollüstigen Szenen aneinander, um dem epikuräischen Credo Anerkennung und Berühmtheit zu verschaffen. Wir finden hier eine Propaganda durch das Mittel des Bildes wieder, aber nun beschränkt auf eine Ansteckung durch das Sinnenglück, auf die täuschende Evokation der Seide, der Haut oder eines Blicks.

Gillot malt Theaterszenen, bei denen er Stellungen und Grimassen der Schauspieler im Bild festhält; auch De Troy ist damit beschäftigt, eine Welt darzustellen, die sich schon in der Haltung der Repräsentation befindet: er läßt die Höflinge und die reichen Bürger in den Verrichtungen des eleganten Lebens auftreten, in der Konversation, beim Spiel, beim Schmaus usw. Das Spiel des Scheins ist potenziert auf einem solchen Prunkbild eines dem Vergnügen des Scheins geweihten Lebens. In ihrem imitierenden Verfahren gibt uns die Malerei das Schauspiel eines Schauspiels.

Was De Troy und so manchen anderen Malern der Epoche ihren «dokumentarischen» Anstrich verleiht, ist die Tatsache, daß sie nicht von Naturformen, sondern von Kulturprodukten ausgehen. Der Maler gefällt sich darin, eine ganze Welt von Objekten und Figuren in sein Bild aufzunehmen, die selber schon Kunstwerke sind: Architekturdetails, Skulpturen, Möbel, Seidenstoffe, Schmuck und Spitzen... Wie viele Künstler sind schon am Werk gewesen — von den Vertretern der vornehmsten Künste bis zum Kunsthandwerk, vom Architekten bis zum Perückenmacher und vom Bijoutier bis

zum Schuster — bevor De Troy zum Pinsel greift! Und wie lange hat man nicht schon vor dem Spiegel an diesen Gesichtern gearbeitet, bevor der Maler nach ihnen arbeiten kann! Die Wirkung all dieser Verführungskünste lebt weiter in der höheren Verführung durch das Gemälde, das sie zusammenfaßt.

Die Malerkunst verdoppelt demnach eine Wirklichkeit, die sich schon ganz als sichtbaren Triumph der Kunst darstellte. Das *Firmenschild von Gersaint*, wo der Blick des Malers auf Personen ruht, die Gemälde betrachten, kann als Emblem dieser Darstellung der Darstellung gelten. Bei Watteau jedoch steigert sich die nachbildende Verdoppelung zum Traum und zur poetischen Erfindung. Gewiß sucht er, wie es so viele Zeichnungen bezeugen, beim Modell das Geheimnis einer Geste, die Wellenbewegung eines Rocks, das Detail eines Nackens unter den in die Höhe gekämmten Haaren. Doch die stilbildende Kraft ist bei ihm so mächtig, daß er beim Kopieren der Mode von heute die Mode von morgen erfindet. Und wenn er seine Komödianten und Verliebten im Schatten der Bäume gruppiert, gibt er seinem Jahrhundert das Beispiel eines möglichen und doch unwahrscheinlichen Fests. Sind diese Schauspieler, diese hohen Damen, diese Bauern je einmal so untereinander gemischt und miteinander vereinigt worden? Wo fand man außerhalb von Watteaus Traum soviel Vertrauen und Zärtlichkeit? Indem er seine Figuren nach der Mode des Tages kleidet und frisiert, gibt er die Nähe eines goldenen Zeitalters und die Wahrscheinlichkeit des ersehnten Glücks zu fühlen. Wenn das nicht die Nachahmung eines wirklichen Schauspiels war, so wenigstens ein anziehendes Bild, ein Versprechen, das eingelöst werden konnte: der Betrachter sah sich ohne Mühe in diese Welt versetzt. Nichts, es sei denn das Licht, der unfaßbare Ton und die Anmut des Augenblicks, das nicht sogleich unter den Zweigen eines wirklichen Wäldchens wiederholt werden könnte. Trotz einiger beflügelter Amoretten ist die Szene nicht in Arkadien; Kythera ist nicht Griechenland; es ist eine französische Landschaft und, viel mehr noch, ein gemalter Horizont. Dadurch, daß er da und dort eine Ungeschicklichkeit in den Formen betont — eine gekrümmte Nase, ein zu plumpes Lächeln —, will Watteau im Menschlichen bleiben und seinen Verzicht auf ein schimärisches Paradies anzeigen. Im Gegensatz zu den Bildnismalern am Hof widerstrebt es ihm, seine Personen als mythologische Figuren zu verkleiden. Er stellt, viel unaufdringlicher, mitten in seinen Hainen die Statuen der heidnischen Gottheiten auf — Aphroditen, Hermen und Faune — als diskrete Zeugen des Genusses, den sie als Götter darstellen. Das Seltsame dabei ist die halb leichtgläubige, halb allegorische Vertraulichkeit, die Götter und Menschen miteinander verbindet. Unwirklich sind weder die Figuren noch der äußere Rahmen, sondern der ungewisse Glaube, der in den Personen wohnt und der ihnen in ihren Vergnügungen einen solchen Ernst verleiht. Im Bereich des Vergnügens leben sie fromm. Ein Akt der Verehrung, eine Wallfahrt wird von Menschen ausgeführt, die gegenüber allem, was nicht ihre innere Regung

betrifft, völlig abwesend scheinen. Watteaus Vorliebe gehört den Pausen, den Momenten, da die Blicke abschweifen, da ein Gespräch verstummt, da die Spieler ihre Instrumente stimmen; es sind Momente der Unterbrechung, in denen das Herz plötzlich abwesend ist, wenn es sich nicht einer geheimnisvollen Gegenwart öffnet. Watteaus Figuren, die Hände ineinandergelegt und den Blick anderswohin gerichtet, geben den Göttern des Vergnügens das Schauspiel ihrer Zerstreutheit. Sie entziehen sich der Vergegenwärtigung. In der *Pilgerfahrt nach Kythera* verlassen die Paare, nachdem sie ihr die Opfer dargebracht haben, die Statue der Venus: nach dem Akt der Verehrung bleibt die Statue allein. Die Melancholie Watteaus liegt in diesem Zugleich von Sammlung und Entfremdung, in der Verbindung einer Intimität mit einem Ruf der Ferne. Diese Melancholie begleitet ein Glück des Malens, das sich bewußt ist, daß es sich an die Stelle eines Lebensglückes setzt.

### *Von den Lustbarkeiten zur schwarzen Lust*

Malen um der Freude am Malen willen heißt vergessen, daß man zum Vergnügen der Reichen malt. Ein schwankendes Einverständnis verbindet die Laune des Kunstfreunds und die Phantasie des Malers. Der Kunstfreund glaubt zu entscheiden, und doch folgt er, durch die Mode, den vom Künstler vorgeschlagenen Formen; seine Entscheidung richtet sich nach den Werken, die man um ihn herum bewundert. Der Maler hingegen will erfinden, und doch ist er zu sehr darauf bedacht, zu gefallen, als daß er in voller Freiheit erfinden könnte. Manchmal merkt das der Künstler und ärgert sich darüber. Zwischen dem Imperativ des gesellschaftlichen Erfolgs und dem freien Suchen nach dem Schönen, zwischen der Notwendigkeit des Auftrags und dem freien Flug der Inspiration vermittelt schlecht und recht ein Kompromiß, der zum Stil wird. Die Hand des Künstlers bewegt sich nur innerhalb jener Grenzen frei, die das Wohlgefallen des Publikums bestimmt. Nun ist zwar ein Publikum von Libertins dazu bereit, den Künstler zur Freiheit zu ermutigen, doch es verlangt, daß sich diese Freiheit innerhalb einer bestimmten Ordnung, der Anekdote, ausdrücke; damit ist der Maler an eine *Szene* gebunden und nur insofern frei, als er sie auf zügellose Weise darstellen kann. (Wer sich dieser Abhängigkeit entziehen will, flüchtet sich in die «unbelebte Natur»: er unterwirft sich der Nachahmung eines Gegenstandes, um die Freiheit des Ausdrucks wiederzufinden.)

Wenn der Neureiche eine fade Galanterie verlangt, wenn er aus dem Maler ein Werkzeug seines Vergnügens macht, wie es die Mädchen der Opéra, die Köche, die Perückenmacher sind, wenn er die Erfindung und Ausführung bis auf die Modellierung einer Hand, bis auf den Ausschnitt eines Kleids überwacht, so erfährt der Maler dabei die hegelsche Beziehung zwischen Herr und Knecht: er wird gedemütigt, man nimmt ihn für einen Lieferanten von

Bildern, für einen gewöhnlichen Handwerker. Kann er sich nun auflehnen und seine volle Unabhängigkeit wiedergewinnen? Sicher nicht. Für ihn besteht (bevor er durch eine von Schriftstellern und Philosophen vorgebrachte Kritik unterstützt wird) das einzige Mittel darin, dem Geschmack des Publikums zuvorzukommen, ihn unmerklich zu lenken: er kann durch eine Erfindung verführen, die in die Richtung des von der Epoche unklar empfundenen Wunsches weist; er kann vielleicht diesen Wunsch erzeugen und ihm seine Form geben. Zugleich eingeschränkt und herausgefordert, kann sich die Freiheit des Malers nur in dem Sinn äußern, daß sie Figuren entwirft, die die Aufmerksamkeit eines Publikums auf sich zu ziehen vermögen, das nach unbekannten Empfindungen, nach Reizen und Neuerungen sucht.

Die hedonistische Verfeinerung kann nun paradoxe Bahnen einschlagen. Sie kann den Aufschwung der Frömmigkeit imitieren. Sie kann sich bis zum scheinbaren Verzicht auf das Vergnügen erheben: die Idee einer interesselosen Schönheit ist nicht ohne Reiz für jene, welche die interessierten Schönheiten bis zur Ermüdung kennengelernt haben. *Amor non mercenarius:* ein Vergnügen, das sich nur auf die Harmonie der Formen richtet; eine Kunst, die, statt ein entnervtes Publikum gelegentlich zu guten oder schlechten Empfindungen anzureizen, eine beschauliche Sammlung, den reinen Blick der Seele fordert. Das höchste Vergnügen bestünde hier darin, die schöpferische Freiheit sich nach ihrem Gesetz erfüllen zu sehen.

Doch diese Reinheit ist nur eine Versuchung mehr unter vielen anderen. Wenn im Lauf des Jahrhunderts das Empfinden leidenschaftlich, unruhig, ungezügelt wird, so antwortet der Künstler, der demselben Gefühlsklima unterworfen ist, auf den Ruf und überläßt sich dem Drama. In ihm entdeckt er eine Einsatzmöglichkeit für seine müßigen Kräfte.

Im Augenblick, da sich, nach einem Wort von Sénac de Meilhan, «der Sechziger-Geist des Jahrhunderts» ausbreitet, will der Kunstfreund seine Freuden dadurch beleben, daß er ungewöhnliche oder perverse Erlebnisse sucht. Denn die Langeweile folgt dem Vergnügen auf dem Fuß, das ist eines der Lieblingsthemen der Zeit. Die zu häufige Wiederholung der gleichen Empfindungen verschafft keine Überraschung mehr. Die Anziehungskraft der geographischen Exotik erschöpft sich rasch. Da bietet sich ein anderes Mittel an: die Exotik des Bösen. Man kann noch in den schwarzen Kontinent des Schreckens und der verbotenen Genüsse eindringen. «Den Schmerz in Wollust verwandeln»: die Formel könnte vom Marquis de Sade stammen. Sie stammt von Jean-Jacques Rousseau. Doch auch eine gewisse Berauschung an einer überspannten Tugend hat ihren Reiz: das ist eine neue Exotik, die tränenreiche Verfremdung der Wohltätigkeit. Es kommt wenig darauf an, sagt Diderot, ob sich die Leidenschaft zu den Exzessen des Bösen oder bis an die Grenzen des Guten versteigt, wenn nur die Größe dabei nicht fehlt,

wenn man nur die Ausbreitung einer Energie darin bewundern kann. Don Juan legt seine Hand in die Hand der Statue. Fidelio trotzt dem Tod, um Florestan zu retten. Am Ende des Jahrhunderts, in der Nähe der Revolutionskrise, findet man das Vergnügen nicht mehr in Abenteuern ohne Gewicht und ohne Folge, sondern in der Entfaltung eines rebellischen Willens, der dem Schicksal oder dem göttlichen Willen trotzt. Das ist eine der stärksten Überzeugungen des Sturm und Drang, eines der bestimmenden Themen in der Kunst eines Johann Heinrich Füßli oder eines Goya. Man braucht nur die Verwandlungen zu verfolgen, die die Frau in ihren Schöpfungen erlebt. Sie ist Verfolgerin oder Verfolgte, Mörderin oder Gemarterte, sie ist ein Teufel oder eine Geschändete, aber nicht mehr die Rokoko-Königin der Boudoirs. Das schöne «Objekt» ist das (handelnde oder leidende) Werkzeug einer schwarzen Lust. Sie mögen es nun ausführen oder selbst erleiden, immer geschieht ein Werk der Zerstörung, bei dem die Kehrseite des Vergnügens nicht mehr Langeweile ist, sondern der Tod. Dergestalt dem Tragischen anheimgegeben, nimmt das flüchtige Entzücken der Lust die Form eines blutigen Opfers an und steigert sich bis zur Dimension des Heiligen. Archaische Phantome erscheinen, und die atheistische Freigeisterei erfindet die düsteren Formen des Glaubens aufs neue. Man läßt sich durch ein makabres Schauspiel bannen einzig um des Schauers willen, der daraus entsteht. In England heißt es von Gentlemen mit dem besten Geschmack — George Selwyn, Thomas Warton — sie seien auf Enthauptungen versessen gewesen. Edmund Burke hält dafür, dieses Schauspiel sei fähig, ein Gefühl hervorzurufen, das sich vom Vergnügen unterscheide, eine mächtigere Erregung, die er *delight* nennt. Nehmen wir an, sagt Burke, man führe auf der Bühne die bluttriefendste Tragödie auf, doch der Tod wird dabei nur gespielt; zeigt man nun aber die Hinrichtung eines hochstehenden Verbrechers auf dem benachbarten Platz an, so leert sich das Theater im Nu. Die Wirklichkeit ist stärker. «Die Leidenschaften, die sich auf den Selbsterhaltungstrieb beziehen, bringen Schmerz und Gefahr ins Spiel; sie sind dann reizvoll, wenn sie uns eine Idee von Schmerz und Gefahr vermitteln, ohne daß wir uns tatsächlich in solchen Verhältnissen befinden. Diesen Reiz (delight) nenne ich nicht Vergnügen, weil er sich auf den Schmerz bezieht und weil er von jeder Vorstellung von positivem Vergnügen weit genug entfernt ist. Alles, was diesen Reiz ausübt, nenne ich *erhaben.*» Die Erhabenheit des blutigen Ereignisses rührt von der Tatsache her, daß es als reines Schauspiel betrachtet wird. Insofern unser Leben und das unserer Nächsten dabei nicht bedroht wären, würden wir vor einem einstürzenden London den Schauer des Erhabenen verspüren. «Hier wird anscheinend die Wirklichkeit als Repräsentation gesehen, das heißt losgelöst von ihrem wirklichen Einfluß und Zusammenhang; denn wie Burke betont, wünscht kein normaler Mensch eine solche Katastrophe in Wirklichkeit herbei, wenn er auch sofort hineilt, sobald sie stattfindet. Im

Gegensatz zu der von Plato geforderten Bewegung, durch Erhebung der Wirklichkeit in den Rang des ästhetischen Scheins statt durch ein Herabziehen der Kunst auf das Niveau einer nützlichen Wirklichkeit, zeichnet sich hier ein Hinweis darauf ab, daß man die Wirklichkeit von einem ästhetischen Standpunkt aus betrachten kann, wenn man sie nur losgelöst von jedem praktischen Interesse beurteilt, und daß die ästhetische Stimmung wenigstens zum Teil im Fehlen eines solchen Interesses besteht» (Bosanquet). Die hier geschilderte Tendenz hat mehr als nur theoretische Bedeutung. Die Wirklichkeit in den Rang des ästhetischen Scheins erheben: das ist schon das ganze Programm des Dandytums, und man ist nicht weiter darüber erstaunt, daß diese Lebenshaltung, wie die ihr entsprechende Theorie, im 18. Jahrhundert in den aristokratischen Kreisen Englands aufgekommen ist.

Im Zusammenhang mit Müßiggang, Langeweile und blasiertem Dilettantismus beginnt man Dinge und Menschen um das Gewicht ihrer Wirklichkeit zu erleichtern, um sie in die willkürliche Phantasmagorie des Begehrens einzubeziehen. Durch eine geeignete Inszenierung rückt das ganze Leben ins Imaginäre und wird zum Kunstwerk. Dann sind Vergnügen, Leiden und selbst der Tod anderer nur noch Elemente einer Vorstellung, die sich das privilegierte Bewußtsein mit dem Ziel eines einsamen narzißtischen Genusses gibt. In den extremen Beispielen dieser Haltung, bei einem Sade oder einem Beckford, wird es klar, daß das Bewußtsein in jenes kindliche Stadium zurückfällt, in dem der Mensch unfähig ist, zwischen seinen eigenen Einbildungen und der Existenz anderer zu unterscheiden. Die «schwarze Lust», der man (mit Hilfe der Rute, der spanischen Fliegen usw.) durch das ganze Jahrhundert hin huldigt, ist der folgerichtige Ausdruck der solipsistischen Phantasie, die das Leben auf das Niveau der Kunst erhebt und in Gut und Böse, in Leiden und Wollust nur den Stoff zu einer ästhetischen Schöpfung sieht. Die Angst verkleidet sich dabei in eine Illusion von Allmacht, indem sie die Macht eines Gottes parodiert, der sich die Welt ausdenkt und sie nach seinem Belieben bestraft. Die ästhetisierende Vision ersetzt die Dinge durch ihr Scheinbild und erlaubt dem Menschen, sich in die kindliche Haltung der magischen Allgewalt des Begehrens zurückzuziehen; zugleich verwandeln sich Schrecken, Folter, Zerstörung zum reinen Schauspiel, zum Bild, das sich dem Vergnügen (oder, nach Burke, dem *delight*) darbietet. Diese imaginäre Dramatisierung wird bald satanische Züge annehmen: das losgelöste, in seinem Traum befangene Individuum, das nicht mehr bis zur Wirklichkeit vordringt, gibt sich dadurch eine Bedeutung, daß es die Pose einer Herausforderung Gott gegenüber annimmt; und um sich selbst diese Annahme zu beweisen, häuft es Frevel auf Frevel, in der Phantasie erlebte oder im Leben erfundene. Die gewaltsame Forderung nach Energie, welche die zweite Jahrhunderthälfte charakterisiert, findet in dieser Tendenz eine Gelegenheit zur Verwirklichung; sie reißt gewisse Existenzen in einer Fiktion der Grausamkeit und der Maß-

losigkeit oder in jener anderen Fiktion, der romanhaften Darstellung einer bloß imaginären Existenz, mit sich fort.

Entfaltung ungestümer Freiheit? In Wirklichkeit zeigt in dieser Zeit der Frühromantik die Zuflucht zu den imaginären Ausbrüchen weniger den Charakter wahrhafter Freiheit als vielmehr die Furcht vor dem Eintreten in die Verantwortung des Erwachsenen an. Kant sah den Sinn der Aufklärung im Ausgang des Menschen aus der Unmündigkeit, in der Emanzipation des Bewußtseins, das sich endlich dem Joch der überlieferten Autorität zu entziehen und selbständig zu denken wagt. Bei den Vertretern der schwarzen Lust wäre es keine bloße Metapher, zu sagen, daß sie vor dem Licht der Aufklärung scheu werden. Statt die schwierige Freiheit auszuhalten, nach der sich alles auf das innere Gesetz beziehen soll, lästern sie lieber die traditionelle Figur des Vaters. Sie ziehen sich in einen Traum von Herausforderung und Schuld zurück, um letzten Endes eine Bestrafung heraufzubeschwören, in der sie den Beweis einer Präsenz finden, auf die sie nicht verzichten können.

Zwischen der für das Rokoko bezeichnenden luxuriösen Verschwendung und der eben beschriebenen Haltung besteht ein deutlicher Zusammenhang. Wonach strebt der Luxus, wenn er verschwenderisch die Elemente der Verzierung vermehrt? Er will die Ausschmückung des Lebens so sehr verdichten, daß es von der umgebenden Pracht buchstäblich absorbiert wird. Von der Schuhschnalle bis zur Gartenarchitektur, von der Gabel bis zum Artilleriegeschütz findet man nicht nur die Einheit eines Stils, sondern in diesem Stil, durch die ornamentale Zeichnung hindurch, den Willen, jede Lücke, jeden Zwischenraum zu vermeiden, durch den die Tätigkeit der Kunst unterbrochen würde: wenn die Dekorationskunst von einem solchen *horror vacui* besessen ist, wenn sie so unwiderstehlich danach strebt, den verfügbaren Raum auszufüllen, so geschieht das mit dem Ziel, eine geschlossene Welt herzustellen, in der das Leben als Repräsentation gelebt werden kann. Was vorerst einmal nichts anderes als das Zeichen des Besitzes, des Reichtums hätte sein können, wird zu einer magischen Kraft, die das Leben in eine andere Dimension entführt und die es dazu anspornt, sich im Verfolgen des Vergnügens zu entwirklichen.

Hier enthüllt nun die Fassade ihre ganze Bedeutung. Gegen außen bezeichnet sie die Grenze einer privilegierten Welt, indem sie auf elegante Weise die *Illusion einer Autorität* erweckt. Im Inneren jedoch, hinter den verschlossenen Türen, beweisen Getäfel und Spiegel dem Bewohner dieses Bereichs die *Autorität der Illusion.*

Wo geschieht die Verwandlung in der Entwicklung vom Märchen zum *roman noir*, von Bouchers Nymphen zu Füßlis gequälten Schlafenden? Immer noch herrscht die Fiktion, ja sie herrscht mehr als je: sie ist nur imstande, auf allen Schmuck, auf alle leichten Verlockungen, auf Seidenstoffe und galanten Dekor zu verzichten; die Phantasie verachtet die schönen

Gegenstände, die das Luxus-Kunstgewerbe verfertigt hat; sie traut sich zu, selber ihren Raum zu entfalten; sie ordnet die Szene auf ihre Weise, ohne die Mithilfe des Schneiders, des Friseurs und der Dekorateure. Das imaginäre Dasein wird nicht mehr durch tausend liebenswürdige Verzierungen verblendet, es sucht seine Reizmittel nicht mehr außerhalb seiner selbst in der Kunstfertigkeit anderer. Es findet seine Inspiration in seiner träumerischen Schöpferkraft; es erfindet, es schafft, es entdeckt in seiner Entfaltung eine Steigerung, ein Übermaß, und darin einen um so größeren Genuß. Ohne Zweifel bedeutet diese Entfaltung der Einbildungskraft im Phantastischen die schärfste Verhöhnung des goldenen Käfigs, in den sie sich bis jetzt hat einschließen lassen. Der schöpferische Traum anerkennt nur noch jene Schranken, die er sich selber setzt: den Tod, die Nacht, den Abgrund. Doch indem er die Abhängigkeit vom Gefälligen abschüttelt, befreit er sich von einem frivolen Dekor und baut doch sogleich einen anderen um sich auf; er verzichtet auf die mondäne Maske und inszeniert dafür ein Gespensterspiel. Die grausen Schlösser, die Sade erfindet, gleichen den Lusthäusern nicht, sie haben die völlige Unwirklichkeit des Traums, nicht die Irrealität der Gesellschaftskomödie; sie sind ganz Repräsentation (im theatermäßigen und im psychologischen Sinn des Worts), Entwurf einer einsamen, nie erfüllbaren Begierde, während das Leben in der vornehmen Welt einen fortgesetzten Kompromiß zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen bedeutet. Die Fiktion wird leidenschaftlicher und zugleich den kleineren Formen des Imaginären gegenüber feindseliger. In ihrem Wahn beansprucht die Phantasie für sich eine Wahrheit, in deren Namen sie alles leichtfertige Erfinden verurteilt. Und doch ist sie selber nichts anderes als eine übersteigerte Erfindung, und ihre Wirkung richtet sich zum Teil gegen sie selber. Die tödliche Wut, die sie belebt und beflügelt und die entschlossen scheint, das Wesen des Menschen bis auf sein letztes Geheimnis zu entblößen, könnte sich sehr wohl gegen die Illusion selbst richten, von welcher der Flug der Phantasie lebt. So könnten die bei Füßli und Goya so häufigen Zerstörungsszenen die Bedeutung einer Selbstzerstörung annehmen und das Suchen nach einem Ausgang aus der Unwirklichkeit bezeichnen, in der sich diese Kunst entfaltet. Doch Füßli bleibt in seiner Theaterwelt gefangen. Goya hingegen, fasziniert von den Ungeheuern, welche die Träume des Verstands erzeugen, hat wenigstens einmal den Ausgang aus dem Traum gefunden. Zuerst mußte der galante Traum zum Alptraum werden und der Künstler, von der Angst aufs Äußerste getrieben, in diesem Alptraum nach allen Seiten um sich schlagen, bevor er sich den Weg hinaus auf eine karge Erde freimachen konnte, über das Eingebildete, über die Bilder hinaus. Dann malt er einen leeren Himmel.

*Jean Starobinskis Buch «Die Erfindung der Freiheit», dem dieser Aufsatz entnommen ist, erscheint im Verlag Albert Skira in Genf.*