

JOSEPH VOGL (Hg.)

POETOLOGIEN DES WISSENS UM 1800

Wilhelm Fink Verlag 1999

Ulrich Johannes Schneider

Über Tempel und Texte

Ein Bildervergleich

Was Texte für die Philosophie bedeuten, unterliegt seit dem 18. Jahrhundert einem Streit, der mit der historischen Rekonstruktion vergangener Philosophie unauflösbar verbunden ist. Liegt das Philosophische „hinter“ den Texten in Gedanken, Ideen, intellektuellen Taten der Denker, oder ist es „eingeschrieben“ in das, was uns nach einiger Zeit allein verbleibt: der Text? Der Streit um die Immanenz oder Transzendenz des Philosophischen im Verhältnis zum Text begleitet jede Interpretation, konstituiert sie geradezu und damit auch das Bild der Philosophie, das wir mit uns tragen.

Die Epochenschwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert besteht in einem Schritt vom historischen Rekonstruieren zum hermeneutischen Interpretieren, das jedenfalls zeigt die Geschichte der Hermeneutik und die Geschichte der Geschichtsschreibung. Historische Bilder – der Philosophie, der Mythologie, allgemein – sind damals entworfen und revidiert worden, die sich noch heute im Umgang mit der Philosophie beobachten lassen. Jener Streit um die Bedeutung von Texten für die Philosophie scheint in dieser Epochenschwelle entschieden: Das Immanenzverhältnis ersetzt das Transzendenzverhältnis. Texte sind Orte der Philosophie, nicht Mittel. Aber wie gestaltet sich diese Ersetzung? Ist sie Folge, Folgerung, bildet sie eine selbst immanente Logik, so etwas wie die Logik des historischen Bildes der Philosophie? Im folgenden wird ein Bildervergleich klären helfen, was philosophische Texte sind, auch wenn die angeführten Bilder Tempel zeigen. Beide Bilder lassen sich der für unser heutiges philosophisches Selbstverständnis entscheidenden Epochenschwelle zurechnen.

I.

Caspar David Friedrichs Gemälde, das eine Tempelruine in Agrigent zeigt und heute in Dortmund hängt, ist kunsthistorisch leicht erklärt. Für den professionellen Blick liefert es eine romantische Vision der antiken Welt. Und als solche Vision kann das Bild im kunsthistorischen Verstand nicht ohne Vorläufer sein. In der Tat stellt es die Variation eines anderen Bildes dar, einer Zeichnung des Karlsruher Malers Carl Ludwig Frommel. Als Variation



Carl Ludwig Frommel, *Tempelruine in Agrigent*



Caspar David Friedrich, *Der Juno-Tempel von Agrigent*

ist die Vision also Transformation der Anschauungsweise: Frommels Bild gehört dem 18. Jahrhundert an, von dessen Tempel-Darstellungen es sich nicht unterscheidet, obwohl es erst 1822 publiziert wurde. Friedrichs Gemälde stammt aus der Zeit um 1830 und repräsentiert das 19. Jahrhundert; kunsthistorisch ist jedenfalls klar, daß diese Darstellung nicht früher hätte gegeben werden können.¹

Zwei Bilder „desselben“ Gegenstands also, zwei Sichtweisen, die eine früher, die andere später, die frühere als Vorlage der späteren, die sie radikal verändert. Chronologie, Transformation, Antithese. Der Kunsthistoriker klärt die Sachlage, indem er inhaltlich interpretiert. Was er verstanden hat, hört sich folgendermaßen an:

Die Ruinen des antiken Tempels bedeuten, nicht anders als die Ruinen mittelalterlicher Kirchen, daß diese Kulturepoche überlebt ist. Damit stellte sich Friedrich in Gegensatz zu den Klassizisten, die den Bildungswert der griechischen und römischen Kultur für die Gegenwart hervorheben. Friedrich verweist statt dessen auf den Vollmond als Symbol für Christus. Die Unendlichkeit der Wasserfläche versinnbildlicht gegenüber den Ruinen als Zeichen der Vergänglichkeit heidnischer Anschauungen die christliche Vorstellung der Ewigkeit.

Als Vorbild für das Gemälde hat Friedrich vermutlich ein Aquatintablatt [...] nach einer Zeichnung von Carl Ludwig Frommel [...] benutzt. Dieser Stich zeigt den Tempel umgeben von Olivenbäumen und Aloen sowie mit Touristen als Staffage. Wenn Friedrich all diese Einzelheiten, die das Motiv beleben, weggelassen hat, so sollte damit die Verödung der heidnisch-vorchristlichen Welt zum Ausdruck gebracht werden.²

Alles, was die Bilder zeigen, wird in dieser kunsthistorischen Auffassung als Gegenstand aufgefaßt und erst dann in seiner Bedeutung befragt: Menschen im Bild erscheinen als Belebung, Staffage, Mond im Bild als Symbol usw. Das Bild selbst wird als eine Art Meinungsäußerung betrachtet, wobei es kunsthistorisch offenbar plausibel sein kann, daß ein Maler das Bild eines anderen Malers noch einmal malt, nur um zu zeigen, daß die Antike überlebt sei und öde.

Wenn man anders als in diesem beschränkten Sinne kunsthistorisch die zwei Bilder in ihrer Differenz erkennen will, muß man sie als Bilder einer Tempelruine sehen, das heißt überhaupt als Bilder von etwas. Und den Wandel der Sichtweise auf diesen Tempel wird man entsprechend aus dem Wandel des Verhältnisses zu diesem Etwas verstehen, das in beiden Bildern gezeigt wird, und das entschieden mehr ist als nur ein Tempel. Im Verhältnis der beiden Maler zu ihrem Gegenstand spielt auch das historische Wissen eine Rolle. Der kunsthistorische Kommentar hat dies gestreift, als er den

Gegensatz einer klassizistischen und einer romantisch-christlichen Auffassung erwähnte. Nicht als Auffassungen zweier Maler genommen, sondern sachlich als Darstellungsmodifikationen einer Tempelruine, ist die Feststellung dieses Gegensatzes von Klassik und Romantik durchaus nicht ohne Interesse. Nur liegt das eigentlich Schwierige im Übergang, und zu dessen Erkenntnis verhilft nicht die Feststellung eines epochalen Gegensatzes, wie weitläufig auch immer erläutert, sondern die Analyse des Transformationsprozesses.

Die Transformation selbst kann nicht als Bild erscheinen, weil sie Bewegung ist, Tätigkeit, Geschehen: das Weglassen von Figuren und Gebäuden, das Einebnen des Horizonts, die Betonung der Betrachterstandfläche im Bild selbst, die Änderung der Lichtregie, die Einführung der Farbe usw. Alle diese Prozesse beschreiben einen Wandel, der durchaus als ein Wandel des Wissens verstanden werden kann. Wenn Friedrich ein Bild von Frommels verändert, dann ist es wichtig festzuhalten, daß er dessen Tempelruine als Gegenstand nimmt, ohne das Bild zu übernehmen. Die Arbeit am Bild des Tempels ist zugleich Arbeit am Tempel selbst.

Ruinen sind etwas sehr Gewöhnliches für einen Historiker. Als Gebäude-reste sind sie auffällig auch für das Auge des unbefangenen Betrachters. Darüber hinaus gibt es Ruinen im übertragenen Sinn: Die Überlieferung als ganze besteht aus nichts anderem. Alle Spuren der Vergangenheit müssen aus Ruinen gelesen werden, und eben das macht das historische Wissen so schwierig. Historisch etwas zu wissen heißt, die Ruinen zu kennen und zugleich darüber hinaus etwas im Kopf zu haben, das es erlaubt, die Ruinen zu einer Zeit zu denken, als sie noch keine waren, sondern Teile einer funktionierenden Kultur. Philosophische und religiöse Texte müssen ebenso wie liturgische und künstlerische Reliquien auf einen Zusammenhang hin vorgestellt werden, der nicht mit ihnen überliefert ist. Die Restitution ursprünglicher Realität muß die Überreste mit einer zusätzlichen Vorstellung ausstatten. Erst dieses Bild repräsentiert historisches Wissen, insofern es die Vorstellung des Gewesenen mit der Anzeige der Vergangenheit des Gewesenen vermittelt. Nicht die Ruine konstituiert historisches Wissen, sondern die Ruine in bezug auf die Welt, von der sie ein Rest ist. Nicht die Imagination einer vergangenen Welt konstituiert historisches Wissen, sondern diese Vorstellung zusammen mit der Einsicht in die Vergangenheit jener Welt.

Frommels Bild repräsentiert historisches Wissen im pragmatischen Verständnis des 18. Jahrhunderts. Damals fing die Geschichtsschreibung an, geistige Vergangenheiten vorstellbar zu machen, intellektuelle Tätigkeiten wie Denken, Forschen und künstlerisches Bilden als Handlungen zu vergegenwärtigen. Im pragmatischen Verständnis werden überall tätige Menschen

vorgestellt, die am Werk sind und Dinge schaffen, die mit dem von früheren Generationen Geschaffenen umgehen und es dabei erhalten oder ruinieren. Lebendig oder zumindest quasi lebendig erscheint nicht das Überlieferte selbst, sondern das, worauf es verweist, das, als dessen Spur und Rest es angenommen wird. Zum Tempel stellt man sich Priester und Gläubige vor und macht so anschaulich, was alte Religion und Mythenglaube war: eine gelebte Vorform gegenwärtiger Anbetungs- und Meinungsformen, ein in die zeitliche Distanz gerücktes religiöses Fühlen und Praktizieren, das der Gegenwart analog ist. Der Tempel selbst macht in dieser pragmatischen Auffassungsweise nur Sinn als Gehäuse von rituellen Vollzügen, von *pragmata* (Handlungen), die allgemein menschlich sind.

Frommels Gemälde hebt die auf den Menschen bezogene Funktion der Agrigenter Tempelruine durch die selbstverständliche Anwesenheit von Menschen in der Landschaft hervor. Es zeigen diese Menschen zwar in keiner Weise die alte, die vergangene Beziehung, welche ein antiker Besucher der Anlage gehabt haben mag, der hier tatsächlich Götter verehrte (oder auch nur eine Göttin – Juno – was die meisten Beschreibungen annehmen). Aber die Menschen sind „im Bild“ jedenfalls nicht wegzudenken, denn der Tempel ist, wie andere Zeugnisse anderswo, Gegenstand eines Umgangs, den die Menschen mit ihm pflegen, wobei die gegenwärtigen Menschen sich bewußt sind, daß an derselben Stelle „vergangene“ Menschen einen anderen Umgang pflegten. Diese Differenz stört aber nicht die Verständlichkeit dessen, womit damals wie heute umgegangen werden kann. Der Tempel hat keinen eigenen Wert, sondern nur eine Funktion (die sich geändert hat), er ist nichts an sich, sondern ein Dokument.

Im historischen Verständnis sind Dokumente, Tempel wie Texte, Transportmittel der Vorstellungs- oder Einbildungskraft. Sie sind sowohl Anlaß zum Überstieg in das, was sie dokumentieren, als auch technische Krücken, mangelhafte und verbesserungsfähige Werkzeuge jenes Überstiegs. Wie dieser Überstieg auf der Grundlage von Texten geschieht, kann man etwa an der Philosophiegeschichtsschreibung sehen: Nimmt man alle Texte der Philosophen-Bibliothek zusammen, entsteht auf einmal etwas, das mehr ist als die Summe dieser Teile. Es ergibt sich nämlich ein historisches Bild von Philosophie. Zu diesem Bild gehören die Texte ganz unmittelbar, als Dokumente des Philosophierens und als Mittel der Kommunikation philosophischer Gedanken, zugleich aber auch mittelbar als Anzeiger solchen Philosophierens und dieser Gedanken, deren Realität eine andere als die der Texte ist. Dieses Bild von Philosophie als dem, was gleichsam hinter den Texten lebendig ist, ist historisch auch dann, wenn es mit ganz unhistorisch erhobenen Anforderungen an das, was Philosophie hier und heute sein soll, ins

Verhältnis gesetzt wird. Es ist ein sehr allgemeines Bild, dieses historische Bild, und es gibt vor allem den konstruierten, „idealen“ Charakter „der“ Philosophie zu erkennen, die bis heute jenseits der überlieferten Texte für existent gehalten wird.

Man muß nicht in die Geschichte der Geschichtsschreibung von Philosophie einsteigen, um dieses explizite historische Bild näher zu beschreiben.³ Um den um 1800 sich vollziehenden Evidenzwandel vom rekonstruierenden Umgang mit den Resten der Vergangenheit zu deren Interpretation zu verstehen, kann man beispielsweise auch Texte anführen, die den Eindruck antiker Tempelruinen verarbeiten. Frommels Zeitgenossen artikulierten einiges von dem, was er zeichnete. Auch sie bezogen die Tempelruine auf das, was sie gar nicht mehr selber darstellt, sondern nur noch anzeigt. Im Falle des Agrigenter Juno-Tempels gibt es, angefangen mit Johann Hermann Riedesel zu Eisenbach⁴, seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine wachsende Zahl von Berichten europäischer Gebildeter.⁵ In den achtziger Jahren beschreibt der Kopenhagener Theologe Friedrich Münter seine Ansicht als stille Andacht, wozu sowohl die Natur als auch die alte, ruinierte Kultur zusammenwirken:

Die ganze Ruine ist unaussprechlich schön und malerisch; und ich darf behaupten, sehr wenige Trümmer gesehen zu haben, die einen so erhabenen Eindruck machen als diese, wo alles, die herrliche Gegend, die duftenden Gärten, die zwischen den Ruinen wachsenden Bäume, diese halb stehenden, halb hingestürzten Säulen, die Masse von Steinen, die aufeinander gehäuft liegen, und die schöne Ansicht vom Rande des Felsens, sich vereinigt, um die Seele mit feierlich stillen Empfindungen zu erfüllen.⁶

Die Andacht zum Gebet gesteigert und zur Revokation eines „natürlichen“, das heißt naturverehrenden Charakters alter Religiosität und Mythologie findet sich beim Göttinger Sozietätsassessor Johann Heinrich Bartels, der fast zur gleichen Zeit in Sizilien war und der den Tempel als einen von der Natur favorisierten Wohnplatz der Götter lobpreist:

Hier ist das Heiligtum der Juno! Unter Bäumen und Laub ragen die teils zerbrochenen, teils noch in voller Majestät bestehenden Säulen hervor, und bilden eine Gruppe, die an Schönheit, Mannigfaltigkeit und romantischem Zauber über alles in der Art, was ich je sah, so weit erhaben ist, wie die Königin der Götter Juno an Majestät, in der Versammlung der Unsterblichen, über alle hervorragt. Wäre sie selbst auf die Erde gekommen, um einen Wohnplatz für sich zu wählen, auf diesen Fleck würde ihre Wahl gefallen sein.⁷

Der Tempel, die Landschaft und die Seele des Beschauers; der Tempel, die Leute und die Vision alter Religion – solche Kombinationen gegenwärtiger

Empfindung und gegenständlicher Beschreibung zeigen die Struktur des historischen Bildes an, das im Falle der Tempelruine erst als Vorstellung der antiken Religion (Mythologie) ganz ausgeführt wäre. Für diese Vergegenwärtigung ist charakteristisch, daß ein dynamisches Verhältnis zwischen drei Punkten herrscht, zwischen dem Betrachter, dem Zeichen der Vergangenheit und der Vorstellung der Vergangenheit.

Für das historische Bild ist die Materialität des Zeichens der Vergangenheit von großer Bedeutung. Das quellenkritische Verfahren der Historiker ist mit dem textkritischen Verfahren der Philologen in der Vorstellung der Vergangenheit als einem bloß Angezeigten zusammengeschlossen. Platon ist genau in dem Sinne vergangen, in dem seine Texte als Teile einer vergangenen Sprache und Kultur aufgewiesen werden können. Die griechische Mythologie ist in eben dem Maße vergangen, in dem die Tempel nur noch Ruinen sind. Der im historischen Bild angelegte Überstieg ins ruinenhaft Angedeutete, in die ehemals vollständige Wirklichkeit, lenkt automatisch den Blick auf das Dokument, das kritisch bearbeitet wird, weil es als Quelle der Phantasie gilt. Der prüfende Blick ist darum der Imagination vergangener Welten nicht fremd. Schon Johann Joachim Winckelmann hat bedauert, daß die Tempel nur antiquarisch wahrgenommen würden, nicht im Blick auf ihre konkrete Bauart. Winckelmann nimmt den Juno-Tempel in Agrigrent als Notiz in seine „Nachrichten über die dorische Baukunst“ auf, zur faktischen Ergänzung der von Vitruv überlieferten Bauregeln, er betrachtet so den Tempel als Teil der antiken Baukultur.⁸

Wie konkret Quellenarbeit aussehen kann, und wie unbekümmert sie mit dem Dokument umspringt, weil es ja nur Zeichen ist, genauer: Anzeichen, zeigt die pragmatische Einstellung des 18. Jahrhunderts beim Umgang mit den antiken Tempelruinen. Es wird an den Ruinen herumgebaut, um den Transport der historischen Vorstellungskraft zu erleichtern. Riedesel zu Eisenbach überläßt dem Magistrat der Stadt Girgenti (dem heutigen Agrigento) 100 Scudi „zur Erhaltung und Ausbesserung der noch subsistierenden Altertümer“; später scheint diese Restaurierungspolitik offiziell geworden zu sein, denn in einem 1815 veröffentlichten Reisebericht heißt es, der Advokat Lo Presti habe vom Aufseher über die sizilianischen Altertümer, Monsignor Monarsia Airoidi aus Palermo, „900 Unzen“ erhalten, weil er „mit vieler Sorgfalt und Einsicht so viel von jenen Trümmern aufzurichten gesucht, als möglich war“. Auch wird eine Restaurierungsaktion des Königs von Neapel erwähnt.⁹ Einige Stiche und die 1778 entstandenen Gemälde der Ruine von Philipp Hackert in Köln und St. Petersburg¹⁰ bezeugen in der Tat Veränderungen, so daß man sagen kann, Frommels

Gemälde gebe eine im Vergleich zur Mitte des 18. Jahrhunderts „aufgeräumte“ Tempelruine wieder.

Die quellenkritischen Operationen des historischen Interesses haben im späten 18. Jahrhundert diesen Charakter der *Ruinenkorrektur*, sie sind freizügig in der Behandlung der geschichtlichen Reste, weil sie Geschichte immer schon „dahinter“ ansiedeln, weil sie die wahre Vergangenheit für unabhängig von dem erachten, was auf sie verweist. Auf diese Weise wird die Ruine aufgewertet: Sie ist nicht mehr Kuriosum, sondern sozusagen verräterisch, denn sie enthüllt ein früheres Leben, wenn man sie lesen kann. Auf diese Weise ist die Ruine auch abgewertet, denn sie fungiert als allgemeiner Verweis, als unspezifischer Anzeiger eines alten Lebens, zu dem sie selbst nicht mehr zu gehören scheint, eben weil man sozusagen durch sie hindurch liest. Insofern kann man sagen, Frommels Bild artikuliert das historische Bild, weil es die Tempelruine in einer Landschaft und mit Leuten darstellt, und damit das Gebäude mit einer „natürlichen“ Benutzung assoziiert. Übertragen auf Texte heißt das, daß auch die Philosophie, wenn sie jenseits der konkreten papierernen Spuren vorgestellt wird, in einer Landschaft (Situation, materiale gesellschaftliche Verhältnisse) und mit Leuten vorgestellt wird (als Diskussion, Debatte, Forschung unter Intellektuellen, als Formierung von Weltanschauung, wissenschaftlichem Konsens etc.). Das „Historische“ an diesem Bild ist das Relationale, das die Texte im Milieu einer Kommunikation der Geister instrumentalisiert: Wie die Tempelruine sind sie Bruchstück und Verweis.

II.

Die Ruine zu sehen, sie als Zeichen zu erkennen und dennoch nichts „dahinter Angezeigtes“ anzunehmen, ergibt ein anderes Bild als das historische. Friedrichs Bild ist einer Evidenz verhaftet, die man die hermeneutische nennen kann, um auszudrücken, daß hier die ursprüngliche Fremdheit des Alten in voller Wucht zur Darstellung kommt. Die Sichtweise ist eine andere, oder auch: Es herrscht ein anderes Licht. Das Licht des Friedrichschen Bildes ist kein natürliches Mittagslicht, das dem Betrachter eine Szene erleuchtet, an deren Rand er stehen könnte, sozusagen abseits von den Menschen im Bild selbst, und das ihn wie diese ebenfalls schräg von oben treffen würde. Das Licht des Friedrichschen Bildes ist jenseits der Leinwand, ist keines mehr, das den Betrachter erreicht, sondern liegt ganz und gar in dem, was er betrachtet, und lediglich betrachten kann. Das Licht macht das Bild nicht sichtbar, es macht es. Denn vor dem hellen Hintergrund wird der Tempel zur Schrift, formen sich die dunklen Säulen zu Buchstaben einer unbekann-

ten Sprache. Das Licht bei Friedrich blendet, und fast schwarz erscheint die Ruine vor den Augen des Betrachters, der nur noch Schauer ist, Zuschauer, Draufschauer, abgeschnitten vom Kontext des Dargestellten.

Die kleine gemauerte Terrasse (wahrscheinlich eine Ergänzung aus römischer Zeit), die Frommel ziemlich ausgedehnt hat, ist bei Friedrich in ihrer Funktion neu bestimmt. Wie bei seinem berühmten Gemälde „Mönch am Meer“ zieht der Vordergrund den Betrachter scheinbar ins Bild hinein, um ihn in dessen Mitte gänzlich verloren sein zu lassen. Hier sind, wie Heinrich von Kleist in seinem Kommentar zum Mönchsbild sagte, den Augen die Lider weggeschnitten, will sagen: Der Blick ist bloßer Blick, kein menschliches Hinsehen mehr. Ein reines Bild, fast zweidimensional, und der Vordergrund keine Rampe in die Gegenwart, die zum Betreten einlädt, sondern Plateau, von dem man abstürzen würde, wagte man sich weiter vor. Es gibt keine Vermittlung zwischen Betrachter und Bildgegenstand, eben weil der Bildgegenstand und das Bild identisch geworden sind. Die Ruine erscheint hier selbst und braucht keine Landschaft, erst recht keine Leute.

In Aufnahme einer von Michel Foucault verwendeten Dichotomie könnte man sagen, die Ruine sei vom Dokument in ein Monument verwandelt, in das Monument einer Vergangenheit, in die keine Wege mehr führen. Die Beziehung der drei Punkte Betrachter – Zeichen – Vergangenheit ist auf zwei beschränkt: Betrachter – Bild. Die Ruine ist das Bild selbst, das Bild ist die Ruine, und die Dimension der Tiefe, damit auch die Dimension der Vorstellung, fällt aus. Was in Friedrichs Bild die Tempelruine charakterisiert, ist ein vieldeutiges Zeichen, ein manchmal symbolischer, manchmal idealer Ausdruckscharakter, der eine neue Art des Verstehens, der überhaupt Verstehen herausfordert. Während das historische Bild die Vorstellbarkeit lebendiger Verhältnisse nahelegt, und vorurteilslose Klarheit und Durchsichtigkeit bietet, wird nun die Lesbarkeit der Ruine zum Problem. Als erstes und nächstes Zeichen kann sie keinen Überstieg zum Vorstellen vorbereiten, und der Betrachter kann sich nicht absetzen von dem, was ihm vorliegt. Wer Friedrichs Bild sieht, hat kein historisches Wissen, und kann kaum noch eines damit assoziieren: Er weiß im Grunde nicht, was genau ein Tempel ist.

Auch dieses Bild, das hermeneutische, ist auf textgebundene Disziplinen übertragbar. Wenn philologisch die Rolle des Autors, seiner Zeit und seiner Sprache rekonstruiert wird, um das historische Bild etwa einer Literatur oder auch der Philosophie zustande zu bringen, dann gilt die Existenz dieser Größen jenseits des Textes für gesichert. Im hermeneutischen Bild ist das anders, weil es kein Jenseits des Textes gibt, keine Situation und keine das Geschriebene transzendierende Gesprächsrunde. Die Philologie muß gleichsam zur Logik werden, zu einer immanenten Sprachanalyse, die dann etwa

die griechische Sprache nur aus griechischen Texten herausliest, oder die – im Falle der Philosophie – eine Art Begriffssprache oder Ausdruckslehre entwickelt, um alles Geschriebene mit Bedeutung auszustatten. Das hermeneutische Bild ist Bild nicht als Darstellung, sondern als Schrift, es ist sozusagen selber Text, und das Problem seiner Ausdeutung ist das einer Entzifferung.

Für den Juno-Tempel in Agrigent gibt es eine zum hermeneutischen Bild Friedrichs passende Äußerung des Landschaftsmalers Carl Grass, für den 1815 die Tempelruine zu „Malsteinen eines Heldengrabes“ wird¹¹, als ob eine neue Unbegreiflichkeit ferne Assoziationen nötig machte, sie jedenfalls nicht aus historischer Kenntnis schon verböte. Und hier liegt ein Problem, das an dem eingangs zitierten kunsthistorischen Blick schon auffiel: Kann das Gemälde von Friedrich überhaupt einem Wissen zugeordnet werden, das sinnvoll als historisch zu bezeichnen wäre? Oder muß es nicht lediglich als Kommentar eines Bildes gelten, das – wie bei Frommel – die Ruine als historisches Fragment behandelt? Wenn Frommels Ruine als Dokument gelten kann, muß Friedrichs Bild dann nicht als bloß phantastische Variation einer realistischen Darstellung angesehen werden? Frommel war in Sizilien und malte im Angesicht der toten Steine¹², Friedrich dagegen war nie zu bewegen, nach Italien zu gehen, sein Tempel ist schon darum ein Kunstprodukt, eine Erfindung. Daß Friedrich ein mit realistischem Anspruch abgemaltes antikes Bauwerk in ein ausdrucksstarkes und sozusagen selbständiges Bild transformiert hat, ist unstrittig wahr. Ist aber dieser Vorgang der *ré-peinture* von dem, was er verwandelt, ausgelöst worden oder ist er autonome Schöpfung?

Über die Entstehung von Friedrichs Bild ist so wenig bekannt, daß nicht einmal mit Sicherheit behauptet werden kann, er sei der Urheber.¹³ Dagegen läßt sich sicher sagen, daß der Maler von dem Frommelschen Bild veranlaßt worden ist. Das Gemälde Frommels ist aber eben darum, weil es die Vorlage für Friedrich bildet, nicht das Vor-Bild dafür. Anders ausgedrückt: Ohne Frommels Bild wäre Friedrichs Bild nicht entstanden, das zugleich eine vollständige Transformation jenes Bildes ist. Der Sinn der Vergangenheit, den die Tempelruine bei Friedrich vermittelt, ist gezeichnet von Verlust, Fremdheit, völliger Entfernung. Keine relative Fremdheit mehr wie im historischen Bild, kein prinzipiell aufhebbarer Verlust und keine abmeßbare Entfernung, sondern alle diese Bestimmungen ins qualitativ Absolute gesteigert, das ist das Bild des Tempels bei Friedrich. Man kann auch sagen, daß der Betrachter des Frommelschen Gemäldes sich noch sicher sein konnte, in die „eigene“ Vergangenheit zu blicken, während bei Friedrich der Tempel diese Assoziation verweigert. Kein Fortschrittsgedanke legt sich nahe,

nach dem der gegenwärtige Standpunkt gleichsam durch einen Schritt „fort von“ den alten Verhältnissen gewonnen wäre – alte Verhältnisse, auf die man im Bild wie in einen Spiegel zurückblickte. Friedrichs Tempel ist in diesem Sinne ortlos und steht in einer Gegend, zu der man weder Zugang hat noch die man verlassen könnte.

III.

Wenn also Frommels und Friedrichs Tempeldarstellungen als das historische Bild und das hermeneutische Bild auseinandergehalten werden können, und es zugleich möglich ist zu sagen, das eine entstehe als Transformation des anderen, wie zwingend ist diese Transformation, und kann sie auch umgekehrt verlaufen? Für die Beantwortung dieser Frage ist es wichtig, sich den ambivalenten Charakter der Ruine in Erinnerung zu rufen, wie ihn Friedrich Gedike 1791 aussprach, als er alle überlieferten Texte aus der Antike als „intellektuelle Ruinen der Urwelt“ bezeichnete.¹⁴ Gedike hat damit eine Formulierung gefunden, die das historisch-pragmatische und das hermeneutische Verständnis der Vergangenheit gleichermaßen treffen kann. Intellektuelle Ruinen sind einmal solche Reste, die auf intellektuelle Tätigkeiten verweisen – und darin lag für das 18. Jahrhundert das eigentlich Historische. Intellektuelle Ruinen sind aber auch Reste, die an sich selber intellektuell sind, also Verständnis bewahren, die Sprache repräsentieren, auch ohne zugleich einen Sprecher vorzustellen. In diesem Sinn werden sie im 19. Jahrhundert verstanden. Dies trifft sowohl für Tempel wie für Texte zu.

Die vergangene Philosophie in ihren Texten zu nehmen, war im 18. Jahrhundert eine Angelegenheit pragmatischer Rekonstruktion. Das zeigte sich einmal in der Auffassung der Mythologie, die als Vorgeschichte der Philosophie galt, als Protophilosophie, zum anderen in einer jederzeit den Text überspringenden Auslegung, die das Philosophische als Absicht, Kritik, Entwurf zu fassen suchte. Beide Auffassungen wurden im frühen 19. Jahrhundert sozusagen auf den Kopf gestellt, besonders eindrucksvoll in der Mythologie. Während im 18. Jahrhundert eine Auffassung herrschte, die Christian Gottlob Heyne in den Satz konzentrierte, die griechische Mythologie sei „älteste Geschichte und älteste Philosophie“¹⁵, bricht sich nach ihm bald die Auffassung Bahn, die Beziehung der überlieferten alten Sagen zum späteren Wissen sei unsicher und jedenfalls nicht nachvollziehbar. Mythologie wird dann nicht als etwas besonders Primitives angesehen, das auf einer Skala des Wissens am Anfang stünde, das noch „roh“ und „einfach“ sei, sondern im Gegenteil: Mythologische Texte werden als komplizierte Systeme von Aussagen verstanden, deren Ordnung nicht unmittelbar einsichtig ist. Johann Ar-

nold Kanne, Schüler Heynes und Freund Jean Pauls, hat in seiner *Mythologie der Griechen* 1805 und in einem weiteren Buch über *Erste Urkunden der Geschichte* die entscheidende Frage aufgeworfen:

Gibt es eine historische Zeit, unterschieden von einer Fabelwelt, in der wirklich das alles, obgleich anders, geschehen, was die Fabel erzählt?¹⁶

Die historische Zeit als die Zeit eines mit Hilfe aller menschlichen Wissenschaften – Anthropologie, Soziologie, Historik etc. – rekonstruierbaren Geschehens, das aus den bis heute übriggebliebenen Resten aller Art herausgelesen werden kann, diese historische Zeit steht in Frage, verdunkelt sich sozusagen. Damit fällt die Verständlichkeit der Geschichte. Denn so hatte man es sich vorgestellt: Es gibt die Menschen, ihre Taten und Haltungen, ihre Glaubenswahrheiten und ihre sonstigen Überzeugungen. Aus diesen Elementen wird Geschichte, indem materiale und geistige Faktoren zusammenwirken und Gesellschaft, Kultur und Religion entstehen. Davon wiederum bleiben mehr oder weniger deutliche Spuren. Die Mythologie der Griechen etwa war in diesem Sinn verkleidete Religion, kaschiertes Wissen um Naturmächte und Übersinnliches, ausgestaltete Erzählung früher Geschehnisse etc., also etwas Produziertes und darum Relativierbares. Kanne macht einen Strich durch diese Erklärungsweise, indem er den Erklärungshintergrund ins Unendliche verschiebt: Die mythologischen Texte sind so alt, daß sie auf keine annähernd bekannte vormythologische Kultur bezogen werden könnten. Wir haben keinen Zugang zu dem, woraus Mythen werden, und insofern ist fraglich, ob es so etwas überhaupt gibt, oder ob nicht vielmehr die Mythen einfach das Älteste sind, was wir haben. Mit diesem Ältesten haben wir dann etwas Kompliziertes, nicht oder kaum Relativierbares, denn selbst wenn ich einzelne Mythen auflöse und die spezifische Naturverehrung herausanalysiere – die Tatsache, daß es keine alte Kultur ohne Mythologie gibt, kann ich nicht auflösen. Kanne hält es für wahrscheinlich, daß Schrift schon immer im Gebrauch war und daß es folglich müßig sei, jenseits der Schrift zu suchen. Die Mythen sprechen selbst. Ein Beweis dafür seien auch die Verwandtschaften der mythologischen Motive bei Griechen, Juden und Ägyptern. Jakob Görres hat in seiner *Mythengeschichte der asiatischen Welt* 1810 mythologische Verwandtschaftslinien noch weiter nach Osten, nach Amerika und nach Skandinavien hin ausgezogen: Texte bilden eine Textur.

Ähnlich wie im Wandel der Mythologie verhält es sich mit der Auffassung von Texten in der Philosophie, selbst wenn diese Autoren und Autoritäten kennt. Für das historische Interesse an der Vergangenheit des Geistes bedeutet die „Hermeneutisierung“ der Philosophiegeschichtsschreibung, daß Autoren weniger wichtig werden als Werke. Nicht nur verschwinden

Autoren, von denen man keine Texte besitzt, aus den Handbüchern des frühen 19. Jahrhunderts, vielmehr werden diejenigen Autoren, von denen man viele Texte besitzt, genauer gelesen und vornehmlich aus der Lektüre erkannt. Schleiermachers Übersetzung des Gesamtwerks von Platon macht aus einer altbekannten Größe der philosophischen Vergangenheit eine als Text und in Texten verständliche philosophische Gestalt. Ein gleiches geschieht mit Aristoteles, Descartes und Spinoza, nicht nur in Deutschland. Das philosophische Denken wird als Bibliothek reproduziert, nicht als Gesellschaft eminenten Geistes. Gesamtausgaben, Monographien und historiographische Werke sind Ausdrucksformen eines Willens zur Interpretation, der sich allein auf Texte richtet, und der nur im trivialen Fall auf dahinter zu vermutende Absichten des Autors oder Erwartungen eines Publikums eingeht. Es ist weniger die „Rede“ des Philosophen als die „Sprache“ seiner Philosophie, die den Interpreten beschäftigt.

Den Übergang von der Zeugnis-Auslegung zur Textinterpretation zeigt besonders deutlich wiederum die Mythologie, etwa im Streit um Friedrich Creuzers *Mythologie und Symbolik alter Völker* (zuerst erschienen 1810–1812). Creuzer widerspricht dem historischen Rekonstruieren und Erklären, weil sich damit die „Erfahrung der Mythen“ nicht nachvollziehen lasse. Denn jeder Versuch, „hinter“ die mythische Wahrheit zu gelangen, verfehlt gerade, daß diese Wahrheit nichts „hinter“ dem im mythischen Bewußtsein Geltenden sei. Der Mythos hat für Creuzer keine Geschichte, er ist Geschichte. Mythologische Texte spiegeln kein Bewußtsein, das aus Anlässen und Nöten historisch plausibel gemacht werden muß, sondern sie stehen selbst für Bewußtseinsformen. Dagegen hat sich Gottfried Hermann in seiner Schrift *Über das Wesen und die Behandlung der Mythologie* (1819) verwahrt, weil er den Schritt hinter die Mythen für notwendig erachtet, um nicht in ihnen gefangen zu bleiben. Creuzer wolle Mythen nur genießen, nicht wirklich verstehen, und ein Verständnis sei nur möglich, wenn man die Genese von Mythen nachvollziehe. Für Hermann ist Mythologie Teil der Altertumswissenschaft, und daher der historischen Rekonstruktion zu unterwerfen.¹⁷ Das historische Bild wird eingeklagt und scheint auch so nur, als Klage, real.

An diesem Streit sieht man den unaufhebbaren Doppelcharakter aller Ruinen: Als Vehikel der historischen Rekonstruktion wird (zuerst) ihre Verständlichkeit unterstellt, als Teil des zu Rekonstruierenden dagegen muß (sodann) ihre Unverständlichkeit anerkannt werden. Es liegt in diesem Schritt eine Logik, welche auch den Übergang von Frommels Bild zu dem Friedrichs leitet. Dieser Übergang ist im Blick auf die Ruinen einer von der Nähe zur Ferne, und im Blick auf den Betrachter einer der Annäherung zur Distanzierung. Historisches Wissen wird zuerst aus der Nähe gewonnen –

Rekonstruktion – und dann aus der Distanz – Interpretation. Zuerst also gibt es eine Annäherung an das Vergangene-Fremde, die nur geschehen kann als willkürlich gesetzte Nähe, als Erfahrung unaufhebbarer Gleichzeitigkeit. Diese Nähe zeigt aber zugleich, daß eine Differenz gewaltsam ausgeglichen wurde, daß die gelungene Rekonstruktion der Vergangenheit eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen hervorbringt. Erst die historische Erklärung griechisch-antiker Verhältnisse macht auffällig, daß mit Anstrengung korrigiert, ausgelegt, interpretiert und vereinfachend erzählt worden ist, daß die Ruine übersehen wurde, indem man sich vorstellte, zwischen ihren Säulen herumgehen zu können. Erst in einem zweiten Schritt kann das historische Bild auf denjenigen Gegenstand bezogen werden, den es zunächst benutzte, um die Vergangenheit zu beweisen. Diesen Schritt aus der Vorstellung heraus kann man als Reflexion bezeichnen. Denn mittels des pragmatischen Verfahrens setzt sich der gegenwärtige Betrachter des historischen Bildes selbst in den Zusammenhang der Vergangenheit, er hat sich darin quasi verdoppelt. Die persönliche Identität wiederherzustellen heißt für ihn, sich in der Gegenwart zu behaupten, und das gelingt ihm durch einfaches Distanzieren nicht erst vom Geschehniszusammenhang der Geschichte, an dessen Rekonstruktion er arbeitet, sondern bereits vom Zeugniszusammenhang, mit dem er arbeitet. Mit anderen Worten: Man kann sich der Vergangenheit nur entziehen, indem man eine Darstellung derjenigen Zeugnisse versucht, mit denen man sich über die ursprüngliche Fremdheit der Vergangenheit täuschte. Mit Hilfe dieser selbstreflexiv abgesicherten Ent-Täuschung gewinnt man sich selbst als ganz und gar gegenwärtige Person, verliert aber zugleich das Vertraute seines Gegenstands. Man ist in derselben Position wie einer, der vor dem Bild von Friedrich steht und auf einmal sieht, daß da ein Tempel steht, nichts als ein Tempel, wo vorher eine belebte Landschaft „mit Tempel“ die Vorstellung erfüllte.

IV.

Es ist die Erkenntnis vom Sein der Ruinen an sich selbst also keine naive Entdeckung, sondern Revision eines Bildes. Der Tempel kann gar nicht unmittelbar anschaulich werden, weil das hieße, alles Wissen über die geschichtliche Wirklichkeit, die seine Erbauung und seinen Gebrauch mitbewirkte, an ihm allein einzusehen. Es muß die Vergangenheit als gegenwärtig vorgestellt werden, bevor man darauf aufmerksam wird, daß dabei alles Fremde sozusagen übersehen wurde. Erst die Einsicht in das Fehlgehen des gelingenden historischen Vorstellens führt zur Anerkennung des Textcharakters der Geschichtszeugnisse. Der barocke Antiquarismus kannte

zwar schon früh die Wertschätzung des Einzelstücks als Trophäe, sein Verhältnis dazu war jedoch ein Wundern, kein Wissen. Friedrichs Sichtweise zeigt die Tempelruine beunruhigender und bedrohlicher, als es je ein Stauen oder auch Frommels antikisierende Vergegenwärtigung vermag. Weil der Blick des Betrachters der Säulenschrift nicht ausweichen kann, erfährt er anschaulich, daß seine Vorstellung Schwächen hat.

Die philologische Seite der historischen Rekonstruktion wird in ähnlicher Weise genau dann wichtig, wenn die Vorstellung von der Vergangenheit des Geistes allzu große Selbstverständlichkeit gewinnt. Texte, die man zuerst zu verstehen suchte, indem man ihren Autor vor dem inneren Auge verlebendigte, und mit ihm seine Zeit, seine Motive und Anlässe, können unverständlich erscheinen, wenn man sie in ihrer vorstellungsmäßig irreduziblen Eigenart, in ihrem Gestus und Ausdruck betrachtet. Wenn die Philosophiegeschichten erfolgreich durchgezählt worden sind und die geschichtliche Welt mit Philosophen angefüllt ist, verlagert sich die historische Neugier auf dasjenige, was keiner mit dem anderen gemein hat. Komposition, Terminologie und Stil werden wichtig, weil daraus die individuelle Differenz des Gesagten erkannt werden soll, während zuvor solche Kritik alle Ausdrucksvariation als Verstellung des Autorsinns zu beseitigen trachtete. In der Aufmerksamkeit auf die Einschreibungstechniken, wodurch Literatur sich individualisiert und zugleich überindividuell tradiert, ist Text nicht mehr ein Gegebenes, sondern ein Hervorgebrachtes, ein aus der Interpretation herausgesetzter Gegenstand, der anderen ebenso zur Verfügung steht.

Das hermeneutische Bild ist Konstruktion, nicht Rekonstruktion wie das historische, und der konstruktive bzw. interpretative Charakter ist auch eingeräumt, zugegeben, ins Bild aufgenommen. In der Hermeneutik Schleiermachers wird dies ebenso deutlich wie in der Historik Droysens, welche die Geschichtsschreibung als reflexive Retroperspektive definiert. Vergangenheit ist nichts Unmittelbares mehr. So sitzt der Betrachter bei Friedrich ganz unvermeidlich „vor“ dem Bild, obwohl der zum Bild selbst gehörende Vordergrund ein „Hineingestelltsein“ vortäuscht. Es ist nicht klar, ob Friedrich wußte, was er malte, als er die bei Frommel angedeutete Terrasse sich dem Betrachter entgegenstrecken ließ. An den tatsächlichen Ortsverhältnissen gemessen jedenfalls liegt der dazugehörige Betrachterstandpunkt in der Luft, denn der Felsen vor dem Tempel fällt steil ab. In einem anderen Zusammenhang wird aber klar, daß Friedrich mit dieser Konstruktion eines unrealistischen Gesichtspunkts gut hätte leben können. Als sein sogenanntes „Tetschener Altarbild“ angegriffen wurde, weil der dargestellte Berg mit Kreuz nach Meinung des Kritikers Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr von keiner tatsächlich möglichen Position aus so hätte erscheinen können,

wie ihn Friedrich gemalt hatte, verteidigte ihn ein anderer Kritiker, Ferdinand Hartmann:

Sollte es denn dem Künstler unerlaubt sein, sich das in seiner Phantasie vorzustellen und in einem Bilde wiederzugeben, was unserm Fuß unzugänglich ist, und was man der Natur zwar nicht geradezu abmalen, wovon man aber doch mathematisch beweisen kann, wie es ganz der Natur gemäß gezeichnet und gemalt werden müsse?¹⁸

Der Doppelsinn liegt hier in dem Wort Natur: Was ihr gemäß ist, kann entweder vom Standpunkt der begehren Natur bzw. Landschaft vorgestellt werden oder aber vom Standpunkt der Natur des Gegenstands selbst einleuchten. Daß die Natur des Gegenstands selbst am besten in den Blick genommen werden kann, wenn dieser aus seiner natürlichen Umgebung sozusagen herausgelöst wird, ist die ganz gewöhnliche Paradoxie jeder Abstraktion, die in Bezug auf das in diesem Blick implizierte Wissen auch Konstruktion heißen kann und in Bezug auf den Gegenstand selbst auch Darstellung. In diesem Sinn ist das „Künstliche“ der Abstraktion bzw. Konstruktion bzw. Darstellung zugleich das „Natürliche“ bzw. Gegebene bzw. Sichtbare. Friedrichs Bild ist deshalb, als Transformation des Frommelschen, ein Bild der Ruine des Junotempels zu Agrigent, das sich als Bild behaupten will, als erarbeitete Perspektive, als gewonnener Standpunkt. Es ist damit eine erste Transformation des historischen Bildes, aber nicht die einzige. Diese Selbstrelativierung ist typisch für das hermeneutische Bild. Während das historische Bild schwankend sein kann, weil es in unterschiedlicher Breite und Detailgenauigkeit rekonstruiert, ist das hermeneutische Bild konstitutiv instabil, weil es als Bild alternative Interpretationen niemals verhindern kann, vielleicht sogar dazu einlädt.

Der Epochenwandel um 1800 ist in der bezeichneten Weise ein Wandel des Wissens seiner Form nach und damit kein bloßer Interpretationsfortschritt. Interpretieren heißt, daß Wissen sich in der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand konstituiert, und dies setzt eine Konstruktion des Gegenstands voraus, die als Abstraktion von kontextuellen Vorstellungen erst angestrengt werden muß. Das historische Wissen muß Fremdheit erleiden, sobald die vergegenwärtigende Rekonstruktion sich als undurchführbar erweist. Dann etabliert sich der hermeneutische Prozeß als ein Hin und Her zwischen dem Leser bzw. Betrachter und dem Text bzw. Bild, was Jean-Paul Sartre in seiner Auseinandersetzung mit Flaubert zur Methode stilisiert hat. Man kann dieses Va-et-Vient ebenso gut eine Verlegenheit nennen, ein Nicht-enden-können im Denken des nah-fernen Gegenstands, Text oder Tempel. Die Feststellung, daß die Zeugnisse der Vergangenheit nicht durch

Interpretation eingeholt werden, ist hier gleichbedeutend mit der Aussage, daß keine Interpretation eine andere ersetzt.

Die Philosophie hat sich heute, als eine unter vielen Philologien, im Interpretieren von Texten eine sozusagen in sich ruhende wissenschaftliche Existenz geschaffen. Zugleich werden die historischen Bilder weiter gepflegt, worin die großen Denker als kritische Geister, tief sinnige Grübler, pedantische Systematiker usw. nahegebracht werden. Das Paradox dieser Koexistenz von Textfixierung und der Unterstellung gleichsam zeitgenössischer Lebendigkeit bricht immer dann auf, wenn man sich in die Lektüre philosophischer Texte vertieft. Denn deren Bewältigung, wie methodisch verfeinert auch immer, läßt immer die Frage offen, was es heißt, daß vergangene Philosophie für uns die Gestalt von Texten hat.

20

- 1 Frommels Bild erschien als Kupferstich in dem Prachtband in Groß-Folio von A. E. Gigault de la Salle, *Voyage pittoresque en Sicile*, 2 Bände, Paris 1822 und 1826; das Gemälde Friedrichs (54 x 72 cm) hängt im Dortmunder Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.
- 2 Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München 1973, 158.
- 3 Vgl. dazu vom Verf., *Die Vergangenheit des Geistes. Eine Archäologie der Philosophiegeschichte*, Frankfurt/Main 1990. Einige der zitierten Schriften sind dort im größeren Zusammenhang behandelt.
- 4 J. H. Riedesel zu Eisenbach, *Reisen durch Sizilien, Großgriechenland, den Archipelagus nach Konstantinopel und durch Großbritannien in den Jahren 1767, 1768 und 1770, in Briefen an seinen Freund Winckelmann, seine Schwester die Gräfin Degerfeld geb. Riedesel zu Eisenbach und seinen Vetter den Freiherrn Diede zum Fürstenstein*, Jena 1830, 14.
- 5 Vgl. Hélène Tuzot, *La Sicile au XVIII^e siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasbourg (Diss.) 1955.
- 6 F. Münter, *Nachrichten von Neapel und Sizilien, auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt*, Kopenhagen 1790, 280.
- 7 J. H. Bartels, *Briefe über Kalabrien und Sizilien*, Göttingen 1792, 3. Teil, 435.
- 8 Vgl. J. J. Winckelmann, „Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sizilien“, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, Leipzig 1759, Bd. 5, St. 2, (S. 223 – 242), 242: Es kömmt alles darauf an, mit was für einem Auge man die Sachen ansieht: Spon und die gelehrtesten Reisenden haben vornehmlich Inschriften und alte Bücher gesucht; Cluver und Holstein gedachten auf die alte Geographie, und andere haben andere Endzwecke gehabt: um die Kunst hat man sich unbekümmert gelassen.
- 9 Riedesel, *Reisen durch Sizilien*, a.a.O., 23; Carl Grass, *Sizilische Reise oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers*, Stuttgart und Tübingen 1815, 2 Bände, 128; vgl. de la Salle, *Voyage pittoresque*, Band 1 (unpaginiert, der Hinweis auf den König von Neapel vor dem Stich nach Frommels Gemälde).

- 10 Wolfgang Krönig, „Philipp Hackerts Ansichten griechischer Tempel in Sizilien (1777)“, in: *Berlin und die Antike. Aufsätze* (= Ergänzungsband zum Katalog der Ausstellung „Berlin und die Antike“), hg. v. Willmuth Arenhövel und Christa Schreiber, Berlin 1979, 363 – 377, Abb. S. 367.
- 11 Grass, *Sizilische Reise*, a.a.O., 127f.
- 12 Frommel, geb. 1789, reiste zwischen 1812 und 1817 in Italien und Sizilien.
- 13 Bis 1971 galt das Gemälde als Werk von Carl Gustav Carus. Dieser Zuschreibung von Hermann Beencken aus dem Jahre 1943 widersprach Helmut Börsch-Supan 1971 („Caspar David Friedrichs Gemälde ‘Der Juno-Tempel von Agrigent’. Zur Bedeutung der italienischen und der nordischen Landschaft bei Friedrich“, in: *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst*, III. Folge, Bd. 22 (1971), 205 – 216), wobei er die stilistische Entwicklung Friedrichs und dessen kunstkritische Äußerungen zur traditionellen Behandlung der italienischen Landschaft anführt.
- 14 F. Gedike, *Über die mannigfaltigen Hypothesen zur Erklärung der Mythologie* (1791), in: *Vermischte Schriften*, Berlin 1801, 3.
- 15 C. G. Heyne, „Vorrede“ zu Martin Gottfried Hermann, *Handbuch der griechischen Mythologie*, Berlin und Stettin 1787, Bd. 1.
- 16 J. A. Kanne, *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie*, Bayreuth und Hof 1815, 8. Verfaßt hatte Kanne dieses Buch bereits 1807, vgl. das Vorwort des Verlegers.
- 17 Vgl. G. Hermann, *Über das Wesen und die Bedeutung der Mythologie. Ein Brief an Herrn Hofrat Creuzer*, Leipzig 1819, 9f., 12f.
- 18 Ferdinand Hartmann (1809), zitiert in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. Sigrid Hirz, Berlin 1968, 166f.