

Schlegels Wende zum Bild

Die folgenden Überlegungen gehen von der Beobachtung aus, dass in Friedrich Schlegels Kunstreflexion nach der konservativen ›Wende‹ die Anschauungsform des Bildes verstärkt in den Blick tritt. ›Anschauungsform‹ meint dabei zweierlei: dass Schlegel mit ›Bild‹ zum einen auf konkrete Erscheinungen der bildenden Kunst referiert und den Begriff zum anderen auf sprachliche Darstellungsstrategien ausweitet, die so in Analogie zu Repräsentationsprinzipien der bildenden Kunst gedeutet werden. Da es sich bei der Zuwendung zum Bild zudem um einen Vorgang handelt, der für die kunst- und mediengeschichtliche Selbstreflexion der späteren Romantik allgemein bedeutsam ist, wird der Bild-Diskurs bei Schlegel im Folgenden auch auf seine Kontexte zurückbezogen. Dabei ist nicht zuletzt auf grundlegende Prämissen des Bild-Begriffs vor und nach 1800 einzugehen.

Solche Prämissen sind nicht rein terminologischer Natur. Vielmehr ist Schlegels ›Wende zum Bild‹ Teil eines kulturpolitischen Programms mit restaurativer Tendenz, das als »gesellschaftliche Einbildungskraft« wirksam werden und die kollektive Imagination einer deutschen Kulturöffentlichkeit anleiten möchte.¹ In den

1 Till Dembeck: »Kulturpolitik und Totalitarismus. Zur deutschen Romantik«. In: *Mercur* 66 (2012), S. 170–176, hier S. 172. Unter ›Bild-Politik‹ verstehe ich im Folgenden etwas anderes als ›politische Ikonographie‹. Vielmehr geht es um die strategische Funktion des Bild-Begriffs für die Konstruktion einer politisch-kulturellen Öffentlichkeit als medialer Öffentlichkeit. In diesem Sinne ist es auch nicht die Größe seiner Adressatengruppe, die das Bild zu einem ›politischen‹ macht, sondern die Annahme, dass die Öffentlichkeit selbst Bild-Charakter besitzt, d. h. das Ergebnis eines bildförmigen Bildungsprozesses ist. Insofern berühren sich die folgenden Überlegungen in mancher Hinsicht mit den Fragen und Ergebnissen bei Ethel Matala de Mazza: »Alle Protestanten sind zu betrachten als zukunftsfrige Katholiken«. Schlegels Konversionen«. In: *Athenäum* 18 (2008), S. 101–121.

›Kulturen des Bildes‹ geht die Kultur dem Bild folglich nicht voraus, sondern ist deren Ergebnis. In diesem Sinne bildet das Bild aber auch eine gegebene Wirklichkeit nicht nur ab, sondern ist wesentlich an ihrem Zustandekommen beteiligt. Schlegels Bild-Poetik folgt denn auch nicht einer mimetischen, sondern einer ›symbolischen‹ Kunstauffassung, sodass sich im Verhältnis des Bildes zum Dargestellten das Verhältnis zwischen Bild und Kultur wiederholt. Dieses Verhältnis ist jeweils politisch, insofern das Bild nicht nur seinen Gegenstand, sondern auch sein Publikum konstituiert, und zwar als öffentliches, das zugleich *im* Bild und *vor* dem Bild erscheint. Wenn eine solche Bild-Politik im Folgenden als ›restaurativ‹ gekennzeichnet wird, dann in dem wörtlichen Sinne, in dem man von der ›Restaurierung‹ eines Bildes spricht: als Wiederherstellung seines ursprünglichen Zustands. Diesem Gedanken – der Restitution einer verloren gegangenen Ursprungsgestalt – sind Schlegels Gedanken zum ›Bild‹ durchgängig verpflichtet, sowohl was dessen Begriff, Gegenstand und Bedeutung als auch dessen kulturellen Hintergrund betrifft. Schlegels Wende zum Bild ist daher auch im Zusammenhang mit so unterschiedlichen, wenngleich verwandten Kommunikationsstrategien wie der Sammlung, der Ausstellung, der Enzyklopädie, der akademischen Vorlesung und des Kunstgewerbes zu sehen, denen bei Schlegel ebenfalls eine kulturpolitische Bedeutung zukommt.

1. Bild und Kunst: Aspekte der Schlegel'schen Bild-Theorie

Bild-Kunst im Sinne Schlegels ist Kunst der Malerei. Das ist ebenso wenig überraschend wie selbstverständlich. Denn bis zum 18. Jahrhundert wurde unter ›Bild‹ in erster Linie das Stand-›Bild‹, d. h. Skulptur und Denkmalkunst, verstanden.² Vor allem die

2 Vgl. Bernhard Asmuth: »Seit wann gilt die Metapher als Bild? Zur Geschichte der Begriffe ›Bild‹ und ›Bildlichkeit‹ und ihrer gattungspoetischen Verwendung«. In: Gert Ueding (Hg.): *Rhetorik zwischen den Wissenschaften. Geschichte, System, Praxis als Probleme des ›Historischen Wörterbuchs der Rhetorik‹*. Tübingen 1991, S. 299–309; Bernhard Asmuth: »Bild, Bildlichkeit«.

Plastik aber grenzen sowohl Friedrich als auch August Wilhelm Schlegel kategorial vom Bild im engeren Sinne ab.³ Damit geht eine Abkehr von der frühromantischen Bevorzugung der antiken Bild-Kunst und ihrer mythologischen Gegenstände zugunsten des christlichen Tafelbilds einher. Ein solches Geschmacksurteil liegt der spätromantischen Bild-Reflexion aber nicht einfach voraus; indem die Theorie entsprechende Präferenzen systematisch begründet, stiftet sie diese zugleich. So wertet etwa August Wilhelms *Kunstlehre* (aus den *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*) die Malerei als Kunst des ›Scheins‹ gegenüber der Plastik als Kunst der ›Form‹ grundsätzlich auf.⁴ Damit wird die Malerei an einen – im weitesten Sinne – metaphysischen Begriff des Scheins anschlussfähig, dem bei beiden Schlegels eine Licht-Metaphysik Plotinischen Zuschnitts zugrunde liegt. So heißt es z. B. bei August Wilhelm: »Das Licht ist ein ewiges Selbsterkennen der Natur, die uns dadurch gleichsam schon in der Sinnenwelt den Wink zum Idealismus, zur Einsicht in ihre durchgängige Geistigkeit, <gibt>«. ⁵

In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 10–21; Oliver Robert Scholz: »Bild«. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2001, S. 618–669.

- 3 Vgl. Friedrich Schlegel: *Gemälde alter Meister*. Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner u. Norma Lelless. Darmstadt 1984, S. 60, 62, 64 f., 87.
- 4 »Die Skulptur stellt Formen durch Formen dar; die Malerei die ganze sichtbare Erscheinung durch einen optischen Schein« (August Wilhelm Schlegel: *Die Kunstlehre* [1801/02]. In: Friedmar Apel [Hg.]: *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a. M. 1992, S. 549–600, hier S. 550). »Sie [die Malerei – J. E.] ist ja eigentlich die Kunst des Scheines; wie die Bildnerer die Kunst der Formen« (August Wilhelm Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch*. In: *Athenaeum* 2 [1799], S. 39–151, hier S. 64). Zu August Wilhelms Schlegel vgl. auch Detlef Kremer: »Ästhetik und Kulturpolitik in A.W. Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*«. In: York-Gothart Mix/Jochen Strobel (Hg.): *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*. Berlin/New York 2010, S. 31–44.
- 5 Schlegel: *Kunstlehre* (s. Anm. 4), S. 558. Von hieraus ergeben sich auch Äquivokationen zum Bild-Begriff der mittelalterlichen Mystik, v. a. Meister Eckharts, auf die ich aber an dieser Stelle nicht weiter eingehen kann. Vgl. dazu Christoph Asmuth: »Die Lehre vom Bild in der Wissenstheorie Johann Gottlieb Fichtes«. In: ders. (Hg.): *Sein – Reflexion – Freiheit. Aspekte*

Folglich kann Friedrich Schlegel in der Malerei auch »das göttliche[] Licht der innerlichen Beseelung« am Werk sehen: »Denn die Seele allein ist es, welche das Schöne sieht; das sinnliche Auge erblickt bloß die materielle Hülle der äußern Form oder Anmut, und der Gedanke faßt nur das Erhabne«. ⁶ Der Schein des Gemäldes ist also optischer Schein und außersinnliche Bedeutung »zugleich«. ⁷ Damit kommt ihm eine für die spätromantische Ästhetik und Kulturpolitik entscheidende ontologische Dimension zu.

Im Gegenzug verabschiedet sich vor allem Friedrich Schlegel von einem seit der Renaissance vorherrschenden optisch-geometrischen Bild-Begriff. Die Kunst der Perspektive ist Schlegel vielmehr problematisch geworden:

[D]ie Theorie der Malerei selbst hat auch ihre eigentümlichen Irrtümer hervorgebracht. [...] ich rede von der alten künstlerischen Theorie, als deren Vater wohl Leonardo angesehen werden muß. Der eigentliche Gegenstand derselben sind die Geheimnisse der Perspektive [...]. Die übeln Folgen aber sind wohl weniger aus dem Irrigen, was etwa in den Voraussetzungen oder Folgerungen mit unter laufen mochte, herzuleiten, als daraus, daß man über dem, was nur Mittel und äußeres Werkzeug ist, je mehr und mehr das Wesentliche vergaß und hintansetzte. ⁸

Dieses Wesentliche ist für Schlegel aber die »göttliche Bedeutung, welche allein die Schönheit zur Schönheit, und das Ideal zum Ideal macht. Was man ohne diese Beziehung von Schönheit und Ideal redet, ist nur Geschwätz ohne Inhalt, ein Nachsprechen philosophischer Formeln«. ⁹ Die spätromantische Kritik

der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes. Amsterdam 1997, S. 255–284. Im Gegensatz zu Fichtes Bild-Begriff ist derjenige Schlegels jedoch kein Begriff der Wissenstheorie, sondern einer der kulturellen Praxis.

- 6 Friedrich Schlegel: *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom, im Frühjahr 1819, und den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom*. In: *KFSA* 4, S. 237–262, hier S. 260 und 262.
- 7 Schlegel: *Kunstlehre* (s. Anm. 4), S. 551.
- 8 Friedrich Schlegel: *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich*. In: *KFSA* 4, S. 153–204, hier S. 202 f.
- 9 Ebd., S. 203.

der bildkünstlerischen Perspektive geht darum auch mit einer Abwertung der Form der Kunst und einer Aufwertung ihrer inhaltlichen Aspekte einher – eine Feststellung, die gleichermaßen für Schlegels Literaturtheorie seit der ›Wende‹ gilt.¹⁰ Die Malerei verpflichtet Schlegel darum konsequent auf eine ›Bedeutungsperspektive‹, die im semantisch-inhaltlichen Begriff eines »Brennpunkts« kulminiert.¹¹ Damit ist ein »Beziehungspunkt« gemeint, der den – empirischen und ideologischen – Standort des Betrachters betont.¹² Hatte die Theorie der Zentralperspektive den Betrachterstandpunkt gerade invisibilisiert,¹³ so rückt ihn Schlegel als Ausgangspunkt der Bild-Theorie wieder in den Blick: »Jedes Kunstwerk bringt d[en] Rahm[en] mit auf die Welt, muß die Kunst merken lassen.«¹⁴ Spätromantische Bild-Ästhetik ist damit aber nicht zuletzt eine inhaltsorientierte Bedeutungslehre der Kunst und gegen den Illusionismus einer Kunst der Perspektive gerichtet, die den Zuschauerraum gegen den Bild-Raum gleichsam abdunkelt – statt ihn zu thematisieren, wie es Schlegel tut.¹⁵ Der auffällige ›Inhaltismus‹ der Schlegel'schen Kunst- und

- 10 Vgl. z. B. Friedrich Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur*. In: *KFSA* 6, S. 275: »Eine Theorie von dem der Dichtkunst angemessenen Inhalt gibt es noch kaum«. Vgl. auch Claudia Becker: »Germania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels«. In: Helmut Pfothner (Hg.): *Kunstilliteratur als Italienerfahrung*. Tübingen 1991, S. 222–241, hier S. 225.
- 11 Vgl. Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 105, 136; vgl. auch Schlegel: *Die Gemälde* (s. Anm. 4), S. 124.
- 12 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 7; vgl. auch S. 79: »Nun aber ist es nicht möglich, Kunstwerke darzustellen, als aus einem festen Standpunkt, nach einer bestimmten eigenthümlichen Ansicht der Kunst. Eine solche liegt bei allen hier mitgetheilten Darstellungen durchaus zum Grunde«.
- 13 Vgl. dazu Erwin Panofsky: »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«. In: Fritz Saxl (Hg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*. Berlin 1927, S. 258–330; Niklas Luhmann: »Weltkunst«. In: ders.: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Bielefeld 1990, S. 7–45.
- 14 Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Litteratur und Poesie*. In: *KFSA* 16, S. 83–191, hier S. 92, Nr. 80.
- 15 Dass August Wilhelm Schlegel gerade den »bestimmten Gesichtspunkt« des Betrachters als Voraussetzung der perspektivischen Bild-Kunst betont, widerspricht dem nicht, sondern stellt im Gegenteil eine charakteristische

Literaturtheorie nach 1800 – ihre Orientierung an Fragen eines im weitesten Sinne weltanschaulichen Gehalts der Kunst – wird damit zuerst in Schlegels Schriften zur Malerei explizit reflektiert. Damit kommt den Überlegungen zur bildenden Kunst seit dem Paris-Aufenthalt (und dem Besuch des *Musée Napoléon*) eine grundlegende Bedeutung für die Konstitution des sogenannten ›späten‹ Schlegel zu.¹⁶

Mit solchen Überlegungen wendet sich Schlegel implizit auch gegen eine Auffassung des Bilds als ›Fenster‹ (*finestra aperta*), wie

Reformulierung der Renaissance-Theorie der Perspektive dar, die darum bemüht ist, letztere mit dem Bild-Begriff der Romantik zu vermitteln; vgl. Schlegel: *Kunstlehre* (s. Anm. 4), S. 554.

- 16 Die Rolle des *Musée Napoléon* für die Ästhetik und Kulturpolitik des späten Schlegel kann hier nur angedeutet werden. So ist die Kritik Schlegels am Ausstellungskonzept und Kunstgeschichtsverständnis Vivant Denons, des Direktors des *Musée Napoléon*, sowie an der Institution des öffentlichen Museums von der Forschung noch kaum beachtet worden. Weitere Ausführungen des Verfassers dazu sollen folgen. Vgl. einstweilen Thomas W. Gaethgens: »Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte«. In: Winfried Engler (Hg.): *Frankreich an der Freien Universität: Geschichte und Aktualität*. Stuttgart 1997, S. 69–96; Hubert Locher: »Construction des Ganzen« – Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum«. In: Johannes Grave/Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*. Göttingen 2007, S. 99–131; Hubert Locher: »From Ekphrasis to History: Verbal Transformations of the Displays of Picture Galleries – Wilhelm Heinse and Friedrich Schlegel«. In: Catriona MacLeod/Véronique Plesch/Charlotte Schoell-Glass (Hg.): *Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships*. Amsterdam/New York 2009, S. 173–185, Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991, S. 232–241; Melanie Waldheim: *Kunstbeschreibungen in Ausstellungsräumen um 1800. Ästhetisches Erleben bei Friedrich Schiller, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sowie Heinrich von Kleist*. Würzburg 2014, S. 81–121. Allgemein zu Schlegels Paris-Aufenthalt vgl. Günter Oesterle: »Friedrich Schlegel in Paris oder die romantische Gegenrevolution«. In: Gonthier-Louis Fink (Hg.): *Die deutsche Romantik und die französische Revolution (Collection Recherches Germaniques 3)*. Straßburg 1989, S. 163–179; Ingrid und Günter Oesterle: »Friedrich Schlegels Reise nach Frankreich als romantisch-ethnographisches Projekt«. In: David E. Wellbery (Hg.): *Kulturschreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft*. Würzburg 2012, S. 275–292.

sie für die Bild-Konzepte Albertis, Leonardos und Dürers typisch ist. Schlegel will dagegen nicht, dass der Betrachter auf das Bild wie auf die Wirklichkeit selbst hinausblickt. Stattdessen restituiert er – wie es Johannes Grave für das Bild-Verständnis der Nazarener ausgedrückt hat – die ›Bildlichkeit‹ des Bildes, also seine materiale und kategoriale Differenz vom Lebensraum des Betrachters.¹⁷ Auch bei Schlegel ist eine solche Abkehr von illusionistischen Bild-Konzepten letztlich religiös motiviert und resultiert in einer Vertreibung des Zuschauers aus dem Bild-Raum, der so allererst als kontrafaktischer Raum entsteht, in dem sich die Anwesenheit einer jenseitigen Wahrheit ereignen kann. Das Bild ist deshalb zur Darstellung einer höheren Welt qualifiziert, weil es mit der Welt des Betrachters *nicht* identisch oder perspektivisch verschränkt ist. Dagegen vermag Schlegel weder die von der Zentralperspektive suggerierte Objektivität des Dargestellten zu goutieren noch die Subjektivität eines Bild-Raums, der nach Maßgabe menschlicher Wahrnehmungsgesetze konstruiert ist. Das physische Bild fällt, mit anderen Worten, nicht mit seinem intendierten Objekt zusammen, und ebenso wenig ist es lediglich eine Verlängerung der »Ichosphäre« in die Außenwelt.¹⁸ Es ist vielmehr eine »Hieroglyph[e]«,¹⁹ d. h. ein Zeichen, das Bildlichkeit und Sprachlichkeit, sinnliche Erscheinung und übersinnliche Bedeutung, Geheimnis als Mitteilungsförm und als Gegenstand der Mitteilung miteinander verbindet. Darum fehlt in Schlegels Bild-Theorie auch jede optische Theorie oder Geometrie des Sehens. Die nazarenische Bild-Theorie bringt dies – in Abhängigkeit von Schlegel – mit einem Johannes-Wort zum Ausdruck, das ein sinnesphysiologisch weitgehend entleertes Bild-Verständnis folgendermaßen resümiert: »selig sind die nicht sehen und doch glauben« (*Joh* 20, 29).²⁰ Damit wird das Bild

17 Johannes Grave: »Landschaft als Bildkritik. Zur Restitution von Bildlichkeit bei den Nazarenern und Caspar David Friedrich«. In: Markus Bertsch/ Reinhard Wegner (Hg.): *Landschaft am »Scheidpunkt«*. *Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*. Göttingen 2010, S. 295–329.

18 Panofsky: *Perspektive* (s. Anm. 13), S. 742.

19 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 165.

20 Vgl. dazu Grave: »Landschaft als Bildkritik« (s. Anm. 17), S. 309–321 (zu Ferdinand Olivier); weiterhin Cordula Grewe: »Italia und Germania.

auf ein Jenseits der Sichtbarkeit transparent, das aber in letzterer enthalten ist, andernfalls könnte es die auf Mittel der visuellen Kommunikation angewiesene »reinsinnliche Kunst« des Bildes nicht evozieren (es sei denn, man geht von der Möglichkeit aus, dass das Bild das Gegenteil von dem zeigt, was es meint, also eine gleichsam »ironische« Aussageform imitiert – eine Auffassung, für die es bei Schlegel allerdings keinerlei Hinweise gibt).²¹ Zur Begründung einer solchen Annahme – der Durchlässigkeit der sichtbaren Wirklichkeit des Bildes auf eine unsichtbare Bedeutung – muss Schlegel aber, wie noch zu zeigen sein wird, ein sprachliches Modell der Repräsentation in Anspruch nehmen.

Letztlich liegt Schlegels Bild-Theorie, die von der Substantialität des Dargestellten und dessen gleichzeitiger Durchsichtigkeit auf eine höhere Bedeutung hin ausgeht, ein christliches Bild-Konzept zugrunde: dasjenige der Gottesebenbildlichkeit des Menschen (vgl. u. a. *Gen* 5, 1-3, *Kol* 1, 15). Ohne eine schöpfungsgeschichtlich begründete Ähnlichkeit des Menschen zu Gott könnten wir, so Schlegel, Gott weder »erkennen«²² – noch wäre eine transzendente Sinnhaftigkeit der menschlichen Erscheinungswelt überhaupt vorstellbar. Schlegels Bild-Verständnis ist damit ein genealogisches, das die Legitimität des Abbilds aus dessen Abkunft aus einem seinerseits unsichtbaren Urbild herleitet (womit sich seine Auffassung aber z. B. von Kants Auffassung der »Hypotypose« als

Zur Konstruktion religiöser Sinnerfahrung in der Kunst der Nazarener«. In: Paolo Chiarini/Walter Hinderer (Hg.): *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820*. Würzburg 2006, S. 401–433; Frank Büttner: »Das Charakteristische, das Eigentümliche und das Volkstümliche. Zu den Wandlungen eines kunsttheoretischen Postulates und einigen Versuchen seiner Verwirklichung in der bildenden Kunst der deutschen Romantik«. In: Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff (Hg.): *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*. Paderborn u. a. 2009, S. 81–108.

21 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 137.

22 Friedrich Schlegel: *Zur Philosophie und Theologie. 1810–1812*. In: *KFSA* 19, S. 294–306, hier S. 302, Nr. 58: »Wir könnten Gott nicht erkennen, wenn wir ihm nicht ähnlich wären. Bei aller Ungleichartigkeit hängen wir doch in der ersten Wurzel innigst mit ihm zusammen, haben unsern Ursprung aus ihm, (dies schlägt Zweifel nieder, als sey er bloß in uns), sind nach seinem Ebenbilde erschaffen«.

einer analogischen Versinnlichung des Dargestellten unterscheidet, die dezidiert nicht-ontologisch ist).²³ Nicht von ungefähr zitiert Schlegel darum auch die einschlägige Veronika-Legende, wonach sich das Abbild Christi als Abdruck seines Gesichts im Schweißstuch der Veronika (als *vera icon*) erhalten hat. Die Veronika-Legende ist eine Theorie des Bildes als *acheiropoieton*, d. h. als von Gott selbst gemachtes Bild, das nicht nur legitim, sondern überdies ontologisch nobilitiert ist.²⁴ Umgekehrt bezeichnet Schlegel als vornehmstes Sujet der Bildkunst die höchste »aller Hieroglyphen«, diejenige des »menschlichen Leibes«. ²⁵ Letztlich ist so alle Malerei Sichtbarmachung des spirituellen Körpers im irdischen und das Bild selbst ein Körper, aus dessen materieller Hülle der Sakralleib eines höheren Sinns hervorscheint. Eine nicht-gegenständliche Bild-Kunst wäre daher für Schlegel ein Widerspruch in sich. Als »heilig[e]« oder »göttliche Kunst« gilt Schlegel denn auch die Malerei, nicht aber die Poesie, die auf den ›Körper‹ nur referieren, ihn aber nicht darstellen kann.²⁶ Mit Nelson Goodman ließe sich sagen, dass Bilder im Sinne Schlegels das Dargestellte nicht nur ›bezeichnen‹, wie verbale Zeichensysteme, sondern zugleich ›exemplifizieren‹, insofern Eigenschaften der Darstellung auch Eigenschaften des Dargestellten sind: So bezeichnet das Wort ›rot‹ das Gemeinte nur, während das Wort ›rot‹, in Rot geschrieben, die Farbe zugleich exemplifiziert. In diesem Sinne ist aber jedes Bild für Schlegel eine mit seinem Gegenstand zugleich materiell-sinnlich verknüpfte Veranschaulichung des Dargestellten.²⁷

23 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: ders.: *Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 10. Frankfurt a. M. 1974, § 59.

24 Vgl. Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 103. Zum Bild-Konzept der ›Veronica‹ vgl. Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München 2002.

25 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 7, 27. Deshalb gelten Schlegel das Kreuzesleiden und v. a. das Marienbild als vornehmste Gegenstände der Malerei (vgl. S. 104), nicht aber das Porträt oder die Landschaft, die nur den historischen Menschen bzw. eine historische Welt statt des göttlichen Menschen bzw. einer göttlichen Welt zeigen (vgl. S. 35–40, 83).

26 Ebd., S. 81.

27 Vgl. Nelson Goodman: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976.

Damit hängen wiederum Vorstellungen zusammen, wonach dem Bild ein besonderer Evidenzcharakter zukommt – Vorstellungen, denen eine lange rhetorische Tradition vorausgeht. So heißt es etwa bei Quintilian, die Rede solle ihren Gegenstand ›veranschaulichen‹ oder ›vergegenwärtigen‹, sodass Geschehenes nicht geschehen und Abwesendes nicht abwesend erscheine, sondern als Lebendig-Gegenwärtiges.²⁸ Anschaulichkeit in diesem Sinne ist der Fähigkeit der Rede geschuldet, das Abwesende zu präsentifizieren (*enárgeia*) bzw. das Dargestellte zu verlebendigen (*enérgeia*).²⁹ Auf eine solche Technik referieren Quintilian und die rhetorische Tradition seit Cicero als ein ›Vor-Augen-Stellen‹ des Redegegenstands durch die Rede – eine Formulierung, die sich in Schlegels Schriften zur bildenden Kunst und in seinen Wiener Vorlesungen in geradezu inflationärer Häufung findet.³⁰ In allen Fällen fungiert das Bild dabei als Vorbild einer solchen Redeweise, weil es – anders als die Sprache – immer schon auf Anschaulichkeit gegründet ist. Gleichzeitig überträgt Schlegel das Anschaulichkeitsprinzip der bildenden Kunst auf die Sprache und macht es so auch für die eigene Rede über die bildende Kunst verbindlich. Seine Beschreibungen der Gemälde im *Louvre* kreisen daher um die Absicht, von jenen einen »anschaulichen Begriff [...]

- 28 Vgl. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Hg. und übers. von Helmut Rahn. 2 Teile. 2. Aufl. Darmstadt 1988, IV, 2, 63 f.; VII, 2, 24; VII, 2, 32; VIII, 3, 61; IX, 2, 40, und öfter.
- 29 Vgl. dazu v. a. Fritz Graf: »Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike«. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 143–155; Valeska von Rosen: »Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des ›Ut-pictura-poesis‹ und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept«. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171–208.
- 30 Vgl. Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur* (s. Anm. 10), S. 59, 76, und öfter; Friedrich Schlegel: *Aussichten für die Kunst in dem Österreichischen Kaiserstaat* [1812]. In: *KFSA* 4, S. 213–232, hier S. 226 f. Vgl. allgemein zum Thema Ansgar Kemmann: »Evidentia, Evidenz«. In: Gert Ueding: *Historisches Wörterbuch* (s. Anm. 2). Bd. 3. Tübingen 1996, Sp. 33–47; Rüdiger Campe: »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.

zu geben« und den spezifischen Darstellungsmodus des Bildes in den Rang eines generellen expositorischen und didaktischen Prinzips zu erheben.³¹ In diesen Zusammenhang gehören auch die zahlreichen Vergleiche der eigenen Tätigkeit als Literaturhistoriker in den Vorlesungen seit der Pariser Zeit mit den Präsentationsformen des Bildes, des Gemäldes und der Malerei, auf die noch einzugehen sein wird. Bezeichnenderweise kommt dem Bild eine solche ›Evidenz‹ und Deutlichkeit aber nicht schon von sich aus zu, sondern muss vermittelt der Bild-Beschreibung an diesem allererst statuiert werden: »Erst das Zusammenspiel von bildlicher und verbaler Dichtung schließt das Bild dem Betrachter auf.«³² Umgekehrt bedarf der literarische Diskurs der veranschaulichenden Hilfe des Bildes, um Evidenzwirkung zu erzielen. Wie schon bei Quintilian meint Evidenz dabei vor allem *perspicuitas*, also Transparenz der Darstellung zum Dargestellten.³³ Dies gilt es zu berücksichtigen, wenn Schlegel von der ›allegorischen‹ Qualität des Bildes spricht, die im Sinne des rhetorischen Evidenz-Arguments aber nicht gegen die sinnliche Wirklichkeit des Dargestellten gesetzt, sondern aus dieser entwickelt wird. Zur *perspicuitas* scheint Schlegel zufolge besonders das Gedicht befähigt, das darum – wie schon bei Wackenroder und Tieck – auch als vorrangiges Medium der Bild-Beschreibung empfohlen wird:³⁴ »Sollte ich aber noch mehr davon [ein Madonnenbild nach Leonardo – J. E.] sagen,

31 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 33.

32 Grewe: »Italia und Germania« (s. Anm. 20), S. 414. Zum Verhältnis Selbst-Evidenz/diskursive Evidenz vgl. allgemein Ludwig Jäger: »Schauplätze der Evidenz. Evidenzverfahren und kulturelle Semantik. Eine Skizze«. In: Michael Cuntz/Barbara Nitsche/Isabell Otto u. a. (Hg.): *Die Listen der Evidenz*. Köln 2006, S. 37–52; speziell zu Schlegel und zur Romantik vgl. Apel: *Romantische Kunstlehre* (s. Anm. 4), S. 736. Die vertraute Überzeugung, dass die Sprache dem Bild nicht gerecht werden könne, ist damit keine, die mit August Wilhelm oder Friedrich Schlegel assoziiert werden kann; vgl. z. B. Schlegel: *Die Gemälde* (s. Anm. 4), S. 48: »Ich sage bloß, daß sie [die Sprache – J. E.] fähig ist, den Geist eines Werkes der bildenden Kunst lebendig zu fassen und darzustellen«.

33 Vgl. Bernhard Asmuth: »Perspicuitas«. In: Gert Ueding: *Historisches Wörterbuch* (s. Anm. 2). Bd. 6. Tübingen 2003, Sp. 814–874.

34 Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797]. In: Heinrich Wackenroder: *Werke*

so könnte es nur in einem Gedichte geschehen, vielleicht wäre dies überall die beste und natürlichste Art von Gemälden und andern Kunstwerken zu reden«. ³⁵ Die Eignung des Gedichts zur Ekphrasis erklärt sich wiederum aus der »Bildlichkeit d[es] lyrischen Gedichts«, dem also seinerseits Verfahrensweisen der bildenden Kunst eingeschrieben sind: ³⁶ Denn unter »den materiellen Künsten entspricht die *Pictur*, als *theologische Kunst*, der *lyrischen Gattung*, welche auch, wie die Malerey, durchaus *symbolisch* seyn muß, in *Allegorien* und *Hieroglyphen*«. ³⁷

2. Bild und Sprach-Bild: zu Allegorie und Hieroglyphe

Schlegels Auffassung, »daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse« der eigentliche Zweck der bildenden Kunst sei, legt das Bild auf eine »symbolische« bzw. »allegorische« Aussageform fest. ³⁸ Die Ausdrücke »symbolisch« und »allegorisch« verwendet Schlegel dabei abwechselnd und ohne erkennbare Bedeutungsdivergenz. Hergeleitet werden sie aus durchaus traditionellen Kontexten, v. a. aus der mittelalterlich-frühneuzeitlichen Lehre des *integumentum*, etwa bei Boccaccio, wo sie allerdings auf Sprache und Schrift bezogen sind. So referiert Schlegel in seiner Besprechung von Boccaccios *Vita di Dante* (1351–1373) dessen Auffassung zustimmend, die Schrift sei »eine irdische Hülle und körperliche Einkleidung der unsichtbaren Dinge und der göttlichen Kräfte«, und setzt sie u. a. von neue-

und Briefe. Heidelberg 1967, S. 9–131, hier S. 47–50; 96–98. Vgl. außerdem Schlegel: *Die Gemälde* (s. Anm. 4), S. 137–142.

35 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 33.

36 Friedrich Schlegel: *Zur Poesie und Litteratur*. 1812. In: *KFSA* 17, S. 237–400, hier S. 346, Nr. 125; vgl. weiterhin Friedrich Schlegel: *Über deutsche Sprache und Literatur*. In: *KFSA* 15/2, S. 3–146, hier S. 35: »im lyrischen [...] kann die Bildlichkeit nicht groß genug seyn«.

37 Friedrich Schlegel: *Zur Poesie und Litteratur*. 1823. In: *KFSA* 17, S. 457–500, hier S. 459, Nr. 4.

38 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 165 (vgl. ähnlich auch S. 20, 37, 63 f., 78, 82 f., 89, 104, 150). Zum Thema vgl. Jan Urbich: »Friedrich Schlegels frühromantischer Symbolbegriff. Überlegungen zum poetologischen Problemhorizont der Goethezeit«. In: *Athenäum* 23 (2013), S. 77–123.

ren Entleerungen des Begriffs der Allegorie ab.³⁹ Entsprechend heißt es in Schlegels Notizen: »Unter *Allegorie* in dem wahren Sinne des Wortes ist der *ganze Inbegriff der gesammten christlichen Bildlichkeit* zu verstehen, als *Ausdruck, Hülle, und Spiegel der unsichtbaren Welt* nach christlicher Erkenntniß derselben.«⁴⁰ Damit ruft Schlegel aber Vorstellungen von der ›Einkleidung‹ eines religiösen Sinns in die ›Hülle‹ eines sinnlichen Ausdrucks auf, wie sie aus der rhetorisch-theologischen *integumentum*-Lehre vertraut sind.⁴¹ Einem solchen Verständnis fügen sich auch Schlegels Ausführungen zur allegorisch-symbolischen Verweisstruktur des Bildes, welche u. a. von einer technischen Bestimmung der Allegorie abgegrenzt wird:

[D]enn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede seyn kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Mahler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nämlich, wenn sie anders noch diesen Namen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, sondern einzelne abstracte, also bestimmte Begriffe in Sinnbilder übersetzen will; daß von dieser sage ich hier gar nicht die Rede seyn kann, versteht sich von selbst.⁴²

Allerdings modifiziert Schlegel die *integumentum*-Lehre auch, wenn er den bildlichen Ausdruck als »nothwendige Folgerung aus der Unbestimmbarkeit [,] Unerkennbarkeit des Unendlichen« bezeichnet.⁴³ Damit wird das Dargestellte nicht als vorgängig zum

39 Friedrich Schlegel: *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* [1801]. In: *KFSA* 2, S. 373–396, hier S. 387.

40 Friedrich Schlegel: *Zur Poesie und Litteratur. 1817. December. – 1820*. In: *KFSA* 17, S. 401–456, hier S. 448 f., Nr. 204. An dieser Stelle scheint Schlegel auch anzudeuten, dass ihm die Begriffe ›Symbol‹ und ›Hieroglyphe‹ eher als Unterarten (›Element‹) der Allegorie gelten.

41 Vgl. Hennig Brinkmann: »Verhüllung (*Integumentum*) als literarische Darstellungsform im Mittelalter«. In: Albert Zimmermann (Hg.): *Der Begriff der ›repraesentatio‹ im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*. Berlin/New York 1971, S. 314–339; Britta K. Stengl: »Integumentum«. In: Gert Ueding: *Historisches Wörterbuch* (s. Anm. 2). Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 446 f.

42 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 20.

43 Schlegel: *Über deutsche Sprache und Literatur* (s. Anm. 36), S. 31.

Akt der Darstellung konzipiert, sondern scheint überhaupt nur in letzterem greifbar zu werden. So heißt es weiter in Schlegels Kölner Vorlesungen: »Die Nothwendigkeit für die Poesie sich der Bildlichkeit zu bedienen erweist sich allgemein, da es anerkannt [ist,] daß sich dasjenige[,], was sie ausdrücken möchte[,], nicht in einen Begriff fassen läßt, [sie] sich also Bilder bedienen muß«. ⁴⁴ Damit wird der Zusammenhang von bildlicher Darstellung und Dargestelltem von Schlegel aber wesentlich enger gesehen als über weite Strecken der *integumentum*-Tradition der Fall. Schlegel wertet die ›Hülle‹ und ›Einkleidung‹ denn auch entschieden auf und leitet ihre Unverzichtbarkeit aus der Unvordenklichkeit ihres Inhalts ab. Im *Abschluss des Lessing-Aufsatzes* kann es darum heißen: »Jedes Gedicht, jedes Werk soll das Ganze bedeuten, wirklich und in der Tat bedeuten, und durch die Bedeutung und Nachbildung auch wirklich und in der Tat sein, weil ja außer dem Höheren, worauf sie deutet, nur die Bedeutung Dasein und Realität hat«. ⁴⁵ Solchen Überlegungen trägt Schlegels Auffassung der Allegorie Rechnung, indem sie das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem zugunsten einer Durchlässigkeit der Darstellung gegen das Dargestellte reformuliert: »Es ist das *Durchschimmern* des ewigen Worts in dem sinnlichen, bildlichen Wort«. ⁴⁶ Oder: »Aber jene höhere und geistige Welt kann überall in diesen irdischen Stoff eingehüllt sein, und aus ihm *hervorschimmern*«. ⁴⁷ Die prinzipielle Undarstellbarkeit der religiösen Wahrheit führt bei Schlegel also nicht zu einer Abdichtung des bildlichen Ausdrucks gegen das Gemeinte, sondern zu dessen Aufblendung auf letzteres hin. Damit ist das Bild aber unabdingbar sowohl für die Kommunikation über das Abgebildete als auch für dessen Erkenntnis – eine Vorstellung,

44 Ebd., S. 33; vgl. auch: »Das Bedürfnis und die Nothwendigkeit [der Bildlichkeit der Poesie – J. E.] geht hervor aus dem einfachen Grunde daß das Unendliche nie ganz ausgesprochen werden kann[,], sondern nur angedeutet in Bildern und Sinnbildern« (S. 31).

45 Friedrich Schlegel: *Abschluss des Lessing-Aufsatzes* [1801]. In: *KFSA* 2, S. 397–419, hier S. 414.

46 Schlegel: *Zur Poesie und Litteratur. 1817–1820* (s. Anm. 40), S. 448, Nr. 199 (Hervorhebung von mir – J. E.).

47 Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur* (s. Anm. 10), S. 276 (Hervorhebung von mir – J. E.).

die den ›späten‹ Schlegel mit dem ›frühen‹ und der Frühromantik überhaupt verbindet.⁴⁸ Das Bild macht, mit anderen Worten, aus einer metaphysischen Not eine kulturtechnische Tugend:

Weil aber alle Erkenntnis des Unendlichen wie ihr Gegenstand immer unendlich und unergründlich, also nur indirekt sein kann, wird sinnbildliche Darstellung nötig, um das, was nicht im ganzen erkannt werden kann, doch teilweise erkennen zu können. Was nicht in einen Begriff zusammengefaßt werden kann, läßt sich vielleicht durch ein Bild darstellen; und so führt dann das Bedürfnis der Erkenntnis zur Darstellung, die Philosophie zur Poesie.⁴⁹

Vor allem im bildkünstlerischen Diskurs verwendet Schlegel statt des Begriffs der Allegorie, der durch solche Modifikationen zumindest missverständlich geworden ist, auch denjenigen der ›Hieroglyphe‹ (ohne dabei allerdings mit erkennbarer Konsequenz vorzugehen). Das hat in der romantischen Bild-Theorie seit Wackenroders (und Tiecks) *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* Tradition. Dort heißt es von der »Kunst«, dass sie – anders als die »Natur« – durch »Bilder der Menschen« rede und »sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen«, bediene.⁵⁰ Ebenso fordert Schlegel im drittem *Nachtrag alter Gemälde*: »Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemählde seyn«.⁵¹ Eine Hieroglyphe ist aber aus piktoralen Elementen und einer

48 Vgl. zu diesem für die Frühromantik konstitutiven Gedanken v. a. die Arbeiten von Manfred Frank (z. B. *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 287–306).

49 Friedrich Schlegel: *Geschichte der europäischen Literatur*. In: *KFSA* 11, S. 3–188, hier S. 9; vgl. auch S. 8, 11, 99, und öfter.

50 Vgl. Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen* (s. Anm. 34), S. 69.

51 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 165. Zum romantischen Hieroglyphen-Verständnis vgl. auch Bernhard F. Scholz: »Hieroglyphik«. In: Harald Fricke u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Berlin/New York 2000, S. 46–49; Ralf Klausnitzer: »Im Styl des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe«. Theorie und Praxis metaphorischer Rede in der Frühromantik«. In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 20 (2002), S. 40–66.

sprachlich verfassten Bedeutung zusammengesetzt. Sie ist also Bild-Schrift und insofern ein treffendes Sinnbild vor allem der Malerei selbst, die von Schlegel, wie gehört, mit hermeneutischen Begriffen vermessen wird. Tatsächlich ist die Auffassung einer im visuellen Bild inkorporierten ›Bedeutung‹ unverkennbar den Modellen der Poesie und der sprachlichen Repräsentation nachgebildet.⁵² Das zeigen Schlegels Äußerungen zur Allegorie, die Begriffe der Textauslegung auf eine außersprachliche Bild-Kunst anwenden, wie umgekehrt seine Ausführungen zur ›bildlichen‹ Struktur der Kunst überhaupt, die von einem visuellen Bild-Begriff Gebrauch machen, um ihn auf die Sprachkunst zu übertragen. Folgerichtig wird der bildkünstlerische Diskurs in Schlegels Schriften durchgängig von einem poetologischen Diskurs begleitet, wobei sich Anschauungen beider Künste wechselseitig aufeinander beziehen. ›Allegorie‹ und ›Hieroglyphe‹ sind damit aber nicht nur Metaphern, die wahlweise bildkünstlerische und sprachkünstlerische Verfahren bezeichnen können, sondern intermediale Begriffe und als solche an einer grundsätzlichen, gegenseitigen Entgrenzung von Bild- und Sprachkunst beteiligt.

Folglich setzt Schlegel anstelle der malereitheoretischen Begriffe der Zeichnung, des Ausdrucks und Kolorits auch eine hermeneutische Terminologie ein: diejenige von ›Geist und Buchstabe‹. Als maßgebend erscheint ihm daher »die *Poesie* in dem Gemälde«, womit nicht nur der Maler zum Dichter gemacht wird, sondern auch Aufbau und Rezeption des Bildes auf Muster der Textkunst vereidigt werden.⁵³ Schlegel ›liest‹ Bilder, wie er ihre »Composition« einem Dichten – nicht »in Worten, sondern in Farben« – vergleicht.⁵⁴ Damit scheint Schlegel an die ehrwürdige *ut-pictura-poesis*-Tradition anzuschließen, die er jedoch in religiöser Absicht zitiert: Sein Interesse gilt nicht produktions- oder wirkungsästhetischen Fragen oder solchen einer Semiotik der Kunst, sondern ist auf eine

52 Vgl. auch Becker: »Germania und Italia« (s. Anm. 10), S. 226: »Letztlich bleiben die in der Bestimmung der Dichtkunst entwickelten Kriterien auch für die Prinzipien seiner [Friedrich Schlegels – J. E.] Auffassung der Bildenden Kunst verbindlich«.

53 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 84 f.

54 Ebd.

Inhaltslehre der Kunst gerichtet, für die eine literarische Bedeutungstheorie Modell steht. Dies gilt es zu erinnern, wenn (weiter unten) von Schlegels ›Kulturpolitik des Bildes‹ die Rede ist, die die Vergesellschaftung einer religiösen Wahrheit im Blick hat, »aber weder deren Ziele noch deren mögliche Konsequenzen konkreter benennt«. ⁵⁵ Eine solche Unterbestimmtheit scheint damit auch das Ergebnis einer mangelnden Konkretheit Schlegels hinsichtlich der ästhetischen Mechanismen der Bild-Kunst zu sein, die v. a. an ihren Gegenständen und weniger an ihren Mitteln und Wirkungen bemessen wird. So identifiziert Schlegel den »Zweck der Malerei« hinreichend pauschal mit einem diskursiven »Bedeutenden«, ohne die maltechnischen oder bildtheoretischen Besonderheiten eines solchen Begriffs zu spezifizieren. ⁵⁶ Als ›symbolische‹ Kunstform zeigt das Bild unterschiedslos, in bildender wie in Sprachkunst, »wie das Göttliche selbst im irdischen Daseyn noch durchbricht und auch da erscheint«. ⁵⁷

3. Das Bild im Medien-Vergleich

Die Nähe und Funktionsgleichheit von Bild und Text hat damit eine systematische und eine praktische Seite bei Schlegel. Letztere kommt darin zum Ausdruck, dass das Bild in Schlegels Texten gar nicht anders denn in textlicher Gestalt erscheint. Das ist für zeitgenössische Bild-Beschreibungen nicht ungewöhnlich, wie etwa Helmina von Chézys *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.* (1805/07) zeigt – ein Text, der in Teilen in Schlegels *Europa* vorabgedruckt wurde und nicht zuletzt ein Ergebnis der Freundschaft zwischen Chézy und den Schlegels ist: Auch Chézys Bild-Beschreibungen aus dem *Musée Napoléon* kommen ohne Abbildungen der besprochenen Gemälde aus. ⁵⁸ Darin muss man keine bewusste Autorentscheidung sehen – Abbildungen sind

⁵⁵ Dembeck: »Kulturpolitik« (s. Anm. 1), S. 174.

⁵⁶ Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 87.

⁵⁷ Ebd., S. 104.

⁵⁸ Vgl. Helmina von Chézy: *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.* Hg. von Bénédicte Savoy. Berlin 2009, S. 141–160, 165–212.

aufwändig und kostspielig und solche der Kunstwerke aus dem *Musée Napoléon* eher selten.⁵⁹ Allerdings wird ihr Fehlen zumindest von Schlegel auch an keiner Stelle erwähnt oder gar als abträglich für den Nachvollzug der Beschreibungen selbst bezeichnet. Der Wunsch, dem Leser »einen anschaulichen Begriff« von den unsichtbaren Kunstwerken zu geben, steht dagegen vereinzelt da und deutet in die für Schlegel bezeichnende Richtung einer mehr oder weniger ungetrübten Nachahmung der visuellen Qualität des Bildes mit den Mitteln der Sprache.⁶⁰ Eine solche relative Indifferenz gegenüber der physikalischen Präsenz des Bildes ist zum einen Ausdruck eines für Friedrich und August Wilhelm Schlegel typischen Vertrauens in die Leistungsfähigkeit diskursiver Strategien angesichts des bildkünstlerischen Artefakts – eine Leistungsfähigkeit, die sich einem grundsätzlichen und durchgängigen ›Dialog‹ zwischen Text- und Bild-Medium verdankt. So heißt es in August Wilhelms und Carolines fiktivem ›Gespräch‹ *Die Gemälde* (1799) über die Dresdner Kunstsammlungen, dass sich Malerei und Poesie gegenseitig als »Dollmetscherinnen« dienen.⁶¹ Die frühromantische Auffassung eines ›symphilosophischen‹ Kolloquiums lebt also in der (spät)romantischen Bild-Theorie als Vorstellung eines Gesprächs auch zwischen den Künsten weiter. Auch die Idee des ›Gesamtkunstwerks‹ hat damit noch immer frühromantische Wurzeln, die aber in Gestalt einer organistischen Kunstauffassung als Eigenschaften des Kunstwerks gleichsam naturalisiert sind.

Indem Friedrichs Kunstbeschreibungen zudem als ›Nachricht‹, ›Nachtrag‹ und ›Brief‹ (so in den *Briefen auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich* von 1806) firmieren, ist die *Nachzeitigkeit* des Sprechakts zugleich in einen generellen Duktus der Mitteilung – über einen abwesenden Gegenstand an einen abwesenden Empfänger –

59 Bekannt sind besonders die Stiche Maria Cosways sowie zwei Aquarelle von Benjamin Zix; vgl. Andrew McClellan: *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge 1999.

60 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 33.

61 Schlegel: *Die Gemälde* (s. Anm. 4), S. 134.

gewendet. Damit ist Schlegels ekphrastische Bild-Theorie zum anderen durchgängig performativ: Die ›Beschreibung‹ ist nicht sekundär zum Bild-Gegenstand, sie *ist* das ›Bild‹, so wie das Bild immer schon seine – historisch-narrative – Beschreibung enthält. Das meint Schlegel, wenn er erklärt, »daß es keine Gattungen der Malerei gebe, als die eine, ganz vollständige Gemählde, die man historisch zu nennen pflegt«. ⁶² Bilder, die den Namen verdienen, verdichten ›poetogene‹ Erzählungen in einem visuellen Formular und beschreiben sich im Akt der Betrachtung selber. Damit liegt der praktischen Beschränkung auf die Beschreibung letztlich eine systematische – oder theoretische – Entscheidung zugrunde.

Folglich tritt in Schlegels Vergleich der Künste der im historischen Bild-Diskurs prominente Zug eines ›Paragone‹ weitgehend zurück. Wenn Schlegel Bild- und Sprachkunst vergleicht, so geschieht dies selten mit dem Ziel der Bevorzugung oder Auszeichnung der einen gegenüber der anderen. Zwar fehlen paragonale Motive in Schlegels Kunst- und Bild-Theorie nicht völlig: So heißt es einmal, die Poesie sei die »universellste Kunst aller Künste« und daher dazu bestimmt, »eine allgemeine alle übrigen verbindende Mittelkunst« zu sein. ⁶³ Dann wieder scheint die Malerei über die Sprachkunst zu triumphieren, so wenn von ihrer »Bestimmung« die Rede ist, »die Religion zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren, als es durch Worte geschehen kann«. ⁶⁴ Die scheinbare Gegensätzlichkeit solcher (und ähnlicher) Urteile ist aber weniger einer Inkonsistenz in der Sache geschuldet als einer generellen Tendenz, statt der Unterschiede vielmehr die Gemeinsamkeiten zwischen Malerei und Poesie zu betonen. An die Stelle eines Kunst-Paragone tritt bei Schlegel daher die – für die spätrömantische Ästhetik insgesamt bezeichnende – Vision einer vereinigenden Synthese der Künste. Von Lessings Ansichten ›über die Grenzen der Malerei und Poesie‹ führt daher kein Weg zu Schlegel; eine »Fortsetzung der Laokoon-Debatte« wird man Schlegels Kunsttheorie darum schwerlich nennen können. ⁶⁵

62 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 82.

63 Ebd., S. 86, 88.

64 Ebd., S. 89.

65 Vgl. dagegen Becker: »Germania und Italia« (s. Anm. 10), S. 240.

Dessen Bild-Reflexion schreibt, im Gegenteil, weder den von Winckelmann überlieferten Primat der antiken Skulptur noch Lessings antagonistischen Vergleich der Künste fort. Von dessen Auffassungen ist Schlegel nie weiter entfernt, als wenn er das Gedicht als privilegiertes Medium der Bild-Beschreibung empfiehlt. Lessings Vorstoß zu einer semiotischen Theorie der Kunst pariert Schlegel vielmehr mit einer ›lyrischen‹ Replik aus dem Geist des Epigramms. Die ›Poetisierung‹ der bildenden Kunst steht bei Schlegel darum aber auch im Dienst ihrer Ent-Theoretisierung (weshalb die Ausdrücke Bild-›Theorie‹ und Kunst-›Theorie‹ in diesem Beitrag in Anführungszeichen stehen sollten). Dem generellen Verdacht gegenüber theoretischen Aussagen im Werk und Denken des ›späten‹ Schlegel entspricht damit eine Wende zur *praktischen* Kunstanschauung. Dies kommt auch in der ubiquitären Selbstcharakterisierung des Schlegel'schen Verfahrens als eines des ›Vor-Augen-Stellens‹ zum Ausdruck – eine Formulierung, die angesichts gegenläufiger Differenzierungstendenzen des 19. Jahrhunderts an einer medienstrategischen Einheit von Bild, Sprache und Rhetorik festhält.

4. Spätromantische Kulturpolitik im Zeichen des Bildes

Schlegels ›Kulturpolitik‹ ist, so gesehen, auch das Ergebnis eines Diskurswechsels: von der theoretischen Rede über die Kunst zu ihrer praktischen Vergegenwärtigung in der Sprache und ihrer ›Anwendung‹ im Rahmen einer spätromantischen Medien-Politik. Mit Kultur- und Medienpolitik werden hier allgemein solche Tendenzen in Schlegels Denken bezeichnet, die das ›Bild‹ nicht einfach als mediales Faktum voraussetzen, sondern zugleich an dessen Existenz und Hervorbringung mitarbeiten. So verstehen sich sowohl Schlegels kunst- als auch seine literaturgeschichtlichen Schriften seit der Pariser Zeit als Anleitungen zur künftigen Schaffung dessen, was sie – in einer Art von gnomischem Präsens – als ein Gegebenes zu beschreiben scheinen. Tatsächlich ist es den Bild-Beschreibungen aber um eine »Construction der deutschen Malerei« zu tun, die es, Schlegels Verständnis zufolge,

noch nicht bzw. nicht *mehr* gibt.⁶⁶ Sie schließen daher auch mit einer Überlegung, die, aller skeptischen Töne zum Trotz, Schlegels kulturpolitische Agenda vorbereitet:

Und nun zum Beschluß noch eine Frage, die mit dem eigentlichen Zweck aller unsrer Betrachtungen und Andeutungen eigentlich in sehr naher Beziehung steht. *Ist es wahrscheinlich, daß auch jetzt in unsrer gegenwärtigen Zeit noch von Neuem ein wahrer Maler wieder entstehen und sich erheben wird?* – Wahrscheinlich ist es eben nicht; aber wer möchte die absolute Unmöglichkeit behaupten?⁶⁷

Schlegels Bild-Begriff verfügt somit nicht nur über einen performativen, sondern auch über einen futurischen (oder utopischen) Sinn: indem er als vorhanden unterstellt, was es vermittels seiner doch erst zu erzeugen gilt – eine wahre, d. h. deutsche Bild-Kunst. Eine ähnliche Funktion kommt dem Bild-Begriff aber auch in Schlegels literaturgeschichtlichen Vorlesungen zu. Auch hier tritt die ekphrastisch-didaktische Formel des ›Bildes‹ immer wieder prominent in Erscheinung – wenngleich im übertragenen Sinne des Begriffs.⁶⁸ So heißt es zu Beginn der Wiener Vorlesungen zur *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812–1814) programmatisch: »In den nachfolgen[den] Vorträgen ist es meine Absicht, ein *Bild* im ganzen von der Entwicklung und dem Geiste der Literatur bei den vornehmsten Nationen des Altertums und der neueren Zeit zu entwerfen; vor allem aber die Literatur in ihrem Einflusse auf das

66 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 47. Damit und mit seinem Engagement für die Nazarener, darunter seine beiden Stiefsöhne Philipp und Johannes Veit, sollte sich Schlegel allerdings auch den Unmut Goethes zuziehen; vgl. dessen und Heinrich Meyers Entgegnung *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst* (1817). In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hg. v. Karl Richter u. a. Bd. II.2. München 1994, S. 319–350.

67 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 163.

68 Schlegel überträgt, wie weiter oben gezeigt, also nicht nur den »Romantikbegriff aus der Literatur und Philologie in den Bereich der Bildenden Kunst« (Christian Scholl/Kerstin Schwedes/Reinhard Spiekermann: *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei«, 1817–1906*. Berlin 2012, S. 10) – er überträgt auch umgekehrt den Bild-Begriff der bildenden Kunst in den Bereich der Literatur zurück.

wirkliche Leben, auf das Schicksal der Nationen und den Gang der Zeiten darzustellen«. ⁶⁹ Die Rede vom ›Bild‹ bzw. ›Gemälde‹, das die Vorlesungen aufzustellen bestimmt sind, zieht sich leitmotivisch durch Schlegels Darstellung und ist durchgängig an deren Absicht geknüpft, den »vollständige[n] Begriff einer Literatur« zu entwerfen. ⁷⁰ Dabei ist es der Bezug des Bildes bzw. Gemäldes zum ›Ganzen‹, der seine Brauchbarkeit für die akademische Didaxe verbürgt. ⁷¹ Für einen solchen Ganzheits-Bezug qualifiziert sich das Bild aber in erster Linie durch seine Geschlossenheit, d. h. seine Nicht-Linearität und Gerahmtheit. ⁷² Letztere wird damit umgekehrt zur Bedingung der Möglichkeit einer Geschichte der Literatur, die innerhalb eines solchen Rahmens – und seiner zusammenfassenden, ordnenden und totalisierenden Wirkung – entsteht. Erneut ist das Bild damit kein gegebenes, sondern eines, das sich seinerseits ›bildet‹, und zwar in seiner Anwendung auf einen Gegenstand. Das Bild löst damit nicht zuletzt einen alten Grundwiderspruch in Schlegels Denken: denjenigen zwischen historischer und systematischer Darstellung. ⁷³ Eine »systematische

69 Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur* (s. Anm. 10), S. 9 (Hervorhebung von mir – J. E.). Vgl. auch Schlegel: *Geschichte der europäischen Literatur* (s. Anm. 49), S. 12, wo es über die »historische Methode« heißt, dass sie »uns ein lebendiges, anschauliches Bild des Ganzen nach seiner Entstehung und Entwicklung« gebe.

70 Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur* (s. Anm. 10), S. 17; vgl. S. 10, 19, 59, 76 (»Weltgemälde«), 82, 143, 165, 169, 396 und öfter.

71 Zum ›Ganzen‹ bei Schlegel vgl. Armin Erlinghagen: »Das Konzept des ›Ganzen‹ in Friedrich Schlegels Poetik 1793–1804. Ein systematischer Aufriss auf der Grundlage seiner Traktate über Lessing und des unveröffentlichten Notizhefts *Studien des Alterthums*«. In: *Athenäum* 22 (2012), S. 15–63.

72 Zum Kriterium der ›Geschlossenheit‹ (hier der bildlichen Form der Stanze) vgl. Schlegel: *Fragmente zur Litteratur und Poesie* (s. Anm. 14), S. 121, Nr. 437; zur bildlichen Geschlossenheit der Landschaft vgl. auch Schlegel: *Briefe auf einer Reise* (s. Anm. 8), S. 186; schließlich Schlegel *Geschichte der alten und neuen Literatur* (s. Anm. 10), S. 165: »Die griechische Götterlehre ist vielleicht zu reich, um in ein Gemälde zusammengestellt werden zu können. Es fehlt ihr, wenn man sie im Vergleich mit der nordischen, doch als ein Ganzes betrachten will, an einem rechten Schluß«.

73 Vgl. dazu Stefan Matuschek: »Winckelmänner der Poesie. Herders und Friedrich Schlegels Anknüpfung an die *Geschichte der Kunst des Altertums*«. In: *DVjs* 77 (2003), S. 548–563; Jürgen Fohrmann: »Literaturgeschichte als

Übersicht des Ganzen« wird in dem Maße möglich, in dem die ganzheitsstiftende Funktion des Bildes die potenziell unendliche Sukzession der historischen Beispiele auch wieder begrenzt.⁷⁴ Umgekehrt wird so das »große Gemälde von der Entwicklung des menschlichen Geistes, die Geschichte der Wahrheit und der Irrtümer [...] immer vollständiger, je mehr Nationen von eigentümlichem Geist man kennen lernt«. ⁷⁵ Was Schlegel über die »Einheit des Plans« im *Nibelungenlied* sagt, trifft daher auch auf die Vorlesung und ihre Verlaufsform zu: »ein Gemälde, oder vielmehr eine Reihe von aufeinander folgenden Gemälden ist es, in großen Zügen entworfen, einfach, mit Weglassung alles Überflüssigen«. ⁷⁶ Damit wird die ›Vorlesung‹ aber ihrerseits zu einem kulturpolitischen Instrument, das – als ›Bild‹ und wie dieses – eine »Concentrierung dessen [ist], was in der Wirklichkeit weit zerstreut ist, in einem gewaltigen Brennpunkt«. ⁷⁷

Die Konzentrationsleistung der Vorlesung und des Bildes ist dabei gegen zeitgeschichtliche Erscheinungen der ›Zerstreung‹ gerichtet, die Schlegel vor allem in Gestalt der Säkularisation vor Augen stehen: der Einziehung kirchlicher Besitztümer durch den Staat im Gefolge der Napoleonischen Expansionspolitik. ⁷⁸ Durch sie ist aber auch die sakrale Kunst, wie Schlegel betont, »durchaus aus ihrem Zusammenhange gerissen« worden. ⁷⁹ Besonders in den *Briefen*

Stiftung von Ordnung. Das Konzept der Literaturgeschichte bei Herder, August Wilhelm und Friedrich Schlegel«. In: Albrecht Schöne (Hg.): *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*. Bd. II. Tübingen 1986, S. 75–84.

74 Als Gegenteil der systematischen Übersicht firmieren dabei Tendenzen der ›Zergliederung‹ einerseits und der ›Abstraktion‹ andererseits; vgl. z. B. Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur* (s. Anm. 10), S. 211.

75 Ebd., S. 143.

76 Ebd., S. 169.

77 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 105.

78 Vgl. auch Hans Eichner: »Einleitung«. In: *KFSA* 4, S. XI–LVI, hier S. XXI. Vgl. allgemein zum Thema Werner Conze/Hans-Wolfgang Strätz/Hermann Zabel: »Säkularisation, Säkularisierung«. In: Otto Brunner/Werner Conzel/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 5. Stuttgart 1984, S. 789–829.

79 Schlegel: *Briefe auf einer Reise* (s. Anm. 8), S. 158; vgl. auch Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 138.

auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich von 1806 fungiert die Säkularisation damit als ständiger Hintergrund und Prämisse des Schlegel'schen Bild-Diskurses – aber auch seiner Bild-Politik. Denn das Bild ist für Schlegel in dem Maße ›national‹ und ›lokal‹, in dem es ihm gerade im Stadium der Enteignung und Dislokation begegnet:⁸⁰ wie im aus Beutekunst zusammengestellten *Musée Napoléon* oder in den linksrheinischen Gebieten, deren Kunstbestände die napoleonischen Truppen in den Jahren 1794–1796 geplündert hatten.⁸¹ Die Renationalisierung, Resakralisierung und Reorganisation der Bild-Kunst gilt Schlegel folglich als kulturpolitisches Gebot der Stunde – wie nicht nur das *Deutsche Museum*, Schlegels wichtigstes publizistisches Projekt in dieser Zeit neben der *Europa*, zeigt, das ein solches Programm bereits im Titel trägt. Auch den offiziellen politischen Instanzen weist Schlegel eine entsprechende Aufgabe zu: »Das Geschäft des *Staats* ist es, die einzelnen und zerstreuten Kräfte in einem gemeinschaftlichen Brennpunkt zu versammeln.«⁸² Das Bild feiert bei Schlegel damit immer schon seine Wiedergeburt aus dem Geist der ›Restauration‹.⁸³ Außer der Vorlesung – und der Enzyklopädie⁸⁴ – wirken damit nicht zuletzt die Bildungseinrichtungen der Sammlung, der Ausstellung und des Museums am Ziel der Wiedergewinnung eines nationalen, lokalen und integralen Bild-Begriffs mit. In unverkennbarer Gegenwendung zum ersten öffentlichen Museum der Kunst, das Schlegel in Paris besucht und beschrieben hatte, heißt es darum auch:

80 Vgl. Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 73, 137. Bezeichnenderweise erkennt Schlegel auch der sprachlichen Bildlichkeit Lokalität und Nationalität zu; vgl. Schlegel: *Über deutsche Sprache und Literatur* (s. Anm. 36), S. 34.

81 Vgl. Bénédicte Savoy: *Kunstraub. Napoleons Konfiszurierungen in Deutschland und die Europäischen Folgen*. Wien/Köln/Weimar 2011 [2003].

82 Schlegel: *Aussichten für die Kunst* (s. Anm. 30), S. 225.

83 Vgl. dazu auch den aspektreichen Beitrag von Meike Steiger: »Eine ›Große Karte‹ Europas. Friedrich Schlegels Reise-, Literatur- und Kunstbeschreibungen um 1800«. In: Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 313–327.

84 Vgl. besonders Helmut Schanze: »Friedrich Schlegels Kölner Enzyklopädie. Zur enzyklopädischen Begründung der historischen Methode in Philosophie und Literaturtheorie«. In: *Athenäum* 3 (1993), S. 259–271.

Man darf, – bei dieser Gelegenheit sey es gesagt, – überhaupt wohl nicht eher neue Hoffnungen für die Kunst in Deutschland hegen, als bis ein kunstliebender und deutsch gesinnter Fürst alle noch vorhandenen, zum Theil aber schon sehr zerstreuten Denkmahle des deutschen Kunstgeistes so viel als möglich in eine Sammlung altdeutscher Gemähle zu vereinigen suchen wird, wo denn die Wirkung der in einen Brennpunkt wieder vereinigten Strahlen des bis jetzt auch hierin zerstreuten deutschen Wirkens, unermesslich verstärkt und verdoppelt, und gewiß eben so erstaunungswürdig und fruchtbar seyn würde, als nur immer die Anschauung der vereinigten italiänischen oder griechischen Kunstschätze seyn mag.⁸⁵

Am konkretesten kommen solche Bestrebungen in Schlegels Kommentar aus Anlass der Restrukturierung der *Wiener Akademie der bildenden Künste* durch Metternich (1812) zum Ausdruck. Darin hebt Schlegel neben der bildungspolitischen Rolle einer solchen Einrichtung besonders ihren Impuls für das Kunstgewerbe hervor:

Die Kunst soll das Leben durchdringen; d.h. sie soll allgemein angewandt werden auf alle Gegenstände und Werke menschlicher Hand und menschlichen Fleißes, auf die sie nur irgend angewandt werden kann, auf alle bildenden Gewerbe und höhern Handwerke. Keine Art, kein Stoff, kein Gegenstand des Lebens sei ausgeschlossen; was nur irgend eine Form hat oder haben kann von menschlicher Arbeit, habe keine gleichgültige, nichtssagende Form, sondern es sei bedeutend, und werde veredelt durch die Zierde des Kunst.⁸⁶

- 85 Schlegel: *Gemälde alter Meister* (s. Anm. 3), S. 136. Eine Privatsammlung nach seinem Geschmack hat Schlegel dann bei den Brüdern Boissérée gefunden, die ihrerseits maßgeblich von Schlegels Kunsttheorie beeinflusst sind; vgl. u. a. Ernst Behler: »Friedrich Schlegel und die Brüder Boissérée. Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt«. In: Annemarie Gethmann-Siefert/Otto Pöggeler (Hg.): *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boissérée – ein Schritt in der Begründung des Museums*. Bonn 1995, S. 30–41.
- 86 Schlegel: *Aussichten für die Kunst* (s. Anm. 30), S. 227 f. Ich vermag Hans Eichners Kommentar, Schlegel distanzieren sich im besagten Beitrag von den offiziellen Kunstauffassungen der Akademie, nicht zuzustimmen (vgl. Eichner: »Einleitung« [s. Anm. 78], S. XXXV).

Demnach soll die Kunst durch »Kunst-Ausstellungen«, »Ankauf«, »Sammlungen«, »Bestellungen« sowie durch »National-Denkmale« wieder belebt und in die Öffentlichkeit transportiert werden.⁸⁷ Damit ist die frühromantische Forderung der Romantisierung des Lebens in der Gegenständlichkeit des Kunsthandwerks und der kommunalen Auftragskunst angekommen. Andererseits markieren solche Äußerungen nur die Spitze des Eisbergs einer generellen ›ikonischen Wende‹ der Spätromantik, die weg von den frühromantischen Leitmedien: der klassischen Skulptur, des griechischen Theaters, des Fragments und der Arabeske hin zum christlichen Tafelbild des Mittelalters und der frühen Neuzeit sowie zu verwandten ›bildförmigen‹ Medien wie dem barocken Trauerspiel und den darstellenden und angewandten Künsten führt. Eine solche Wende wird dabei nur zum Teil an der Prominenz des Bildes als Gegenstand und mehr noch an dessen Bedeutung als Diskurselement – mit jedoch dezidiert anti-diskursiven Tendenzen – deutlich. Infolgedessen kommt es auch zu einer Revision des frühromantischen Repräsentationsbegriffs zugunsten einer ›Konversion‹ zu den Inhalten der Kunst. Diese generelle ›Pikturalisierung‹ zieht u. a. eine Entästhetisierung des Kunstwerks nach sich, das wieder stärker auf seine sakralen und allgemein historisch-kultischen Ursprungskontexte zurückbezogen wird. Die Orientierung an Schlegels ›Bild‹-Begriff – statt an Schlegels ›Auffassungen zur bildenden Kunst‹, die sich in der Forschung relativ zahlreich findet – hat damit nicht zuletzt den Vorteil, dass sie auf generelle Tendenzen einer spätromantischen Medien-Theorie und Medien-Politik aufmerksam macht – und nicht nur auf ästhetische Präferenzen. Das Bild gibt so grundsätzlichen Aufschluss über Schlegels Kultur-Methodik nach 1800.⁸⁸

87 Schlegel: *Aussichten für die Kunst* (s. Anm. 30), S. 227, 231.

88 Angedeutet wird die grundlegende Bedeutung des Bildes für den ›späten‹ Schlegel m. W. sonst nur noch von Christopher Busch: »Kontinuität der Form? Zum Verhältnis von Philologie, Charakteristik und Literaturgeschichte bei Friedrich Schlegel«. In: *Athenäum* 21 (2011), S. 17–46. Die Abhandlung von Yvonne Al-Taie: *Tropus und Erkenntnis- Sprach- und Bildtheorie der deutschen Frühromantik*. Göttingen 2014, konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.