

# Behext von Bildern?

Ursachen, Funktionen  
und Perspektiven  
der textuellen Faszination  
durch Bilder

Herausgegeben von  
HEINZ J. DRÜGH  
MARIA MOOG-GRÜNEWALD

**Universität Tübingen**  
**NEUPHIL FAKULTÄT**  
**BIBLIOTHEK**

Universitätsverlag  
C. WINTER  
Heidelberg

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme  
Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen  
Faszination durch Bilder / hrsg. von Heinz J. Drußg; Maria Moog-Grünwald-  
Heidelberg: Winter, 2001  
(Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft;

Bd. 12)  
ISBN 3-8253-1129-5

Mit Unterstützung des Strukturfonds  
der Universität Tübingen

UMSCHLAGBILD:

Johannes Itten: *Analyse alter Meister*, Blatt x (Ausschnitt)

ISBN 3-8253-1129-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede  
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2001 Universitätsverlag C. Winter Heidelberg GmbH

Imprimé en Allemagne - Printed in Germany

Druck: Strauss Offsetdruck GmbH, 69509 Mörlenbach

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

## Bildbeschreibung und 'Selbstsorge' – zwei Grenzfälle:

Kleist's Essay *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* und das Kunstgespräch in Büchners *Lenz*

Immer dringlicher wird im Zuge der fortschreitenden Vernunftkritik des 18. Jahrhunderts die Erwartung an die Kunst bzw. an das Schöne gerichtet, daß auf ihrem Feld ein Brückenschlag zwischen der ideellen Welt der Freiheit und der Erfahrungswirklichkeit der Determination geleistet werden könne.<sup>1</sup> Mit dieser Erwartung ändert sich selbstverständlich auch die Kunsterfahrung. Das Zuweisen von Bedeutung tritt hinter emphatischer Teilhabe zurück. Programmatisch wird dies in der Art und Weise vorgestellt, in der der Protagonist in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sein Lieblingsbild *Der kranke Königssohn* nachlebt. Was wird in solcher Teilhabe, solichem 'Hineingehen' ins Bild gesucht? Wenn wir einen Gegenstand unter dem Aspekt seiner Schönheit wahrnehmen, so verweilen wir bei dem, was sich an ihm nicht subsumieren, nicht zum Fall einer Regel machen läßt, also bei seiner Besonderheit und Einmaligkeit jenseits aller Möglichkeit der Vermittlung (radikal gedacht führt dies zum Begriff der 'A-topie' als einem Perspektivpunkt neuerer Ästhetik-Diskussion<sup>2</sup>). Wir akzentuieren einen Freiraum am Gegenstand, der sich der Bestimmungsleistung des Verstandes als des Vermögens zu Begriffen entzieht, sie appellativ transzendiert zugunsten einer Zuordnung von Anschauung und Vernunftidee (als 'Begriff', der jede Bestimmung übersteigt). Die oberste Idee der Vernunft aber ist die Freiheit. Bilder scheinen in besonderer Weise die Chance zu eröffnen, diese Erfahrung des Schönen mit einer analogen Selbsterfahrung zu verknüpfen, und zwar insofern, als sie den Betrachter einladen, in ihre Welt einzutreten, sie in der Betrachtung zu 'imaginieren', d.h. sie ganz mit dem Eigenen, Besonderen, Nicht-Subsumierbaren des Betrachters auszufüllen. So wird das Bild zum Ausgangspunkt der 'Bewegung

<sup>1</sup> Der Empfindsamkeitskult, Lessings Konzeption des Mittelds, Grazie/Anmut als ethisches und zugleich ästhetisches Ideal, der Geniegedanke sind andere Konzepte solch eines Brückenschlags, die im 18. Jahrhundert ausgebildet worden sind.

<sup>2</sup> Zum Begriff der 'A-topie' siehe Roland Barthes: *Die Lust am Text [Le Plaisir du Texte]*, dt. von Traugott König, Frankfurt am Main 1986; Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main 1980.

einer Freiheit, die sich (zu) Welt macht<sup>3</sup>. In den beiden Bilderrahmungen, die hier erörtert werden sollen – Kleists Essay *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* sowie die Bilderrahmungen im Kunstgespräch von Büchners Erzählung *Lenz* –, wird dieser Gehalt der Bildimagination im Begriff des 'Lebens' angezeigt. Die beiden Texte bleiben aber bei der am Bild vollzogenen Selbsterfahrung nicht stehen, sondern arbeiten in einem zweiten Schritt deren imaginären Charakter heraus. Dieser wird deutlich, wenn das Bild, das Projektionsfläche des Imaginierten war, als Bild bewußt wird und sich damit die Frage aufdrängt, ob die im Imaginieren des Bildes eröffnete Selbsterfahrung – als nicht subsummierbar, als ein Sein jenseits jeglicher Vermittlung – 'im' Bild als von einem Künstler Geschaffenen, das intersubjektiven Gesetzen des Gestaltens zu gehorchen hat, bewahrt werden kann. So stellen die beiden Bilderrahmungen den Übergang von reiner Ichwelt, in der das Subjekt im imaginären Ausfüllen des Bildes seine Freiheit restituiert, zur gegenständlichen Welt als der Sphäre objektiver Erfüllung der am Bild eröffneten Selbsterfahrung zur Debatte. Innerästhetisch korrespondiert dem die Frage, ob die Erfahrung des Selbst in seiner Besonderheit und Einmaligkeit, die das Naturschöne eröffnet, bzw. ob die Erfahrung des Selbst als frei, die das Erhabene der Natur bereitstellt, auch durch das Kunstschöne bzw. durch ein Erhabenes der Kunst hervorgerufen werden kann und so auch dann noch bestehen bleibt, wenn das Bild – die Projektionsfläche des Imaginierten – als Bild bewußt wird. So ist die Frage gestellt, ob für die am Bild gesuchte Selbsterfahrung die Grenze zwischen dem Schönen oder Erhabenen der Natur und jenem der Kunst fallen kann. Die beiden ausgewählten Texte entwerfen und befragen diesen 'Grenzfall'. Emphatisch entwerfen sie die imaginierende Selbsterfahrung am Bild als 'Leben', um dann insofern die 'Grenze' zu markieren, als sie die Erfahrung solchen 'Lebens' mit dem Bewußtwerden des Bildes als Bildenden lassen, um daraufhin Möglichkeiten zu bedenken, wie die am Schönen oder Erhabenen gesuchte Selbsterfahrung durch ein Werk der Kunst doch noch vermittelt werden kann.

Kleist's Essay über Caspar David Friedrichs Bild *Mönch am Meer* fragt nach der Bedingung, unter der auch ein Werk der Kunst eine erhabene Selbsterfahrung und Selbstvergewisserung des Subjekts ermöglichen kann. Der von Kleist in den *Berliner Abendblättern* am 3.10.1810 veröffentlichte Essay folgt in seiner ersten Hälfte einem Text, den Brentano und in einigen Bemerkungen auch Achim von Arnim für Kleists Zeitung verfaßt hatten, mündet dann jedoch in eine ganz eigene Argumentation.<sup>4</sup> Brentano und mit ihm Kleist beschreiben die 'im' Bild

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Einleitung*, in: Ludwig Binswanger: *Traum und Existenz*, Einleitung von Michel Foucault, Bern/Berlin 1992, 81.

<sup>4</sup> Zur Aufteilung der Autorschaft siehe Gerhard Kurz: *Vor einem Bild – Zu Clemens Brentano*

dargestellte Erfahrung (in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen<sup>5</sup>) ganz im Sinne von Kants Theorie des (mathematisch) Erhabenen als ein Verhältnis von Anspruch (den das Herz macht) und Abbruch (den die Natur tut)<sup>6</sup>. Die im Bild dargestellte Erfahrung wird als allgemeine, damit auch als die des Sprechenden formuliert. So ist dieser in das Bild eingetreten, füllt er es mit seiner Imagination. Der Betrachter will die unendliche Einsamkeit, die unbegrenzte Wasserwüste, mit Kant gesprochen: die Natur in ihrer Untermöglichkeit fassen, und zwar dadurch, daß er „hinüber möchte“, d. h. zum jenseitigen Ufer des Meeres. Vermöchte er dies zu leisten, wäre die unbegrenzte Wasserwüste begrenzt, wäre i. S. Kants das unendlich Große durch die Einbildungskraft in ein Ganzes der Anschauung (KdU 93f.) gebracht. Das nicht zu fassende Unendliche wird existentiell als Leere

nos „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner“, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* (1988), 128-140; Roswitha Burwick: *Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft – Arnim, Brentano, Kleist, in: ZfPh 107* [Sonderheft] (1988), 33-44. Zum Vergleich beider Texte Christian Begegnann: *Brentano und Kleist vor Friedrichs „Mönch am Meer“ – Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in: *DVs 64* (1990), 54-95; Christian Moser: *Verfälschte Geschichte der Wahrnehmung und Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Würzburg 1993. Andreas Ammer: *Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über den Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft, in: Althandum – Jb. für Romanistik* (1991), 135-162. Kleist's Essay hat in der Forschung stets große Beachtung gefunden; an neueren Interpretationen sind zu nennen Ekkehard Zeb: *Kleist, Kant und mit Paul de Man – vor dem Rahmen der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: *Heinrich von Kleist. Kriegerfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994 (auch in: Ekkehard Zeb: *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte – Ausschreibungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleist*, Würzburg 1995, 26-42); Vf.: *Das Erhabene in der Kunst als Verrückung und als Aporie*. „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“, das Gustavard Projekt und der Zusammenbruch von 1803/04, in: ders., *Eine Art Wahnsinn – Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994, 106-129; Helmut Pfotenhauer: *Kleist's Rede über Bilder und in Bildern*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1997.

<sup>5</sup> Zitate aus Kleist's Essay werden nachfolgend ohne weitere Nachweise gegeben, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt ist: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe III – Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main 1990, 543-44.

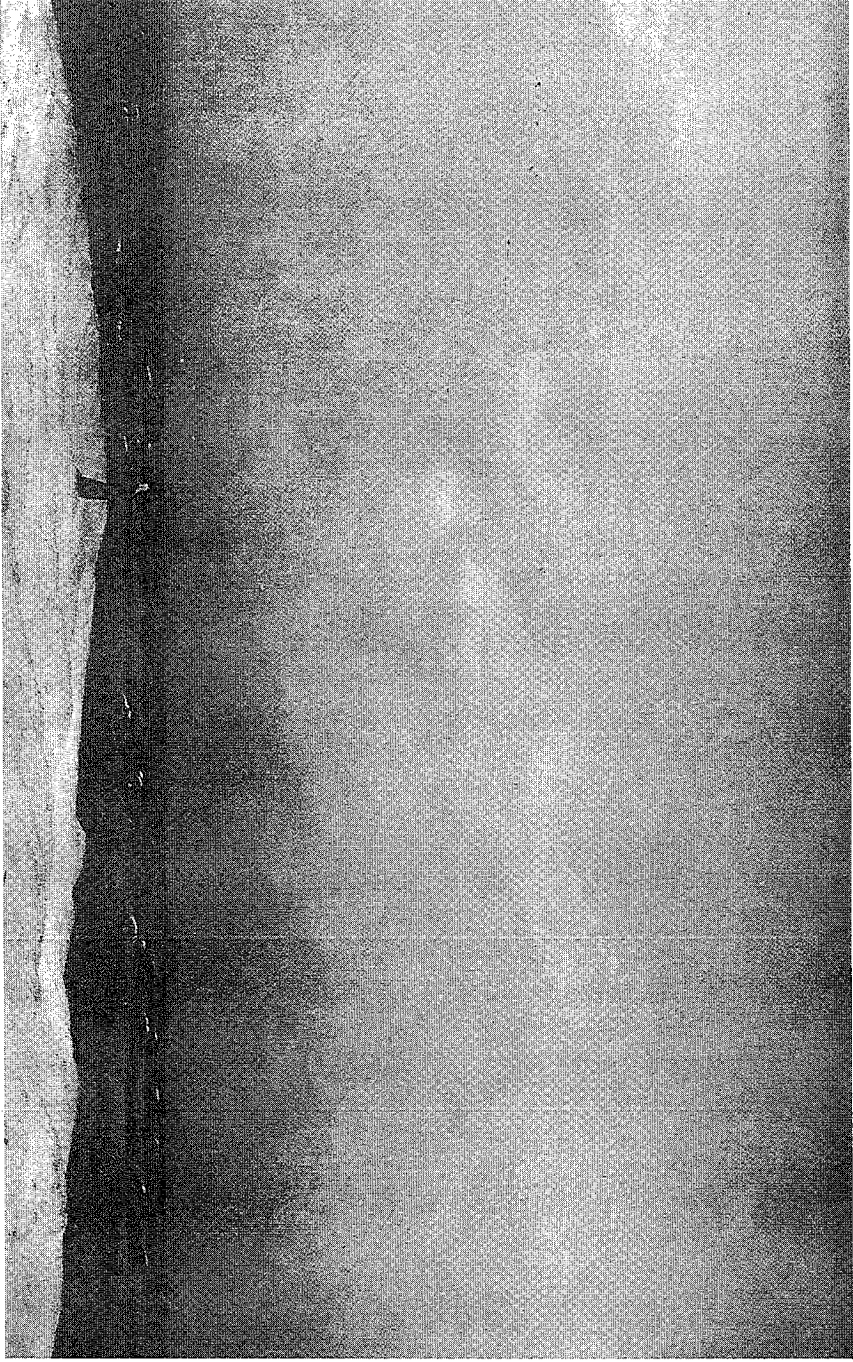
<sup>6</sup> Wie angemessen diese Theorie der Eigenart des Bildes ist, was Brentano erspürt haben mag, kann folgende Analogie erhellen. Kant fordert in der *Kritik der Urteilskraft*, daß sich in die Wahrnehmung des erhabenen Gegenstandes der Natur kein inhaltlicher Zweck-Begriff einmischen dürfe (der Ozean etwa als Element, das Welten trennt und verbindet), daß Natur vielmehr als reine architektonische Größe wahrgenommen werden müsse: [...] man muß den Ozean bloß [...] wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasser-Spiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist [...] erhalten finden können (*Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974 [nachfolgend abgekürzt unter der Sigle *KdU*], Faksimilierung nach der 2. Auflage von 1792, in der angegebenen Ausgabe als Marginalie, 119). Solche Reduktion auf reine Größenvorstellung, in die sich kein – teleologisch – Anthropomorphismus mehr einmischt, bestimmte auch den Entstehungsprozeß des Bildes: Infotafeln haben erwiesen, daß Friedrich den Ozean in früheren Fassungen mit Schriften 'bewohnt' gezeigt hatte, alle diese Zweckvorstellungen wurden dann aber getilgt. Zitate aus der *Kritik der Urteilskraft* werden nachfolgend im Text nachgewiesen, wobei die in Anm. 6 genannte Ausgabe zugrundegelegt wird.

gedeutet, in der man alles zum Leben vermischt. So tut die Natur dem Anspruch, den das Herz macht, einen Abbruch. Dann aber vernimmt der imaginierte Betrachter, so Brentano resp. Kleist, doch noch die *Stimme des Lebens*. So kann diese nur aus ihm kommen als ein Rege-Werden des Vermögens der Vernunft, die das Unendliche als ein Ganzes denken kann (vgl. *KdU* 92), was in diesem Falle besagt, die Natur als Kosmos zu denken. Diese ist allerdings statt in der Idee eines Schöpfergottes in der Idee des 'Lebens' gegründet. Die im Betrachter rege gemachte Idee der Vernunft wird der Natur (in der Terminologie Kants) als *übersinnliches Substrat* (*KdU* LIV A) unterlegt, und auf diese Weise kann die *Stimme des Lebens* dennoch im Kauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel vernommen werden.

Brentano und mit ihm Kleist schränken die bis dahin beschriebene Erfahrung des Erhabenen aber entschieden ein. Sie gelte nur für das 'im Bild Vorgestellte; d.h. nur insofern, als der Betrachter über den dargestellten Mönch als der Per-spektivfigur vollständig in die dargestellte Szenerie hineingehet, d.h. sie mit sei-ner Imagination restlos ausfülle. Die Erfahrung des Erhabenen komme indessen nicht zustande, wenn das Bild als Bild bewußt werde: *Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich*. Denn die im Bild als über alle Vergleichung groß vorgestellte, mithin nicht in die Einheit einer Anschauung zu bringende Natur, ist 'als' Bild doch schon immer in eine Form, eine Ordnung und damit in eine Begrenzung gebracht. Die Erfahrung des Erhabenen, die die Natur als über alle Vergleichung große oder als übermächtige Gewalt im Betrachter hervorbringt, kann mithin im Museum<sup>8</sup>, durch ein Werk der Kunst, nicht hervorgebracht werden; denn da hat, mit Kant zu sprechen, ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt (*KdU* 89). Brentano und mit ihm Kleist geben sich aber mit der Einsicht, daß ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen nicht vermitteln könne, nicht zufrieden. Die auch an der Darstellung einer Szenerie des Erhabenen gesuchte erhabene Erfahrung könne sich, so der Fortgang der Argumenta-tion, doch noch einstellen, wenn man das im Bild Vorgestellte auf ein Geschehen zwischen Bild und Bildbetrachter übertrage<sup>9</sup>; und das, was ich in dem Bilde selbst

<sup>8</sup> Der Gang ins Museum, statt hinaus in die Natur, kann bei Kleist wörtlich genommen wer-den: Kleist schreibt 1801 aus Paris, wohin er nach der 'Kantkrise' aufgebrochen war, daß die Großstadt allen Naturbezug (also auch eine Naturerfahrung, die sich zur Erfahrung des Erhabenen öffnen könnte) veretle und daß er anstelle der Naturerfahrung sich an die Kunst halte, daß er das Kunst-Museum (den Louvre) als Refugium entdeckt habe (Brief an Luise von Zenge vom 16.8.1801 und an Adolphe von Werdeck vom Nov. 1801). Zu diesem Komplex Ingrid Oesterle: *Werrich in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris*, in: *Heinrich von Kleist - Studien zu Werk und Wirkung*, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988. Kleist ist es offenbar ein Anliegen, daß die Analogiebildung im nachfolgenden Gedanken-spiel bewußt bleibt; er nennt 'Anspruch' und 'Abbruch' zweimal, völlig parallel: bezogen auf die vorgestellte Natur selbst und auf das Geschehen zwischen Bild und Betrachter; dazwischen steht die Feststellung, daß die erhabene Szenerie als Bild nicht erhaben wirken

Caspar David Friedrich: *Der Mönch am Meer* (1808-10), Berlin, Nationalgalerie



finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat: [...].

Brentano bestimmt nun Schritt für Schritt, was den drei Elementen des Bildes (Kapuziner, Düne und grenzenloser Ozean als Gegenstand der Betrachtung) im Geschehen zwischen Betrachter und Bild entspricht; Kleist folgt auch hier noch. Dem Kapuziner entspricht der Bildbetrachter, der Düne – als dem begrenzten Raum, auf dem der Kapuziner steht, um auf den grenzenlosen Ozean zu blicken – entspricht das Bild insgesamt (als begrenzter Ort des Sehens). Damit bleibt aber eine Leerstelle in der Übertragung übrig<sup>10</sup>: so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Dieser Blick ins Leere bleibt in vielen Interpretationen, zu denen der Essay angeregt hat, ungeklärt, was zur Konsequenz hat, daß sich auch die anderen 'Rätselstellen' des Textes nicht mehr angemessen erschließen. Angeregt z. B. von der zitierten Äußerung Kleists über das Panorama, worin er darlegt, man müsse, damit die Illusion vollkommen werde, auf dem Gemälde selbst stehen,<sup>11</sup> wurde das im Essay vorgetragene Gedankenexperiment so gelesen, als ob der Betrachter in das Bild einträte.<sup>12</sup> Das entspricht der am Beginn des Essays gegebenen Beschreibung der vorgestellten Naturszene, die so gegeben wird, als ob der Betrachter der Kapuziner wäre und mit dessen Augen auf den Ozean blicke. Derart in das Bild eingetreten, würde dem Betrachter der Gegenstand des Sehens aber keineswegs fehlen. Das Gedankenspiel ist daher in umgekehrte Richtung zu verfolgen: die Elemente des Bildes werden in die Wirklichkeit des Betrachters geholt. Aus dem Kapuziner ist der Betrachter geworden, er hat jenen in seine Wirklichkeit geholt. Das Bild als Ganzes ist dann der festumgrenzte Ort, an dem das Sehen des Bildbetrachters stattfindet. Dieses Sehen müßte im Fortgang der Übertragung ein Hinusssehen auf das Unendliche sein, aber hierzu kann das Bild im Geschehen zwischen Bild und Bildbetrachter nichts mehr beisteuern, da mit der Perspektivfigur und dem Bild insgesamt als dem Ort des Sehens seine

könne. Brentano verunklart die Parallelisierung etwas, da er schreibt: was ich in dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte. (Clemens Brentano: *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*, in: ders., *Werke II*, hg. von Friedhelm Kemp, München 1963, 1034. Armin/Brentanos Aufsatz wurde erstmals in der Zeitschrift *Iris – Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen* veröffentlicht [28.1.1826], dann wieder in Clemens Brentano: *Gesammelte Schriften IV*, hg. von Christian Brentano, Frankfurt am Main 1852.)

<sup>10</sup> Bei Brentano lautet die Stelle: und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicke, die See, fehlte ganz. (Ebd. 1034)

<sup>11</sup> Vgl. Brief vom 16.8.1800 an Wilhelmine von Zenge (Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe IV – Briefe von und an Heinrich von Kleist*, 1793-1811, hg. von Klaus Müller-Salger und Stefan Ormanns, Frankfurt am Main 1997, 71).

<sup>12</sup> So bei Begegnung, Zeeb, Protenhauer [Amm.4].

Anteile aufgetragen sind. So wird aus dem Blick des dargestellten Mönchs auf den unendlichen Ozean in der Übertragung auf das Geschehen zwischen Bild und Bildbetrachter ein noch viel grauenvollerer Blick ins Leere, ins Nichts. Brentano und Kleist geben derart der für das Erhabene konstitutiven Nicht-Zuhandendheit des Gegenstandes der Erfahrung eine noch radikalere Wende als Kant selbst, der nur von der Unmöglichkeit einer angemessenen *Darstellung* spricht, die sich ihrerseits aber darstellen lasse [vgl. *KdU* 76f.]. Es sei allerdings betont, daß sich dieser Blick ins Nichts nicht generell einstellt, sondern nur dann, wenn der Bildbetrachter zuerst mit der dargestellten Perspektivfigur deren Erfahrung imaginiert und dann den 'Abbruch' anerkennt, daß die Erfahrung der Perspektivfigur nicht die seine sein könne, da ihm das Unendliche ja schon in einem Bild gefaßt gegeben ist. Erst wenn auf diesen Abbruch mit der Überlegung geantwortet wird, daß die im Bild vorgestellte Erfahrung des Erhabenen in der Wirklichkeit des Betrachters nur im Geschehen zwischen ihm und dem Bild aufgefunden werden könne, geschieht die Öffnung des Blicks auf ein absolutes Nicht-Zuhandensein des Gegenstandes: [dasjenige,] wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte [...], fehlte ganz.

An dieser Stelle trennen sich Brentano und Kleist. Brentano beschreibt die Empfindung angesichts des Blicks ins Nichts als *wunderbar*<sup>13</sup>. Der Abbruch, den das Bild dem Betrachter antut, wird durch ein satirisches Nachzeichnen jener Kommentare bewältigt, welche die Museumsbesucher zum Bild abgeben. Diese Äußerungen können ganz im Sinne von Kants Theorie des Erhabenen als Rege-Werden von *Ideen der Vernunft* verstanden werden (vgl. *KdU* 77). Brentano vertraut dieser erhabenen Wende allerdings nicht recht, denn dies Rege-Werden der Ideen der Vernunft geschieht nur noch *ex negativo*, d. h. ironisch. Von den Bildbetrachtern sind nur Phrasen, Kalauer oder Albernheiten zu hören. An dieser Stelle setzt Kleists Umarbeitung ein. Der Blick in die absolute Leere als Folge des 'Abbruchs', den das Bild tut, ist für ihn nicht *wunderbar*, sondern unüberbietbar *traurig* und *unbehaglich*: *Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt; der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Jonchs Nachtgedanken hätte [...].*

Hier setzt eine neue Überlegung ein. Zur Debatte steht, ob ein Kunstwerk, das eine Konstellation des Erhabenen darstellt, diese Erfahrung vermitteln könne. Das hierzu erdachte Experiment, das im Bild Dargestellte auf das Geschehen zwischen Bild und Bildbetrachter zu übertragen, hat zu einem Blick ins Nichts geführt, da es keinen Gegenstand für das Sehen mehr bereitstellt. Für die Wende

<sup>13</sup> Brentano: *Verschiedene Empfindungen* [Amm.9] 1034.

in das Erhabene als Sinnesurteil – ein solches muß das Erhabene paradoxerweise sein, da sich nur dann ein Scheitern in dem Versuch einstellen kann, das der Anschauung Gegebenen zu fassen – benötigt die Vorstellung aber einen Gegenstand, an dem sie sich vergeblich um Fassung in die Einheit einer Anschauung zu bemühen vermag. Dies Gesuchte kann nicht das Bild als gemalte Erfahrung des Unendlichen sein; denn dieses ist als gemaltes ja schon gefaßt. So muß der gesuchte Gegenstand für die Vorstellung, von dem ausgehend erst die Wende ins Erhabene erfolgen kann, jenseits des Bildes liegen. Die Suche nach einem 'jenseits' des Bildes findet nun aber nicht nichts, sie bleibt vielmehr, sehr Kleistsch, am materiellen Substrat des Bildes hängen – ganz wie der Prinz von Homburg, wenn dieser den realen Handschuh Nataliens aus seinem Schlafwandlerraum zurückbehält. Der suchende Blick, dem sich im Übertragungsexperiment die grauenvolle Leere jenseits des Bildes eröffnet hat, findet am Rahmen des Bildes einen Halt, und mit diesem drängt sich die Materialität des Bildes auf, d. i. das, woraus es gemacht ist: Rahmen, Leinwand und Farbe: *da es* [das Bild], *in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm zum Vordergrund hat.* Weil der Blick aber am Materielle des Bildes hatten gebilben ist, kommt die konstitutiv ideale erhabene Wende nicht mehr zustande. Sie wäre eine Wende des Blicks 'nach innen', wäre ein Inne-Werden des eigenen Vermögens zu den Ideen der Vernunft. Statt daß ein Blick nach innen zustandekäme, bleibt die Wahrnehmung aber am Sinnlichen haften. Und dieses fügt sich seinerseits nicht in ein Erkenntnisurteil, mit dem die Vernunft das Unendliche doch noch denken könnte. Dieser Gedanke veranlaßt Kleist zu der viel umrätseelten Metapher: *so ist es, wenn man es* [das Bild] *betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.* Das adwersative *Gleichwohl*, mit dem Kleist fortfährt – *Gleichwohl hat der Maler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen* – zeigt ein Nicht-Gelingen an, das, dem Gedankenexperiment zufolge, nur das Fehlschlagen der Wende in das Erhabene bedeuten kann. So ist die Rede über die *ganz neue Bahn des Malers* ironisch, wozu paßt, daß problematische Gewährsleute für eine erhabene Wirkung benannt werden: Ossian, dessen Dichtung eine Fälschung ist, und Kosegarten, der Dichter-Farner, der durch äußere Veranstaltungen, Gottesdienste, am Meeresstrand von Rügen, die Erfahrung Gottes in der Natur hervorzubringen suchte, womit er aber nur herausbrachte, was er vorher selbst in die Natur hineinprojiziert hatte. Das Experiment, ob auch ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen vermitteln könne, ist damit aber noch nicht zu Ende. Denn dem Betrachter drängt sich, nachdem sich ihm der Blick ins Nichts eröffnet hat, bei seiner fortgesetzten Suche nach einem Bezugsfeld gleichsam jenseits des Bildes dessen Rahmen und damit dessen Materialität auf. Dieser Prozeß blockiert aber den Weg nach innen zu den Ideen der Vernunft. Wenn überhaupt, kann damit die gesuchte erhabene Wende von der Erschei-

nungswelt zur Welt der Ideen nur noch ausgehend von dem Materielle des Bildes erfolgen. Für solche materielle Reste, 'Traumreste' eines Ideellen, ist Kleist ja berüht: man denke neben dem schon genannten Handschuh Nataliens an den plötzlich materiell vor Katheden stehenden Ritter aus ihrem Traum, an das Diagramm mit dem Schriftzeichen J oder an die Scherben des Krugs, über die Frau Marthe ihre eigenartige Rede anhebt, um Beispiele aus den Dramen zu nennen. Wie aber soll eine erhabene Wende zum Ideellen aus der Materialität des Bildes erfolgen können? Ein neues Gedankenexperiment antwortet hierauf: *Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und ihrem eignen Wasser male; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.* Wenn das Bild als Signifikant, von dem nur noch dessen Materialität im Blick ist, mit der Materie des im Bild Vorgestellten gemacht wäre, würden – materiell – Signifikant und Signifikat zusammenfallen, wäre mithin die Illusion vollkommen. Dies wird dadurch angezeigt, daß Tiere, die Bilder nicht wahrnehmen können, auf das Bild reagieren<sup>14</sup>; zugleich hätte der Signifikant von dem materiell mit ihm identischen Signifikat (d. h. von dem im Bild materiell bezeichneten Ozean) auch dessen Vermögen hinzugewonnen, die Wende in das Erhabene heraufzuführen. Die doch noch erreichbare Wende ins Ideale, die so aufscheint, bleibt aber in die Materialität des Bildes gebannt. So kommt auch nur ein ins Materielle verschobenes Erhabenes zustande: statt vom Bildbetrachter ist jetzt von Tieren die Rede. Aus der Restitution des Subjekts, die vom Erhabenen erwartet worden ist, ist eine Restitution als Tier geworden. Diese 'Bildbetrachter' mögen ja – erhaben – eine Ahnung der Ideenhaftigkeit der Natur in sich rege machen, aber sie können dies doch nur jenseits des Menschlichen zeigen, indem sie wie Füchse und Wölfe den unendlichen Winterhimmel anheulen. Erhabene Selbstkonstitution in der Bildfälschung hat sich als zutiefst fragwürdig erwiesen. Es bleibt aber weiter zu erörtern, ob im Falle der Akzentuierung des Schönen Bildfälschung und Selbstsorge besser zusammengehen. Dabei steht nicht die Konfrontation mit einer Vorstellung zur Debatte, die unser Auflassungsvermögen schlechtim übersteigt (Überwältigt-Werden und Restitution des Selbst in seiner Freiheit), sondern das Moment an einem Gegenstand der Anschauung, das sich – obwohl begriffsfähig – nicht unter einem Begriff subsu-

<sup>14</sup> Man kann hier eine Anspielung auf das antike Beispiel vollkommener Bildillusionierung heraushören, d. i. auf die gemalten Trauben des Zeuxis, auf die die Vögel fliegen. Gegenüber der vollkommenen Illusion, die im Gedankenexperiment zu Caspar David Friedrichs Bild auf der Ebene der Materialität des Bildes garantiert wird, gibt das Bild des Zeuxis allerdings die ideale Kehrseite: Zusammenfallen des Signifikats mit dem Signifikanten. So wird, wenn man die Anspielung heraushört, die Verschiebung der Verweisung in die Materialität des Bildes nur noch weiter unterstrichen.

mieren, nicht als Fall einer Regel fassen läßt. So kann das Selbst sich in der Imagination solch eines Gegenstandes in seiner Einmaligkeit und Besonderheit erfahren, zugleich verspricht auch das Schöne, wie das Erhabene, eine Art Brücke zwischen sinnlicher Erfahrung – und das besagt Rezeptivität, Determination – und geistiger Selbstbestimmung zu schlagen, womit das Selbst sich in der Bilderrfahrung des Schönen als ein Ganzes, im Tätigsein seiner beiden grundlegenden Wesensaspekte entwerfen und beständig finden kann. Um die Chance einer Realisierung dieses Versprechens in der Bilderrfahrung zu untersuchen, wird mit dem Kunstgespräch in Büchners *Lenz* ein Beispiel gewählt, dem philosophiegeschichtlich Hegels Diktum vom 'Ende der Kunst' entspricht: die Verabschiedung der Erwartung, im Medium der Kunst den grundlegenden Widerspruch im Selbstentwurf des (modernen) Subjekts auflösen zu können. Büchners Schaffen steht im Horizont eines brüchig gewordenen Kunstglaubens – so ist von seiner Kunstreflexion eine differenzierte Stellungnahme zum Verhältnis von Bilderrfahrung und Selbstsorge im Zeichen des Schönen zu erwarten.

Die Bestimmungen zur Kunst, die die Titelfigur in Büchners Erzählung *Lenz* gibt, dürfen weder mit der Kunsttheorie des Textes noch mit der des Autors gleichgesetzt werden, sondern stehen insgesamt unter einer 'ideal-realistischen', man könnte auch sagen: einer Aristotelischen Voraus-Setzung: *Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll*<sup>15</sup>. D.h. der Sinn, die Idee ist in der Welt, weshalb auch problemlos gefordert werden kann, dieser *nachzuschaffen*, statt von Forderungen der Vernunft, unabhängig von der Erfahrungswirklichkeit, auszugehen. Indem der Künstler sich eindringlich und vorbehaltlos an die erfahrbare Wirklichkeit hält, wird er gerade deren Vernünftigkeit herausbringen. Das geforderte Nachschaffen einer – gut aufklärerisch – in ihrem Wesen als vernünftig vorausgesetzten Wirklichkeit verknüpft die Figur Lenz allerdings mit der schwer zu bestimmenden Kategorie 'Leben': *Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir, haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Bereichen und sei das einzige Kriterium in Kunstsaachen*. Die Kategorie 'Leben'<sup>16</sup> steht systematisch an der Stelle, an der in den ästhetischen Theorien der Kunstperiode die Frage eines Brückenschlages zwischen Erfahrungswirklichkeit und Idee diskutiert wird. Kann sich der Raum der Determination für das ihm doch konträre Prinzip der Freiheit öffnen? Und umgekehrt: Wie kann die Vernunft eine Neigung zur Sinnlichkeit haben, was doch besagt: zur Rezeptivität, also zur Unfrei-

<sup>15</sup> Zitate aus dem *Kunstgespräch* werden nachfolgend ohne weitere Nachweise gegeben, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt ist: Georg Büchner: *Werke und Briefe*, hg. von Karl Pönbacher u.a., München 1988, 144-146.  
<sup>16</sup> Zum Begriff 'Leben' als Schlagwort der Epoche des 'Jungen Deutschland' vgl. Wolf Wülfing: *Schlagworte des jungen Deutschland*, Berlin 1982.

heit? Kants Theorie des Schönen und Erhabenen, Fichtes Theorie der produktiven Einbildungskraft, Hegels Theorie der Selbstvermittlung der Vernunft in der Geschichte entwerfen jeweils eine Art Vermittlung zwischen den prinzipiell getrennten Bereichen. Die Kategorie 'Leben', wie sie im Kunstgespräch des *Lenz* eingesetzt wird, ist offenbar ein neuer Ansatz solch einer Vermittlung. *Leben*, parallel gesetzt zu *Möglichkeit des Daseins*, akzentuiert den idealen Aspekt dieser Kategorie, wenn *Möglichkeit des Daseins* als Um-Seiner-Selbst-Willen-Sein statt um eines anderen Willen zu verstehen ist, mithin als Autonomie, Freiheit. Dem Schönen kommt dieser Gehalt von *Leben* insofern zu, als es sich der Festlegung auf einen bestimmten Begriff verweigert, sich nicht zum Fall einer Regel machen läßt, was besagte, um eines anderen, statt um seiner selbst willen zu sein.<sup>17</sup> So überrascht es nicht, daß Lenz, wenn er Beispiele für Bilder gibt, die die Forderung des *Lebens* erfüllen – wobei er diese sich als gewissermaßen 'natürlich' einstellend entwirft – gehäuft das Attribut 'schön' verwendet, so daß er hier gewissermaßen vom 'Naturschönen' handelt. Die Unmöglichkeit, diese Bilder fest-zustellen, weisen sie gerade als lebendig und zugleich als 'schön' aus. Als 'lebendig' gehört das Schöne der idealen Sphäre an – das aber ist der Raum des Unendlichen –, zugleich befinden wir uns mit dem Schönen konstitutiv in der Sphäre der Sinnlichkeit: *Die schönsten Bilder, die schwelendsten Töne, gruppenren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andere tritt, ewig aufgebliettert, verändertert [...]*.

Das 'Un-endliche' der Schönheit läßt sich als 'ästhetische Idee' im Sinne Kants nachvollziehen, d.h. als eine *Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann* (*KdU* 192). Diese Nicht-Festlegbarkeit ist in Lenz' Rede vom urteilenden Subjekt auf den Gegenstand der Erfahrung zurückgewendet; so kann dieser als in ständiger Umbildung begriffen gedeutet werden. Für diese Bilderrfahrung von 'Leben' als geglyückter Vereinnahmung eines idealen und eines sinnlichen Aspekts, dem eine analoge Selbsterfahrung des Betrachters als 'lebendig', d.h. (sich) über dem Gegenstand fühlend, zugesprochen wird, gibt Lenz ein Beispiel, das dem 'Naturschönen' zuzuordnen ist. Es ist zwar Menschenwerk, ergibt sich aber 'wie natürlich', da es im Fortgang der Argumentation ausdrücklich vom Kunstschönen abgesetzt wird: *Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andere haß ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten innigsten Bilder der alideutschen Schule geben kaum eine Ahnung*

<sup>17</sup> Schönheit bezieht sich dabei auf die Gestaltungsweise eines Werkes, nicht auf dessen Inhalt bzw. Gegenstand, darum kann auch das Häßliche hier einbegriffen werden.



davon [...] Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild.

In diesen Ausführungen ist das Schöne, gerade im Hinblick auf seine Vermittlungslageleistung zwischen sinnlicher und ideeller Welt, durch die Kategorie 'Leben' ersetzt. Gewonnen wird damit, daß die Verknüpfung beider Bereiche verworklicht scheint, während Kant dem Schönen nur eine symbolische Vermittlung zuerkannt hatte (*das Schöne* [als] *Symbol des Sittlichen*) [KdU 258]. Der Preis der Verschiebung des Schönen zur Kategorie 'Leben' aber ist, daß nun auch in diesem Bereich ein Graben zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen aufgerissen wird (was für Kant erst beim Erhaben systematisch notwendig wird). Das Schöne, definiert als 'Leben', im Bild festzuhalten, verlangte, so die Figur Lenz, ein Medusenhaupt zu sein. Zum Bild geronnen, im Bild vorgestellt, ist in der Bilderrfahrung des Schönen als eines Lebendigen eben dieses Leben getötet. So negiert das Bild als schönes sich selbst, womit es auch nicht mehr die Selbsterfahrung des Sich-Lebendig-Fühlens bereithalten kann, sondern nur noch die des Todes: *ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot*. Celan hat in seiner *Büchener-Preis-Rede* diesen Selbstwiderspruch als das Unheimliche der Kunst gedeutet, wenn er im Hinblick auf den Satz *Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, ausführt*<sup>18</sup>: *Das ist ein Hinastreten aus dem Menschlichen, ein Sich hinausbegeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich*. [...] die Kunst bewahrt für ihn [Büchner] auch hier etwas Unheimliches. [...] gibt es nicht bei Georg Büchner, bei dem Dichter der *Kreatur*, eine vielleicht nur halbblaute, vielleicht nur halbberußte, aber darum nicht minder radikale [...] In-Frage-Stellung der Kunst, eine In-Frage-Stellung aus dieser Richtung? Eine In-Frage-Stellung zu der alle heutige Dichtung zurück muß, wenn sie weiterfragen will?

<sup>18</sup> Paul Celan: *Der Meridian*, in: *Büchner-Preis-Reden 1951-1971*, hg. von Ernst Johann, Stuttgart 1972, 92.

Dann wird sich der Schaffende seines Gegenstandes nicht bemächtigen, sondern die Gestalten aus sich herausstreuen lassen. Der Künstler soll sich liebend in seinem Gegenstand versenken – wie er da zum Bild gelangt, das als Bild das geforderte Leben nicht töten mußte, bleibt ungeklärt. Statt dessen wird die Wirkung beschrieben, die ein so geschaffenes Bild beim Betrachter hervorbringen wird, d. i. 'über dem Gebilde zu fühlen'. Das Bild als Bild, welches das geforderte Leben nur als getötetes zu geben vermag, ist damit übersprungen. Das legt den Gedanken nahe, daß der Betrachter, der, 'über dem Gebilde fühlend', d. h. lebendig geworden ist, durch seine Aufnahme des Bildes diesem eben jenes 'Leben' zurückerkarten soll, das der Schaffende, obwohl liebend eins werdend mit seinem Gegenstand, in dessen Umarbeitung zum Bild doch töten mußte. Die Bildbeschreibung, die Lenz zum Beleg solcher 'Auflösung' des Paradoxons gibt, folgt zumindest dieser Gedankenfigur. In seiner ästhetischen Reflexion konnte Büchners Protagonist das Bild selbst überspringen, indem er Aussagen zum Kunstschafften und zur Kunststreuung aufeinander antworten ließ. Demgegenüber kann die Bildbeschreibung das Bild natürlich nicht überspringen, vielmehr negiert die Bildbeschreibung nun das Bild. Es wird aufgelöst in einen Vorgang, d. h. in ein zeitliches Nacheinander, das als eine Geschichte (im expliziten oder versteckten Verweis auf Lesen statt auf Schauen) erzählt wird: [...] *ich kenne nur zwei Bilder, und zwar von Niederländern, die mir einen Eindruck gemacht haben, wie das Neue Testament; das Eine ist, ich weiß nicht von wem, Christus und die Jünger von Emmaus. Wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen, es liegt gleich die ganze Natur in den Paar Worten. Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einfürmiger roter Streifen am Horizont*<sup>19</sup>, *halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brod, da erkennen sie ihn, in einfach-menschlicher Art, und die göttlichen Züge reden ihnen deutlich, und sie erschrecken, denn es ist finster geworden, und es tritt sie etwas Unbegreifliches an, aber es ist kein gespenstisches Grauen*, [...].

Das zweite Bildbeispiel, das Lenz gibt, hat dann schon gar kein reales Bild mehr als Vorlage, sondern einen Text: die Eingangsszene von Tiecks Märchen-

tragödie *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens*<sup>20</sup>. So führt die im Zeichen des Schönen vom Bild erwartete Erfahrung des Selbst als lebendig im Übergang vom Naturschönen zum Kunstschönen in ein Paradox. Die Selbstnegation des Lebendigen, die sich hier auftut, wird dadurch abzuwehren gesucht, daß das Bild als Bild vergessen wird. Das Erzählen der im Bild

<sup>19</sup> Das Bild, auf das diese Beschreibung Bezug nimmt, ist demgegenüber ein Interieur: *Christus in Emmaus* von Carel von Savoy (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt); Abbildung in Paul Regaudt: *Zu Büchners Kunstanschauung – Das Niederländische und das Groteske*, Jean Paul und Victor Hugo, in: ders., *Bildlichkeit der Dichtung*, München 1974.

<sup>20</sup> Nach Fömbacher, Anmerkungen [Amm.15] 547.

vorgestellten Geschichte anstelle der Bildbeschreibung ist die Verwirklichungsform dieses Vergessens. Daß die Bilderschaft des Schönen, unter die Forderung von 'Leben' gestellt, derart in erzählendes Vergessen des Bildes als Bild mündet, wird zuletzt als Konsequenz (zumindest Spiegelung) eines anderen, für das gesamte Kunstgespräch konstitutiven Vergessens angezeigt, der Selbstvergesenheit der Figur Lenz: *Er hatte sich ganz vergessen*. Das kann positiv meinen, daß das Reden über die Kunst Lenz seine Krankheit vergessen ließ. Der Fortgang akzentuiert jedoch ein anderes Vergessen. Kaufmann fordert von Lenz, daß er sich um einen Beruf kümmern, sich also in die gegebene Wirklichkeit integrieren solle. Da wird deutlich, daß Lenz die Erfahrungswirklichkeit mit ihrer Struktur des Triebverzichts, der immer hinausgeschobenen Wunschbefriedigung<sup>21</sup>, prinzipiell ablehnt, daß mithin die Voraussetzung der gesamten Ausführungen zur Kunst, daß der Sinn in der Welt, diese ihrem Wesen nach vernünftig sei, durch Erfahrung nicht abzudecken ist, sondern 'bloße' Setzung war, die als allgemeineinwillige nur im Vergessen der eigenen Erfahrung formuliert werden kann. Das Erzählen des Kunstgesprächs aber kann dieses Vergessen kenntlich machen: durch die Ausgestaltung der Diskrepanz zwischen der vortragenden ästhetischen Theorie samt deren Voraussetzung und der Erfahrungswirklichkeit des Sprechenden. So ist das Erzählen – Erzählen dieser Diskrepanz als die Realismuskonzeption, die der Text entwirft – auf der einen Seite Verwirklichungsform des Vergessens, das für die Bilderschaft des Schönen, die unter die Forderung von 'Leben' gestellt worden ist, offenbar konstitutiv ist: Vergessen des Bildes als Bild wie des Setzungscharakters der vortragenden Kunsttheorie. Auf der anderen Seite hält das Erzählen, gerade als Verwirklichungsform des Vergessens, zugleich die Chance bereit, seine Bindung an das Vergessen kenntlich zu machen.

Bilderschaft und Bildbeschreibung als Selbstsorge: Im Zeichen des Schönen, in dessen Bereich das Selbst in seiner Besonderheit und Einmaligkeit zur Debatte steht, erweisen sich beide an ein grundlegendes Vergessen geknüpft, dessen Medium und Deixis das Erzählen ist. Im Zeichen des Erhabenen wiederum, in dessen Bereich das Selbst im Aspekt seiner Freiheit zur Debatte steht, sehen sich Bilderschaft und Bildbeschreibung zu einer Verschiebung in das Materielle des Bildes genötigt, welche die Restituierung des Selbst in der Bilderschaft auf einen Raum jenseits des Menschlichen verweist. Dies problematische Ergebnis läßt die Einsicht des frühen Foucault nachvollziehen<sup>22</sup>: „Der wahre Dichter versagt sich die Wunschbefriedigung des Bildes“ [d. i.: das Sistieren der Imagination im Bild]; und gegenläufig: „Die Metapher ist die Metaphysik des Bildes – wie die Metaphysik die Zerstörung der Physik ist.“

<sup>21</sup> Vgl.: *Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick gibt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen*. (Ebd. 146)

<sup>22</sup> Ludwig Binswanger: *Traum und Existenz*, Einleitung von Michel Foucault, Bern/Berlin 1992, 88.