

GABRIELA BRUDZYŃSKA-NĚMEC

»Das Bild der erfüllten Zeit«

August Wilhelm Schlegels bildende Darstellung in der Kunst-  
betrachtung

1. Sprache – die erfüllte Zeit

»Die Künste treiben ihr Wesen im Reich der Erscheinungen, sie stellen sinnlich dar«<sup>1</sup>. Mit dieser Grundformel, die ihre Gültigkeit für alle Künste beansprucht, eröffnet August Wilhelm Schlegel seine *Übersicht und Eintheilung der schönen Künste* in den *Berliner Vorlesungen*. Den Erscheinungen der Kunst stehen vor allem zwei Sinne zur Verfügung, Gesicht und Gehör, damit sie Gestalt annehmen können. Gewiss bekennt sich Schlegel mit seiner Auslegung der Sinnlichkeit der Künste zur naturphilosophischen Einheit der Sinne und des Geistes.<sup>2</sup> Sein Interesse scheint jedoch vor allem gegenständlich und auch körperlich zu sein. Falls Schlegels Kunstregel alle Künste umfassen möchte, auch die Poesie, muss die sprachliche Darstellung ebenfalls sinnlicher Natur sein, nicht nur auf die sinnliche Wahrnehmung bezogen oder von ihr herkommend.

Seine Theorie der Künste stützt Schlegel auf Lessings räumliche und zeitliche Grenzziehung zwischen Bild- und Wortkunst. Er wechselt lediglich die Perspektive und betrachtet »Raum« und »Zeit« nicht in erster Linie als Gestaltungselemente des Sinnes-Eindrucks in der Kunstrezeption, sondern vor allem als die des Sinnes-Ausdrucks im Kunstschaffen. Raum und Zeit seien »zwey Formen der sinnlichen Anschauung. Darnach lassen sich zwey Gattungen von Künsten denken, solche die simultan und die successiv darstellen«.<sup>3</sup> Die unscheinbare Wendung von der Rezeption zur Produktion als Gegenstand der Theorie bringt die Künste wieder zusammen

1 August Wilhelm Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (Berlin 1801–1804)«. In: ders.: *Vorlesungen über Ästhetik I (1798–1803)*. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn/München u. a. 1989, S. 267.

2 Vgl. Claudia Becker: »*Naturgeschichte der Kunst*«: *August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*. München 1998.

3 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 267.

»Das Bild der erfüllten Zeit«

176 und erweitert dabei die Zeichenlehre Lessings zu einer philosophischen Theorie der Wahrnehmung, in der die Zeit eine zentrale Rolle spielt: »So wie der Raum die Form der äußeren Anschauung so ist es die Zeit für den inneren Sinn, dessen Gegenstand alles wird, was wir auf unseren Zustand beziehen: das eigentliche Zeiterfüllende ist die Empfindung«.<sup>4</sup> Aus der Zusammenführung von »Zeit« und »Empfindung« ergeben sich weitere ästhetische Qualitäten:

Den Raum stellen wir uns nach allen Dimensionen unendlich ausgedehnt vor, die Zeit nur nach einer: sie gleicht einer unendlichen Linie, und ihr Fortgang kann am besten unter dem Bilde eines fließenden Punktes versinnlicht werden. Die Zeit ist daher keiner Extension eigentlich fähig, sondern nur der Intension: das heißt die sie erfüllende Empfindung kann den Graden nach sehr verschieden sein.<sup>5</sup>

Die »erfüllte Zeit« wird so zur Wesensart der Poesie erhoben: »sie will also die Zeit erfüllen«.<sup>6</sup> Der Akzent wird auf »will« gesetzt, denn die Poesie »muß [...] sich ihre Zeitfolge selbst bilden. Nur dadurch wird der Hörer aus der Wirklichkeit entrückt, und in eine imaginative Zeitreihe versetzt«.<sup>7</sup>

Nichts anderes als die in einem Sprechakt »erfüllte Zeit« bestimmt die ursprüngliche Poetizität und Gestaltungskraft der Sprache. Die immerwährende Erneuerung bringt die Sprache wie in einem Naturkreislauf zu ihrer ursprünglichen Evidenz zurück, »und die Rückkehr zur Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit muß immer gefunden werden können.«<sup>8</sup> Deswegen kann Schlegel die Zeichen der »Ursprache« (die er nicht historisch sondern qualita-

4 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1).

5 Ebd.

6 Ebd., S. 270.

7 Ebd. Hieraus ergibt sich die Bedeutsamkeit, die für Schlegel dem Rhythmus in der Poesie zukommt. Vgl. August Wilhelm Schlegel: »Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (Jena 1798–1799)«. In: ders.: *Vorlesungen über Ästhetik I* (s. Anm. 1), S. 25: »Da der innere Sinn alles unter der Form der Zeit anschaut, so kann der Rhythmus als eine Anordnung der Sukzession in der Zeit gewisse Regungen und Gemütsstimmungen darstellen und ähnliche erwecken, worin seine eigentliche Schönheit und Beredsamkeit besteht. [...] Es stimmt hierbei das Körperliche mit dem Geistigen überein, so beim Tanze [...]«.

8 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 404.

tiv versteht) als »natürliche Zeichen« bezeichnen: »solche[n] die 177  
in einem wesentlichen Zusammenhange mit dem Bezeichneten  
stehn: denn sie besteht in Bewegungen der Sprechwerkzeuge welche  
durch innere Affectionen veranlasst werden.«<sup>9</sup> Der Zusammen-  
hang mit dem Bezeichneten, das natürliche Zeichen, ist nach Les-  
sing ein Merkmal der bildenden Darstellung, der bildenden Kunst.<sup>10</sup>  
Schlegel vereinnahmt die natürlichen Zeichen für die Sprache, vor  
allem in dem Sprechakt selbst, im »Ton unserer Stimme«<sup>11</sup>, im  
»Klang«<sup>12</sup>: Durch die »Künste des Vortrags« wird die sukzessive  
Kunst »durch wirkliche sinnliche Bewegung in das Gebiet der Er-  
scheinungen gerückt«.<sup>13</sup>

August Wilhelm Schlegel entwickelt ein Sprachverständnis, das  
die Sprache vor allem über ihren ursprünglichen performativen Cha-  
rakter definiert. In der romantischen Suche nach dem »natürlichen  
Zeichen« entdeckte er fast nebenbei und lange vor John Austin den  
Sprechakt selbst, das Aktive und Affirmative als den ursprünglichen,  
körperbezogenen Bezugs- und Bestimmungsort der Sprache: »Das  
Sprechen ist demnach zuvörderst eine innerliche Handlung, die sich  
aber unfehlbar dem Körper mittheilen und als Bewegung zum Vor-  
schein kommen wird.«<sup>14</sup> Nicht zuletzt hebt Schlegel die Wirkung  
des Zeichens als ein bestimmendes Merkmal der Sprache hervor. Die  
Stimme wird zum Werkzeug der Sprache vor allem deswegen, weil  
»der Hervorbringende die Wirkung vollständig und unmittelbar

9 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 399.

10 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1964, S. 122 ff. Lessing charakterisiert die Zeichen der Poesie als »willkürlich«, also als nicht direkt und unmittelbar mit dem Abgebildeten verbunden.

11 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 399.

12 Schlegel: »Vorlesungen über philosophische Kunstlehre« (s. Anm. 7), S. 20:  
»Der Klang trifft aber nicht bloß den äußeren Sinn, sondern bekommt durch  
mannigfaltige Beziehungen auf körperliche und geistige Beschaffenheiten Bedeu-  
tung, und dadurch wird seine Schönheit möglich.«

13 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 275.

14 Ebd., S. 398. Vgl. auch die folgende Formulierung: »Der erste Mensch bildet  
nicht die Gegenstände passiv nach, er artikuliert sie (gliedbildet sie), vermensch-  
lichte sie (und verähnlichte sie sich) und unterwarf sie sich so seinen Vorstellungen,  
bildete sie daher um. Poesie ist eine bildende Darstellung der inneren  
Empfindungen und der äußeren Gegenstände vermittels der Sprache.« Schlegel:  
»Vorlesungen über philosophische Kunstlehre« (s. Anm. 7), S. 7.

»Das Bild der erfüllten Zeit«

178 wahrnehmen kann« und »damit der Mensch mit Zuversicht die bezweckte Wirkung auf andere erwarten könne.«<sup>15</sup> Was Schlegel hier gelingt, ist eine Beschreibung der Sprache in den Kategorien der Performativität im Sinne der Bestimmung von Dieter Mersch:

Zeichen *müssen* performiert werden; sie müssen gesetzt, ausgesprochen, vorgeführt und gegeben werden, um anwesend, d. h. wahrnehmbar zu sein und >als< Zeichen zu funktionieren. Diese >Gabe< der Anwesenheit geht in die Bezeichnung selbst ein: Zeichen >gibt es< nur *kraft* der Performativität ihrer Setzung.<sup>16</sup>

Daher die körperliche Präsenz der Sprache im Ton der Stimme, daher ihre poetische Kreativität, daher die immerwährende Erneuerung – in »dem *Augenblick* der Vollbringung, des jeweiligen *Zum-Vorscheinkommens* einer Handlung und seiner Beziehungen zu Wahrnehmung und *Aisthesis*, zu Unwiederholbarkeit und Singularität.«<sup>17</sup>

## 2. Zeigen als Ereignis

Die sprachliche Kunstbeschreibung verdient vielleicht mehr als andere literarische Ausdrucksformen als sprachliches >Ereignis< bezeichnet zu werden, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes als >vor Augen stellen, zeigen<. Das klingt fast paradox, weil gerade in der Beschreibung recht wenig geschieht. Stattdessen aber geschieht die Beschreibung selbst, was auch die Formbezeichnung der Ekphrasis (gr. Aus-sprechen) motiviert.<sup>18</sup>

Was bedeutet das >vor Augen stellen, zeigen< des Kunstwerks in der Sprache? Es handelt sich um die in aktuellen Debatten intensiv

<sup>15</sup> Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 399.

<sup>16</sup> Dieter Mersch: *Performativität und Ereignis. Überlegungen zur Revision des Performanz-Konzeptes der Sprache*, S. 8. [www.dieter-mersch.de/download/mersch\\_performativitaet.und.ereignis.pdf](http://www.dieter-mersch.de/download/mersch_performativitaet.und.ereignis.pdf) (28.04.2011).

<sup>17</sup> Ebd. Mit dem Begriff *Aisthesis* spielt Mersch auf Martin Heideggers Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* aus dem Jahr 1936 an. Vgl. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2002.

<sup>18</sup> Raphael Rosenberg: »Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffes«. In: Joachim Knape (Hg.): *Bildrhetorik*. Baden-Baden 2007, S. 271–282.

diskutierte Figur einer *Rhetorik des Sichtbaren*.<sup>19</sup> Die zeitgenössische Kunsttheorie sieht in der »zeigenden Gebärde«<sup>20</sup>, im »verbale[n] Zeigen«<sup>21</sup> den eigentlichen Anhaltspunkt der Bildbeschreibung, vor allem weil sich in diesem Akt Distanz und Nähe, geschenkte Beteiligung und gewonnene Einkehr verbinden:

Wer zeigt, unterbricht sich in seinem eigenen Tun, er wendet sich einem Anderen zu, dem etwas gezeigt werden kann, unterbricht aber auch den unbestimmten Horizont der jeweiligen Situation. Wer zeigt, hebt etwas heraus, macht es sichtbar, indem er es in seiner anschaulichen Einbettung isoliert. Die zeigende Gebärde repräsentiert einen Fernsinn, sie weist hin, ohne greifen zu müssen.<sup>22</sup>

Das Zeigen in diesem Sinne zielt auf Kommunikation. Das Gezeigte zeigt sich. Diese Form der Zeigens setzt jedoch die >Anwesenheit< des Gezeigten voraus. Man zeigt auf etwas, was da ist. Das Zeigen als Bildbetrachtung trifft sich, nach Boehm, mit dem wirkungsästhetischen Konzept des Bildes in der klassischen Rhetorik. Das Bild als sprachliches Mittel zielt auf eine affektive Vergegenwärtigung des Abwesenden, es macht das Abwesende präsent, zeigt es. In diesem Sinne ist das Bild gewissermaßen eine Umkehrung der zeigenden Gebärde. Das Zeigen mit einem sprachlichen Bild ist ein Zeichen der >Abwesenheit<, das rhetorische Bild zeigt vor allem sich selbst. Einer wesensmäßigen Identifizierung der >Geste des Zeigens< in der Bildbetrachtung (Anwesenheit) mit dem >sich Zeigen als Vergegenwärtigung< der Bildbeschreibung (Abwesenheit) fehlt ganz einfach ein gemeinsames Bild.

Ein Wechsel der Perspektive auf die Kunstliteratur wäre hier möglicherweise angebracht, um den sprachlichen Ausdruck nicht

19 Vgl. Gottfried Boehm/Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München 2010. Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*. Berlin 2007.

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

21 Oliver Kase: *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*. Petersberg 2010, S. 305.

22 Boehm: »Bildbeschreibung« (s. Anm. 20), S. 38.

180 als (re)konstruierte sondern als eine ›mitgeteilte Wirklichkeit‹ betrachten zu können. Man konzentriert sich dann nicht ausschließlich auf das Sichtbare oder Unsichtbare des Kunstwerks in seiner sprachlichen Darstellung, sondern auf die Tatsache, dass die Beschreibung »das Ungesagte vor Augen«<sup>23</sup> stellen will. Daher kann man die grundlegende Kunsterfahrung, die Erfahrung der ›Gegenwart‹ und des Blick-Kontakts, als die Kehrseite oder gar den Inbegriff des Zeigens auslegen. Für die Analyse der Kunstbeschreibungen hat dies die Konsequenz, dass man den Text nicht primär in seiner auf das Kunstwerk bezogenen medialen Funktion untersucht, sondern vor allem in seiner sprachlichen Kraft der Performanz. Man erkennt sowohl die Fähigkeit als auch die Gewalt, wie die »Darstellungs-Faktoren« das »Dargestellte« in Szene setzen, was besonders gedeutet werden will.<sup>24</sup> Oskar Bätschmanns Überlegungen über den hermeneutischen Wert von Beschreibungen werden dadurch um so aktueller: »Die Reflexion über die Reichweite und Grenze der Sprache müsste von einer Untersuchung des Problems und der Geschichte der Beschreibung von Kunstwerken aufgewiesen werden.«<sup>25</sup>

### 3. *Die Gemälde. Gespräch* – Ein sprachliches ›tableau vivant‹

»Poesie ist eine bildende Darstellung der inneren Empfindungen und der äußeren Gegenstände vermittelt der Sprache.«<sup>26</sup> Schlegel:

23 Aus Heideggers These der ›Gewalt der Interpretation‹ bei der Auslegung philosophischer Schriften, die darin besteht, nicht das zu zeigen, was im Text »ausdrücklich« gesagt wurde, sondern »was noch Ungesagtes durch das Gesagte vor Augen« gelegt wird, zieht Erwin Panofsky für Bildbeschreibungen seines Faches eine signifikante Konsequenz: »Auch sie, sogar das scheinbar unproblematische Aufzeigen eines bloßen Phänomens, legen im Grunde ›Ungesagtes vor Augen‹«. Erwin Panofsky: »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst.« In: Ulrich Weisstein (Hg.): *Literatur und bildende Kunst*. Berlin 1992, S. 210–220, hier: S. 217.

24 Vgl. erneut Panofsky: »Jede Deskription wird – gewissermaßen noch ehe sie überhaupt anfängt – die rein formalen Darstellungs-Faktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; und damit wächst sie bereits, sie mag es machen wie sie will aus einer rein formalen Sphäre in eine Sinnregion hinauf.« Ebd., S. 211.

25 Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. 6. Aufl. Darmstadt 2009, S. 51.

26 Schlegel: »Vorlesungen über philosophische Kunstlehre« (s. Anm. 7), S. 7.

gels Bestimmung der Sprachkunst gewinnt in *Die Gemähld. Gespräch* aus dem 1799 erschienenen zweiten Band des *Athenaeum* eine besondere Gegenwärtigkeit.<sup>27</sup>

Im Rahmen einer geselligen Konversation über die Künste führt der Aufsatz verschiedene Aspekte der Kunstkennerchaft des 18. Jahrhunderts zusammen. Dabei vertreten vor allem der Maler Reinhold und der Dichter Waller gegensätzliche Positionen hinsichtlich der Möglichkeit der sprachlichen Mitteilung der Kunst. Waller sieht in der Beschäftigung mit der Kunst vor allem ein Betätigungsfeld für die literarische »Selbstthätigkeit« – ganz im Sinne der romantischen Kunstkritik: Es geht ihm darum, »Eindrücke mitzuteilen, die unser eigenes Werk sind« – »das trockene Urteilen wollen wir gern Kunstverständigen überlassen«.<sup>28</sup> Reinhold lehnt diese Position als »Willkühr« und Ignoranz gegenüber den handwerklichen Mitteln und den ästhetischen Gesetzen der bildenden Kunst entschieden ab: »[D]er Eindruck ist nur ein Schatte von dem Gemähld oder der Statue; und wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen«.<sup>29</sup> Die amüsant plaudernde Kunstliebhaberin Louise vermittelt im Dialog mit dem Maler und dem Dichter, vor allem dadurch, dass sie selbst tätig wird. In das *Gespräch* sind Beschreibungen der Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie eingeschlossen – in Form von Briefen, die Louise an ihre abwesende Schwester bereits verfertigt hat.

*Louise.* [...] Ich sehe, ich bemerke anhaltend und wiederholt; ich sammle die Eindrücke in aller Andacht und Stille: aber

<sup>27</sup> Vgl. dazu Lothar Müller: »Nachwort«. In: August Wilhelm Schlegel: *Die Gemähld. Gespräch*. Hg. v. dems. Dresden 1996, S. 165–196; Claudia Becker: »Bilder einer Ausstellung. Literarische Bildkunstkritik in A. W. Schlegels *Gemälde – Gespräch*«. In: Paul Gerhard Klussmann (Hg.): *Das Wagnis der Moderne: Festschrift für Marianne Kesting*. Frankfurt a. M. 1993, S. 143–155; Joachim Penzel: *Der Betrachter ist im Text. Konversation und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*. Berlin 2007; Robert Trautwein: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*. Köln 1997; Theodore Ziolkowski: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. Stuttgart 1992.

<sup>28</sup> Schlegel: *Die Gemähld. Gespräch* (s. Anm. 27), S. 18.

<sup>29</sup> Ebd.

»Das Bild der erfüllten Zeit«

182 dann muß ich sie innerlich in Worte übersetzen. Dadurch bestimme ich sie mir erst recht, dadurch halte ich sie fest, diese Worte suchen dann natürlich den Ausweg in die Luft.<sup>30</sup>

Louise verweigert sich weder dem Eindruck noch dem Kunstwerk und am wenigsten der Sprache. Sie vertraut dem Wort auf eine natürliche Art, die Sprache wird zum Medium der Kunsterfahrung. Die Anspannung der Betrachtung, der unmittelbaren Berührung wird durch das Aus-Sprechen abgebaut, durch eine Ek-Phrasie in ihrer ursprünglichen Bedeutung. *Die Gemählde. Gespräch* ist insofern vor allem als eine »Reflexion über die Reichweite und Grenze der Sprache« zu lesen, um an Bättschmanns Forderung zu erinnern. »Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung«<sup>31</sup> lässt Schlegel die gerne über die Kunstwerke »schwatzende« Louise verkünden und bezweifelt die Übersetzbarkeit der Kunst ins Wort anscheinend ebenso wenig wie seine Figur. Zu erörtern bleibt nur die Frage: Wie geschieht diese Übersetzung? Wie genau ist »das Gesagte« in der Schrift festzuhalten, damit es »unter der Feder nicht wieder erkaltet«?<sup>32</sup>

Man redet also »vom Plaudern über Kunstwerke« und gibt auch »etwas schon Geplaudertes zum Besten«.<sup>33</sup> Die dialogische Form führt nicht nur verschiedene ästhetische Positionen zueinander und lässt sich auch nicht nur auf die frühromantische Denkart und die zugehörige Diskussionskultur reduzieren. Eine Textform, die wie das Gespräch eine Fiktion des mündlichen Dialogs erzeugt, die eine »fiktionale Spontaneität«<sup>34</sup> suggeriert, verdient speziell im Kontext der visuellen Präsenz eine genau Betrachtung. »Diese Überführung in eine Sprache der Zuspelungen und Streifzüge der Blicke macht eine Konversation im Gespräch aus«, hielt Louis Marin in seinem inszenierten Selbstgespräch *Über das Kunstgespräch* fest.<sup>35</sup> Nach Bernd Häsner ist der Dialog in theoretischen Schriften ein

30 Schlegel: *Die Gemählde. Gespräch* (s. Anm. 27), S. 17.

31 Ebd., S. 21.

32 Ebd., S. 106.

33 Ebd., S. 21.

34 Louis Marin: *Über das Kunstgespräch*. Zürich 2001, S. 28.

35 Ebd., S. 18. Vgl. auch das Kapitel: »Das Gespräch in der Gemäldegalerie als Genre« bei Ziolkowski: *Das Amt der Poeten* (s. Anm. 27), S. 450–471.



fiktionales Genus, das in einen nicht-fiktionalen Diskurszusammenhang eintritt; es heißt zum anderen, dass die Konstitution einer Textaussage als komplexe Funktion einer Überlagerung von Aussageebenen konzipiert wird, der eine Überlagerung von manifester Schriftlichkeit und fiktiver Mündlichkeit entspricht.<sup>36</sup>

Die sprachlich konstruierte Illusion der Unmittelbarkeit, die simultane Mehrstimmigkeit, Vielschichtigkeit der Fiktionsebenen des *Gesprächs* gewinnen im Bezug auf das Bild eine neue Aussagekraft.

Schlegels *Gespräch* setzt bei einem Streifzug in der Antikensammlung und in der Gemäldegalerie an:

*Louise.* Sie gehen so gedankenvoll unter den Antiken auf und ab, Waller; dichten Sie etwa einen Hymnus auf die alten Götter?

*Waller.* Ich weiß nicht, wie es ist: so oft ich in diesen Saal trete, fühle ich mich zur Rückkehr in mein Inneres eingeladen und bin unter den jungen Künstlern, die hier arbeiten, auch wohl unter dem Gewühl begaffender Fremden, wie in der tiefsten Einsamkeit.

*Louise.* Es ist der Nachahmungstrieb, lieber Freund; Sie wollen selbst zur Bildsäule werden.<sup>37</sup>

Der Nachahmungstrieb, »ein knechtisches Copieren«, gegen das sich Schlegel in seiner Kunsttheorie so vehement auflehnt,<sup>38</sup> wird hier ironisiert als der »umgekehrte Nachahmungstrieb«, die Kunst wieder zur Natur zurückführen, allerdings zu einer lediglich im Geiste abgebildeten Natur.

<sup>36</sup> Bernd Häsner: »Der Dialog: Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung«. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis*. Stuttgart 2004, S. 13–66, hier: S. 18.

<sup>37</sup> Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch* (s. Anm. 27), S. 9.

<sup>38</sup> Vgl. Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 397: »Wir haben bey Gelegenheit der Theorien, welche alle Kunst auf Nachahmung zurückführen wollen, einen höheren Begriff von dieser aufgestellt, dass sie nämlich eine durch das Medium des menschlichen Geistes hindurchgegangene und mit dem Gepräge desselben bezeichnete Darstellung der Gegenstände, nicht ein knechtisches Copieren sey«.

184 Die Kunst soll die Natur nachahmen heißt mit anderen Worten: die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen. Diesem Satz ist direct entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur<sup>39</sup>,

schreibt Schlegel in seinen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Mit dem Bild eines zur Bildsäule drängenden Dichters karikiert Schlegel den übertriebenen Kunstsinn, in der Kunst aus der Kunst eine Norm für die Natur zu machen. Er deckt jedoch zugleich die Erfahrung der unmittelbaren Gegenwart auf, den körperlichen Bezug, den der Umgang mit der Kunst bewirkt. Der dichterische Nachahmungstrieb wird im Laufe des *Gesprächs* in einen performativen Akt umgesetzt, der sprachlich wie bildlich vor Augen gestellt wird.

Die Gesprächsteilnehmer verlassen nach dem einführenden Wortwechsel die Galerie und begeben sich »ins Freye hinaus, in das Gebüsch«:<sup>40</sup>

*Reinhold*. Hier dünkte ich, ließen wir uns nieder: wir können keinen bequemeren und anmuthigeren Sitz finden. Vor uns der ruhige Fluß; jenseits erhebt sich hinter dem grünen Ufer die Ebene in leisen Wellen, dort unten spiegelt sich die Stadt mit der Kuppel der Frauenkirche im Wasser, oberhalb ziehn sich Rebenhügel dicht an der Krümmung hin, mit Landhäusern besät und oben mit Nadelholz bedeckt.<sup>41</sup>

Hier in der freien Natur, am Elbufer, sollen die fertigen Beschreibungen der einzelnen Gemälde vorgelesen werden. Lothar Müller erblickt in der Wendung von der »Fiktion eines Spaziergangs« durch die Räume der Galerie die charakteristische Form von Schlegels *Gespräch*: »So tritt in der Brechung aller Unmittelbarkeit durch die Verschriftung und reflexive Komplizierung der Kunstanschauung der empirischen Gemäldegalerie eine >geschriebene Galerie< an die Seite.«<sup>42</sup> Das ist jedoch nicht alles, denn wenn man genau liest oder

39 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 259.

40 Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch* (s. Anm. 27), S. 21.

41 Ebd., S. 24.

42 Müller: »Nachwort« (s. Anm. 27), S. 174.

schaut, fällt einem auf, dass die ›geschriebene Galerie‹ sich dabei selbst zu einem ›Bild‹ formt. Reinholds Worte, die dem Vorlesen der Beschreibungen von zwei berühmten Landschaftsgemälden unmittelbar vorangehen, sind zugleich die erste Bildbeschreibung des *Gesprächs*. Diese veranschaulicht jedoch kein Kunstwerk, sondern die literarische Fiktion des Textes selbst. Reinhard Wegner deutet diese kompositorisch sehr auffällige und trotzdem kaum kommentierte Szene folgendermaßen:

Der empirische Blick auf die sächsische Elbauen und der imaginäre Blick auf die italienischen Ideallandschaften werden in einer Weise synthetisiert, dass die konkrete Naturwahrnehmung um die Einbildungskraft und die Einbildungskraft um die Naturwahrnehmung ergänzt werden.<sup>43</sup>

Nach Wegner entsteht aus dem ›geteilten Blick‹, dem empirischen und dem imaginären, erst der wahre Künstlerblick. Mit dem Aufbau der bildlichen Kulisse gewinnen jedoch vor allem das Gespräch und die darin eingefassten Bildbeschreibungen eine anschauliche Präsenz. Die Figuren wandern in ihren sprachlichen Aufführungen weiter durch die Galerie und zugleich sind sie in einem ›Bild‹ festgehalten; das *Gespräch* wird zum *Gemälde*, zum sprachlichen ›tableau vivant‹.

In den Darstellungen der bildenden Kunst dient ein Fensterblick häufig als Sinnbild des künstlerischen Sehens, der Malerei. Die Rahmenbildung, die Begrenzung ermöglicht das Konturenzeichnen, erschafft dem Auge das Bild. Das Zeigen braucht Beschränkung. In Schlegels Gespräch im Freien haben wir es mit einem umgekehrten Verfahren zu tun. Die Rahmen werden aufgehoben, das umrahmte ›Bild‹ in das offene ›Gespräch‹ hinein entrahmt, in die Stimmen der Sprache verwandelt. »Die Poesie stellt successiv dar, sie will also die Zeit erfüllen.«<sup>44</sup> Der erfüllten Zeit des sprachlichen Ausdrucks, der sich fortbewegenden Sukzessivität verschafft Schlegel in der dialogischen Form eine bildliche Anschaulichkeit, die aus der inszenierten sprachlichen Situation hervorgeht. Das Zeigen auf die

43 Reinhard Wegner: »Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel«. In: ders. (Hg.): *Kunst – die andere Natur*. Göttingen 2004, S. 13–33, hier: S. 14.

44 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 270.

186 Bilder, die Bildbetrachtung >zeigt sich<. Das Sagen bedeutet hier um so mehr eine Handlung, es folgt dem >performativen Credo<. *Die Gemählde. Gespräch* wird zum Versuch, der Präsenz des Bildlichen mit den Mitteln der Sprache gerecht zu werden. Die von Schlegel verlangte »Rückkehr zur Anschaulichkeit, Belebtheit und Bildlichkeit«<sup>45</sup> der sich immer wieder erneuernden Sprache wird im Umgang mit der bildenden Kunst im romantischen Sinne potenziert und gewinnt darin ein sehr fruchtbares Experimentierfeld.

Die Kunstanschauung erweckt dennoch die Sehnsucht nach dem Unmittelbaren und die munter plaudernde Louise wird angesichts der *Sixtinischen Madonna* Raffaels erst einmal sprachlos:

*Louise.* [...] 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, man kommt nicht auf Worte dabey, man hat keine nöthig, um zu erkennen, was in unzweifelhafter Klarheit dasteht, und gar nicht anders als es ist, genommen werden kann.<sup>46</sup>

Raffaels *Madonna* wird im *Gespräch* zum Prototyp der sprachlichen Herausforderung im Angesicht der unmittelbaren Präsenz. Die Auflösung ist bekannt und hat wie gesagt experimentelle Züge. Raffaels *Madonna* wird als das letzte und einzige Gemälde in Schlegels >geschriebener Galerie< im Wortwechsel der drei Gesprächsteilnehmer unmittelbar geschildert. Die vorausgehenden, auf den Höhepunkt hinführenden Bildbeschreibungen hat man als bereits abgeschlossene Texte im Laufe der Unterhaltung vorgelesen. Raffaels Bild entsteht dagegen buchstäblich als eine sprachliche Nachzeichnung direkt vor den Augen der Sprechenden wie des Lesers. Die dialogische Form spaltet die Diachronie der Sprache, wandelt sie in die Synchronie des Bildes um. Die drei Hauptfiguren der *Sixtinischen Madonna* finden ihr unmittelbares bildliches wie sprachliches Pendant in den drei Sprechenden. Louise wundert sich, wie

die Gestalten so einzeln dastehen, jede für sich geltend? Das Auge ruht dazwischen aus, und hat nichts zu sondern, nichts

45 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 404.

46 Schlegel: *Die Gemählde. Gespräch* (s. Anm. 27), S. 98.

konventionelles sich klar zu machen. Und doch sind sie innig verbunden, selbst für den ersten augenblicklichen Eindruck: denn sagt, wer würde sich nicht gern neben diesen Knieenden vor der hohen Jungfrau niederwerfen?

*Reinhold.* Fahren Sie fort, Louise; in der Andacht vereinigen wir uns gerne mit Ihnen.<sup>47</sup>

Trotz der inszenierten Spontaneität des Gesprächs wird das Gemälde systematisch beschrieben: zuerst die Figuren, dann die Komposition und das Kolorit. Die Sprache ist dabei nicht bildhaft, sondern übernimmt die formalen Merkmale des Bildes – Unmittelbarkeit der Wirkung, das Illusionäre (fiktionale Spontaneität) der Darstellung, die Simultanität der Zeichen (Mehrstimmigkeit der dialogischen Rede).

#### 4. Das ›Sichtbare‹ und das ›Reale‹

Das Plädoyer für die Sprache, das Schlegel im Auftakt des Gesprächs dem Dichter Waller in den Mund legt, hat selbstreflexive Züge:

*Waller.* Lästern Sie nicht die große Schöpferin der Dinge, die einmal in der Seele des ersten Menschen rief: es werde Licht, und es ward Licht. Das einzelne Wort thut es freylich nicht, eben so wenig als der Zauber der Mahlerey in den abgesonderten Farben auf Ihrer Palette liegt. Aber aus der Verbindung und Zusammenstellung der Worte gehen nicht nur Gestalten hervor: die Rede giebt ihnen auch ein Kolorit und kann stärker und sanfter beleuchten.<sup>48</sup>

In einer textimmanenten Analyse des *Gesprächs* zeigt sich seine plastische Gestalt. Die äußere Literarizität des theoretischen Aufsatzes, die sprachliche Gestaltung, die von der Fiktion des Gesprächs bestimmt wird, erweist sich als ein konstitutiver Teil der Textaus-

<sup>47</sup> Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch* (s. Anm. 27), S. 99.

<sup>48</sup> Ebd., S. 19.

188 sage.<sup>49</sup> Monika Schmitz-Emans deutet *Die Gemählde. Gespräch* als einen romantischen Verzicht auf das »äußerlich Sichtbare[n]« zugunsten der Innerlichkeit, als eine Art negative Antwort auf die sprachliche Herausforderung der »Übersetzbarkeit ins Wort«<sup>50</sup> der Kunst: »Wo das innerlich nachzuschaffende Werk so wichtig genommen wird, kommt dem äußerlich Sichtbaren letztlich allenfalls stimulative Funktion zu, vermittelt zudem über den Text. Das sichtbare Bild wird überflüssig; die Plauderei übersteht seine Abwesenheit.«<sup>51</sup>

Schlegels theoretische Überlegungen zum Wesen der Sprache lassen jedoch kaum Zweifel daran, dass seiner Überzeugung nach gerade durch die Sprache, die hörbare Sprache, der »innere Sinn« einen unmittelbaren, nicht nachschaffenden Bezug zur äußeren Welt erlangt. »Der Gehörsinn ist also gleichsam die Übersetzung des Successiven in der Außenwelt in die Form unseres inneren Sinnes, die Zeit«.<sup>52</sup> Nicht dem »Sichtbaren« gilt daher das Augenmerk des Textes, sondern der festzuhaltenden »Zeit«. Die dreistimmige Beschreibung der *Madonna* Raffaels schließt Schlegel mit folgender Aufforderung an die Hauptstimme des *Gesprächs*, an Louise:

*Waller.* Und so wäre der Kreislauf Ihrer Betrachtung vollbracht, und wenn ich Sie nicht mit einem Vorschlage unterbreche, fangen Sie von neuem an. Sie sind unvermerkt in einen solchen Strom der Schilderungen hineingerathen, dass Sie nichts weiter zu thun haben, als das Gesagte zu Hause niederzuschreiben, damit Ihre Schwester den Raphael nicht vermisse.<sup>53</sup>

49 Beseitigt man mit Formulierungen wie »literarisch verpacktes theoretisches Traktat« die literarische Verpackung der kunsttheoretischen Texte um 1800, so reduziert sich ihre Aussagekraft auf »theoretisierende Darlegung der ästhetischen Überzeugungen«, wie Schmitz-Emans treffend über Wackenroders *Herzensergießungen* bemerkt. Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg 1999, S. 135.

50 Ebd., S. 131.

51 Ebd., S. 134.

52 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 268.

53 Schlegel: *Die Gemählde. Gespräch* (s. Anm. 27), S. 105 f.

Das Wort ersetzt nicht das Sichtbare durch die Stimulation der Ein- 189  
bildungskraft, sondern gibt »das Reale in dem für uns die Zeit er-  
füllenden«.<sup>54</sup> *Die Gemählde. Gespräch* konstituiert sprachlich die  
Existenz des Bildes. Schlegels Aufsatz problematisiert und experi-  
mentiert mit dem romantischen Glauben an die Fähigkeit der Spra-  
che, dadurch einen unmittelbaren, sinnlichen Bezug zur Wirklichkeit  
zu bahnen und immer wieder neu herzustellen, dass sie kraft ihrer  
Präsenz auch das Ungesagte vor Augen zu stellen vermag, »und wir  
das Bild der erfüllten Zeit erhalten«.<sup>55</sup>

54 Schlegel: »Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst« (s. Anm. 1), S. 269.

55 Ebd., S. 268.

»Das Bild der erfüllten Zeit«

