

phantastik 2007 lebendige porträts
(10. Vorlesung, 25.6.07)

Pygmalion

In Ovids „Metamorphosen“ (entstanden im 3. Jh. v. Chr.) werden mehrere Künstlermythen nacherzählt, darunter die vom Bildhauer Pygmalion (Buch 10, 243ff.). Pygmalion ist, durch Erfahrungen enttäuscht, zum Weiberfeind geworden und schnitzt sich nun aus Elfenbein das Bildnis einer idealen Frau. Dieses wird so schön, daß er sich ins eigene Bildwerk verliebt.

„Da Pygmalion sah, wie die Mädchen verbrecherisch lebten, / War er empört ob der Menge der Laster des Weibergeschlechtes, / Die von Natur es besitzt: so blieb er denn einsam und ledig, / Ohne Gemahlin; und lange entbehrt' er der Lagergenossin. / Aber er bildet indessen geschickt ein erstaunliches Kunstwerk, / Weiß wie Schnee, ein elfenbeinernes Weib, wie Natur es / Nie zu erzeugen vermag, und ... verliebt sich ins eigne Gebilde. / Sieh die Gestalt einer wirklichen Jungfrau: man dächte, sie lebe, / Wolle sich plötzlich bewegen, sofern es die Scham nicht verwehrte. / Daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst. Pygmalion staunte, / Und das Feuer des künstlichen Leibes durchflamnte die Brust ihm. / Häufig betasten die Hände das Werk, zu erproben. Ist's wirklich / Elfenbein oder lebt es? Er gibt nicht zu, daß es Kunst ist. / Und er küßt sie und glaubt sich geküßt, er plaudert, umarmt sie, / Meint mit den Fingern der Weiche des Leibes zu spüren und fürchtet, / Daß, wenn die Glieder er drücke, sie bläuliche Flecken entstellen. / Bald liebkost er das Bild, bald bringt er Geschenke, die junge / Mädchen erfreuen, wie Muscheln, geschliffene Steinchen und kleine / Vögel und tausendfarbige Blumen und Lilien, bemalte / Bälle und Bernstein, die Tränen der Heliostöchter, vom Baume / Niedergeträufelt. Auch schmückt er die Glieder mit Kleidern, die Finger / Zierte er mit Edelmetall, mit Ketten den Hals, an den Ohren / Hangen die zierlichsten Perlen, am Busen Gewinde, und alles / Steht ihr vortrefflich.“ (Ovid, Metamorphosen 10, 143ff., Übers. v. Hermann Breitenbach Reclamausgabe, 324)

Beim Venusfest bringt Pygmalion sein Opfer und fleht die Götter an, ihm eine der selbstgeschaffenen gleiche Frau zu geben; er traut sich aber nicht zu sagen, daß er eigentlich keine „gleiche“, sondern genau diese Frau haben will; Venus versteht aber, was Pygmalion sagen will. Ausführlich schildert Ovid die Belebung der Kunstfrau:

„Wieder zu Hause, besucht er das Bild der Geliebten, er gibt ihr, / Über das Leger geneigt, einen Kuß und spürt Wärme; / Wiederum naht ihr sein Mund, es betasten die Hände den Busen. / Da erweicht sich die starre, die elfenbeinerne Schönheit, / Wird bei dem Druck der Finger geschmeidig, wie Wachs von Hymettus / Sich an der Sonne erweicht und, vom Daumen geknetet, in viele Formen sich biegt: je mehr man es braucht, um so dienlicher wird es. Während er staunt, voll Zweifel sich freut, sich zu täuschen befürchtet, / Tastet er wieder und wieder, der Liebende, nach der Geliebten. / Wirklich, sie lebt! es klopfen, befühl vom Daumen, die Pulse.“ (10, 280ff.; 325f.)

Wie ein lebendiges junges Mädchen errötet die Kunstfigur, als sie erwacht ist. Ovids Liebesgeschichte endet glücklich, auch wenn er bei der Erwähnung der Nachkommenschaft bald zur Ankündigung späteren Unheils übergeht. Aus der Ehe des Künstlers mit seinem lebendig gewordenen Bildwerk geht ein Sohn (nach Ovid: Paphos) oder - in anderer Fassung des Mythos - eine Tochter hervor. In der späteren Literaturgeschichte erhält Pygmalions Frau den Namen Galatea oder Elise. Die Geschichte Pygmalions ist unter anderem als Parabel über den Künstler interpretiert worden, der seine Seele in sein Kunstwerk legt und dessen Arbeit dadurch dem Wirken der Natur oder einer Schöpfergöttheit vergleichbar wird.

Pygmalions Geschichte ist in der nachantiken Literatur vielfach nacherzählt oder abgewandelt worden, schon in den Texten der Kirchenväter. In diesen frühen christlichen Versionen allerdings erhält sie einen anderen Akzent; es geht um die Warnung vor dem heidnischen Götzendienst, insbesondere dem Venuskult, und die wundersame Belebung der Statue wird zum Inbegriff eines gefährlichen Zaubers. Die die bei den Kirchenvätern überlieferte Pygmaliongeschichte reicht sich in eine ganze Serie ähnlicher Geschichten ein, die über sexuelle Beziehungen zwischen einem Mann und einer Statue oder doch über erotisierende Statuen berichten. Innerhalb der Geschichte des Pygmalionmythos wird in späterer Zeit wiederholt die belebte Kunst-Frau des Pygmalion mit der heidnischen Göttin Venus selbst identifiziert. Dies wird noch in späteren Geschichten über lebende Statuen als verführerische Frauen anklungen - so in Eichendorffs Erzählung über „Das Marmorbild“. Aus christlichem Blickwinkel nacherzählt, bekommt die Geschichte des Mannes, der die Statue liebt, den Charakter einer dämonischen Verführung. In Prosper Merimées Erzählung „Die Venus von Ille“ („La Venus d’Ille“) wird ein junger Mann, der vor dem Ballspielen unbedacht einer römischen Venusstatue seinen Ring angesteckt hat, in seiner Hochzeitsnacht von der eifersüchtigen Statue ermordet, da sie den Empfang des Rings als Verlöbniß interpretiert. Zumindest kann sich der Leser auf die tragische Geschichte des jungen Mannes diesen Reim machen; Merimées Text ist aber durchaus von der Vieldeutigkeit und hinsichtlich seiner internen Logik von der Ambiguität, die man als charakteristisch für phantastische Literatur ansehen kann.

Das Motiv des lebendigen Bildwerks - der belebten Statue oder des belebten Porträts - gehört zu den wichtigsten und ergiebigsten Motiven phantastischer Texte. Vor allem in schauerromantischen oder von der Schauerromantik beeinflussten Texten findet es sich in einer Vielzahl von Variationen, manchmal in Abwandlung des Pygmalion-Mythos, manchmal ohne erkennbaren Bezug zu diesem.

Robert Maturin: „Melmoth the Wanderer“ (1820)

Der Schauerroman „Melmoth the Wanderer“ (Melmoth der Wanderer) des Iren Charles Robert Maturin (erschienen 1820) wandelt den alten Legendenstoff vom Ewigen Juden ab; der Titelheld Melmoth irrt 150 Jahre lang als Unsterblicher durch die Welt. Er hat einen Teufelspakt geschlossen, demzufolge seine Seele der Hölle anheimfällt, wenn er nicht in der ihm gesetzten, ihm zunächst lang erscheinenden, dann aber immer knapperen Frist einen Menschen findet, der bereit ist, sein, Melmoths, Schicksal auf sich zu nehmen. Von Melmoth heißt es im übrigen, er zeige sich am Stammsitz seiner Familie immer dann, wenn ein Todesfall bevorstehe.

Auf seiner rastlosen Suche nach jemandem, der ihn in seinem Teufelspakt ablöst, hält sich der finstere und skrupellose Melmoth vor allem an solche Personen, die in tiefes Unglück geraten sind, wobei er selbst zu diesem Unglück mehrfach beiträgt, es sogar hervorruft, um die verfolgten Personen in die Enge zu treiben. Gelänge es ihm, einen von diesen Unglücklichen zur Annahme der Paktbedingungen zu überreden und ihm die Seele auszusaugen, so wäre dieser unrettbar verloren. Aber weder der zu Unrecht im Irrenhaus eingesperrte Engländer Stanton, noch der in den Kerkern und Folterkammern der Inquisition gequälte Spanier Alonzo de Monçada gehen auf den Handel ein, auch nicht die Frau, die Melmoth liebt und an dieser Liebe schließlich zugrundegeht. Kurz vor dem Ende der ihm gesetzten Frist liegt in der irischen Heimat Melmoths gerade der Angehörige einer späteren Generation seiner Familie im Sterben, ein geiziger alter Mann, der auf dem Stammsitz der Familie wohnt. An seinem Totenbett findet sich als einziger Verwandter der aus Geiz stets vernachlässigte junge Neffe John Melmoth ein. Der sterbende Onkel Melmoth verwahrt in einer schwer zugänglichen Kammer neben seinem Gemach, welche vom Hausgesinde das

„Spuk-Zimmer“ genannt wird, ein Manuskript. Dieses wird während der Wache am Krankenbett vom Neffen gelesen und in die Rahmenhandlung als Binnengeschichte eingeschaltet; es handelt sich um Dokumente zur Geschichte des Wanderers Melmoth. Aus ihnen erfährt der Leser die Geschichte seines Teufelsbundes, seiner Wanderschaft und die Schicksale seiner unschuldigen Opfer. Außerdem befindet sich in der Kammer des sterbenden Onkels ein Bild, ein Porträt des teuflischen Wanderers Melmoth. Als der junge Melmoth am Lager des todkranken Onkels wacht, kann er nicht der Versuchung widerstehen, das sogenannte Spuk-Zimmer zu betreten. Das Porträt macht auf ihn einen starken und unheimlichen Eindruck. Es wird geschildert, als sei es eine Schwelle (oder doch eine der Schwellen), über welche der gespenstische Melmoth, der eigentlich einer anderen Epoche angehört, sich Zutritt zu Gegenwart verschafft; es scheint lebendig zu werden. Und dieser Prozeß beginnt bei den Augen - wobei es den spezifisch phantastischen Charakter der Szene ausmacht, daß unentscheidbar bleibt, ob hier wirklich Leben ins Bild kommt oder ob der junge Mann in der Verstörung der Stunde nur einer Halluzination erliegt.

„(...) Johns Bewegungen machten den Sterbenden auffahren: Plötzlich saß er kerzengerade in seinem Bett. Zwar konnte John dies nicht sehen, weil er sich jetzt in dem Kabinett aufhielt. Indes vernahm er das Ächzen oder vielmehr das erstickte und gurgelnde Atemgerassel, welches den schrecklichen Endkampf zwischen den Kräften des Leibes und jenen des Geistes ankündigt. Er schrak zusammen und fuhr herum. Aber im Herumdrehen war es ihm, als ob die Augen des Porträts, auf welche er die eigenen geheftet, seiner Wendung gefolgt wären, *sich bewegt hätten* - und er stürzte hinaus an seines Oheims Lager. / Der alte Melmoth starb noch im Verlaufe der nämlichen Nacht (...)“ (Melmoth 31)

Im Nachlaß des Verstorbenen findet der junge John Melmoth die Anweisung, das Porträt im Kabinett (es trägt die Inschrift „John Melmoth, 1646“) vernichten zu lassen, - ebenso wie die auf den Wanderer sich beziehenden Manuskripte. Doch der junge Mann liest das Manuskript, während er den Nachlaß sichtet; es stammt von dem unglücklichen Stanton, einem der Opfer von Melmoths Nachstellungen, und berichtet von den Untaten des Wanderers. Nach der Beendigung der Lektüre scheint es ihm erneut, als sei das Bild des Vorfahren lebendig. Waren es zunächst nur dessen Augen, die sich zu bewegen schienen, so scheinen nun auch die Gesichtszüge zu leben, ja das Bild scheint zu suggerieren, der Abgebildete werde gleich zu sprechen beginnen.

„Nachdem er [John Melmoth, der Neffe] eine kurze Zeit so gesessen, zwang ihn etwas, sich von seinem Platz zu erheben. Da erblickte er das Gemälde, welches ihn von seiner Leinwand herab beständig anstarrte. Die ganze Zeit über hatte er keine zehn Zoll davon entfernt gesessen, und das Drohende solcher Nachbarschaft schien noch verstärkt durch das zufällig darauffallende hellere Licht sowie durch den Umstand, daß dies Porträt außer dem jungen Melmoth die einzige Verkörperung eines Menschen in dem Raum darstellte. Melmoth hatte das Gefühl, als wollte das Bild in jedem Moment die Lippen auf tun, um ihm eine Mitteilung zu machen.“ (Melmoth 102)

Wiederum bleibt offen, ob es sich um eine Einbildung oder um eine Beobachtung handelt. Bemerkenswert ist das innere Widerstreben, mit dem sich der junge Melmoth - dem testamentarischen Auftrag des Onkels gemäß - an die Zerstörung des Porträts macht, so, als gehe es keineswegs nur um einen toten Gegenstand. Der Porträtierte scheint sich gegen die Vernichtung des Bildes - in dem er auf phantasmagorische Weise lebt - zu sträuben.

„Er starrte in Erwidern jenes Blickes dem Bild in die Augen - kein Laut war in dem Haus vernehmbar -, die beiden waren ganz allein. Erst nach längerer Dauer ließ dies eingebildete Gefühl ein wenig nach. / Und wie der Geist nur zu gern von dem einen

Extrem ins das andere fällt, kam Melmoth nun des Oheims Auftrag wieder in den Sinn, dieses Bildnis zu zerstören. Er griff danach. Zunächst zitterten ihm die Hände, doch schien die vermorschte Leinwand ihn in seinen Anstrengungen noch unterstützen zu wollen.“ (Melmoth 102)

Will die Leinwand womöglich das Bild des Schurken nicht mehr tragen? In jedem Fall wird die Zerstörung des Bildes zum Kampf mit einer mysteriösen Macht.

„So riß er sie aus ihrem Rahmen, wobei er einen Aufschrei tat, in welchem zur Hälfte das Entsetzen, zur andern Hälfte der Triumph mitschwang. Das Gemälde fiel ihm vor die Füße, und der junge Melmoth erschauerte darüber. Schon vermeinte er, irgendwelche fürchterlichen Laute vernehmen zu müssen, das unvorstellbare Keuchen einer schrecklichen Prophezeiung, wie sie auf das eben begangene Sakrileg folgen mußte. Denn als ein Sakrileg empfand er das Herabreißen des Ahnenbilds von jenen Wänden, darin dessen Gegenstand geboren worden war. So hielt er inne, um zu lauschen: doch 'da war nicht Stimme noch Antwort in dem Raum'. Nur als die zerknitterte, zerfetzte Leinwand zu Boden fiel, erweckte ihr Faltenspiel einen Atemzug lang den Eindruck, als verzerrten sich die gemalten Züge zu einem Grinsen. Melmoth aber wurde bei dieser flüchtigen Belebung des Antlitzes von einem unbeschreiblichen Entsetzen befallen. Er raffte die Leinwand vom Boden auf, hastete mit ihr ins angrenzende Zimmer, zerriß, zerschnitt und zerhackte das Bild nach allen Richtungen und sah danach gespannt zu, wie jeder einzelne Fetzen gleich Zunder in dem Torffeuer, das man in seinem Wohngemach angefacht hatte, in Flammen aufging.“ (103)

Auch wenn das Bild zerstört wurde, hat der junge Melmoth in einer anschließenden Traumvision den beklemmenden Eindruck, der abgebildete Vorfahre sei durchaus noch präsent. Ist er womöglich durch die Lösung des Porträts aus seinem Rahmen erst so recht freigesetzt worden?

„Und dann, war's Traum, war's Wirklichkeit (das wußte Melmoth später nie zu sagen), dann sah er die Gestalt des älteren Melmoth in der Tür. Der zögerte zunächst wie in der Nacht, da Melmoths Oheim weggestorben war - verhielt den Schritt - trat langsam ein - kam näher - bis ans Bett - um dann zu raunen: 'Nun hast du mich verbrannt - so sei es drum. Doch merke dir, *die* Flammen überleb' ich. - Ich lebe - lebe stets an deiner Seite.“ (Melmoth 104)

Tatsächlich wird der Wanderer später wieder erscheinen - dem jungen Nachfahren sowie einem Spanier, der bei einem Orkan vor den Klippen des Melmothschen Anwesens aus einem Schiffbruch gerettet wird, sich dem jungen Melmoth anvertraut und sich dabei als eines der Opfer des Wanderers entpuppt. In einer stürmischen Nacht, während dieser Spanier seinem Gastgeber Weiteres von seinem abenteuerlichen Leben berichten möchte, werden die beiden Gesprächspartner vom Wanderer besucht. In die Stille des abgelegenen Anwesens fallen Geräusche, so als ginge jemand über den Korridor.

„Jemand spioniert uns nach', sagte Melmoth, indem er sich halb aus seinem Lehnstuhl erhob, um nachzusehen. In diesem Augenblick aber wurde die Tür aufgetan, - und gab den Blick frei auf eine Gestalt, in welcher Monçada sogleich den Gegenstand seiner Erzählung erkannte, jenen geheimnisvollen Besucher aus dem Kerker der Inquisition, der junge Melmoth aber das lebende Original des Porträts, dessen unbeschreibliche Erscheinung ihn mit Bestürzung erfüllt hatte, da er am Sterbebett des Oheims gesessen.“ (Melmoth 95)

Die Augen des nächtlichen Besuchers wirken tot. Das deutet auf den Gespensterstatus des Besuchers hin, auf seine Existenz als Zwischenwesen zwischen Lebendigen und Toten.

Zugleich scheint es, wenn man sich daran erinnert, daß die Augen auf dem Bildnis in der Kammer zunächst so lebendig gewirkt hatten, als habe die Verbrennung des Porträts den Porträtierten selbst geschädigt. Tatsächlich aber hat es (auch noch) einen anderen Grund, daß Melmoth wie erloschen erscheint. Nachdem er den beiden entsetzten Männern erschienen ist und zu ihnen gesprochen hat, fällt der Wanderer in einen „letzten, irdischen Schlummer“ (964), seine Zeit ist abgelaufen, und er erlebt in einer Traumvision seine Vernichtung. Am nächsten Morgen finden die Männer den unheimlichen Besucher aufs schrecklichste verwandelt: in einer Nacht hat ihn der Alterungsprozeß ereilt, von dem er 150 Jahre lang verschont geblieben ist.

Melmoth bleibt allein, in der nächsten Nacht hört man schreckenerregende Laute aus seinem Zimmer, am nächsten Morgen ist er verschwunden, und nur eine zur Steilküste führende Spur von Schritten nebst einem über dem Abhang flatternden Halstuch, das der Wanderer getragen hat, weist auf sein weiteres Schicksal und Ende hin.

Melmoth der Wanderer besaß für die Dauer des Teufelpakts die Beschaffenheit eines Bildes, das den Augenblick festhält, die Zeit anhält. Als Bruch mit dem normalen Gesetz der Zeitlichkeit und des Wandels bespiegelt sich der Teufelpakt im Prozeß der Bildherstellung.

Das Motiv vom Bild als einer Schwelle zwischen Leben und Tod, Gegenwärtigem und Halluzinatorischem korrespondiert der Thematik der gespenstischen Präsenz des Vergangenen und der vorübergehend aufgehobenen Zeit. Das lebendige Bild wird zur Bühne, auf dem der spukhafte Wanderer erscheint.

Bei den Motivarsenalen des Schauerromans und der Schauernovelle bedient sich auch die folgende Geschichte. Über „Melmoth“ hinausgehend, ist sie eine Künstlergeschichte und legt daher die Frage nahe, in welchem Licht die Kunst als solche hier erscheint.

Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873): „Schalken the Painter“ (in: Ghost Stories and Tales of Mystery. Dublin 1851)

Die Erzählung Le Fanus nimmt ihren Ausgang von einem Bild, das eine der fiktiven Figuren gemalt hat und auf dem zwei weitere zu sehen sind; die Thematisierung dieses Bildes ist der Rahmen, innerhalb dessen die eigentliche Geschichte erzählt wird.

Der junge Leydener Maler Gottfried Schalken ist Schüler des berühmten Malers Gerard Dou, in dessen Haushalt auch Dous Nichte und Mündel, die schöne Rose Velderkaust, lebt. Ohne Wissen des Onkels lieben sich die jungen Leute, doch zu einer Verbindung kommt es nicht. Denn Dou läßt sich von einem unbekanntem und mysteriösen Besucher, der ihm reiche Belohnung verspricht, dazu überreden, diesem die Hand seiner Nichte zu versprechen. Obwohl Rose bei der Begegnung mit dem Fremden alle Zeichen des Abscheus an den Tag legt, wird sie mit ihm verheiratet und in einer Kutsche abgeholt; der Fremde gibt vor, aus Rotterdam zu kommen.

Rose ist nach ihrer Vermählung spurlos verschwunden; der Kutscher weiß nur zu berichten, eine Gesellschaft düsterer und rätselhafter Personen habe Rose noch vor der Stadtgrenze Rotterdams in Empfang genommen und in einer Sänfte fortgetragen. Alle Nachforschungen Dous nach dem vorgeblichen Rotterdamer Bürger, der sich unter dem Namen Vanderhausen bei ihm eingeführt hatte, bleiben zwecklos; man kennt diesen nicht. Überraschend kehrt Rose eines abends zu ihrem Onkel und seinem Schüler Schalken nach Leyden zurück, verstört, ausgehungert und bis zum Wahnsinn verängstigt. Sie fürchtet sich vor den Nachstellungen ihres Mannes, deutet an, worin dessen Geheimnis liegt - er ist ein Toter und will sündhafterweise eine lebende Frau an sich binden -, und nur wenig später wird Rose auf

rätselhafte Weise aus einem Zimmer entführt, aus dem auf natürlichem Wege nicht zu entkommen war.

Viele Jahre später besucht Schalken einer Rotterdamer Kirche, um dort an einem Leichenbegängnis teilzunehmen, fällt in einen tiefen Schlaf und hat daraufhin eine merkwürdige Begegnung - unentscheidbar ist, ob diese auf der Ebene der fiktiven Realität tatsächlich oder nur im Traum stattfindet. Sein Gegenüber ist eine verschleierte Gestalt, welche sich nach Enthüllung ihres Gesichts als Rose Velderkaust entpuppt. Keineswegs düster und traurig, schenkt Rose ihrem einstigen Freund ein schalkhaftes Lächeln, allerdings ohne mit ihm zu sprechen. Sie führt ihn in ein Gewölbe der Kirche, wo sie ihm einen Raum zeigt, den sie zu bewohnen scheint; im Bett entdeckt der fassungslose Schalken den gespenstischen Ehemann.

„Und als sie vor jenem Bette angelangt war, zog sie dessen Vorhänge mit einem Ruck zur Seite, hielt die Lampe über das Innre und wies dem entsetzensgelähmten Maler die steif aufgerichtete, inmitten des Bettes sitzende, bläulich-leichenfarbne, satanische Gestalt des Mijnheer Vanderhausen!“¹

Es scheint, als sei die noch bei ihrem Besuch im Leydener Haus des Onkels lebendige und vor den Untoten fliehende Rose inzwischen selbst ein Gespenst geworden sei, das es auf den einstigen Geliebten abgesehen hat. Besinnungslos zusammengebrochen, wird Schalken am nächsten Morgen in einem leeren Grabgewölbe gefunden, bleibt aber trotz der merkwürdigen Umstände und Inhalte seiner nächtlichen Erfahrung bis zu seinem Tod von deren Wirklichkeit überzeugt.

In späteren Jahren hat Schalken sein Erlebnis in der Rotterdamer Kirche gemalt; der Leser erfährt aber nicht warum. Vielleicht ging es dem Maler darum, sich durch den Akt der Darstellung von der Belastung durch das Erlebte zu befreien - die Gespenster also gleichsam ins Bild zu bannen; vielleicht aber hat es auch darauf angelegt, dem Moment der spukhaften Begegnung (und damit dem Wiedersehen mit der verlorenen Geliebten) Dauer zu verleihen. So gesehen, wäre das Bild ein Medium, in dem sich bis in die Gegenwart hinein die spukhafte Präsenz der Untoten manifestiert. Für den Maler ist Rose offenbar zu einer Art perversen Muse geworden; immerhin hat sie ihn zu einem besonders gelungenen Werk inspiriert.

Sheridans Erzählung beginnt mit der Beschreibung des Bildes: Dessen Besonderheit liegt in der Anmutung von Lebendigkeit, welche die dargestellte Szene auszeichnet: Die gemalten Figuren - Rose und der düstere Mijnheer aus Rotterdam - wirken, als lebten sie. Auch auf den ahnungslosen Bildbetrachter machen die Personen den Eindruck, sie seien wirklich. Rose scheint - aus dem Bild heraus - den Betrachter anzulächeln. Der Rahmen des Bildes (aus dem die gemalte Frau herauslächelt) wirkt wie eine Schwelle, die zu überschreiten man als Betrachter eingeladen ist.

„Es gibt da ein guterhaltenes, recht bemerkenswertes Gemälde von Schalkens Hand. Die ins Auge springende Qualität des Werkes verdankt sich, wie beim Großteil seiner Bilder, vorzüglich der eigenartigen Verteilung des Lichtes. Ich sage ganz bewußt 'ins Auge springend', denn in Wahrheit ist's ja der Gegenstand, nicht aber die Behandlung, was den echten Wert des Gemäldes bestimmt. Dasselbe zeigt uns einen Innenraum(.) wie er etwa einem alten Gotteshause zugehört haben mag. Den Vordergrund nimmt die Gestalt eines Weibes ein (...). Die Gestalt trägt eine Lampe in Händen, deren Licht allein die Figur und das Antlitz der Trägerin erhellt. Dies letztere nun weist uns ein dermaßen schalkhaftes Lächeln, wie's einem hübschen, auf einen Schabernack

¹ Ein Bild des Malers Schalken. In: Le Fanu: Maler Schalken und andere Geistergeschichten. Dt. v. Friedrich Polakovics. Frankfurt 1983. S. 35.

bedachten Weibe wohl anstehen mag. Im Hintergrund (...) steht die Gestalt eines auf altflämische Weise gekleideten Mannes, der ganz augenscheinlich in Unruhe versetzt ist und die Hand an den Degengriff legt, als wär' er im Begriffe, vom Leder zu ziehen. / Bilder gibt es, die, ich weiß nicht auf welche Weise, in uns die Überzeugung befestigen, wir hätten es nicht nur mit irgendwelchen Idealgestalten und erdachten Kombinationen zu tun, wie sie dem Künstler durch den Sinn gegangen sein mögen, sondern mit Szenen, Gesichtern und Situationen, welche in Wahrheit existiert haben. Auch unser sonderbares Bild zählt zu der genannten Kategorie, irgend etwas erweckt in uns den Eindruck, wir hätten's mit einer Darstellung tatsächlicher Begebenheiten zu tun.“ (Maler Schalken, S. 7)

Lebendig anmutende, aus ihrem Rahmen hinaus den Betrachter *anblickende* Bilder erinnern an den Künstlertraum von der Verlebendigung des eigenen Werks, und das heißt: an das Ideal einer Angleichung von Kunstwerken ans Leben, einer Analogie zwischen schöpferischem Künstler und göttlichem Schöpfer. Der Künstler, der ein lebendiges Bild hervorbringt, setzt sich über die Grenze zwischen Leben und Tod hinweg, sei es aus eigener Kraft, sei es als Medium anderer Instanzen und Kräfte, die ihm die Hand führen. Die Einschätzung einer solchen Kunst des verlebendigten Bildes ist ambig; sie changiert - metaphorisch gesagt - zwischen schwarzer und weißer Magie, und die Maler sind entweder Zauberer oder Zauberlehrlinge. Ihre Werke bezeugen entweder, daß der Mensch ebenso schöpferisch ist wie die Natur oder wie Gott - oder sie erscheinen als dämonische Trugbilder bzw. als Produkte der Hybris. Zwischen diesen beiden Polen vor allem ist das Spektrum der Varianten entsprechender Motive angesiedelt; manchmal changiert bezogen auf einen einzigen Text die Bedeutung des Motivs zwischen der Idealisierung und der Verteufelung des schöpferischen Aktes.

Die Überschreitung der Grenze zwischen dem Lebenden und dem Toten ist das ersehnte, in manchen Geschichten als wirklich dargestellte Privileg besonders begabter Künstler. Deren Bilder teilen ihre unnatürliche Lebendigkeit mit - Gespenstern. Kunst hat, in solchem Licht betrachtet, etwas Gespenstisches. Anders gesagt: Kunst und Spuk können einander wechselseitig metaphorisch bespiegeln.

E.T.A. Hoffmann: „Die Elixire des Teufels“

Bei Hoffmann rückt anlässlich des Motivs vom lebendigen Bild die Künstlerthematik in den Vordergrund. Verwendet wird dieses Motiv wie andere auch in Anlehnung an schauerromantische Texte, teilweise unter Anspielung auf das stark affine Motiv des Teufelpakts. Hoffmann geht es dabei aber keineswegs darum, das Künstlertum einseitig zu dämonisieren; sein Zentralthema ist die Ambiguität der Imaginationskraft, die einerseits neue Realitäten schafft, den Künstler andererseits oft zum Opfer seiner eigenen Phantasien werden läßt.

E.T.A.Hoffmanns Roman „Die Elixire des Teufels“ (geschrieben 1814/1815) steht deutlich in der Tradition der Gothic Novel. Hier spielen Bilder eine integrale Rolle. Zur Erinnerung: Im Mittelpunkt steht die Selbstentfremdung des Mönchs Medardus, die Dissoziation seines Ichs. Erzählt wird von einem Zerfall innerer wie äußerer Wirklichkeit in Aspekte und Facetten. Strukturell ist der Roman dominiert durch Verdopplungen und Wiederholungen, und zwar auf verschiedenen Ebenen. So hat nicht allein der Protagonist, der Mönch Medardus, einen simultan mit ihm auftretenden Doppelgänger (von dem sich später herausstellt, daß es sein Bruder ist), er ist selbst auch seinem Vater so ähnlich, daß er als dessen zeitlich verschoben auftretender Doppelgänger gelten kann, wie denn auch des Vaters wiederum im Zeichen der Wiederholung steht. Wiederholungen und Verdopplungen

dominieren auch die Ebene der Handlung: Schicksale der Vertreter der jeweils älteren Generation spielen sich analog in der nächsten Generation ab (dies gilt vor allem für Leidenschaften nebst den daraus resultierenden Verfehlungen und Verschuldungen), Personenkonstellationen wiederholen sich, die jeweils Jüngeren sind nicht Herrin ihrer selbst und ihrer Lebenswege, sondern durch ein Verhängnis zu einer Existenz als physische und moralische Wiedergänger bestimmt. Nicht nur Medardus ist durch sein äußeres mit anderen (einem Altersgenossen und seinem Vater) verwechselbar, auch andere Personen weisen signifikante Ähnlichkeiten untereinander auf, zu denen nicht zuletzt Namensgleichheiten kommen, welche dem Leser die Orientierung über das gesamte Romanpersonal leidlich schwer machen.

Zu wichtigen Verdopplungen kommt es auch durch lebendig wirkende und ihren Urbildern eklatant ähnliche Porträts. Die Bilder und ihre lebendigen Urbilder werden mehrfach miteinander verwechselt, und sofern die Bilder die dargestellten Personen in bestimmten Rollen zeigen, ahmen sie die Wirklichkeit der Menschen nicht nur nach, sondern nehmen vorweg, was später wirklich geschieht.

Auf der Ebene der Romanfiktion besteht keine klare Differenz zwischen bildimmanenter und äußerer Wirklichkeit. Zu den frühesten Erinnerungen des Protagonisten Medardus gehört die an die Gestalten eines Heiligenbildes, aus welchem ihn Engel und Heilige anlächelten (10). Wiederholt sind es Erzählungen, durch welche Bilder zum Leben erwachen. Dann wirkt das Erwachen der Bilder als eine zauberhafte Bestätigung für die Macht der Kunst. Das Beispiel eines leichtsinnigen jungen Malers, der eine Gruppe von Personen als „heilige Familie“ in seine Zeichenmappe bannen möchte, suggeriert allerdings schon früh, daß ein künstlerisches Spiel mit der Grenze von Bild und Wirklichkeit frevlerisch sein könnte (10f.).

Die Verstörungen des Medardus gründen nicht zuletzt in einer verhängnisvollen visionären Begabung, die ihn Bilder und lebendige Wesen durcheinanderbringen läßt. Bilder sind für ihn etwas Lebendiges, wie umgekehrt Personen für ihn „Bilder“ sein können - und diese Neigung zu Verwechslungen erscheint einerseits als tragische Verirrung, andererseits als visionäre Begabung, wie sie den Künstler vor anderen Menschen auszeichnet

Die scheinbare Lebendigkeit mancher Bilder erzeugt in Hoffmanns Roman manche Verwirrung. Dies gilt vor allem für die Einschätzung von Personen, die auf Bildern ihre Doppelgänger haben. Als dem Mönch Medardus seine spätere Liebe, die schöne Aurelie, erstmalig begegnet, sieht er in ihr die Manifestation eines Altarbildes, das die heilige Rosalia darstellt; es ist ihm, als habe die Heilige ihren Rahmen verlassen (43f.). Mehrfach werden die Identitäten von Aurelie und Rosalia im Roman überblendet, vor allem dann, wenn Medardus dem Bild der Heiligen begegnet. So etwa auf einer Reise nach Rom in einem italienischen Kloster, wo er ein Duplikat des Bildes antrifft, das er aus dem heimischen Kloster kennt:

„Endlich trat ich in eine Seitenkapelle, deren Altar von den durch die bunten Fensterscheiben brechenden Sonnenstrahlen magisch beleuchtet wurde. Ich wollte das Gemälde betrachten, ich stieg die Stufen hinauf. - Die heilige Rosalia - das verhängnisvolle Altarblatt meines Klosters - Ach! - Aurelien erblickte ich!“ (244)

Doch nicht allein für Medardus besteht kein kategorialer Unterschied zwischen Bildern und Menschen - also keine Hierarchie zwischen Urbildern und Abbildern, „lebendigem“ Sein und künstlerischem Schein -, sondern auch für andere Figuren in Hoffmanns Roman werden Bilder lebendig. Aurelies in die Romanhandlung eingeschachtelter Bericht aus ihrer Kindheit kreist um die Erinnerung an ein Bild, das die Mutter in einem besonderen Zimmer aufbewahrte, und das dem Mädchen als lebendiges Wesen erschien, zumal, da das Auftauchen des Bildes wie auf Anruf zu geschehen pflegte: Die Mutter rief den Namen der

abgebildeten Gestalt - und diese erschien. Aufmerksam geworden war das Mädchen Aurelie auf das Bild im Kabinett durch eine Bemerkung des Bruders Hermogen, welche durch ihre naive Gleichsetzung des „lebendigen“ Bildes mit dem Teufel, ohne daß es dem Jungen bewußt wäre, auf die abgründige Seite lebendiger Bilder hindeutet. Die Mutter sei wie jeden Tag im Kabinett und rede mit dem Teufel, so erklärt Hermogen der Schwester, und diese wird bald selbst zur Zeugin einer solchen Szene:

„Die Tür ging auf, die Mutter trat leichenblaß herein und vor eine leere Wand hin. Sie rief mit dumpfer, tief klagender Stimme: 'Francesko, Francesko!' Da rauschte und regte es sich hinter der Wand, sie schob sich auseinander, und das lebensgroße Bild eines schönen, in einen violetten Mantel wunderbar gekleideten Mannes wurde sichtbar.“ (217)

Und das Mädchen wird seinem Bruder erklären, was es gesehen hat:

„Höre! die Mutter spricht nicht mit dem Teufel, sondern mit einem schönen Mann, aber der ist nur ein Bild und springt aus der Wand, wenn Mutter ihn ruft.“ (217)

Daß sich später das Erscheinen des Bildes als mechanischer Trick erweisen wird, ändert an der tieferen Wahrheit jener Gleichsetzung des Bildes mit einem lebendigen Wesen nichts. Lebendig wird das Bild für Aurelie dann später in mehrfacher Hinsicht: Zunächst erscheint es ihr als Traumvision, später dann - charakteristischerweise unter dem die Phantasie stimulierenden Eindruck der Lektüre von Matthew Lewis' Roman „Der Mönch“ - verfließt dieses Traumbild mit dem Bild eines geträumten Mönches, und dieser wiederum wird in Gestalt des Medardus in Aurelies Leben treten. Lebendige Wesen, Traumbilder und die Bilder der Kunst gehen ineinander über. Dies bedeutet für die künstlerischen Bilder, auch und gerade für die Produkte der dichterischen Imagination, daß sie den Vergleich mit der sogenannten Realität nicht zu scheuen brauchen. Sie sind ebenso wirklich wie die außerkünstlerische Wirklichkeit. Gemalte oder dichterisch gestaltete Imaginationen können als etwas Wirkliches ins Leben eintreten - aus dem zunächst umgebenden Rahmen, aus dem Einband eines Buches heraus.

„Die Elixire des Teufels“ handeln von der verwirrenden Macht der Imagination und von der katalysatorischen Rolle, die der Künstler als Gestalter von Bildern dabei übernimmt. Der Künstler selbst erscheint aber nicht als souveräner Regisseur des Zaubers, den seine Bilder ausüben bzw. durch ihre Wirkung selbst repräsentieren, sondern eher als ein Medium, durch dessen Hand das Imaginäre sichtbar wird und seine Wirkung entfalten kann. Die Schicksale und Verfehlungen aller Romanfiguren, auch die der jüngeren Generationen, stehen nicht allein alle im Zeichen der Wiederholung (der „Kopie“) früherer Verschuldungen, sie nehmen, wie auch insgesamt ihren Ausgang von einer Urschuld, die mit der Entstehung eines Bildes zu tun hat, das dann lebendig wird. Die Herstellung dieses Bildes war eine Art künstlerische Erbsünde.

Der Stammvater der weitverzweigten Familie, aus welcher Medardus, sein Doppelgänger, Aurelie, Hermogen und alle anderen wichtigen Personen des Romans hervorgegangen sind, ist ein Maler namens Francesko gewesen (der dann seinen Namen an die Nachfahren der vier folgenden Generationen weitergibt, so daß es mehrere Träger des Namens Francesko im Roman gibt). Dieser Maler hat mit einer schönen, verführerischen Frau zusammengelebt, welche sich später als diabolisch erwies; sie vereinigte Züge des christlichen Teufels und seiner Dämonen mit der heidnischen Frau Venus auf sich. Ihre Gegenspielerin war damals schon die heilige Rosalia. Die Schuld des Malers Francesko besteht in der frevlerischen Preisgabe zweier Differenzierungen: erstens der zwischen der Heiligen und der Verführerin, sowie zweitens der zwischen Bildnis und Dargestelltem.

Francesco will zunächst die heilige Rosalia als Venus malen, und zwar in Erinnerung an ein marmornes Venusbild, das er nicht vergessen kann (255), doch auf wundersame Weise kommt dabei doch ein wirkliches, 'seriöses' Heiligenbild heraus, das ihn nach seiner Vollendung zunächst wie ein lebendiges Wesen anblickt, dann jedoch mit dem Bild der Venus verschwimmt (258). Und Francesco wird zum Pygmalion, erlebt bei Frau Venus selbst die Belebung des bis zur Verzweiflung geliebten gemalten Bildnisses. Als er sich vor der Leinwand gerade wie ein Besessener gebärdet, erscheint ihm eine dämonische Frau.

„In demselben Augenblick [es handelt sich um den der Vollendung des Bildes der Rosalia, die dann doch wieder als Venus vor seinen Augen erstet] wurde Francesco von wilden, freveligen Trieben entzündet. Er heulte vor wahnsinniger Begier, er gedachte des heidnischen Bildhauers Pygmalion, dessen Geschichte er gemalt, und flehte so wie er zur Frau Venus, daß sie seinem Bilde Leben einhauchen möge. Bald war es ihm auch, als finge das Bild an, sich zu regen, doch als er es in seine Arme fassen wollte, sah er wohl, daß es tote Leinwand geblieben. Dann zerraupte er sein Haar und gebärdete sich wie einer, der von dem Satan besessen. Schon zwei Tage und zwei Nächte hatte es Francesco so getrieben; am dritten Tag, als er wie eine erstarrte Bildsäule vor dem Bilde stand, ging die Türe seines Gemachs auf, und es rauschte hinter ihm wie mit weiblichen Gewändern. Er drehte sich um und erblickte ein Weib, das er für das Original seines Bildes erkannte. Es wären ihm schier die Sinne vergangen, als er das Bild, welches er aus seinen innersten Gedanken nach einem Marmorbilde erschaffen, nun lebendig vor sich in aller nur erdenklichen Schönheit erblickte, und es wandelte ihn beinahe ein Grausen an, wenn er das Gemälde ansah, das nun wie eine getreuliche Abspiegelung des fremden Weibes erschien.“ (Elixiere, 258f.)

Der Fall Francesco ist eine pervertierende Wiederholung des Falls Pygmalion. Und das Erscheinen der Frau ist entscheidend für den Rest der Geschichte: Sie wird zur Stammutter einer ganzen Folge von Generationen künstlerisch begabter Visionäre mit einer Neigung zum Dämonisch-Abgründigen. Der Maler Francesco erlebt die Geschichte seiner sündhaften Nachfahren selbst mit, denn von ihm existiert ein Bild, aus dem er unter anderem dann heraustritt, wenn seine Nachfahren sich in krisenhaften Situationen befinden (wie bei Maturin).

Zum Heraussteigen der Malergeliebten aus dem Bild gibt es am Romanende ein Pendant, das zum einen die Wiederholung, zum anderen die Gegenszene ist. Als die von Medardus geliebte „wirkliche“ Aurelie gerade im Begriff ist, als Nonne mit dem Klostersnamen Rosalia eingekleidet zu werden, wird sie von des Medardus Doppelgänger erdolcht (die Szene ist überdies die Wiederholung der früher gescheiterten Vermählung des Medardus mit Aurelie). Wurde einst die 'tote' Frau auf der Leinwand lebendig, so verwandelt sich hier (wie zur Sühne) die lebendige Frau in eine Tote; sie gleicht sich ganz dem Bildnis der heiligen Rosalia an, das in der Kirche hängt und in das sich Medardus verliebt hatte. Der alte Maler selbst tritt ebenfalls tröstend zu seinem Nachfahren Medardus und demonstriert damit, daß Bilder „leben“.

„Mirakel, Mirakel!‘ schrie das Volk immerfort, 'seht ihr wohl den alten Mann im violetten Mantel? - Der ist aus dem Bilde des Hochalters herabgestiegen - ich habe es gesehen - ich auch - ich auch -' riefen mehrere Stimmen durcheinander (...).“ (Elixiere 313)

Bilderrahmen sind bei Hoffmann nur Schwellen. Das Imaginäre und das Wirkliche erscheinen nicht als kategorial geschieden, einerseits, insofern die jeweils umrahmte wie die umrahmende Welt sich dem Betrachter jeweils nur als Ensemble von Bildern darstellt, andererseits wegen der Lebendigkeit, welche auch das künstlerische Bild als Stimulation des

Imaginationsvermögens beim Betrachter dabei annehmen kann. Ambivalent - hinsichtlich der Zuordnung zur Welt der Bilder und der lebenden Wesen - sind die Gestalten bei Hoffmann, ambivalent stellt sich aber auch diese Übergänglichkeit selbst dar.

Einerseits sind Hoffmanns Geschichten über lebendig werdende tote Kunstwerke (und andere Gegenstände) Parabeln über die Macht der Einbildungskraft - eine Macht, die als höchstes schöpferisches Vermögen und als Inbegriff künstlerischer Kreativität gilt und die alle positiv gezeichneten Gestalten Hoffmanns (im Unterschied zu den Philistern) auszeichnet. Andererseits ist die Unfähigkeit, zwischen Wirklichkeit, Vision und Bild zu unterscheiden, auch immer wieder die Ursache von Selbstbetrug und verhängnisvoller Täuschung, etwas, das die Hoffmannschen Figuren in Wahnsinn und Verzweiflung treibt, weil sie in keiner definitiven und feststellbaren Wirklichkeit mehr leben. (Erinnert sei an den Fall Nathanael, für den sich gleichfalls ein Kunst-Werk belebte: Olimpia ist unter anderem auch zu interpretieren als Nachfahrin der Plastik Pygmalions.)

Die Grenzüberschreitung zwischen dem Bild und der Sphäre des Lebendigen ist bei Hoffmann Gleichnis des künstlerischen Produktions- wie auch des Rezeptionsprozesses. Für Hoffmann steht am Anfang künstlerischer Hervorbringung stets (auch im Fall des Dichters) ein inneres „Bild“ (er spricht von Bildern, obwohl es sich ausdrücklich nicht um sinnlich-sichtbare, um empirische Gestaltungen handelt, sondern um deren Antizipationen), und man gibt das damit Gemeinte vielleicht am ehesten durch den Ausdruck „Vision“ wieder. Der Maler setzt solch inneren Bilder in äußerlich-sichtbare um; bei der Arbeit der Schriftstellers verwandeln sich analog dazu die inneren Bilder in Szenen und Geschichten. Das entstandene Bildnis, der fixierte Text sind letztlich nur Abbilder der lebendigen inneren Bilder, die den Künstler motiviert haben; wenn der Künstler sich aber seine Imaginationsfähigkeit erhält, dann sieht er im starren Bild, im fixierten und starren Text das „Lebendige“, das er in seiner Vision erfuhr. Und wie der Künstler selbst, so kann der Rezipient (der Bildbetrachter oder Leser) die an sich starren Kunstwerke durch seine Phantasie beleben. Dann werden gemalte gestalten vor seinen Augen lebendig, dann betrachtet er Figuren aus Texten wie wirkliche Figuren. Das ist einerseits dann ein Wunder und Inbegriff der Überwindung der langweiligen und bedrängenden trivialen Alltagswelt - andererseits ist es ein Moment der „Verrückung“, ein Moment, in dem man sich der Alltagswelt und der Sphäre des nüchternen Verstandes entfremdet. Der imaginativ Begabte - der, für den die Bilder leben - ist zugleich Visionär und Wahnsinniger; diese Ambiguität ist unauflösbar.

Hoffmann: „Die Jesuiterkirche in G.“

Hoffmann hat die Pygmaliongeschichte mehrfach variiert. Seine Erzählung über die „Jesuiterkirche in G.“ handelt von einem Maler namens Berthold, den der Ich-Erzähler auf einer Reise in einer Kirche kennenlernt und dessen Geschichte als Binnengeschichte in den Bericht über die Reise des Ich-Erzählers eingebettet ist.

In seiner Jugend bemüht sich der Maler Berthold zunächst vergeblich um wahre Künstlerschaft. Er geht nach Italien, ins Land der Maler, und studiert zunächst bei dem deutschen Maler Philipp Hackert in Rom, wo er zur naturgetreuen Darstellung der äußeren Natur angeleitet wird. In der technisch perfekten illusionistischen Darstellung sichtbarer Objekte bringt er es bald weit. Dabei begleitet ihn jedoch der stete Zweifel (und dies ganz im Sinne Hoffmanns), ob dieser Weg der rechte sei: den naturgetreuen Abbildern (auch denen des bewunderten Lehrers) scheint etwas zu fehlen. Das Defizit der auf dem Weg der strikten Naturnachahmung entstandenen Bilder besteht - Berthold weiß es anfangs nur nicht - darin, daß diese Bilder nicht inneren Visionen, sondern allein und ohne weitere

Transformation der äußeren Anschauung entsprungen sind. Ein alter namenlos bleibend Maler, der sich kritisch über Bertholds Werke und die seines Lehrers äußert, macht ihm dies durch seine Belehrungen über die wahren Fundamente künstlerischer Schöpfung bewußt; und wenn der Alte sich die Mühe macht, Berthold zu belehren, so darum, weil er ihn für hinreichend künstlerisch begabt hält, die erteilte Lehre zu begreifen und fruchtbar zu machen.

„Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? - Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift einer fremden Sprache aus die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge, die er mühsam abschnörkelte, nicht zu deuten wußte. So sind die Landschaften deines Meisters korrekte Abschriften eines in ihm fremder Sprache geschriebenen Originals. - (...) Daher studiere die Natur zwar auch im Mechanischen fleißig und sorgfältig, damit du die Praktik des Darstellens erlangen mögest, aber halte die Praktik nicht für die Kunst selbst. Bist du eingedrungen in den tiefern Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.‘, ²

Die Lehren des alten Malers fallen bei Berthold insofern auf besonders fruchtbaren Boden, als dieser tatsächlich schon vorher ahnungsweise von inneren Bildern heimgesucht und bewegt wurde. Nur hatte er es bisher nicht vermocht, die Welt der inneren Bilder (die allzu unscharf blieben und ihm daher noch kaum als Bilder, sondern, wie es heißt, als „himmlische Gedanken“ vorschwebten) und die Welt der äußeren, der empirischen Wahrnehmungen miteinander zu verknüpfen.

Durch die Lehren des alten Malers und die ergänzenden klugen Reflexionen des Malerkollegen Florentin künstlerisch gereift, wird Berthold von einer alten Darstellung der heiligen Katharina tief ergriffen - oder vielmehr von der Umrißskizze, die sein Freund Florentin von dem Fresko gemacht hat. Berthold selbst kennt dieses Fresko nicht, aber er versucht, die Skizze des Freundes zum Ausgangspunkt einer eigenen Darstellung des fraglichen Sujets zu nehmen. Insbesondere sinnt er auf die Darstellung einer „herrlichen“ Gestalt der Heiligen - einer Gestalt, die in seiner Fantasie schon lebt, zunächst aber noch keine klaren Konturen gewinnt, so daß die äußere Darstellung auf der Leinwand noch mißlingt. Diese Gestalt ist für Berthold das lebendige Zentrum, der „Lichtpunkt“, seiner Phantasiewelt.

Als sich Berthold einmal wieder in der Einsamkeit der Grotte eines neapolitanischen Parks seinen „fantastischen Träumen“ hingibt, steht die erträumte Frau unversehens vor ihm - wie ein lebendig gewordenes Bild.³ Berthold schafft eine Folge vorzüglicher Werke, in denen die Frauengestalt wiederholt als Heilige figuriert: „überall strahlte die wunderherrliche Gestalt seines Ideals hervor“ (NS 143). Berthold ist zunächst davon überzeugt, seine autonome künstlerische Phantasie habe die Idealgestalt erzeugt. Durch Gerüchte allerdings wird er irritiert und ernüchtert, denn die von ihm gemalte Frau ist allgemein bekannt: Dafür, daß es sich in der Grotte um eine durchaus empirisch-reale Begegnung mit einer lebendigen Frau gehandelt hat, spricht der Umstand, daß seine Bilder wie Porträts einer wirklichen (ihm allerdings noch unbekannt) Frau erscheinen, der Prinzessin Angiola.

„Man fand, daß Gesicht und Gestalt der Prinzessin Angiola T.... zum Sprechen ähnlich sei, man äußerte dies dem jungen Maler selbst, und Schlauköpfe gaben spöttisch zu

² Vgl. Hoffmann: Nachtstücke, 138f. Insel-TB-Ausg. Frankf./M. 1977.

³ „(...) da rauschte es im Gebüsch, und die Gestalt eines hochherrlichen Weibes stand vor der Grotte. / 'Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engelsgesicht. - Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. - Die heilige Katharina - Nein, mehr als sie - mein Ideal, mein Ideal war es! - Wahnisnng vor Entzücken stürzte ich nieder, da verschwebte die Gestalt freundlich lächelnd! (...)', (NS 142)

verstehen, der deutsche Maler sei von dem Feuerblick der wunderschönen Donna tief ins Herz getroffen. Berthold war hoch erzürnt über das alberne Gewäsch der Leute, die das Himmlische in das gemeinirdische herabziehen wollten. 'Glaubt ihr denn,' sprach er, 'daß solch ein Wesen wandeln könne hier auf Erden? In einer wunderbaren Vision wurde mir das Höchste erschlossen; es war der Moment der Künstlerweihe.', (Nachtstücke 143)

Bald lernt Berthold die Prinzessin leibhaftig kennen. Revolutionäre Wirren, die in Neapel als Folge der Napoleonischen Siege in Italien ausbrechen und zu gewalttätigen Volksaufständen führen, machen ihn unversehens zum Zeugen der Plünderung eines herzoglichen Palastes. Er kann gerade noch verhindern, daß einer der mörderischen Revolutionäre eine der adligen Bewohnerinnen ermordet; als Berthold einschreitet, erkennt er in dieser Frau das lebendige Gegenstück zu seinen Heiligendarstellungen.

Die lebendige Frau wird zur Rivalin der künstlerischen Vision. Trotz der Schönheit und Liebenswürdigkeit seiner Frau fühlt sich Berthold von ihrer Gestalt verfolgt - und auf der Ebene der Handlung manifestiert sich diese Verfolgung gleichsam darin, daß die Prinzessin dem Maler nun auch als Frau angehören will.⁴ Bertholds Ehe verläuft ebensowenig glücklich wie seine weitere Malerlaufbahn. Er nimmt ein weiteres Heiligengemälde in Angriff, bei dem ihm die nunmehr physisch gegenwärtige Angiola Modell stehen soll. Das Werk wird nicht vollendet. Die wirklich sichtbare Angiola hat alle inneren Bilder verdrängt - und so vermag Berthold keine überzeugenden Werke mehr zu schaffen.

Sollte sich die verschwundene Vision, das Traumbild wieder entfalten und zum Urbild wahrer Meisterwerke werden können, so müßte die empirische Doppelgängerin des Ideals verschwinden; die Abwesenheit des sinnlich-konkreten Objekts ist Bedingung gelingender Darstellung, da nur sie der Einbildungskraft den notwendigen Spielraum gibt. Berthold wünscht sich den Tod seiner Frau und des mittlerweile geborenen Kindes, also die Abwesenheit des falschen Vor-Bildes für seine Gemälde. Die beiden verschwinden, wenn auch im Dunkeln bleibt, wie; „er hatte sich seines Weibes und Kindes entledigt“, so heißt es nur über Berthold, nachdem dieser, nunmehr allein, nach dem zunächst spurlosen Verschwinden der ganzen Familie an einem andern Ort wieder auftaucht. Er arbeitet weiter an seinem zunächst so mißlungenen Heiligenbild und vollendet drei von den vier Figuren, dann wird er krank, sein Besitz wird veräußert, und er verdingt sich nach seiner Genesung als Wandmaler für Auftragsarbeiten. Von der Darstellung menschlicher Gestalten hat er sich gänzlich abgewandt; seine Meisterschaft verwendet - oder verschwendet - er auf Architekturmalereien, und bei solcher Arbeit trifft ihn dann auch der Erzähler der Geschichte in der Jesuiterkirche zu G. an. Ungeklärt bleibt nicht nur das mysteriöse Verschwinden von Frau und Kind (der Erzähler hält Berthold für deren Mörder, doch als er den Maler mit dieser Beschuldigung konfrontiert, versichert dieser sehr nachdrücklich sein Unschuld - offenbleibt auch, warum Berthold keine menschlichen Gestalten mehr malt und insbesondere ein eigenes unvollendetes Heiligen-Bild, das er just in der Jesuiterkirche wiedertrifft, nicht fertigstellt. (Stattdessen zeigt er beim Anblick des eigenen Werks ein solches Entsetzen, daß man das Bild verhängen muß.) Berthold deutet in einem Gespräch mit dem Erzähler an, daß er es für eine frevlerische Vermessenheit halte, in der Kunst nach

⁴ Wenn sie ihm den Vorschlag zu einem weiteren Zusammenleben macht, so geschieht dies auf der Basis eines tragischen Mißverständnisses, das eng mit der Ambivalenz um Traumvision und empirischer Erfahrung zusammenhängt: Angiola glaubt, Berthold habe sie als wirkliche Person wahrgenommen und als solche auch dargestellt; daß sie für ihn bislang nur ein Traumbild war, ist ihr nicht bewußt.) „Berthold richtete sich auf, er wählte zu träumen, er blickte mit starren Augen die Prinzessin an - ja, sie war es selbst - die herrliche Himmelsgestalt, die den Götterfunken in seiner Brust entzündet. - Ist es möglich - ist es wahr - lebe ich denn?' rief er aus. 'Ja, du lebst,' sprach die Prinzessin - 'du lebst für mich; was du nicht zu hoffen wagtest, geschah wie durch ein Wunder. O, ich kenne dich wohl, du bist der deutsche Maler Berthold, du liebtest mich ja und verherrlichtest mich in deinen schönsten Gemälden. - Konnte ich denn dein sein? - Aber nun bin ich es immerdar und ewig. - Laß uns fliehen, o laß uns fliehen!' - Ein sonderbares Gefühl, wie wenn jählings Schmerz süße Träume zerstört, durchzuckte Berthold bei diesen Worten den Prinzessin.“ (NS 145))

dem Höchsten zu streben, und „das höchste der göttlichen Natur, den Prometheusfunken im Menschen“ (NS 126) in Gestalten bannen zu wollen. Und wenn er seine geistige Zerrüttung andeutungsweise darauf zurückführt, daß er sich „eines gräßlichen, nie zu sühnenden Verbrechens“ bewußt sei (NS 129), so kann man dies zwar einerseits wie der Erzähler als Anspielung auf den Mord an Angiola und ihrem Sohn deuten, es mag aber andererseits auch Ausdruck des Schuldbewußtseins eines Künstlers sein, der die Kunst selbst seiner Meinung nach durch Preisgabe seiner Visionen an die Sichtbarkeit verraten hat.

Einige Zeit nach der Abreise des Erzählers aus G. wird Berthold wieder heiter, vollendet sein Gemälde und verschwindet - wobei Indizien auf einen Freitod hindeuten. Ansonsten bleibt die Geschichte im Dunkeln.

In Hoffmanns Geschichte wird die konkrete Umsetzung des imaginativ geschauten Ideals in der Malerei zum Inbegriff des Verrats an diesem Ideal. Das unsichtbare, weil nicht-gemalte Bild ist in einer paradoxen Übersteigerung der romantischen Ästhetik ebenso das ideale Bild, wie allein die nicht aufgeschriebene Komposition dem Verrat an der Kunst entgeht.

Wiederholt macht Hoffmann das Motiv vom lebendigen Bild zum Indikator einer Verselbständigung der Produkte der poetischen Einbildungskraft, aber auch zum Indiz dafür, daß schöpferische Phantasie und zerrüttender Wahnsinn nahe beieinander liegen. Belebte Bilder und lebendige Porträts, auf der einen Seite Konkretisationen der Idee einer autonomen und welterzeugenden Kunst, sind auf der anderen Seite Anlässe, die Wahrnehmbarkeit der Differenz zwischen Sein und ästhetischem Schein in Frage zu stellen und sie letztlich zu verwischen. Diese Entgrenzung ist wiederum ambig. Sie erscheint einerseits als Konsequenz daraus, daß die Kunst gegenüber der Wirklichkeit autonom wird. Andererseits erzeugt sie Desorientierung und provoziert wahnhafte Verwechslungen der diversen Dimensionen des Wirklichen.

Edgar Allan Poe: „The Oval Portrait“ (Das ovale Porträt)

In dieser Erzählung haben wir es mit zwei äußerlich klar gegeneinander abgegrenzten Geschichten zu tun, die sich unabhängig voneinander referieren lassen: Mit einer Rahmengeschichte, die damit abbricht, daß der Protagonist einen Text zur Hand nimmt, um ihn zu lesen, sowie mit einer Binnengeschichte, welche von dem genannten Text berichtet wird.

Die zuerst erzählte Rahmengeschichte ist die eines Reisenden, der, nach einem Kampf mit Banditen im Apenninen-Gebirge verwundet, mit seiner Dienerschaft vorübergehend Schutz in einem Schloß sucht. Er trifft dort keine Bewohner an, entdeckt dafür aber eine Gemäldesammlung nebst einem Buch, das Beschreibungen und Würdigungen der Gemälde enthält. Das Bildnis einer jungen Frau zieht bald das besondere Augenmerk des Besuchers auf sich, da es ihm auf wundersame Weise lebensähnlich wirkt.

„Das Bild war, wie schon gesagt, das Porträt eines jungen Mädchens - nur der Kopf und die Schultern, und zwar in jener Art gemalt, die man mit dem technischen Ausdruck 'Vignettenstil' bezeichnet. Die Arme, der Busen und selbst die Spitzen ihres schimmernden Haares gingen unmerklich in den unbestimmten, tiefen Schatten über, der den Hintergrund des Gemäldes bildete. Der Rahmen war oval, reich vergoldet und in maurischem Geschmack verziert. Rein als Kunstwerk genommen, konnte es nichts Berwunderungswerteres geben als dieses Porträt - und doch hätte weder die vollkommene Ausführung des Bildes noch die himmlische Schönheit der dargestellten Person mich so plötzlich und so heftig erregen können. Auch sah ich sehr wohl ein, daß ich im ersten Augenblick des Erwachens aus meinen Träumereien das Bild nicht etwa für eine lebendige Person hätte halten können: die vignettenhafte Art der

Ausführung und der glänzende Rahmen hätten einen solchen Gedanken überhaupt wohl nicht aufkommen lassen ...Ich dachte über dies alles vielleicht eine Stunde lang nach, in meine Kissen zurückgelehnt, und hielt meine Blicke immer fest auf das Porträt gerichtet, bis ich endlich das ganze Geheimnis dieses sonderbaren Bildes entdeckte. Sein Reiz bestand nämlich in der vollkommenen Lebensähnlichkeit seines Ausdrucks, der mich beim ersten Anblick so lebhaft erregt, verwirrt, ja, erschreckt hatte.“ (S. 153)

Eine Umstellung des Kerzenleuchters führt erst zu dessen Entdeckung, und sofort macht das Bild einen ungewöhnlichen Eindruck auf den Betrachter, der freilich zunächst zu zögern scheint, diesen Eindruck näher zu charakterisieren.

„Es war das Bild eines jungen, zum Weibe reifenden Mädchens. Ich blickte es schnell an und schloß dann sofort die Augen. Weshalb ich das tat, wußte ich im ersten Augenblick selbst nicht, und ich begann mit geschlossenen Lidern über den Beweggrund nachzugrübeln. Es war wohl eine instinktive Bewegung gewesen, um Zeit zum Nachdenken zu gewinnen - um mich zu vergewissern, daß mein Blick mich nicht getäuscht - um meine Phantasie zu beruhigen, damit sie den Gegenstand nüchtern und ruhig betrachte. Nach ein paar Sekunden blickte ich das Gemälde wieder fest an.“ (S. 152)

Der vom Bild ausgehende Effekt veranlaßt den Besucher dazu, den diesem Gemälde zugeordneten Text zu lesen. Hier endet die Rahmengeschichte; wir lesen im folgenden, was der Besucher gelesen hat: die Geschichte der Entstehung des Bildnisses.

Dargestellt ist, so erfährt der Leser (der fiktive wie der echte), die junge Frau des Malers selbst, welche die Kunst ihres Gatten haßte und fürchtete, sich aber dennoch aus Liebe seinem Wunsch fügte, sie zu porträtieren. Schon während der Entstehungszeit der mit großem Ehrgeiz gemalten Bildes registrieren Beobachter dessen frappierende Ähnlichkeit mit dem Modell. Für die Endphase der Arbeit gab es dann, so der Bericht, keine Zeugen mehr, und doch weiß der ungenannte Verfasser des Berichts von signifikanten Begleitumständen der Arbeit zu berichten: Der Maler habe zunehmend mehr das Bild, immer weniger seine Frau angeblickt, habe dessen mit der „Lebendigkeit“ des Bildes zunehmende Ermattung nicht gesehen oder nicht sehen wollen, bis am Ende, gleichzeitig mit dem letzten vollendenden Pinselstrich an dem täuschend „lebendig“ wirkenden Bild, die unglückliche Frau gestorben sei. An dieser Stelle bricht die gesamte Geschichte ab.

Standen die Anfertigung des Gemäldes und der physische Verfall des Modells in einem Bedingungsverhältnis - oder es handelt sich um eine bloße Koinzidenz? War die Frau krank, und ihr Mann hat dies nur nicht rechtzeitig bemerkt? Hat der psychologisch motivierte Widerwille der Frau gegen die Arbeit ihres Mannes, verbunden mit ihrer menschlichen Vernachlässigung ihren Tod verursacht; ist sie an Lieblosigkeit gestorben? Oder hat der Maler während seiner Arbeit das „Leben“, das er seinem Gemälde allmählich schenkte, der eigenen Frau entzogen?

Wer kann eigentlich wissen - wenn den in der Endphase der Arbeit des Malers „niemand mehr in den Turm zugelassen“ wurde, wie diese Endphase ablief - wenn nicht der Maler selbst? Wer sollte berichten können, was in ihm vorging - „er wollte nicht sehen“ -, wenn nicht er selbst? Lesen wir die Aufzeichnungen eines Schuldigen? Wer also könnte die Gemäldebeschreibung verfaßt haben, wenn nicht der Maler selbst?

Wie glaubwürdig ist im übrigen der Erzähler der Rahmengeschichte? Dieser ist nach eigenem Bericht ein von seiner Verwundung geschwächter Opiumkonsument. Seine Begegnung mit dem sonderbaren Porträt findet in der Nacht und bei Kerzenbeleuchtung statt

- in einem Zustand „träumerischer Versunkenheit“. Woran will der Träumende den Unterschied zwischen Traum und Wachen erkennen?

Das Schloß ist unbewohnt, scheint dem Besucher aber erst kürzlich und für nur kurze Zeit verlassen worden zu sein: ein etwas ungewöhnlicher Umstand für eine Gegend, die offenbar von Banditen heimgesucht wird. Wer wohnt da eigentlich - bzw.: Warum treffen die unerwarteten Besucher niemanden an? Warum treffen sie - um pointierter zu fragen - keinen Menschen an?

Wird das Schloß womöglich bewohnt von Geschöpfen des Malers, die eine ähnliche Schein-Existenz, ein ähnliches Schein-Leben führen, wie die gemalte Gattin? Treten die gemalten Figuren aus ihren Rahmen, wenn niemand hinsieht? Hat der Maler seine Frau nur als ein Opfer unter anderen porträtiert? Sicher ist: Wenn auch keine Menschen als Bewohner gefunden werden, so nehmen die Bilder doch auf intrikate Weise die Rolle der eigentlichen Hausherrn ein. Wird das Schloß von den gemalten Personen bewohnt? Poes Maler ist ein umgekehrter, ein per-verser Pygmalion. Es scheint, als raube er der eigenen Frau ihr Leben, um ein Kunstwerk zu schaffen. Allerdings: Was ist das für ein Leben, das sich mittels eines Pinsels vom Körper auf die Leinwand übertragen läßt?

Das Schloß erscheint als Allegorie der Welt der Kunst, welche bewohnt wird von Wesen, die auf gespenstische Weise existieren und doch nicht existieren; die Erzählung vom „Ovalen Porträt“ liest sich wie eine autoreflexive Parabel über Kunst (und Literatur), über Wesen und Zwiespältigkeiten künftlersicher Darstellung, und zwar im Hinblick auf das dämonische Spiel mit der Grenze zwischen Leben und Tod.

Poe: „Metzengerstein“

Nicht weniger schrecklich als der Eintritt eine „wirklichen“ und „lebendigen“ Wesens ins Bild ist der Austritt eines gemalten Wesens in die „Wirklichkeit“, ins „Leben“. In Poes Erzählung „Metzengerstein“ wird kein Mensch, sondern ein gemaltes Pferd auf wundersame Weise lebendig, und zwar, um Rache zu nehmen für seinen ermordeten Herrn. Ein junger Graf von Metzengerstein hat gerade aus verblendetem Haß einen Brand im Schloß seines Feindes Berlefitzing legen lassen (die Feindschaft zwischen beiden Familien datiert schon weit zurück) - ein Feuer, bei welchem der Feind zu Tode kommt. Der Verbrecher beobachtet die Katastrophe aus der Ferne, als seine Blicke auf unerklärliche Weise von einem Wandteppich in seinem eigenen Gemach angezogen werden: Hier ist szenisch dargestellt, wie ein Vorfahre Metzengersteins einen Vorfahren Berlefitzings ermordete, wobei das Opfer von einem Streitroß begleitet wird. Dieses Pferd von „unnatürlicher Farbe“ (38), von dem der Erzähler zunächst berichtet, es befinde sich „unbeweglich und steinern“ im Vordergrund des Bildes, verändert während des Brandes im benachbarten gegnerischen Schloß seine Position - oder vielmehr: es hat sie verändert, als der Täter es erneut anblickt, hat diesem den Kopf zugewandt, noch dazu mit einem menschenähnlichen Ausdruck auf dem Gesicht.⁵

Während das gegnerische Schloß niederbrennt, fangen die Bediensteten des verbrecherischen Metzengerstein ein Pferd ein, das dem Pferd auf dem Bild völlig gleichsieht. Dieses wilde und unheimlich anmutende Tier, das die Initialen des zu Tode gekommenen Feindes auf der Stirn trägt, ohne daß irgendwer aus dessen Dienerschaft es je

⁵ „(...) dann richteten sich seine Augen fast unwillkürlich wieder auf das Wandbild. Mit Entsetzen bemerkte er, daß der Kopf des Schlachtrosses seine Lage verändert hatte. Der Hals des Tieres, der vorher wie voll mitleid starr nach seinem am Boden liegenden Herrn gewandt war, hatte sich jetzt in seiner ganzen Länge auf den Baron zu ausgestreckt. Die Augen, die eben noch unsichtbar gewesen waren, blickten nun mit einem wilden, fast menschlichen Ausdruck vor sich hin und leuchteten in seltsamem, glühendem Rot, während die auseinandergezerrten Lippen des offenbar wütenden Tieres widerwärtige Totenzähne sehen ließen.“ (38)

gesehen hätte, schlägt seinen neuen Herrn in seinen Bann. Beide werden unzertrennlich, bis das Pferd eines Tages seinen Herrn das Leben kostet: Auf Metzengersteins Schloß ist ein Brand ausgebrochen, und das gespenstische Pferd aus dem Wandteppich trägt den Brandstifter in die Flammen seines eigenen Besitzes. Über den rauchenden Ruinen steigt eine Wolke auf, die deutlich die Konturen eines Pferdes zeigt.

Oscar Wilde: „The Picture of Dorian Gray“

Die am Ende der Poeschen Erzählung vom Ovalen Porträt stehende Entdeckung einer toten Frau außerhalb des so lebendig wirkenden Bildes suggeriert, daß das Bild und das Modell gleichsam ihre Plätze getauscht haben. Auf einem verwandten Einfall beruht die Geschichte des Protagonisten in Oscar Wildes Roman „The Picture of Dorian Gray“. Auch Motive aus dem Roman Maturins finden sich in Oscar Wildes „Picture of Dorian Gray“; das Motiv des „lebendigen“ Bildes (als eines gespenstischen Doppelgängers), das der unwandelbaren Gestalt des Abgebildeten, das der plötzlichen Alterns des Gemalten kurz vor seinem Tod, das der magischen Korrespondenz zwischen Gemaltem und Bild, das der Zerstörung des Bildes... und Wilde hat sich in späteren Jahren als Schriftsteller das Pseudonym Sebastian Melmoth zugelegt.

Bei Wilde überträgt sich auf ein Porträt eine ganz bestimmte Eigenschaft, die lebendige Wesen normalerweise charakterisiert: die Disposition zur Gestaltveränderung, wie sie sich zum einen aus dem Dasein in der Zeit, zum anderen aus der Lebensweise des Menschen ergibt.

Wie kommt es dazu? Der Maler Basil Hallward hat seinen jungen Freund Dorian Gray porträtiert, und sein Werk erscheint ihm selbst ebenso wie seinem Besucher, dem zynischen Lord Henry Wotton, aus zwei Gründen als etwas Außerordentliches: Erstens wegen der großen Schönheit des Modells und folglich auch der gemalten Gestalt, sowie zweitens wegen der Intensität des Eindrucks, den das Werk auf seine Betrachter macht. Das Bild schlage ihn in seinen Bann, so gesteht der ansonsten so verwöhnte und schwer zu beeindruckende Lord Henry, und der Maler bekennt seine Abneigung gegen eine öffentliche Ausstellung des Gemäldes: Es stecke, so meint er, zuviel von ihm selbst darin, er habe hier seine Seele - „das Geheimnis seiner Seele“ - gezeigt (DG 12). Natürlich ist es einerseits nur eine Redensart, welche auf keinerlei übernatürliches Geschehen, keinerlei magische Praxis hindeutet, wenn jemand (zumal ein Künstler) von sich sagt, er habe viel von „sich“ in ein Bild hineingesteckt. Andererseits wird diese Bemerkung mit einem Ernst vorgebracht - und auf für Lord Wotton ungewöhnlich ernsthafte Weise aufgenommen -, daß sie Signalcharakter hat. Besteht ein innerer Zusammenhang zwischen Bild und Maler, eine magische Korrespondenz, die auf der Übertragung von Lebenskraft vom lebendigen Maler auf das Werk beruht?

Daß Hallward seinem Besucher den Namen des Porträtierten zunächst verheimlicht, weil ihm die Nennung des Namens besonders geschätzter Personen wie eine Preisgabe erscheint (DG 10f.), kann eine Marotte sein oder gar - trivialer noch - Ausdruck der Eifersucht; es kann aber auch Ausdruck einer durchaus ernstzunehmenden Ahnung um die Macht von Repräsentationen sein.

Als der porträtierte Dorian Gray zum ersten Mal die Szene betritt, wird er vordergründig als ein junger Mann von großer Natürlichkeit geschildert; allerdings hatte Lord Wotton zuvor behauptet, daß das Natürlich-Sein nichts als eine Pose sei (DG 11). Die Grenzen zwischen Natürlichem und Künstlichem sind also keineswegs klar gezogen, wie ja auch die Faszination des Malers Hallward durch Dorian Gray der Faszination durch ein Kunstwerk oder durch eine ästhetische Idee sehr ähnlich sieht. (Schon die den gesamten Roman

einleitende Beschreibung der Szenerie im Atelier des Malers ist darauf angelegt, die Grenze zwischen Natur und Kunst als fließend vorzustellen.⁶⁾

Dorian Gray erweist sich - wie zur Bestätigung des mehrfach suggerierten oder sogar ausgesprochenen Gedankens von der Übergänglichkeit zwischen Lebendig-Natürlichem und (konventionellerweise als „tot“ charakterisierten) Artefakten - bald als nicht unähnlich der Materie, die der Maler benutzt, um Bilder zu schaffen: Er ist ein formbares Material, seine Seele selbst läßt sich gestalten, läßt sich biegen und im weiteren Sinn ästhetischen Zwecken nutzbar machen. Lord Henry Wotton, der im Atelier Dorians Bekanntschaft macht, bemächtigt sich der Seele des jungen Mannes, indem er ihn für einen zynischen Ästhetizismus gewinnt, ihm seine eigenen Ideen, seine eigene Amoralität, seine eigene Skrupellosigkeit einflößt. Dorian Gray wird zum Kunstwerk Lord Henrys, so wie sein Porträt das Werk des Malers Hallward ist. Von der sukzessiven moralischen Korruption Dorian Grays handelt der Roman insgesamt, doch eine erste Etappe auf diesem Weg wird bereits in der eingangs geschilderten Atelierszene zurückgelegt.

Durch Lord Henrys Ästhetizismus angesteckt, entdeckt Dorian Gray erstmals die eigene Schönheit; wie der mythologische Narziss, auf den deutlich genug angespielt wird, und der sich selbst in die Betrachtung des eigenen Spiegelbild verlor, so verliert sich Dorian in die Betrachtung seines gerade fertiggestellten Porträts. Er sieht in der gemalten Figur einen Doppelgänger seiner selbst, einen glücklicheren, wie er meint, da die gemalte Gestalt nicht altern, nicht häßlicher und abstoßender werden muß. Den Gedanken, daß Alter vor allem Häßlichkeit bedeute und darin ein schreckliches Verhängnis zu sehen sei, hat ihm zusammen mit dem Bewußtsein der eigenen Schönheit Lord Henry eingegeben, für den Schönheit nicht allein der oberste, sondern letztlich der einzige Wert ist, nach dessen Maßgabe menschliches Handeln und Verhalten ausgerichtet sein sollte. Und so kommt es dazu, daß Dorian Gray sich wünscht, das Bild möge an seine Stelle altern und er selbst dabei vom altersbedingten Verfallsprozeß verschont bleiben.⁷⁾

Wenn sich im folgenden einerseits die Figur Dorian Gray als das Werk der moralisch fragwürdigen Erziehung durch Lord Henry darstellt, andererseits das Gemälde Ausdruck der Seele des Künstlers Hallward ist, dann stellt sich die Frage, wer denn hier das Urbild - und wer das Abbild ist. Was Dorian unter Lord Henrys Einfluß verliert, ist vor allem seine Empfindungsfähigkeit, also das, was die lebendigen Wesen normalerweise von toten Bildern unterscheidet. In einem übertragenen Sinn verliert Dorian Gray sich selbst.

Dorian Gray tritt, indem er seinen vermessenen Wunsch ausspricht, tatsächlich das zweifelhafte Vermögen, sich zu wandeln und zu altern, an sein Bildnis ab; dieses altert nun für ihn - und dabei zeigt in seiner sich wandelnden Physiognomie den Abdruck jenes inneren moralischen Verfalls, der Dorian Grays Leben prägt.

Welche Entwicklung durchläuft das Bildnis? Eine erste Veränderung wird an ihm sichtbar, nachdem Dorian sich grausam gegenüber einer jungen Frau verhalten hat, die er zunächst zu lieben glaubte und an sich band, dann aber, nachdem sie selbst der Kunst um des Lebens und der Liebe willen entsagen wollte, nicht mehr mag und von sich stößt. Während sich das

⁶⁾ Das Fenster des Ateliers wird so beschrieben: „(...) dann und wann glitten die phantastischen Schatten fliegender Vögel über die langen seidnen Vorhänge, die über das große Fenster gespannt waren, weil es ihn [Lord Henry] an jene bleichen Maler Tokios mit den Jades Gesichtern erinnerte, welche durch die Mittel einer Kunst, die notwendig unbeweglich ist, den Eindruck von Behendigkeit und Bewegung zu erwecken suchen.“ (DG 7) - Hier ist gleich von einem doppelten Übergang die Rede: Von lebendigen Vögeln - respektive ihren Schatten -, die an gemalte Vögel erinnern, welche umgekehrt aber ihrerseits Lebendigkeit vortauschen. Durch diesen Einfall wird der Themenkreis um Malerei, Repräsentation, falsche und echte „Lebendigkeit“ bereits eingeführt, um den es mit der eigentlichen Romanhandlung dann gehen wird.)

⁷⁾ „Wie traurig es ist! flüsterte Dorian Gray, dessen Augen noch immer auf sein Bildnis gerichtet waren. 'Wie traurig es ist! Ich soll alt werden, schauerlich, widerwärtig. Aber dieses Bild wird immer jung bleiben. Niemals wird es älter werden, als es heute an diesem Junitage ist... Wenn es umgekehrt sein könnte! Wenn ich es wäre, der ewig jung bliebe, und wenn das Bild alt würde! Dafür - dafür - gäbe ich alles! Ja, nichts auf der Welt würde ich nicht hingeben! Ich würde meine Seele dafür geben!.. (DG 37f.)

verzweifelte Mädchen das Leben nimmt, verändert sich das Bildnis, nimmt einen irreversibel grausamen Gesichtsausdruck an - während man Dorian selbst nicht ansieht. Dorian spielt hier alle Möglichkeiten einer natürlichen Erklärung für jene wundersame Verwandlung des Bildes durch: Einbildung, Sinnestrag durch falsche Beleuchtung, Wahnsinn - oder Manipulation des Bildes - und er muß alle als Grund verwerfen. Es bleibt ein einziger, ein anderer Grund zu Erklärung übrig: die magische Wirkung seines einstigen Wunsches.

„Als er [Dorian, nach seiner Heimkehr von der schrecklichen Szene mit der verstoßenen Geliebten] die Türklinke ergriff, fiel sein Bild auf das Bildnis, das Basil Hallward von ihm gemalt hatte. Erstaunt schrak er zurück. Dann ging er bestürzt in sein Zimmer. Als er die Blume aus seinem Knopfloch genommen hatte, schien er zu zögern. Schließlich ging er zurück, trat vor das Bild und prüfte es. In dem trüben gedämpften Licht, das durch die cremefarbenen Seidenvorhänge hereindrang, schien ihm, als sei das Gesicht ein wenig verändert. Der Ausdruck war anders. Etwas wie ein grausamer Zug lag um den Mund, konnte man sagen. Es war sehr seltsam. / Er wandte sich um, trat ans Fenster und zog den Vorhang auf. Der helle Morgen durchflutete den Raum und jagte die phantastischen Schatten in dunkle Winkel, wo sie schauernd verweilten. Aber der seltsame Ausdruck, den er auf dem Gesicht des Bildes bemerkt hatte, schien zu bleiben, ja, noch stärker geworden zu sein. Das heiße, zitternde Sonnenlicht zeigte ihm die grausamen Linien um den Mund so klar, als ähe er nach einer abscheulichen Tat in den Spiegel. / Er fuhr zusammen und nahm einen ovalen Spiegel vom Tisch, den elfenbeinerne Liebesgötter hielten, (...) und blickte hastig in seine blanke Tiefe. Aber seine roten Lippen waren nicht verzerrt von solchen Linien. Was bedeutete das? / Er rieb sich die Augen, trat dicht vor das Bild und untersuchte es von neuem. Keinerlei Zeichen einer Veränderung waren vorhanden, wenn er das Gemalte überprüfte, und doch war kein Zweifel, daß der ganze Ausdruck sich verzerrt hatte. Das war keine Einbildung. Die Sache war furchtbar klar.

Er warf sich in einen Stuhl und begann nachzudenken. Plötzlich zuckte ein Erinnerung in ihm auf, was er in Basil Hallwards Atelier gesagt hatte, an jenem Tage, da das Bild beendet worden war. Ja, er erinnerte sich ganz deutlich. Er hatte einen wahnsinnigen Wunsch ausgesprochen: er selbst solle jung bleiben, und das Bildnis solle altern; seine eigene Schönheit sollte unverwelklich bleiben, und das Antlitz auf der Leinwand solle die Last seiner Leidenschaften und Sünden tragen; das gemalte Abbild sollte von den Linien des Leidens und Denkens durchfurcht werden und er dafür die zarte Blüte und Lieblichkeit seines ihm gerade bewußt gewordenen Knabenalters behalten. War sein Wunsch in Erfüllung gegangen? Dergleichen war doch unmöglich. Nur daran zu denken schien ungeheuerlich. Und doch, da stand das Bild vor ihm, mit dem Zug der Grausamkeit um den Mund.“ (DG 125-127)

„Das Bild war nicht anders geworden. Es war Irrsinn, das zu denken. / Und dennoch blickte es ihn an, mit der Zerstörung in dem schönen Gesicht und dem grausamen Lächeln. (...) Ein Gefühl unendlichen Mitleids, nicht mit sich, sondern mit seinem gemalten Abbild überkam ihn. Es hatte sich schon verändert und würde sich noch mehr verändern.“ (128)

Es ist nicht ganz sicher, ob es Dorians Wunsch ist, der zur Übertragung der „Lebendigkeit“ aufs Bild geführt hat oder die Kunst des Malers - aber wenn ersteres der Fall ist, dann ist es eigentlich erst die Magie des Wortes, welche den Bild-Zauber bewirkt, ihm also bedingend zugrundeliegt als die überlegene Magie. Unentscheidbar ist, ob an der Zerstörung von Dorians Seele das Bildnis schuld ist, also ein dämonischer Einfluß vom ihm ausgeht - oder ob vielmehr das Bild „unschuldig“ und der Mensch allein schuldig ist, - schuldig, indem er

dem Bild - wie es in sehr deutlicher, fast blasphemisch klingender Anspielung auf den gekreuzigten Gottessohn heißt - die „Last“ der menschlichen Sünden aufbürdet.

Dorian versteckt das Porträt als Zeugnis seiner inneren Verderbtheit vor den Augen der Menschen, schließt es in einer Dachkammer ein, verhängt es zudem mit einer Decke - so, wie man ein schlechtes Gewissen zum Schweigen bringen möchte. Dorian gibt sich einer ausschweifenden und amoralischen Lebensweise hin, verkehrt in finsternen Kreisen, treibt anrüchige Dinge. Das Bildnis zeigt alle Spuren solcher Ausschweifungen und zudem die des Alterns, während Dorian stets jung und schön bleibt und sein unschuldiges Aussehen bewahrt, so daß man die Gerüchte über seine Umtriebe kaum glauben möchte, wenn man ihn sieht. (DG 176f.) Während ihm das Bild, dieses Abbild seiner Laster, zunächst tiefe Beklemmung verursachte, genießt er später (und darin zeigt sich das Maß seiner moralischen verfalls) die Diskrepanz zwischen der Scheußlichkeit des gemalten Gesichts und der eigenen Schönheit. (DG 177) Neben das Gemälde hält er einen Spiegel, aus dem ihm ein willkommeneres, weil schöneres, dabei aber trügerisches Abbild entgegnetritt. (DG 177)

Mit grausamer Freude zeigt er eines Tages dem Maler Hallward das so schrecklich veränderte Bildnis, indem er es ihm als Bildnis seiner Seele vorstellt (DG 214f.) Der entsetzte Maler erkennt die magische Transformation an; Dorian aber ersticht ihn, da er ja damit einen Zeugen seiner Lasterhaftigkeit beseitigt (217f.). Zwar gelingt es ihm, die Leiche des Malers spurlos beseitigen zu lassen und auch alle anderen ihn möglicherweise bedrohenden Spuren zu beseitigen, doch das Bild zeigt nun Blutspuren an den Händen des gemalten Dorian Gray. (DG 239)

Eine letzte schreckliche Offenbarung wird Dorian durch sein Porträt zuteil, als er sich schließlich - unter dem Eindruck jener Erschütterung - moralisch bessern möchte. Er beginnt damit, daß er auf einen Verführungsplan verzichtet und sich von einem jungen Mädchen, das er zu umgarnen im Begriff stand, vorzeitig trennt. Als er sich vor seinem Porträt den Lohn dieser vermeintlich guten Tat abholen möchte - und zwar in der Hoffnung, die Spuren seiner neuen Anständigkeit hätten sich auf dem Bildnis ausgeprägt - entdeckt er, daß nun zu den Spuren aller möglichen Laster auch noch die der Heuchelei gekommen ist. (DG 307)

Diese Entdeckung treibt ihn zum Angriff auf das Bild, der seinem Selbstmord gleichkommt. Im Tod wechseln Gemalter und Gemälde wieder ihre Gestalt: Die Bedienten, die in der Dachkammer nach ihrem Herrn suchen, den sie in eben dem Moment schreien gehört haben, als er das Bilddurchstach - sie finden an der Wand ein wunderschönes Porträt und auf dem Boden, tot, einen widerlichen, welken Alten. Allein die Ringe an seinen Fingern lassen, wie es heißt, die Zeugen erkennen, wer dort liegt. (DG 310)

Einige allgemeine Überlegungen

(1) Mit Geschichten über lebendige Porträts wird implizit oder explizit an bildmagische Vorstellungen angeknüpft.

Ein Bild von jemandem zu besitzen, bedeutet - einem atavistischen und weitverbreiteten Glauben zufolge - ihn zu beherrschen; zwischen Bildzauber und Namenszauber bestehen in diesem Punkt Analogien. Das Alte Testament verbietet, sich von Gott ein Bildnis zu machen; in der islamischen Kultur erstreckt sich das Bildnisverbot auch auf andere Wesen.⁸

⁸ Die primitive bildliche Darstellung, wie sie allen Kulturen geläufig ist, hat laut dem Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens zufolge (HWA, Artikel: „Bild“, Bd. 1, Sp. 128ff.) einen dreifachen Zweck: sie entspringt einem „ästhetischen Bedürfnis“, dient ferner einem „praktischen und logischen Bedürfnis“, geht drittens aber auch aus einem „metaphysischen Bedürfnis“ hervor. In letzterer Hinsicht gehört die bildliche Darstellung „dem Gebiet der Religion und

In religiös-kultischen Zusammenhängen verbinden sich mit dem Bild verschiedene, zum Teil zwiespältige Ideen und Erwartungen. Der Furcht vor Bildern steht ein bilderbezogener Wunderglaube gegenüber, dem Verbot bestimmter Bildnisse eine kultische Praxis, in der Bilder eine feste Funktion besitzen, dem eher harmlosen Gebrauch vermeintlich wundertätiger Bildchen die Ver-Bildlichung Gottes selbst.⁹ Der Glaube an die Wirkungsmacht von Bildern ist weitverbreitet und besitzt viele Spielformen.¹⁰ Um Bilder und ihre Macht kreisen entsprechend viele Legenden.

„Es werden B.erwunder berichtet. Häufig ist schon der Ursprung des B.es von der legende verklärt. Das B. ist vom Himmel gefallen oder von Engeln vom Himmel herabgetragen; es ist überhaupt nicht von Menschenhänden gebildet (...) oder hat sonstwie wunderbaren Ursprung. (...) Ferner berichten Sagen von solchen B.ern, daß sie, verspottet oder mißhandelt, sich an dem Missetäter rächen und ihn bestrafen. daß sie sich bewegen, sich umwenden, mit dem Finger oder den Augen winken, daß ihnen ein Bart wächst, daß sie bluten, schwitzen oder Blut schwitzen, weinen, sprechen, singen, schreien, im Feuer nicht verbrennen, vom Wetter nicht getroffen werden.“ (1287)

Hinter dem Glauben an die Macht der Bilder steckt ein atavistisches Analogiedenken, das sich unterschwellig überall dort noch gelten mag, wo man in Bildern mehr als bloß dekorative Phänomene sieht. Der Bildzauber

„beruht auf dem Glauben an den innigen, bis zur Identifikation gehenden Zusammenhang von B. und Dargestelltem. (...) Entweder bewirkt die bildliche Darstellung allein für sich schon den gewünschten Vorgang (so etwa bei den Jagddarstellungen); oder es wird eine Handlung mit dem B. vorgenommen, die zum Gewünschten in Beziehung steht und es hervorbringen soll.“ (1293)

Verleihen Bilder dem, der sie malt, Macht über den Gemalten, so kann es geschehen, daß dieser Geister beschwört, die er nicht beherrscht.¹¹ Wer den Teufel an die Wand malt, zwingt ihn zwar, zu kommen - aber der Ausgang dieses Besuchs könnte für den Maler unangenehm verlaufen.

Magie an“. „Als älteste B[ild]er fallen in diese Gruppe die eiszeitlichen Höhlenbilder, die dem Analogiezauber (...) dienen (...), ferner die menschlichen B[ilde]r, meist in Wohnstätten des Paläolithikums, die als Träger der 'Kraft' des Verstorbenen aufzufassen sind (...).“ (Sp. 1283)

⁹ „Das B[ild] ist ein krafterfüllter (orendistischer) Gegenstand; es ist also tabu oder heilig; es ist (zum mindesten für primitive Religiosität) selbst ein 'Gott'. Dabei kann das B[ild], wenn es eine Person darstellt, entweder einen Menschen darstellen; dann ist es im primitiven Glauben ein Doppelgänger dieses Menschen und ist zugleich Träger seiner Kraft, wie z.B. bei den (...) steinzeitlichen menschlichen Figuren; auch im B[ild]z[auber] tritt uns diese Anschauung wieder entgegen. Oder das B[ild] gibt einen anthropomorphen Gott wieder und enthält ebenfalls die Kraft dieses Gottes. - Da das B.[ild] Doppelgänger des Abgebildeten ist und über dieselbe Kraft wie das Abgebildete verfügt, so sind auch Nachbildungen heiliger B[ild]er ebenso wundertätig wie diese selbst, zumal wenn man sie mit dem Urbild in Berührung gebracht hat, so daß dessen Kraft auf das Abbild übergehen konnte. So werden auch gerne Nachbildungen heiliger B[ild]er als Amulett (...) getragen. Ebenso erhält ein Brot (...) oder Gebäck (...) wunderbare Kraft, wenn es mit einem heiligen Bild verziert ist und kann etwa als Medizin eingenommen werden. Götzenb[ild]er aus Teig wurden z.B. durch das Konzil von Leptinae (743) verboten. Und wie das ganze B[ild] so ist auch der einzelne Teil desselben krafterfüllt, so daß man etwa abgeschabte Holzspäne eines Heiligenb[ild]es als Medizin einnehmen kann (...).“ (1284)

¹⁰ „Das Verhältnis des Menschen zum 'heiligen' B[ild], insbesondere zur Kraft des B[ild]es, äußert sich in dreifacher Art: 1. Im Mythos; es werden B.wunder erzählt (...). 2. Im Kultus; es werden irgendwelche Handlungen, die sich auf das B. beziehen, vorgenommen (...). 3. In der begrifflichen Reflexion; es wird theoretisch der B.erdienst erörtert, begründet oder verworfen, was bis zum B.erstreit und B.ersturm führen kann.“ (1285)

¹¹ Über „Abbildungsfurcht“: „Da der B[ild]z[auber] als Schadenzauber allgemein verbreitet ist, so findet sich auch häufig die Furcht, sich abbilden oder photographieren zu lassen. Denn der Besitzer de B.es hat den Abgebildeten in seiner Gewalt oder, wie es auch ausgedrückt wird, das B. raubt die Seele. Diese Scheu ist bei Naturvölkern wie in Europa lebendig. Diese Furcht findet sich auch in der Form, daß man sich nicht malen lassen soll, sonst muß man sterben.“ (1296) „B. an der Wand. Auf dem Glauben an die engen Beziehungen der Person zu ihrem B. beruht der Glaube, daß das Herabfallen des B.es eines Kranken dessen Tod anzeigt oder allgemein Unglück bedeutet. Auch glaubt man gelegentlich, daß die B.er Verstorbener blaß werden und 'absterben'. Die Sitte, bei einem Todesfall B[ild]er und Spiegel (...) zu verhängen oder umzukehren, 'damit die Seele ungehindert entweiche', schafft die Kraft des Toten oder die Seele dadurch aus dem Haus, daß man das B[ild] oder Spiegelb[ild] beseitigt. Daher soll man auch den Teufel nicht an die Wand malen, sonst kommt er. Er ist mit seinem B. eng verbunden.“ (1296)

(2) Mit dem Motiv des lebendigen Bildes geht es implizit oder explizit stets um die Frage nach einer Abgrenzbarkeit zwischen Schein und Sein bzw. zwischen dem Imaginären und dem Realen.

Wirkt ein Bild „lebendig“, gibt eine gemalte Gestalt Lebenszeichen, bewegt sie sich gar, so wird der Rahmen des Bildes zur virtuellen Schwelle: Das bildlich Dargestellte könnte, so scheint es, seinen Rahmen verlassen und heraussteigen. Das Motiv der Grenzüberschreitung zwischen Bildern und ihrer Umgebung ist Gleichnis für die Entgrenzung zwischen Imaginärem und Realem. Wo phantastische Erzählung von „lebendigen“ Bildern berichten, dort spielt diese Erwartung zumindest unausdrücklich immer mit - ob der Ausstieg aus dem Rahmen nun erfolgt oder nicht.

(3) Mit dem Motiv des lebendigen Bildes verbindet sich vielfach die Reflexion über künstlerische Darstellungsprozesse und über die Arbeit des Künstlers als solche.

Der mythische Ahnherr aller Künstler, deren Bildwerke lebendig werden, ist Pygmalion. In seinem Fall ist es zwar die Göttin der Liebe, die das Wunder bewirkt, und nicht er allein, aber immerhin hat er die Voraussetzungen dafür geschaffen. Wo es als höchstes ästhetisches Ziel erscheint, die Natur künstlerisch nachahmend zu erreichen, erscheint die Lebensechtheit des Artefakts als Inbegriff der Vollendung. Wo die Kunst die Natur sogar überbieten will, da kann sich solche Überbietung gerade darin zum Ausdruck bringen, daß die an sich und zunächst tote Materie sich in den Händen des schöpferischen Künstlers mit Leben erfüllt. Und wo die Kunst mit der Natur rivalisiert, da kommt es ihr ebenfalls darauf an, dem Natürlichen an 'Lebendigkeit' nicht nachzustehen.

Seit der Romantik sind Geschichten über lebendige Bilder vielfach Geschichten über die verwandelnde Macht der Imagination und über die Kunst als magische Praxis der Entdifferenzierung zwischen Lebendigem und Artifiziellem, Urbildern und Abbildern. In der Vorstellung, die Kunst sei in der Lage, die Natur an lebendiger Eindruckskraft zu überbieten, kommt die Idee einer möglichen Überbietung der Natur durch die Kunst zum Ausdruck. Bei Wilde verbindet sich damit - über Poe hinausgehend - die polemische These von der Künstlichkeit des sogenannten Natürlichen.

Geschichten über lebendige Bilder verbinden sich - allgemein gesagt - Themen, die sich durch Dichotomien wie die von „Urbild/Abbild“, „Natur/Kunst“, „Leben/Kunst“, „Natur/Kunst“ charakterisieren lassen. Bei den verschiedenen Autoren werden unterschiedliche Akzente gesetzt.

(4) Ein Thema, das sich über das Motiv vom lebendigen Porträt literarisch reflektieren läßt und das sich tatsächlich in Hoffmanns „Elixieren“ wie in Wildes „Dorian Gray“ reflektiert findet, ist das der Identität des Ichs.

Das gemalte Porträt, zumal das lebendige oder lebendig wirkende, kann als Doppelgänger des Urbilds fungieren.