

Magdolna Orosz (Budapest)

„[...] die Unzulänglichkeit der Sprache“

Die Bildbeschreibung in der deutschen Romantik*

1. Bild, Bildlichkeit, Sprache und Sprachlichkeit in den ästhetischen Konzeptionen der Romantik

Die deutsche Romantik, insbesondere ihre Anfangsphase, ist unter anderem durch ein starkes Bewusstsein und eine Bewusstmachung der Bedingungen von Wahrnehmung, Erkenntnis, (sprachlichem) Ausdruck und ihrer Wechselbeziehungen bzw. ihrer gegenseitigen Bedingtheit gekennzeichnet: Die intensive Reflexion über den Vermittlungscharakter aller Erkenntnis und allen Ausdrucks wird vielfach, vielfältig mit Nachdruck artikuliert. Das Problem der Wahrnehmung äußert sich in den Veränderungen der Wahrnehmungspadigmen der Goethezeit¹ und in der Problematik der Erkenntnis, die auf den Bereich der Ästhetik übertragen wird, indem es nicht mehr (nur) um philosophische (epistemologische), sondern vor allem um ästhetische Erkenntnis bzw. um die Vereinigung verschiedener Erkenntnisdomänen geht, die „die eigentümliche Leistung der Jenaer Frühromantik gewesen ist“.²

Das Problem der Vermittlung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Wahrnehmung und der Erkenntnis, zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem wird bei Friedrich Schlegel durch ihre Vereinigung und Verbindung in der „progressiven Universalpoesie“ umgekehrt und umgangen. Novalis beschäftigt sich ebenfalls intensiv mit Fragen der Repräsentation, und in seinen Überlegungen über den sogenannten ‚magischen Idealismus‘ postuliert er nicht mehr nur eine begriffliche Erkenntnis und Darstellung, sondern und zugleich auch ein intuitives Ergreifen des Objekts:

Könnt ihr einen Gedanken nicht zur selbständigen, sich von euch absondernden – und nun auch *fremd* – d[as] h[eißt] äußerlich vorkommenden Seele machen, so ver-

* Der Beitrag entstand im Rahmen des OTKA Förderungsprogramms T 034849.

¹ Vgl. Lehnert, Gertrud: Verlorene Räume. Zum Wandel eines Wahrnehmungspadigmas in der Romantik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 69 (1995), S. 722-734.

² Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989, S. 233.

fahrt umgekehrt mit den äußerlichen Dingen – und verwandelt sie in Gedanken. Beide Operationen sind idealistisch. Wer sie beide vollkommen in seiner Gewalt hat ist der magische Idealist.³

Der ‚magische Idealismus‘ besteht in einem Verfahren, das rationale und intuitive Wahrnehmung bzw. Erkenntnis in einer Wechselbeziehung kombiniert, sowie ihre gleichzeitige Opposition und Einheit, ihr ambivalentes Gleichgewicht postuliert. Trotzdem bleibt es brüchig: „Sie [= die Erkenntnis] wäre unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich“.⁴ Letzten Endes sollte ein nicht-zeichenhaftes Zeichen entstehen: „Ich bekäme eine zugleich mittelbare und unmittelbare – repräsentative und nicht repräsentative, vollkommene und unvollkommene – eigne und nicht eigne, kurz antithetisch synthetische Erkenntnis und Erfahrung von dem Dinge“.⁵ Die „Repräsentation“, d.h. die zeichenhafte Vermittlung bildet somit den Kern seiner Auffassung: „*Deutlich* wird etwas nu[r] [du]rch Repräsentation. Man versteht eine Sache am leichtesten, wenn man sie repräsentiert sieht.“⁶

Die ästhetische Reflexion der Frühromantik konzentriert sich infolge solcher Überlegungen intensiv auf die Problematik des Mediums und auf die Medialität der Sprache, wobei ‚Sprache‘ im allgemeinen als ‚Zeichensystem‘ verstanden wird. So können z.B. Traumbilder als ‚Sprache‘ des Traumes und als bedeutungstragendes und interpretierbares System begriffen werden. Novalis weist dem Traum eine die Alltäglichkeit umordnende und neue Bedeutungen erschließende Rolle zu: „Mich dünkt der Traum eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, [...]“⁷, so dass der Traum auch einen bestimmten Erkenntniswert (im Selbsterkenntnisprozess) besitzen kann: „Ist nicht jeder, auch der verworrenste Traum, [...], ein bedeutsamer Riß in den geheimnißvollen Vorhang [...], der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt?“⁸

Die verschiedenen Kunstarten haben auch ihre jeweilige Sprache, so behauptet Novalis, alle Kunstarten benutzen und schaffen eine bestimmte „Zeichensprache“.⁹ Diese Auffassung bedingt auch die intensive Beschäftigung mit der Sprachlichkeit innerhalb der Kunst, die nicht nur Literatur, sondern auch alle Kunstarten, so auch

³ Novalis (Friedrich von Hardenberg): Werke (Hg. und kommentiert von Gerhard Schulz). München: Verlag C.H. Beck, 1969, S. 460.

⁴ Ebd., S. 388.

⁵ Ebd., S. 387.

⁶ Ebd., S. 445.

⁷ Ebd., S. 134.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Novalis, Werke, S. 393 und 399. Novalis behauptet weiterhin: „die ganze Repräsentation beruht auf einem Gegenwärtigmachen – des Nichtgegenwärtigen und so fort“ (Ebd., S. 489). Dieser Prozess ist (wie die „progressive Universalpoesie“) unendlich fortsetzbar und unabschließbar, und das so geschaffene Kunstwerk wird in diesem spezifischen Sinne als Verbindung von Gegensätzen „organisch“ sein: „die künftige, transzendente Poesie könnte man die organische heißen“ (Ebd., S. 380).

die bildenden Künste umfasst, die ebenfalls ihre „Sprache“ haben können. Das Universalitätsdenken der Frühromantik vereinigt allerdings die verschiedenen Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Ausdrucksbereiche als eine unter dem Primat der „Poesie“ (d.h. des ästhetischen und eigentlich literarischen Bereichs) postulierte Einheit, deren berühmteste Formulierung Friedrich Schlegel in seinem Athenäums-Fragment Nr. 116 liefert:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. [...] Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, [...]!¹⁰

Die Einheit ist gleichzeitig wiederum eine Einheit der Vielfalt, die eine Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz ist, die sogar nur in ihrer Prozessualität konzipiert werden kann. Diese Auffassung bestimmt auch die Idee der Wechselwirkung der Kunstarten und die allgemeine wechselseitige Durchdringung von Visuellem und Sprachlichem, worin auch Wahrnehmungs- und Erkenntnismodalitäten bzw. ihre Aporien sowie die Probleme des Ausdrucks menschlicher Erfahrung ihren Niederschlag finden. Novalis spricht der Literatur (d.h. dem Verbalen) ausdrücklich eine Vermittlerrolle zwischen Musik und Malerei, zwischen „rein“ Tönendem und Visuellem zu:

Die Poesie im strengern Sinn scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein. (Musik. Poesie. Deskriptivpoesie.) Sollte der Takt der Figur – und der Ton der Farbe entsprechen? Rhythmische und melodische Musik – Skulptur und Malerei.¹¹

Die Vermitteltheit menschlicher Erkenntnis und menschlichen Ausdrucks führt einerseits zu einer utopisch-optimistischen und apodiktischen Postulierung ihrer Aufhebung im Spielerischen und Akzidentellen der Sprache (wie es Novalis in seinem „Monolog“ tut¹²). Andererseits führt das Vermittlungsproblem auch zu Krisen-

¹⁰ Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1967, S. 182.

¹¹ Novalis, Werke, S. 459. Hier könnte der Ausdruck „Deskriptivpoesie“ sogar als ‚Bildbeschreibung‘ verstanden werden, zumal Novalis genaue Entsprechungen zwischen den Elementen und Mitteln der einzelnen Kunstarten sucht.

¹² Behler hebt diesbezüglich hervor, es geht bei Novalis „um eine freudige Affirmation dieses Charakters der Sprache als das dem Menschen zukommende Mitteilungs- und Verständigungsorgan, dessen Grenzen sich übrigens durch alle möglichen Techniken wie Sprachspiele, Ironie und indirekte Mitteilung überspielen lassen.“ (Behler, Ernst: Die frühromantische Sprachtheorie und ihre Auswirkung auf Nietzsche und Foucault. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. Jg. 11 (2001), S. 193-214, hier S. 202.

gefühlen, die sich auf „alle Felder des Wissens, des Imaginierens und des Darstellens nachhaltig“¹³ beziehen und die Beschäftigung mit den erkenntnisvermittelnden „Medien“, mit ihrer Beschaffenheit und „Leistung“ intensivieren. Diesbezüglich behaupten Neumann und Oesterle: Man „könnte [...] die deutsche Romantik als eine Medienkrise ersten Ranges kennzeichnen; als eine Krise, die im Feld der neu entwickelten wissenschaftlichen und künstlerischen Medien aufbricht und dabei deren Verwendung im Akt des Erkennens und Bildens nachhaltig beeinflusst und umstrukturiert“.¹⁴ Diese Krise ließe sich „in mindestens drei kulturellen Bereichen“¹⁵ beobachten, und alle drei stehen mit dem Visuellen, das die Goethezeit wesentlich mitbestimmt¹⁶, auf verschiedene Weise in Verbindung: Erstens mit der Veränderung der (seit der Renaissance dominierenden) Zentralperspektive, die „auf einem Subjekt-Objekt-Verhältnis [beruht], welches das sehende Subjekt als den Bezugspunkt der räumlichen Ordnung definiert“ und „das Subjekt als den Bezugspunkt des Erkennens voraussetzt“.¹⁷ Zweitens hängt die Krise mit den „Experimenten mit den Bild- wie mit den Sprach-Zeichen“¹⁸ zusammen und drittens mit den „romantischen Experimenten [...], die mit den fünf Sinnen, ihrer [...] Begrenztheit und der Erweiterung des durch sie umzirkten Wahrnehmungssektors zu tun haben“.¹⁹ Die intensive Beschäftigung der romantischen Theorie nicht nur mit der Sprache, sondern auch mit den Beziehungen zwischen Bild und Sprache (bzw. Schrift), die Verbindung und Überschreitung der verschiedenen Wahrnehmungsmodi und der damit zusammenhängenden Kunstarten, die hervorragende Rolle von „Bild“ und „Blick“ könnten (zumindest in großem Maße) durch solche Erscheinungen erklärt werden. Letzten Endes behaupten Neumann und Oesterle, es gehe um „ein spezielle, [...] auf die sprachliche Semiotik ausgerichtete Krise [...], die sich im inner-

¹³ Neumann, Gerhard/Oesterle, Günter: Bild und Schrift in der Romantik. In: Dies. (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 9-23, hier S. 9.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Zur „optischen Kodierung des Wissens“ in der Goethezeit vgl. Titzmann, Michael: Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen. In: Link, Jürgen/Wülfing, Wulf (Hg.): Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984, S. 100-120. Mergenthaler spricht auch vom „hohen Grad wissenschaftlicher Diskursivierung des Sehens im 18., 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, deren literarischen „Niederschlag“ er an Textbeispielen nachweist (vgl. Mergenthaler, Volker: Sehen schreiben – Schreiben sehen: Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 14).

¹⁷ Imdahl, Max: Überlegungen zur Identität des Bildes. In: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): Identität. München: Fink 1996. (Poetik und Hermeneutik, Bd. 8). S. 187-211, hier S. 191f.

¹⁸ Neumann/Oesterle: Bild und Schrift, S. 9.

¹⁹ Ebd., S. 10.

linguistischen Spiel zwischen Buchstabe, Klang und Bild offenbart, [...], zwischen den spezifischen Zeichen der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst".²⁰ So sucht Novalis auch Entsprechungen zwischen Musik, Poesie und Malerei, d.h. eben zwischen „Buchstabe, Klang und Bild“, indem er auf die Bildhaftigkeit einen besonderen Akzent legt:

Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – [...] Dem Maler scheint die sichtbare Natur überall vorzuarbeiten – durchaus sein unerreichbares Muster zu sein – eigentlich ist aber die Kunst des Malers so unabhängig, so ganz a priori entstanden, als die Kunst des Musikers. Der Maler bedient sich nur einer unendlich schwereren Zeichensprache, als der Musiker – der Maler malt eigentlich mit dem Auge – [...] Sehn ist hier ganz aktiv – durchaus bildende Tätigkeit.²¹

Es ist auch zu beobachten, dass die verschiedenen Theorien über den Ursprung der Sprache, die in der Goethezeit eine andere Seite der Hinwendung zur Sprachlichkeit menschlicher Erkenntnis dokumentieren, den Akzent jeweils auf andere Wahrnehmungsbereiche oder auf ihre Verbindungen legen, um von der Entstehung menschlicher Sprache auf Grund der Medialität von Wahrnehmung Rechenschaft zu geben.²² Damit schließen sie sich der Diskussion über Medialität auf diese Weise an.

Die Fragen des Bildes, der Bildhaftigkeit (und der – etymologisch damit verwandten – Einbildungskraft) sowie des Sehens und des Blickes stehen im Zentrum des ästhetischen Diskurses der Goethezeit (nicht nur bei den Romantikern, sondern es könnte in dieser Hinsicht ebenfalls auf Goethes Beschäftigung mit Fragen der Optik, auf seine Bildbeschreibungen hingewiesen werden²³). Die Frage der Bildhaftigkeit als Problem der Sprache und ihrer Rhetorizität und Metaphorizität gewinnt neue Akzente in ihrer allgemeinen Form als Frage nach der Charakteristik des „dichterischen“ Bildes²⁴, die eine verstärkte „Aufmerksamkeit auf Metapher und Metonymie, auf die Bildkraft der Worte und Figuren, auf die Kraft des Vor-Augen-Stellens“²⁵ mit sich bringt. Außerdem taucht die Bildhaftigkeit in der spezi-

²⁰ Ebd., S. 12.

²¹ Novalis, Werke, S. 393f.

²² Vgl. Behler, Die frühromantische Sprachtheorie, S. 197ff.

²³ Zur Frage der Goetheschen Bildbeschreibungen, ihrer Verfahren und ihrer Veränderungen vgl. Osterkamp, Ernst: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart: Metzler, 1991.

²⁴ Die von de Man für das romantische Bild als charakteristisch angesehene Eigenschaft, dass es die in Bezug auf sein Objekt verlangte Transparenz fragwürdig macht, könnte auch als ein Ergebnis dieser Beschäftigungen angesehen werden („[...] the first modern writers to have put into question, in the language of poetry, the ontological priority of the sensory object“, vgl. de Man, Paul: The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984, S. 16.)

²⁵ Neumann/Oesterle: Bild und Schrift, S. 12.

fischen Variante der zu narrativen Elementen funktionierten, d.h. ihre Visualität in sprachliche Zeichen überführenden „Bilder“ in literarischen Texten auf, in denen sich Ikonisch-Visuelles mit Verbalem/Sprachlichem vereinigt, wodurch literarische Texte eigenartig visualisiert werden.²⁶ Auf der anderen Seite erscheint das ‚Bild‘ als „objektivierte Visualität“, als Gemälde auch als Gegenstand ästhetischer Überlegungen, teils als „Vorwand“ und Anregung zur Darlegung allgemeiner romantischer ästhetischer Positionen, indem es als romantische Kunst interpretiert werden kann bzw. indem sich daran Grundsätze dieser Kunst demonstrieren lassen, teils als Objekt der sog. „Bildbeschreibung“, die die Frage der Übersetzbarkeit von Bildlichem/Visuellem in die Verbalität der Sprache mit besonderer Schärfe zur Diskussion bringt und zugleich auch auf die „Bildhaftigkeit“ der Sprache ein neues Licht wirft.

Die Erscheinung (oder Gattung) der „Bildbeschreibung“, der sog. Ekphrasis, stellt die „Unmittelbarkeit des Bildes der Vermittlung durch den Code“²⁷ gegenüber, und zwar aus dem „Verlangen nach einem greifbaren, ‚realen‘ Bezeichneten, welches das Zeichen transparent machen würde“²⁸, indem sie auf dem Prinzip der „Enargeia“, der Anschaulichkeit, des Vor-Augen-Stellens beruht. Gottfried Boehm unterscheidet zwei grundlegende Arten von Ekphrasis, die der oben getroffenen Unterscheidung zwischen allgemeiner Bildlichkeit und Bildern im konkreten Sinne im Großen und Ganzen entspricht. Er definiert die Ekphrasis einerseits „ohne konkreten Werkbezug“ als Teil „einer gemeinsamen [kulturellen und historischen] Überlieferung“ oder als „fiktive Bildbeschreibung“, andererseits als „werkbezogene Ekphrase“²⁹, zugleich aber hebt er ihre allgemeine Eigenschaft, „das Bild in seiner visuellen Präsenz von der ihm eingeschriebenen, ikonischen Differenz her zu erfassen und diese als einen sprachlichen Wirkungscontrast nachzubilden“³⁰, nachdrücklich hervor. Das Spannungsverhältnis zwischen Bild und Sprache äußert sich in den unterschiedlichen Varianten der „Bildbeschreibung“, und das kann die intensive Beschäftigung mit „Bildern“ und ihre Nutzbarmachung für theoretische Über-

²⁶ Zur Frage von „Bildern“ verschiedenen Typs als narrative Elemente vgl. Dieterle, Bernard: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth, 1988 sowie meine Untersuchungen über narrative Funktionalisierung von „Bildern“ in: Orosz, Magdolna: „Erzählte Bilder“ – „Bild“ als narratives Element. In: Bernard, Jeff/Withalm, Gloria (Hg.): *Bildsprache – Visualisierung – Diagrammatik*. Teil III. Wien: Semiotische Berichte. Jg. 21 (1997) 3-4, S. 323-342.

²⁷ Krieger, Murray: *Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk*. In: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 41-57, hier S. 44.

²⁸ Ebd.

²⁹ Boehm, Gottfried: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995. S. 23-40, hier S. 36.

³⁰ Ebd.

legungen wie auch für die literarische (textuelle) Praxis in der Romantik erklären. Im Folgenden sollen einige Beispiele für „konkrete“ Bildbeschreibungen, d.h. Gemäldebeschreibungen romantischer Autoren, auf ihre „Technik“ hin untersucht werden, um dadurch auch eine Art der Reflexion über die Medialität künstlerischen Ausdrucks in der Romantik erschließen zu können.

2. Gemäldebeschreibungen als Bildbeschreibungen

Die romantische Beschäftigung mit bildender Kunst steht teilweise in der durch Winckelmann geprägten Tradition, sie definiert sich aber zugleich als eine Gegenposition³¹, indem – im Sinne der romantischen Ästhetik – die Malerei gegenüber dem Vorrang der Plastik, und die „neuere“ Kunst (d.h. die des Mittelalters und der Renaissance) gegenüber der Kunst der Antike auf- und umgewertet werden. Die Gemäldebeschreibung funktioniert dabei als Mittel für die Darstellung ästhetischer Auffassungen, zugleich aber versucht sie auch bestimmte, in die neu konstruierte romantische „Tradition“ einzuordnende Kunstwerke durch ihre medienübergreifende bzw. medienvereinigende Beschreibung „bildhaft“ darzustellen, und macht dabei auch auf einige narrative Techniken dieser Beschreibung aufmerksam.

2.1. Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, die zu den ersten Belegen dieser Umakzentuierung gezählt werden können, liefern in einem fikionalisierten Rahmen verschiedene Überlegungen über romantische Kunst, wobei für die Texteinheiten im Allgemeinen eine starke „optische Kodierung“, eine stilistisch-rhetorische „Bildhaftigkeit“ charakteristisch ist: Damit sollten diese Texte dem Ziel des Vor-Augen-Stellens generell entsprechen. Wackenroders Klosterbruder bezeichnet seine Darstellungen als „Erinnerungen“, und damit schafft er eine besondere Äußerungssituation, denn die Bilder, die er beschreibt und erwähnt, können nicht unmittelbar betrachtet werden, sondern sind erst für das die Erinnerungsbilder hervorrufende innere Schauen zugänglich. Er grenzt sich vom „Ton der heutigen Welt“ ab, da er nicht zum „kalten, kritisierenden Blicke“³² der berufsmäßigen Kunstkritiker fähig sei, sondern „die heilige Ehrfurcht vor der ver-

³¹ Goethe vertritt in seinen Aufsätzen über bildende Kunst grundsätzlich eine „klassische“ Ansicht, wenn auch mit einigen Modifizierungen, indem bei ihm nicht nur die antike, sondern auch die „deutsche“ Kunst eine Würdigung findet, zugleich aber besteht er auf der Beschreibung und Bewertung von Kunstwerken nach „klassischen“ Prinzipien und kritisiert dabei die romantische Auffassung (vgl. darüber Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 7 bzw. 295f.).

³² Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Bd. I: Werke. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991. S. 53.

flossenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen³³ als Rezeptionsverhalten verlangt. Davon geleitet, äußert er sich nicht nur über einzelne Kunstwerke oder Künstler, sondern ebenfalls über allgemeine ästhetische und sprachtheoretische Fragen, wodurch er zugleich den „theoretischen“ Rahmen für seine Beschäftigung mit Kunstwerken etabliert. Im Abschnitt „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“ betrachtet er die „Sprache der Worte“ als Äußerung des Göttlichen³⁴, die dem Menschen durch zwei ihrerseits ebenfalls unterschiedliche „Medien“, durch die Natur und die Kunst, zugänglich ist:

Die *Kunst* ist eine Sprache ganz anderer Art, als die Natur; aber auch ihr ist, [...] eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach, kennen und verstehen.³⁵

Die Wirkung dieser Art von Sprache auf den Menschen (als Rezipienten) ist wiederum intuitiv-irrationaler Art:

[...] aber die zwey wunderbaren Sprachen, [...], rühren unsre Sinne sowohl als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabey [...] alle Theile unsers (uns unbegreiflichen) Wesens zu einem einzigen, neuen Organ zusammenzuschmelzen, welches die himmlischen Wunder, auf diesem zwiefachen Wege, faßt und begreift.³⁶

Der geheimnisvoll-mystische Charakter der Sprache konzentriert sich in Wackenroders Auffassung in der Bezeichnung „Hieroglyphenschrift“, die in ihrer Bildhaftigkeit eben die zeichenhafte Vermittlung aufzuheben vermag und dadurch eine sonst unerreichbare „Ein-Sicht“ in das Wesen der Welt und des Menschen

³³ Ebd.

³⁴ Das Göttliche repräsentiert damit die Einheit der Welt und die Vermittlungsfreiheit von Erkenntnis.

³⁵ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 98.

³⁶ Ebd., S. 99. Todorov betont auch den irrationalen Charakter von Wackenroders Auffassung über die Sprache: „Ce caractère irrationnel de l'art se manifeste au cours du processus entier qui mène du créateur au consommateur: celui-là ne saurait jamais expliquer comment il a produit telle forme, celui-ci ne parviendra jamais à la comprendre jusqu'au bout. Mais l'insistance sur l'irrationnel est au plus fort lorsqu'il s'agit de caractériser l'oeuvre d'art même.“ (Todorov, Tzvetan: *Théories du symbole*. Paris: Editions du Seuil, 1977. S. 228).

erreicht: „sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, [...] in menschlicher Gestalt“.³⁷

Die Gemäldebeschreibungen des Klosterbruders folgen intertextuell den Künstlerbiographien von Vasari³⁸, er versucht nicht, genaue und detaillierte, sondern eher allgemeine Beschreibungen zu geben.³⁹ Er lehnt die ahistorische Methode von Ramdohr ebenfalls ausdrücklich ab, indem er einleitend feststellt: „So habe ich, [...], in den Schriften des H. von Ramdohr nur wenig mit Wohlgefallen gelesen; und wer diese liebt, mag das, was ich geschrieben habe, nur sogleich aus der Hand legen, denn es wird ihm nicht gefallen.“⁴⁰ Seine Methode beruht vielmehr auf Einfühlung, bei der erinnernden „Heraufbeschwörung“ der Gemälde leiten ihn seine Gefühle: „Ich darf es wohl gestehen, daß ich zuweilen aus einer unbeschreiblichen wehmüthigen Innbrunst weinen mußte, wenn ich mir ihre Werke und ihr Leben recht deutlich vorstellte: [...]“.⁴¹

Die Darstellungen einzelner Werke vermischen nun Beschreibung mit Erzählung und Reflexion. Es wird nämlich behauptet, Bildbeschreibung sei unmöglich, nur eine globale Beschreibung bzw. Qualifizierung wie z.B. „ein vortreffliches, ein unvergleichliches, ein über alles herrliches [Bild]“ kann erreicht werden, weil die Sprache, d.h. das Verbale das Bildhafte blockiert: „Ein schönes Bild oder Gemälde ist, [...], eigentlich gar nicht zu beschreiben; denn in dem Augenblicke, da man mehr als ein einziges Wort darüber sagt, fliegt die Einbildung von der Tafel weg [...]“.⁴² Diese Unmöglichkeit wäre durch zwei unterschiedliche Mittel zu beheben.

³⁷ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 99. In Novalis' „Die Lehrlinge zu Sais“ wird auch die „Chifferschrift“ erwähnt, sie besteht aus unenträtselbaren, unverständlichen Zeichen, denn „[I]n ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, [...]“ (Novalis, *Werke*, S. 95). Die Sprache der Kunst wird oft als eine „Ursprache“, d.h. als eine die Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, Objekt und (Ab)bild, usw. realisierende, die den Zeichen innewohnende notwendige Vermittlung aufhebende Sprache aufgefasst, wie es Novalis auch betont: „Die erste Kunst ist Hieroglyphistik.“ (Ebd., S. 392).

³⁸ Wackenroder mag bestimmte Teile aus Vasaris Werk in der (damals eben noch nicht veröffentlichten) deutschen Übersetzung gekannt haben, vgl. darüber die Kommentare in: Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 292ff.

³⁹ Vasari verwendet seinerseits auch Gemäldebeschreibungen, d.h. Ekphrasis, die für Wackenroder auch eine gewisse Beispielhaftigkeit gehabt haben mag (zur Ekphrasis bei Vasari vgl. Alpers, Svetlana: „Ekphrasis“ und Kunstanschauung in Vasaris „Viten“. In: Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995. S. 217-258, insbes. S. 220f.

⁴⁰ Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 53.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 82.

Einerseits durch Gedichte, die die darzustellenden Gemälde thematisieren und damit die Bildlichkeit der Sprache, der Trope der Prosopopöie intensiv konzentrieren, weil sich die gemalten Figuren in ihnen beleben, und, sich selbst darstellend und einander dialogisch ergänzend, ihre Geschichte und Gefühle erzählen, so wie dies in den „Zwei Gemäldebeschreibungen“ praktiziert wird.

Das andere Mittel zur Überwindung der Kluft zwischen Verbalem und Visuellem besteht in der Erzählung über den Maler und seine Tätigkeit, in die auch Elemente von Bildbeschreibung eingehen können, die aber ins Narrative eingebettet bleiben.⁴³ So verfährt der Klosterbruder z.B. in „Raffaels Erscheinung“. Hier wird die Entstehung des Gemäldes erzählt: es sei das Ergebnis des „durch göttliche Eingebung“⁴⁴ vollführten Nachmalens eines „Bild[es] im Geiste“⁴⁵ gewesen. Die Geschichte der Erscheinung des platonisch anmutenden „Bildes im Geiste“⁴⁶ steht in einer richtigen narrativen Rahmenkonstruktion: Der Klosterbruder berichtet einerseits über einen Brief von Raffael, in dem dieser seine künstlerische Methode zusammenfasst, dann aber folgt die Fiktion einer zufälligerweise im Kloster aufgefundenen alten Handschrift (ein beliebtes und effektives Mittel narrativer Rahmenkonstruktion), die Raffaels Erzählung der wunderbaren Erscheinung wiedergibt, somit also das Erzählte in eine mehrfache Brechung erzählerischer Vermittlung einbettet. Ein ähnliches Verfahren lässt sich im Falle der Schilderung von Leonardos „Heiligem Abendmahl“ und der „Gioconda“ beobachten, wo die zusammenfassende Darstellung der Gemälde mit der Erzählung kleiner Episoden/Anekdoten aus dem Umfeld ihrer Entstehung verbunden und in eine zusammenfassende Darstellung der Lebensgeschichte des Künstlers (also in einen durchaus narrativen Rahmen) eingegliedert wird, um die „Einbildung“ des Malers, die „so fruchtbar und reich an allerley bedeutenden und sprechenden Bildern war“⁴⁷, vorstellen zu können. Auf Grund dieses und ähnlicher Vorgehen soll der Rezipient der Texte in die Lage versetzt werden, einen Gesamteindruck über Werte, Vertreter und Charakteristika der romantischen Kunst zu gewinnen, so dass er zur Überschreitung der Grenzen von Sprache und Bild⁴⁸, der romantischen Ästhetik folgend, verleitet wird.

⁴³ Vietta sieht die Besonderheit der „Herzenergießungen“ auch darin, dass sie in „einer literarisch-narrativen Form des Sprechens, einer selbst künstlerischen Form“ die romantische Kunst evozieren. Vgl. Vietta, Silvio: Heideggers Weltbildkritik und Wackenroders Kunstästhetik. In: Neumann, Gerhard/Oesterle, Günter: (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 375-387, hier S. 386.

⁴⁴ Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe, S. 56.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Über mögliche platonisch-neoplatonische Einflüsse bei Wackenroder vgl. die Kommentare in Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe, S. 301, über andere Einflüsse auf seine Kunstauffassung (Moritz, Heinse, Fiorillo u.a.) vgl. ebd., S. 294ff.

⁴⁷ Ebd., S. 75. Die Einbildung (d.h. das innere Konzept = das Bild) objektiviert sich wiederum in Bildern (das Bild geht also ins Bild über), die ihre Bedeutung haben und die – als sprechende – auch aussagen, wodurch sie mit dem Betrachter in eine Dialogsituation geraten.

2.2. Die Absicht, ein Bild lebendig und wirkungsvoll vor Augen zu stellen (also das rhetorische Mittel der Hypotypose textkonstitutiv anzuwenden), durchdringt den als Werk von August Wilhelm Schlegel geltenden Text „Die Gemähde“⁴⁹, der in Form eines aus dem Kontrast mehrerer Stimmen entstehenden fiktiven Gesprächs verschiedene Gemälde bekannter Maler darzustellen versucht und die besprochenen Bilder bzw. bestimmte Darstellungsprinzipien zugleich kritisch bewertet. Der fiktive Dialog ist 1799 im „Zweiten Bandes erste[n] Stück“ der frühromantischen Zeitschrift „Athenäum“ erschienen und fasst – neben dem im zweiten Stück des zweiten „Athenäum“-Bandes veröffentlichten Text „Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse“ – August Wilhelm Schlegels Ansichten über die Wechselwirkungen verschiedener Kunstarten zusammen.⁵⁰ Der in Dialogform verfasste „Gemähde“-Text fügt sich in die Tradition des platonischen Dialogs und in das Genre des (diese Dialog-Tradition teilweise weiterführenden) frühromantischen Kunstgesprächs, im Besonderen des „Gesprächs in der Gemäldegalerie“⁵¹ ein, das zur Darstellung und Konfrontation verschiedener Ansichten geeignet ist. Die Dialogform evoziert die Unmittelbarkeit der gesprochenen Sprache, wodurch die Lebendigkeit der Bildwahrnehmung und der Wirkung festgehalten werden könnte – nicht zufällig bemerkt die am Gespräch teilnehmende Louise, ihre intuitiv-impulsiv hervorgebrachte Schilderung des Gemäldes laufe Gefahr, nach der Niederschrift zu erstarren, womit zugleich auf die für die Romantik bedeutende Opposition von ‚Schrift‘ und ‚Stimme‘ (d.h. von Fixiertem und Wiederholbarem sowie von Veränderlichem und Einmaligem⁵²) angespielt wird.

⁴⁸ Wackenroder selbst nennt die Malerei „eine Poesie mit Bildern der Menschen“ (Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe, S. 111) und folgt darin der seit der Antike lebendigen Tradition bildhaften Ausdrucks.

⁴⁹ August Wilhelm Schlegel hat den Text eigentlich mit Caroline Schlegel verfasst.

⁵⁰ August Wilhelm Schlegel beschäftigt sich mit den Fragen der verschiedenen Kunstarten und ihren Charakteristiken in seinen dem „Gemähde“-Dialog in zeitlicher Nähe stehenden Jenaer „Vorlesungen über philosophische Kunstlehre“ (1798-1799) sowie in seinen Berliner „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ (1801-1804), die eine systematische Darstellung des Problembereichs zu geben versuchen.

⁵¹ Über dieses „Genre“ der frühromantischen Dialogkunst vgl. Ziolkowski, Theodore: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992. S. 450ff., über Schlegels „Gemähde“ vgl. 456ff.

⁵² Vgl. Kittlers Ausführungen über den romantischen Versuch, „Schriften wieder als Stimmen zu vernehmen“ (Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800-1900. München: Fink, 1995, S. 101.), also die Unmittelbarkeit sprachlichen Ausdrucks zu realisieren.

Das Werk hat eine besondere Rahmenkonstruktion, indem es mit einem Dialog der drei Gesprächspartner über allgemeine Fragen der Malerei und der Bildbeschreibung bzw. Kunstrezeption sowie einige Gemälde anfängt und endet. Am Gespräch nehmen drei fiktive Figuren teil: Waller, der August Wilhelm Schlegels, Luise, die Caroline Schlegels Meinung vertritt, und Reinhold, der die Ansichten verschiedener Frühromantiker repräsentiert. Die Dialogteile umfassen Bildbeschreibungen im engeren Sinne, indem Luise die von ihr verfassten Gemäldeschilderingen vorliest (am Ende, als sie aufhört, schließt sich ihr Waller mit seinen Bildbeschreibungen an). Die Bildbeschreibungen gruppieren sich nach Malern sowie Gattungen (z.B. Landschaftsmalerei, historische Gemälde, Szenen, Porträts usw.), und die einzelnen Gruppen werden jeweils von Dialogteilen unterbrochen, in denen die Gemälde, die Maler oder die Bildbeschreibung selbst diskutiert werden. Der umfassende Rahmen, der Besuch in der Gemäldegalerie, schafft zugleich eine (wenn auch nicht detailliert ausgeführte) narrative Umrahmung zu den theoretischen und beschreibenden Ausführungen, die auf diese Weise vom Narrativen dominiert werden.

Die Dialogpartner besprechen nicht nur die gesehenen oder die in der Beschreibung vergegenwärtigten Gemälde, sondern auch ihre eigene Rezeptionshaltung, die in aufmerksamer Betrachtung besteht, deren Ergebnisse, die gesammelten Seheindrücke, dann in sprachliche Form gebracht werden, um sie anderen auch mitteilen zu können, d.h. aus dem Rezeptionsprozess einen Kommunikationsprozess zu machen, wie Luise dies formuliert:

Ich sehe, ich bemerke anhaltend und wiederholt; ich sammle die Eindrücke in aller Andacht und Stille: aber dann muß ich sie innerlich in Worte übersetzen. Dadurch bestimme ich sie mir erst recht, dadurch halte ich sie fest, und diese Worte suchen dann natürlich den Ausweg in die Luft.⁵³

Bereits hier, am Anfang des Gesprächs, wird das Problem der sprachlichen Wiedergabe des Visuellen aufgeworfen. Reinhold beklagt sich nämlich, „wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen“.⁵⁴ Damit gerät er in die Nähe der Position von Wackenroders Klosterbruder, der die Sprache nur mit Vorbehalten als zur Bildbeschreibung fähig betrachtet. Außerdem wird auch betont, „wie viel auf das ankommt, was der Betrachter [an Eindrücken] mit hinzubringt.“⁵⁵ Letzten Endes wird aber die Möglichkeit, das Gesehene auf eine bestimmte Art wiederzugeben, nicht bestritten:

⁵³ Schlegel, August Wilhelm: Die Gemählde. Gespräch. In: Athenäum. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin: Heinrich Fröhlich, 1799. S. 39-151, hier S. 46 (Reprint-Ausgabe: Dortmund: Harenberg, 1989; die Seitenzahlen beziehen sich auf die der Erstausgabe).

⁵⁴ August Wilhelm Schlegel, Die Gemählde, S. 47.

⁵⁵ Ebd.

Es fällt mir nicht ein, mit der Sprache eben das ausrichten zu wollen, was nur ein sinnlicher Abdruck leisten kann. Ich sage bloß, daß sie fähig ist, den Geist eines Werkes der bildenden Kunst lebendig zu fassen und darzustellen.⁵⁶

Hier taucht auch der Gedanke der Annäherung verschiedener Kunstarten aneinander auf: „Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andre suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, [...] Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; [...]“⁵⁷, so dass dies durch die Sprache als „das allgemeine Organ der Mittheilung“⁵⁸ ermöglicht wird. Die darauf folgenden Bildbeschreibungen versuchen die Bilder verbal zu fassen, indem stets auf ihre visuelle Beschaffenheit (Formen, Zeichnung, Kolorit, Komposition) sowie auf den dargestellten Gegenstand oder Geschichte/Situation hingewiesen wird, die oft zu narrativen Schilderungen führen. Die Beschreibungen sind auch nicht ganz neutral, sondern enthalten stets wertende Passagen, so wird zugleich auch Kunstkritik geübt: „Wir können nicht charakterisieren, ohne dass darin auf gewisse Weise ein Urtheil enthalten wäre.“⁵⁹ Dadurch wird auch ein gewisser Kanon der für die Romantiker ausschlaggebenden Maler (Raffael, Leonardo, Salvator Rosa, Poussin, Correggio usw.) angedeutet. Letzten Endes evoziert auch der konkrete Ort, ein eminenter Raum des Gedächtnisses⁶⁰, d.h. die Gemäldegalerie, das Museum,⁶¹ die selektive Zusammenführung von aus irgendeinem Grund aufzubewahrenden Kunstgegenständen, die für das kulturelle Gedächtnis relevant sein sollten, und das Gespräch wird auch zu einem Dokument der interpretativen Verschiebungen, die zu Umakzentuierungen des Künstler-Kanons führen.⁶²

⁵⁶ Ebd., S. 48.

⁵⁷ Ebd., S. 49f.

⁵⁸ Ebd., S. 50.

⁵⁹ Ebd., S. 69. Durch die Verbindung von Schilderung und Wertung wird auch das romantische Postulat der Vereinigung von Poesie und Kritik erfüllt.

⁶⁰ „Lieu de mémoire“ vgl. Le Rider, Jacques: An Stelle einer Einleitung: Anmerkungen zu Pierre Noras „Lieux de mémoire“. In: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen, 2000, S. 15-22.

⁶¹ Zu den Funktionen des Museums vgl. u.a. Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hg.): Speicher des Gedächtnisses, S. 41-56.

⁶² Zu Fragen der Kanonisierung und ihrer Veränderungen in der Goethezeit vgl. Eibl, Karl: Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes. In: Heydebrand, Renate v. (Hg.): Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998, S. 60-77, hier insbesondere S. 62f.

Den „Gipfel“ der Bildbeschreibungen bildet das durch die Romantiker als Inbegriff romantischer Kunst interpretierte Bild von Raffael, die Sixtinische Madonna, das in der Dresdener Kunstgalerie an exponierter Stelle zu sehen war, und das den Betrachter verstummen lässt: „Aber wie soll man der Sprache mächtig werden, um das Höchste des Ausdruckes wiederzugeben? Das wirkt so unmittelbar, und geht gleich vom Auge in die Seele, [...]“⁶³ Die eigentliche Bildbeschreibung ist von einer „virtuellen“ Nachzeichnung begleitet: „Ich zeichne Ihnen in Gedanken nach, [...]“, die Beschreibung ist gleichzeitig Erinnerung, erinnerte Einbildung: „Ich finde es oft erst in der Erinnerung, was denn eigentlich die Wirkung hervorbringt“.⁶⁴ Die Erinnerung bezieht sich auf einen Gegenstand, der nach Interpretation verlangt. Im Zentrum der Betrachtungen steht die Wirkung des Bildes auf den Betrachter, die mehrfach als „Andacht“ bezeichnet wird.⁶⁵ Die Analyse und die Aufzählung der einzelnen Bildelemente dienen auch dazu, den Wirkungsmechanismus des Gemäldes aufzudecken. Es werden die Komposition, die Figuren, der allgemeine Eindruck, Farben und Lichteffekte sowie die Struktur beschrieben, wobei die Beschreibung mit wertenden Feststellungen (grenzenlos/begrenzt⁶⁶) gekoppelt wird. Das Moment der Zeitlichkeit wird, den Rahmen der eigentlichen Beschreibung überschreitend, auch hereingespielt, indem den Hintergrund des Bildes bestimmende narrative Aspekte (Elemente der Lebensgeschichte des Erlösers) besprochen und dann wieder in die Zeitlosigkeit des Bildes, wo sie „für ewig festgehalten“⁶⁷ sind, zurückgeführt werden. Die Beschreibung erstreckt sich auch auf die „Handlungen“ und das Benehmen der Figuren des Bildes, wobei ihre Blicke eine besondere, den Betrachter orientierende Rolle spielen: „[...] aber dann leitet der älteste mit seinem sinnigen Blick den meinigen doch wieder in die Höhe; [...]“⁶⁸ Damit wird die Grenze zwischen Bildgeschehen und Bildbetrachtung gewissermaßen überschritten, um letztlich auch allgemeinen Kunstbetrachtungen und Reflexionen über die Möglichkeit von Bildbeschreibung Raum zu geben: Obwohl „die Unzulänglichkeit der Sprache“⁶⁹ und sogar ihre Überflüssigkeit wiederum behauptet wird, denn „[das Bild] wirkt so unmittelbar, und geht gleich vom Auge in die Seele, man kommt nicht auf Worte dabei“⁷⁰, wird über die Kette von Betrachtung, Schilderung und sprachliche Fixierung (Niederschrift) die

⁶³ August Wilhelm Schlegel, *Die Gemählde*, S. 125.

⁶⁴ August Wilhelm Schlegel, *Die Gemählde*, S. 127f.

⁶⁵ Damit schließt sich dieser Text der in den „Herzenseergießungen“ vielfach zum Ausdruck gebrachten (Kunst)andacht an, in der mythisch-religiöse Elemente die Kunstproduktion und -rezeption wesentlich mitbestimmen.

⁶⁶ August Wilhelm Schlegel, *Die Gemählde*, S. 129.

⁶⁷ Ebd., S. 130.

⁶⁸ Ebd., S. 133.

⁶⁹ Ebd., S. 125.

⁷⁰ Ebd.

Unentbehrlichkeit der Sprache und die gegenseitige Bedingtheit von bildenden Künsten und Poesie postuliert:

Sie [die bildenden Künste; M.O.] entlehnen Ideen von ihr, um sich über die nähere Wirklichkeit wegzuschwingen, und legen dagegen der umherschweifenden Einbildungskraft bestimmte Erscheinungen unter. Ohne gegenseitigen Einfluß würden sie [die bildenden Künste; M.O.] alltäglich und knechtisch, und die Poesie zu einem unkörperlichen Phantom werden.⁷¹

Der gegenseitige Einfluss setzt auch die Übersetzung und die Übersetzbarkeit zwischen beiden Bereichen voraus: „[...] sie [die Poesie] soll immer Führerin der bildenden Künste sein, die ihr wieder als Dolmetscherinnen dienen müssen“⁷², so dass hier das frühromantische Postulat der Vereinigung verschiedener Kunstarten, Wissenschaften u.a. erneut und auf die Malerei angewendet seine Formulierung findet.⁷³ Auf die Gattung der Illustration literarischer Werke bezogen, führt August Wilhelm Schlegel den Gedanken der Dolmetscher-Funktion zwischen verschiedenen Kunstarten weiter aus und betrachtet die dadurch verbundenen Künste als gleichrangig:

So erhielt man das seltene aber entzückende Schauspiel des Zusammenwirkens zweier Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit. Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen.⁷⁴

Letzten Endes wird bei August Wilhelm Schlegel der „Unzulänglichkeit der Sprache“ durch die eigenartige Paradoxie der Bildbeschreibungen ein sprachlicher Ausdruck gegeben, der diese Unzulänglichkeit aufhebt. Daneben fügt sich die Verbindung und Gleichstellung der Kunstarten in das romantische Programm ein, so „daß durch die Rückführung der Künste auf ihr sprachliches bzw. poetisches Prinzip, diese kompatibel und untereinander kommunikativ werden“.⁷⁵

⁷¹ Ebd., S. 134.

⁷² Ebd.

⁷³ Ähnlich verbindet Novalis verschiedene Wahrnehmungsbereiche in seinen Überlegungen über die Sprache: „Das wird die goldne Zeit sein, wenn alle Worte – Figurenworte – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen sein werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisieren, und musizieren lernt.“ (Novalis, Werke, S. 437).

⁷⁴ Schlegel, August Wilhelm: Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse. In: Athenäum. Zweiten Bandes Zweites Stück. Berlin: Heinrich Fröhlich, 1799, S. 193-246, hier S. 203 (Reprint-Ausgabe: Dortmund: Harenberg, 1989; die Seitenzahlen beziehen sich auf die der Erstausgabe).

⁷⁵ Becker, Claudia: „Naturgeschichte der Kunst“: August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik. München: Fink, 1998, S. 25.

2.3. Nach der ersten Periode der Grundlegung der frühromantischen Ästhetik wendet sich Friedrich Schlegel auch in der Praxis bestimmten Fragen zu, die den Kern seiner theoretischen Überlegungen bildeten, und er schreibt – für den späteren Rezipienten sogar als mit den Texten von Wackenroder und August Wilhelm Schlegel bzw. mit seinen früheren Werken im intertextuellen Dialog stehende Texte lesbare – Gemäldebeschreibungen für seine eigene (nicht sehr langlebige) Zeitschrift „Europa“. Die hier veröffentlichten Texte zur Malerei (die in der kritischen Ausgabe von Schlegels Werken unter dem Titel „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden“ zusammengefasst sind) lassen sich in zwei Gruppen teilen: Die Texte „Nachricht von den Gemälden in Paris“, „Vom Raffael“, „Nachtrag italienischer Gemälde“ behandeln Werke der italienischen Malerei, wogegen die Texte „Zweiter Nachtrag alter Gemälde“ und „Dritter Nachtrag alter Gemälde“ Schlegels Begegnung mit der altdeutschen Kunst dokumentieren.⁷⁶

Im ersten Teil der Gemäldebeschreibungen in der „Europa“ („Nachricht von den Gemälden in Paris“), beschreibt Schlegel die im Pariser Louvre gesehenen Bilder. In der erst mehrere Jahre später entstandenen „Vorrede“⁷⁷ beruft er sich auf Grundbegriffe der romantischen Ästhetik, „Fantasie“, „Erinnerung“ und „Ahnung“, deren Verbindung „ein wesentliches Glied und Element des Menschengesistes überhaupt“⁷⁸ und zum Kunstverständnis im Allgemeinen notwendig sei. „Um das Schöne in den materiellen Künsten [...] richtig zu empfinden“⁷⁹, behauptet er weiterhin, „ist jene allgemeine Fantasie nicht hinreichend; sondern es wird dazu eine eigentümliche Richtung, eine besondere Verschmelzung und Durchdringung derselben mit dem für jede dieser Künste bestimmten Sinnenorgan erfordert“, nämlich ein besonderer Blick, wodurch „das Auge innerlich hell [wird] für das Schöne in dem Gebilde der äußern Erscheinung, [...]“⁸⁰.

Die Gemäldebeschreibungen entstehen eigentlich vor dem Hintergrund der Erinnerung, indem der Autor seine Berichte in einen an einen Dresdner Freund gerichteten Brief einbettet und in dieser fiktiven Briefform seinen Leser quasi-dialogisch anspricht. Anlässlich des Besuchs im Louvre werden ständig die in der

⁷⁶ Im Weiteren beschränke ich mich auf die Textteile, die die italienische Kunst zum Gegenstand haben, um dadurch die Beziehungen zu Wackenroders und August Wilhelm Schlegels hier behandelten Werken, die vor allem die italienische Kunst behandeln, aufrechtzuerhalten. Eine weitere eingehende Untersuchung sollte der Behandlung „altdeutscher“ Kunst bei Wackenroder und Friedrich Schlegel gewidmet werden, die hier aus Umfangsgründen nicht geschehen kann.

⁷⁷ Entstanden für die vom Autor selbst redigierte Ausgabe „Friedrich Schlegels sämtliche Werke“, deren sechster Band (Wien, bei Jakob Mayer u. Co. 1823) die Gemäldebeschreibungen enthält.

⁷⁸ Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. Bd. 4. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1959, S. 3.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

Dresdner Galerie bei der Betrachtung der dort ausgestellten Gemälde gewonnenen Eindrücke evoziert und damit gleich zwei Zeitebenen (also ein durchaus narrativer Rahmen) geschaffen.⁸¹ Damit werden auch zwei für die Kunstbetrachtung des Briefschreibers (und die romantische Kunsttheorie) bedeutende Orte, die Dresdner Gemäldegalerie und der Louvre, als Orte der Kunstbetrachtung *sui generis* miteinander verknüpft:

[...] daß ich mich in dem Pariser Museum nicht selten an die Dresdner Galerie erinnerte; eine Erinnerung, die mir besonders für den Correggio sehr wichtig war, da beide Sammlungen mit Werken dieses tiefsinnigen Künstlers gleich reichlich versehen sind, [...]. Aber auch für den Raffael war mir die Kenntnis der Dresdner Galerie wichtig, denn die daselbst befindliche Madonna dieses Meisters bleibt einzig auch nach allem was man hier von ihm sehen kann.⁸²

Nachdrücklich betont und erzählt werden nicht nur die Bilder, sondern auch die „Umstände“: das Gebäude selbst, der Besuch und der Rundgang im Museum, die Anordnung der Räume und die Anordnung der Bilder, wodurch sie in einen Beschreibungsraum gestellt werden, der selbst – als Rahmen für die individuellen Erinnerungen – als Ort der Aufbewahrung von Vergangenheit und ihren „Denkmälern“ als Gedächtnisort *par excellence* funktioniert. Dieser Ort vereinigt zugleich die betrachteten Bilder zu einer größeren Einheit, sie „erklären sich gegenseitig“, sie werden „nur in ihrer gegenseitigen Beziehung erst verständlich“.⁸³

Der Betrachter bekennt zuerst seine allgemeine Einschätzung und Vorliebe für den „Styl der alten Malerei“⁸⁴, die eine Hinwendung zur älteren italienischen Malerei bedeutet, die demgemäß um- und (gegenüber der Hochrenaissance) aufgewertet wird, und zwar auf Grund von Eigenschaften, die dem eben infolge solcher Betrachtungen sich herauskristallisierenden Konzept einer „christlichen“ Kunst im Allgemeinen zugeschrieben werden:

Ich habe durchaus nur Sinn für die alte Malerei, nur diese verstehe und begreife ich, und nur über diese kann ich reden. Von der französischen Schule und von den ganz späten Italiänern will ich nicht sprechen, aber selbst in der Schule der Carraccis finde ich nur äußerst selten ein Gemälde, das mir etwas wäre, worüber ich etwas Bestimmtes und Eigentliches zu sagen wüßte.⁸⁵

⁸¹ Hinzu kommt eigentlich noch eine dritte Zeitebene, die des (fiktiven) Briefschreibens, auf die hier nicht detailliert eingegangen werden soll.

⁸² Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 4, S. 12.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 14.

⁸⁵ Ebd., S. 13. Es soll hier bemerkt werden, dass die in den romantischen Kanon aufgenommenen Maler davon ausgenommen werden: „[...] wenn nicht irgend ein großes Prinzip, wie beim Correggio oder Raffael, die Ausnahme rechtfertigt.“ (Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 4, S. 14).

Nach der Bestimmung der „Grenzen“ und der „Grundsätze“⁸⁶ seiner Darstellung folgt der Museumsbesucher der Prozessualität der Betrachtung und seiner eigenen Bewegung im Raum, so dass die einzelnen Bildbeschreibungen in diesen Rahmen eingebettet sind. Die Beschreibungen selbst sind wiederum keine genauen Beschreibungen der Struktur, der Komposition, der Farben usw., sondern die kurzen Angaben der Themen der Gemälde sind mit allgemeinen Bewertungen und oft rhetorisch pointierten Feststellungen über die Wirkung auf den Betrachter verbunden: „Man glaubt wirkliches Leben vor sich zu sehen; und wäre es wirklich, so würde man sagen: Wie malerisch! Welch ein Gemälde!“⁸⁷

Der Autor des fiktiven Briefes kommentiert auch ständig seine ordnende und wertende Tätigkeit, wodurch eine Meta-Ebene der Beschreibung zustande kommt:

Ich werde nunmehr, [...] um nicht durch die Verwirrung der einzelnen Anschauungen zu ermüden, nicht mehr wie bisher Stück vor Stück durchgehen, sondern alles unter gewisse allgemeine Kapitel ordnen, nach den Künstlern oder nach der Gattung, der Nation der sie angehören, oder auch nach noch allgemeinem Gesichtspunkten.⁸⁸

Schlegels Paradigma der wichtigen Maler – Correggio, Leonardo, Raffael – entspricht im Großen und Ganzen dem von Wackenroder und August Wilhelm Schlegel, aber auch einer „klassischen“ Auswahl (z.B. bei Mengs und Winckelmann und ihnen folgend bei Goethe⁸⁹), weicht aber davon in den Wertungskriterien und der Beschreibungstechnik ab. Hier ist besonders hervorzuheben, dass – denn, wie Osterkamp betont, „[j]ede Bildbeschreibung setzt eine Bilddeutung voraus, und sie hält mit den in ihr repräsentierten Bildqualitäten zugleich die hermeneutische Leistung des Betrachters fest“⁹⁰ – bei Schlegel diese Leistung des Betrachters (die Perspektive des Briefschreibers) mit der Beschreibung der kompositorischen und thematischen Elemente des Bildes, im Abschnitt Vom Raffael mit der Erzählung der verschiedenen Schaffensperioden des Malers und der Beschreibung der räumlichen Disposition der Bilder im Museum, ihrer Thematik, Farbgebung, Lichtverhältnisse usw. einhergeht und Raffael der älteren Malerei annähert: „Raffael hat oft auch ganz in dieser alten Art gemalt; es zeigt sich auch hier seine vielumfassende Mannichfaltigkeit, die Universalität seines Geistes.“⁹¹ Die Bildbeschreibungen münden in „zwei allgemeine Reflexionen [...], zu welchen die neue reichere Anschauung des Raffael Gelegenheit gab“⁹², in denen eine kunsthistorische Unterscheidung der „alte[n] und der neue[n] Schule der italiänischen Malerei“⁹³ getroffen und eine

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 17.

⁸⁸ Ebd., S. 21.

⁸⁹ Vgl. Osterkamp: Im Buchstabenbilde, S. 133.

⁹⁰ Ebd., S. 2.

⁹¹ Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 4, S. 50.

⁹² Ebd., S. 55.

⁹³ Ebd.

Verbindung dieser „älteren Schule“ mit Dürer und der alten deutschen Kunst/Malerei⁹⁴ geschaffen wird. Die Gegenstände der Malerei werden damit aus der Sicht der romantischen Ästhetik eingeschätzt⁹⁵, zugleich aber werden bestimmte Positionen der frühromantischen Auffassung verändert und die analysierten Bilder und Künstler einer christlichen (und sogar konfessionellen) Uminterpretation unterzogen, die Friedrich Schlegels veränderte ästhetisch-theoretische Stellung repräsentiert, die „ständigen Verschiebungen unterworfen“⁹⁶ ist, jedoch die Vermittlungsproblematik, „das frühromantische Vermittlungsparadoxon“⁹⁷ fortdauernd weiterführt.

3. Bildbeschreibung und moderne Ästhetik

Die Leistung von Friedrich Schlegel sowie der Praxis der (früh)romantischen Bildbeschreibung, die eine gewisse gemeinsame Rhetorik anwendet, ist aus unterschiedlichen Perspektiven wichtig. Einerseits wird durch diese Autoren ein Paradigma der beispielhaften und der eigenen Position entsprechenden Künstler (z.B. Dürer, die altdeutsche Malerei) geschaffen bzw. ein bestimmtes Paradigma den eigenen Kriterien folgend umgewertet (die Malerei der Renaissance bzw. einige emblematische Malerfiguren), andererseits wird eine historische Betrachtungsweise der Malerei sichtbar, die die ewigen „Werte“ relativiert und als Wandlungsprozessen unterworfen betrachtet, wodurch die ersten Schritte zu einer

⁹⁴ Friedrich Schlegel betont hier: „So viel ist klar, mit dem Styl der alten Italiäner stimmt sein [Dürers] tiefsinnigerer Geist recht wohl zusammen, aber nicht so mit dem der modernen Italiäner.“ (Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 4, S. 60), und im „Dritte[n] Nachtrag alter Gemälde“ berichtet er auch von altdeutschen und niederländischen Gemälden. Neben der kunsthistorischen Umakzentuierung gibt er dadurch auch Anstoß zur Entwicklung einer „christlichen“ (romantischen) Malerei; zu Friedrich Schlegels Anregung auf die „junge Künstlergeneration“ vgl. Eilert, Heide: Ästhetisierte Frömmigkeit – religiöse Ästhetik. Zur Dialektik der romantisch-nazarenischen Kunstprogrammatisierung und ihrer Fortwirkung im 19. Jahrhundert. In: *Aurora* 57 (1997), S. 93-11, hier S. 99.

⁹⁵ Wie Becker hervorhebt, „[d]er klassische und romantische Weg trennen sich erst mit den Gemäldebeschreibungen F. Schlegels in der Zeitschrift »Europa«“ (vgl. Becker, Claudia, „Naturgeschichte der Kunst“, S. 124). August Wilhelm Schlegels Position können zwar Elemente einer „klassischen“ Auffassung nachgewiesen werden, seine Gemäldebeschreibungen und der dadurch zum Ausdruck gebrachte Standpunkt entsprechen aber durchaus der frühromantischen Auffassung, der „christlich-romantische“ Weg trennt sich vom (sogar eigenen) frühromantischen vielmehr bei Friedrich Schlegel.

⁹⁶ Brauers, Claudia: *Perspektiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie*. Berlin: Erich Schmidt, 1996, S. 69.

⁹⁷ Ebd.

Kunstgeschichte getan werden⁹⁸, die dadurch der allgemeinen Tendenz, dem „Einzug des Historismus in die Kunst- bzw. Literaturbetrachtung“ entsprechen.⁹⁹ Indessen wird in den Bildbeschreibungen – mit der Thematisierung der Problematik von Bild/Bildlichkeit/Bildbeschreibung sowie des Übersetzens von Visuellem in Sprachliches, mit dem ständigen Mitreflektieren der Fragen der kompositorischen Perspektive und der Perspektive des Betrachters bzw. ihren Übergängen – eine durchaus der romantischen Ästhetik entsprechende Stellung eingenommen. Die Erfahrung und Thematisierung der Prozessualität (sowohl der Betrachtung als auch der Beschreibung) verbindet dieses romantische Postulat mit der Moderne/Modernität, die aus „Distanzerfahrung“ entsteht.¹⁰⁰ Die Zeitlichkeit und die daraus entspringende Fragilität vermag der Künstler durch den Universalitätsanspruch der als integrativ verstandenen (d.h. alle Bereiche vereinigenden¹⁰¹) Poesie zu überwinden, indem er zugleich die eminente Rolle der Sprache und der Vermittlung (Übersetzung) – wie die Problematik und die Wichtigkeit der Bildbeschreibung dies repräsentiert – an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts erlebt und thematisiert.

⁹⁸ Littlejohns, Richard: Frühromantische Kunstauffassung und wissenschaftliche Kunstgeschichte. In: Saul, Nicholas: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. München: Iudicium Verlag, 1991, S. 234-249, hier S. 238.

⁹⁹ Becker, Claudia, „Naturgeschichte der Kunst“, S. 19.

¹⁰⁰ Vgl. Figal: Modernität. In: ders.: Der Sinn des Verstehens. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 112-131, hier S. 112: Diese Distanzerfahrung besteht darin, „daß die Gegenwart vom Vergangenen durch einen Riß getrennt ist“.

¹⁰¹ Vgl. dazu die im Athenäums-Fragment 116 formulierte Idee der „progressiven Universalpoesie“, Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, S. 182.