

Kunstbeschreibung im Zeichen des Gefühls

Am Beispiel von August Wilhelm Schlegels ‚Die Gemähde. Gespräch‘ und Johann Wolfgang Goethes ‚Briefe aus der Schweiz‘

Gabriela BRUDZYŃSKA-NĚMEC

„Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung“ (Schlegel 1996:21). Diese kategorische Erklärung der Romantik muss man als ein Dokument der Krise lesen, einer Krise der sprachlichen Kunstvermittlung. Dass eine Krise nicht zuletzt ein kreatives Potenzial weckt, markiert nur deutlicher, dass es sich ebenso um die Zuspitzung und den Wendepunkt einer Entwicklung handelt. Das Sprechen und Schreiben über die Kunst verlieren ihre Selbstverständlichkeit in der Zeit, währenddessen anscheinend paradox das Interesse des gebildeten Publikums an der Kunst, vor allem an der Malerei, systematisch wächst und auch sprachlich sehr produktiv wird (vgl. Penzel 2007). Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entstehen zahlreiche Texte, die sich mit der bildenden Kunst befassen – theoretische Schriften (Winckelmann, Karl Philip Moritz, Goethe), oder auch zahlreiche Beschreibungen der Kunstwerke und Galerieberichte (Heinse, Forster, Schlegel, Wackenroder, Tieck), um nur ein paar Beispiele zu nennen. Ziolkowski (1992:462) spricht sogar von der Entstehung neuer literarischer Gattungen, neuer Formen der literarischen Bildbeschreibung: dem Salonbericht und dem Galeriebrief.

Im Lauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich im Hinblick auf die bildende Kunst (aber nicht nur auf sie allein), ein folgenreicher Perspektivwechsel: das auf das Objekt der Darstellung hin orientierte Interesse als zentrale Kategorie der Betrachtung und Beurteilung wird weitgehend von der Ästhetik der Expression, des Ausdrucks abgelöst. Die individuelle schöpferische Kraft des Künstler-Genies und die Autonomie des Werkes treten in den Vordergrund. Wenn sich das Wesentliche der Kunst von der objektiven Realität zum ästhetischen und zum subjektiven Ausdruck verschiebt, führt es zu einer bis dahin unbekanntem *Fremdheitserfahrung* im Umgang mit der Kunst. Das Subjekt, auch das betrachtende Subjekt, wird stärker in die Pflicht genommen. Sein individueller Blick, der die Oberfläche des Bildes berührt, soll der neu entdeckten historischen und ästhetischen Besonderheit des Kunstwerks begegnen. Die Beobachtungskunst als „sinnliche Einfühlungskraft“ (Trautwein 1997:164) wird ergründet und will geübt werden. Die Begegnung mit der Kunst verlangt nach der Mitteilung und nach den neuen sprachlichen Formen: Auch das lesende Publikum, das nur in Ausnahmefällen die Originale zu Gesicht bekommt, will den Umgang mit der Kunst genießen können.¹

Die Würdigung des Gefühls und der Besonderheit in der Kunst geht nicht zuletzt auf die Aufwertung der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung zurück. Der empirische und zugleich rationale Blick der Aufklärung trifft jedoch auch eine andere, weitreichende

¹ Nach 1760 öffnen die Gemäldegalerien der Residenzstädte ihre Tore für nichthöfisches Publikum, oft „in unmittelbarem Zusammenhang mit den Akademiegründungen in Dresden (1764), Wien (1770) und Düsseldorf (1771) sowie der Reorganisation der Berliner Akademie (1786) (Penzel 2007:51).

ästhetische Unterscheidung. Lessings ‚Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie‘ (1766) stellt die in der antiken Tradition verankerte Wesensgleichheit der Sprach- und Bildkunst in Frage und weist Malerei und Poesie ihren eigenen Darstellungs- und Zeichenbereichen zu.² Obwohl Lessing dabei eindeutig der Sprache mehr künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten zuerkennt, stellte er in der Entdeckung der ästhetischen Eigengesetzlichkeit der Schrift- und Bildkünste den redseligen Kunstkennern und -liebhabern noch eine zusätzliche Hürde. Die *natürliche* Unangemessenheit der Sprache für die Beschreibung der räumlichen Kunstwerke wird thematisiert und die sinnliche Bedingtheit der Kunst festgelegt.

Das Interesse an den Kunstwerken in ihrer subjektiven Expression und Autonomie einerseits und das Gespür für die ästhetische Eigenartigkeit der Künste andererseits rekurren auf die Anerkennung „der Sinnlichkeitspotentiale(n) des Menschen“ (Trautwein 1997:164), auch als Quelle der Erkenntnis.³ So wird die Kunst zu einem gesonderten empirischen Erfahrungsraum, zugleich wird das Sinnliche, Sichtbare (in der bildenden Kunst) auf einmal als ein materielles Zeichen für Unsinnliches, Unsichtbares und Un-Mittelbares identifiziert. Da öffnet sich möglicherweise das Tor für das Gefühl als Zugang zur Kunst. Im Gefühl treffen Sinnlichkeit und Innerlichkeit unmittelbar aufeinander. Gefühle sind naturbedingt und zugleich ein Anzeichen der kultivierten Individualität. Empfindung kann der Erkenntnis den Weg vorzeichnen und genauso gut die Realität vortäuschen. Wenn Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit im ästhetischen Diskurs hohe Konjunktur haben, ist zu vermuten, dass Gefühl, auch als sinnlich bedingte Erfahrung, ein wichtiges Medium im Umgang mit der Kunst wird, das nach einem adäquaten Ausdruck in der Sprache sucht.

Daher möchte ich am Paradigma der bildenden Kunst und der literarischen Kunstanschauung um 1800 nach den Bedingungen der *Aussprechlichkeit* der Kunsterfahrung fragen, in Form einer Gegenüberstellung von zwei literarischen Stimmen: von Schlegels *Louise* und von Goethes *Werther*. Der sinnliche und ästhetische Genuss wird dabei als Kategorie der Betrachtung und als Medium der Vermittlung der Kunst erörtert. Die Frage nach der Funktion der Sprache zwischen der Unmittelbarkeit der Natur- und Kunsterfahrung steht dabei im Mittelpunkt. Die Kommentarbedürftigkeit der Kunst auf der Basis des Gefühls reiht sich ein in die Formen der empfindsamen und frühromantischen Geselligkeit und ihrer literarischen Ausdrucksformen: Brief und Gespräch. Besonders das Gespräch, als sprachliche Form der Kunstvermittlung, die „fiktionale Spontaneität“ (Marin 2001:28) suggeriert, verdient eine besondere Aufmerksamkeit.⁴

² „Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen: Folglich sind die Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie“ (Lessing 1964:114).

³ Vgl. Herder (1994a; 1994b).

⁴ Es war unmöglich im Aufsatz auf die lange Tradition der Dialogform einzugehen, die seit der Antike verwendet wird, um in einem Text entweder gegensätzliche Standpunkte bzw. didaktische Inhalte darzustellen. Das Kunstgespräch als Gattung hat selbst eine reiche Tradition vor allem in der französischen Literatur vom 17. bis zum 19. Jahrhundert: Es „scheint [...] das Privileg zu haben, Sammelbecken für den Kunstdiskurs oder zumindest für einen bestimmten Kunstdiskurs zu sein“ (Marin 2001:16).

Gespräch

Ein Zeugnis der wohl lebhaften Kunstdiskussionen ist das nicht minder lebhaftes ‚Die Gemälde. Gespräch‘ von August Wilhelm Schlegel und seiner Frau Caroline, veröffentlicht 1799 im zweiten Band ‚Athenäum‘. Die Zusammenkünfte der frühromantischen Freundes- und Schaffenskreise in Dresden im Sommer 1798 und zahlreiche gemeinsame Besuche der dortigen bedeutenden Kunstsammlungen, vor allem der Gemäldegalerie und der Antikensammlung, boten sicherlich reichlich Inspiration und Anregung.⁵ Der Text führt in Form einer heiteren Konversation „verschiedene Aspekte der Kunstkenner-schaft“ (Ziolkowski 1992:464) des 18. Jahrhunderts zusammen. Protagonisten des Gesprächs sind die Kunstliebhaberin Louise, der Maler Reinhold und der Dichter Waller, die sich in der Galerie treffen und miteinander „plaudern“. Man plaudert dort „vom Plaudern über Kunstwerke“ und gibt auch „etwas schon Geplaudertes zum Besten“ (Schlegel 1996:21), nämlich die Beschreibungen der ausgewählten Meisterwerke aus der Dresdner Gemäldegalerie.

Dabei vertreten vor allem Reinhold und Waller gegensätzliche Positionen hinsichtlich der Möglichkeit der sprachlichen Mitteilung der Kunst. Waller, der Dichter, sieht in der Beschäftigung mit der Kunst vor allem ein Betätigungsfeld für die literarische „Selbstthätigkeit“ (Schlegel 1996:18) ganz im Sinne der romantischen Kunstkritik, es geht darum, „Eindrücke mitzuteilen, die unser eigenes Werk sind“ – „das trockene Urteilen wollen wir gern Kunstverständigen überlassen“ (Schlegel 1996:18). Der Maler Reinhold sieht in einer solchen Position nichts als „Willkühr“ (Schlegel 1996:18) und Ignoranz gegenüber den handwerklichen Mitteln und den ästhetischen Gesetzen der bildenden Kunst: „der Eindruck ist nur ein Schatten von dem Gemälde oder der Statue; und wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen“ (Schlegel 1996:18). Die bildende Kunst in Reinholds Auffassung ist in sich selbst unerschöpflich und weder dichterische Beschreibung noch akademische Kenner-schaft können ihrem ästhetischen Potenzial gerecht werden. Die theoretischen Überlegungen kombiniert Schlegel mit der praktischen Ausführung der Bildbeschreibung. In die Konversation werden Beschreibungen der einzelnen Bilder eingeflochten, in der populären Form des Galeriebriefes, und größtenteils von der Kunstliebhaberin Louise vorgetragen. Das ‚Gespräch‘ wird mit den Sonetten (Bildgedichten) und einer Legende in Versen über den Heiligen Lukas, den Schutzheiligen der Maler, abgeschlossen.

Schon die inhaltlichen und äußerlichen, formalen Konturen des Textes vermitteln den Eindruck einer vielschichtigen und zugleich figuralen, eben einer plastischen Komposition. Aus der Mehrstimmigkeit des Gesprächs wird vor allem eine Stimme hervorgehoben, die der amüsiert plaudernden Kunstliebhaberin Louise, die im Dialog mit ihren Kollegen, die feste kunsttheoretische Positionen vertreten, fortlaufend vermittelt, figuriert eine neue Form der Kunstbetrachtung und Kunstmitteilung – eine Form im geselligen Gespräch.

Der Dialog war mit Sicherheit eine sehr beliebte Art des philosophischen, theoretischen Diskurses der Romantik, die Grenzüberschreitung, Progression und Vieldeutigkeit sprachlich verwirklichte (Becker 1998:122).⁶ Im Falle des Textes ‚Gemälde. Ge-

⁵ August Wilhelm Schlegel, seine Frau Caroline, Friedrich Schlegel, Carolines Tochter Auguste, Johann Diederich Gries, Novalis sowie auch im Spätsommer Schelling und Fichte haben sich an den gemeinsamen Galeriebesuchen beteiligt. Vgl. Nachwort von Lothar Müller (Schlegel 1996:166).

⁶ In Bezug auf das Interesse der Romantiker am platonischen Dialog als literarischer Form, die „in ihrer Ironie und Unabgeschlossenheit zum philosophischen Prinzip gemacht“ wird, vgl. Matuschek (2002:81).

sprach' ist diese Form jedoch nicht nur auf die frühromantische Denkart und Diskussionskultur zu reduzieren, sondern trägt viel mehr die Merkmale des romantischen Formverständnisses, das Benjamin (1991:67) als „gegenständliche(n) Ausdruck der dem Werke eigenen Reflexion“ charakterisierte.

Louis Marin⁷ betrachtet das „Theater der Rede“ (Marin 2001:18) in einem inszenierten Selbstgespräch ‚Über das Kunstgespräch‘:

„Es handelt sich um eine Konversation, deren Themen sich je nach Voranschreiten des Schritts und des Durchgangs erneuern und eigentlich in den Blicken bestehen, die sukzessive auf Gegenstände gerichtet werden, Werke, die keine andere Funktion haben, als fürs Sehen bereitgestellt zu sein, für Blicke, deren Wissensinhalte, deren Emotionen, deren Lustempfindungen zur Sprache zu bringen sind (wofür denn sonst?). Diese Überführung in eine Sprache der Zuspierungen und Streifzüge der Blicke macht eine Konversation im Gespräch aus“ (Marin 2001:18).

Schlegels ‚Gespräch‘ setzt bei einem Streifzug in der Antikensammlung und in der Gemäldegalerie an, ganz im Sinne Marins zuerst im Dialog mit den Kunstwerken: „*Louise*. Sie gehen so gedankenvoll unter den Antiken auf und ab, Waller; dichten Sie etwa einen Hymnus auf die alten Götter?“ (Schlegel 1996:9). Die Blicke im Vorbeigehen wecken Gedanken, Emotionen und Lustempfindungen, die zu Sprache zu bringen sind. Dann verlassen die Gesprächsteilnehmer die Galerie, sie begeben sich „ins Freye hinaus, in das Gebüsch“ (Schlegel 1996:21), dort werden die Beschreibungen der einzelnen Bilder in die heitere Landschaft einer Plauderei in der freien Natur am Elbufer eingebettet. Lothar Müller erblickt in dieser Wendung von der „Fiktion eines Spaziergangs“ durch die Räume der Galerie gerade 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“ (Müller 1996:174). Die ›geschriebene Galerie‹ formt sich dabei selbst zu einem Bild:

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. (Schlegel 1996:24)

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. Durch die malerische Beschreibung der Szenerie wird das Gespräch selbst anschaulich. Die Figuren wandern weiter durch die Galerie in ihren sprachlichen Aufführungen und zugleich sind sie in einem Bild festgehalten, das *Gespräch* wird zum sprachlichen *Gemälde*. Die „Brechung aller Unmittelbarkeit durch die Verschriftung“ (Müller 1996:174) gewinnt im Gespräch, dessen Figuren zu einer idealen Landschaft am Elbufer geformt wurden, fast spielerisch neue Züge der Bildhaftigkeit.

Reinhard Wegner kommentiert in seinem Aufsatz ‚Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel‘ (2004:13-33) diese auffallende Szene folgendermaßen:

⁷ Louis Marin, französischer Philosoph, Kunst- und Literaturwissenschaftler (1931-1992).

„Der empirische Blick auf die sächsische Elbauen und der imaginäre Blick auf die italienische Ideallandschaften werden in einer Weise synthetisiert, dass die konkrete Naturwahrnehmung um die Einbildungskraft und die Einbildungskraft um die Naturwahrnehmung ergänzt werden“ (Wegner 2004:14).

Aus dem „geteilten Blick“ entsteht erst die Kunstbetrachtung. Schlegels ‚Gespräch‘, könnte man ergänzen, wird in der „Aufspaltung des Wortes“ (Marin 2001:16) dem Sehen, dem geteilten Sehen, gerecht.

Von der Natur zur Kunst, vom Werk zum Diskurs

Um die „konkrete Naturwahrnehmung“ und die produktive künstlerische „Einbildungskraft“ kreisen auch die Bilder und Reflexionen in Goethes ‚Briefen aus der Schweiz. Erste Abteilung‘ (entstanden 1796, veröffentlicht 1808). Die ‚Briefe‘ des Werthers, der „vor seiner Bekanntschaft mit Lotten in der Schweiz gewesen“ (Goethe 1994:594) konzipierte Goethe als Vorgeschichte des Werther-Romans und zugleich als eine eigenständige kunsttheoretische Schrift. Zwischen dem Sinneseindruck der Natur und der Empfindung der Kunst sucht der junge Werther nach dem Gefühl und Ausdruck der Unmittelbarkeit. Goethe lässt ihn nicht ohne leichte Ironie *streben* und *stümpern* (Goethe 1994:597). Werthers Briefe beginnen mit merkwürdigen Sätzen:

Wie ekeln mich meine Beschreibungen an, wenn ich sie wieder lese! Nur dein Rat, dein Geheiß, dein Befehl können mich dazu vermögen. Ich las auch so viele Beschreibungen dieser Gegenstände, ehe ich sie sah. Geben sie mir denn ein Bild oder nur irgendeinen Begriff? Vergebens arbeitete meine Einbildungskraft, sie hervorzubringen, vergebens mein Geist, etwas dabei zu denken. Nun steh ich und schaue diese Wunder, und wie wird mir dabei? Ich denke nichts, ich empfinde nichts und möchte so gerne etwas dabei denken und empfinden. Diese herrliche Gegenwart regt mein Innerstes auf, fordert mich zur Tätigkeit auf, und was kann ich tun, was tue ich! Da setz ich mich hin und schreibe und beschreibe. So geht denn hin ihr Beschreibungen, betrügt meinen Freund, macht ihn glauben, dass ich etwas tue, dass er etwas sieht und liest! (Goethe 1994:594)

Die Beschreibung, das Wort als künstlerische *Tätigkeit*, welche die *herrliche Gegenwart* und die *Aufregung im Innersten* erst ausführen sollte, wird in weiteren Briefen vor allem als Erfüllung des Kunstgenusses gedeutet, der Werther zuerst versagt bleibt.

In einer Gegenüberstellung von zwei literarischen Stimmen lässt sich ein vielversprechender Dialog rekonstruieren, ein Dialog zwischen dem an der Kunst leidenden Werther, und der Kunstliebhaberin Louise, die in Schlegels ‚Gespräch‘ so „gern über die Kunstwerke“ schwatzt (Schlegel 1996:17).⁸ Was bedingt die *Aussprechlichkeit* der Kunstanschauung und wie ist ihre Funktion zwischen der Unmittelbarkeit der Natur- und Kunsterfahrung?

⁸ Im Sommer 1799 erscheint Goethes Briefroman ‚Der Sammler und die Seinigen‘, der sich vornimmt, die ganze Palette der zeitgenössischen Einstellungen zur Kunst vorzustellen. Verschiedene Gestalten und Charaktere verkörpern einzelne ästhetische Positionen. Penzel (2007:82-86) sieht in diesem Text ein Pendant zu dem ebenfalls 1799 erschienenen Schlegels ‚Die Gemälde. Gespräch‘: „ein Plädoyer für die Aufrechterhaltung ästhetischer Geschmacksunterschiede“ (Penzel 2007:82). Schlegels Text stellt dagegen dar: „eine Synthese verschiedener Anschauungs- und Aneignungsformen von Malerei, die [...] auf eine Einebnung individueller Geschmacksunterschiede hinausläuft“ (Penzel 2007:81). Diese kunsthistorisch und rezeptionsästhetisch nicht uninteressante Debatte muss hier nur erwähnt bleiben, sie verlangt nach einer selbständigen Studie.

Werther berichtete in einem weiteren Brief über die Wirkung der gemalten Landschaften auf ihn wie von einer *unaussprechlichen Unruhe*, einem Begehren nach der *körperlichen Berührung mit der Natur* und einem Verlangen, „der Gesellschaft zu entfliehen“:

Sehe ich eine gezeichnete, eine gemalte Landschaft, so entsteht eine Unruhe in mir, die unaussprechlich ist. Die Fußzehen in meinen Schuhen fangen an zu zucken, als ob sie den Boden ergreifen wollten, die Finger der Hände bewegen sich krampfhaft, ich beiße in die Lippen, und es mag schicklich oder unschicklich sein, ich suche der Gesellschaft zu entfliehen, ich werfe mich der herrlichen Natur gegenüber auf einen unbequemen Sitz, ich suche sie mit meinen Augen zu ergreifen, zu durchbohren und kritzle in ihrer Gegenwart ein Blättchen voll, das nichts darstellt und doch mir so unendlich wert bleibt, weil es mich an einen glücklichen Augenblick erinnert, dessen Seligkeit mir diese stümperhafte Übung ertragen hat. Was ist denn das, dieses sonderbare Streben von der Kunst zur Natur, von der Natur zur Kunst zurück? (Goethe 1994:597)⁹

„Nein, mein Freund“, könnte Louise antworten „Gemeinschaft und gesellige Wechselberührung ist die Hauptsache. [...] Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung; [...] die gangbare Münze, worein alle geistige Güter umgesetzt werden können. Also plaudern muß man, plaudern! -“ (Schlegel 1996:21)¹⁰

Den Werther der ‚Briefe‘ führt seine „unaussprechlich(e)“ „Unruhe“ bei Kunstbetrachtung zur Natur und zu sich selbst als Künstler. Er spricht zwar von der „Seligkeit“ des Augenblicks, die er „ertragen“ muss, sein inneres Behagen hält sich jedoch dabei in Grenzen: „Deutet es auf einen Künstler, warum fehlt mir die Stetigkeit? Ruft michs zum Genuß, warum kann ich ihn nicht ergreifen?“ (S. 597) Die Louise des ‚Gesprächs‘ schafft es dagegen, ganz „natürlich“, die Kunst zu *genießen* und darüber zu *sprechen*, ja zu „schwätzen“ und zu „plaudern“. Das eine scheint mit dem anderen verbunden zu sein. Die Antwort der Kunstliebhaberin auf die Frage: „Ja, was nennen Sie so etwa genießen?“ (S. 17) nähert sich Werthers körperlichem Verlangen nach Berührung, diesmal ist es jedoch eine Berührung mit der Kunst, nicht mit der Natur: „Mich der schönen Darstellung erfreuen, mich daran sättigen, sie ganz in mich aufnehmen.“ (S. 17) Auf das Lustempfinden, auf den Genuss der Kunstbetrachtung verweist Louise im ‚Gespräch‘ immer wieder. „Man soll sich ohne Mühe ergötzen, das ist ja die Absicht.“ (S. 17) Die „Absicht“, den Wunsch genossen zu werden, will Louise in den Kunstwerken selbst wahrnehmen. Über die Skulpturen bemerkt sie: „sie halten den Zuschauern durch ihr Beispiel vor, wie sie genossen zu werden verlangen.“ (S. 14) Und über die Bilder: „Die Mahlerey macht es einem leichter, sie zu genießen, sie spricht so unmittelbar in unsere Sinnenwelt hinein.“ (S. 15) Die glückversprechende Kunstbetrachtung wird der Sinnlichkeit nicht beraubt, sie ist dennoch sehr bedächtig.

Im Gegensatz zu Werthers „Unruhe“, die im Sich-werfen „der herrlichen Natur gegenüber auf einen unbequemen Sitz“, im hastigen wie widersprüchlichen *Ergreifen* „mit meinen Augen“, „durchbohren“ und „kritzeln“ ihre Stillung sucht, vermag Louise, ihrer Betrachtung Zeit und Ruhe zu lassen: „Ich bin mißtraurisch gegen meine Flüchtigkeit gewesen, ich habe die Fantasie unter das Auge gefangen genommen, und mich so recht in Bilder hineinzusehen bemüht.“ (S. 22) Louises Auge will nicht *ergreifen*, was es auch wohl nicht vermag, das Auge will hineinsehen. Sie *greift* nicht nach den sinnlichen Eindrücken, sie lässt sie zur Reflexion reifen: „Ich sehe, ich bemerke anhaltend und wie-

⁹ Im Weiteren wird bei den Zitaten aus diesem Werk nur die Seitenzahl in Klammern angegeben.

¹⁰ Im Weiteren wird bei den Zitaten aus diesem Werk nur die Seitenzahl in Klammern angegeben.

derholt; ich sammle die Eindrücke in aller Andacht und Stille: aber dann muß ich sie innerlich in Wort übersetzen. Dadurch bestimme ich sie mir erst recht, dadurch halte ich sie fest, diese Worte suchen dann natürlich den Ausweg in die Luft.“ (S. 17) Louise verweigert sich der Sprache nicht, sie vertraut ihr auf eine natürliche Art, die Sprache wird zum Medium des Kunstgenusses. Die Anspannung der Betrachtung, der unmittelbaren Berührung wird durch das Aus-Sprechen abgebaut, durch eine Ek-Phrasis in ihrer ursprünglichen Bedeutung.

Werthers Kunsterlebnis bleibt mit dem ästhetischen „Ergreifen“ der Natur „mit meinen Augen“ befangen. Das „Unaussprechliche“ entzieht sich, der *Genuss* lässt sich ebenfalls gar nicht oder nur schwer *ergreifen*.

Drückt sich nicht die lebendige Natur lebhaft dem Sinne des Auges ein, bleiben die Bilder nicht fest vor meiner Stirn, verschönern sich nicht, und freuen sich nicht, den durch Menschengeist verschönerten Bildern der Natur zu begegnen? Ich gestehe dir, darauf beruht bisher meine Liebe zur Natur, meine Liebhaberei zur Kunst, dass ich jene so schön, so glänzend so entzückend sah, dass mich das Nachstreben des Künstlers, das unvollkommene Nachstreben, fast wie ein vollkommenes Vorbild hinriß. (S. 603)

Werther betrachtet die Bilder lediglich in ihrem „unvollkommene[n] Nachstreben“ (S. 603), das „vollkommen[e] Vorbild“ der Natur (S. 603) darzustellen. Es ist auffallend, dass Werther vom *Vor-Bild* der Natur, nicht von der Natur selbst spricht, und von der Natur, die er *sah*, und doch hätte er sie doch *ergreifen* wollen. Werther möchte das Bild nur transparent erfahren, durch seine Transparenz sollen die „bekannt[en]“, „natürliche[n] Gegenstände“, „die ich mit meinen Erfahrungen vergleichen konnte“ (S. 603), die Natur, „so schön, so glänzend, so entzückend“ (S. 603) durchschauen, sich widerspiegeln. Das Bild, vor allem das sprachliche, vermag jedoch wohl nur widerzuspiegeln. Seine Realität ist eine des Spiegelbildes, nie eine der realen Präsenz, und seine Anschaulichkeit trügerisch. Sie verlangt nach einem Abstand der Reflexion. Goethes Werther will jedoch unbedingt an die andere Seite des Spiegelbildes, zu dem „natürlichen Bild“. Vielleicht ist diese Art der Kunstbetrachtung der Ursprung ihrer Unaussprechlichkeit, egal welche Affekte sie weckt: Werther spricht sowohl von einer „Unruhe in mir, die unaussprechlich ist“ (S. 597) und daneben von „jene(r) unaussprechliche(n) Lust“ (S. 604).

Wenn die vollkommene Mimesis der eigenen Erfahrung der Natur, der eigenen Affekte in der bildenden Kunst zugleich erwartet und doch bezweifelt wird, und sich in eine sehr abgründige Spiegelung des Spiegels auflöst: „dieses sonderbare Streben von der Kunst zur Natur, von der Natur zur Kunst zurück“ (S. 597), wird zugleich die grundsätzlich rhetorische Funktion des sprachlichen Bildes in Frage gestellt. Die lebendige Anschaulichkeit und die Vergegenwärtigung durch die Sprache müssen dabei ebenfalls immer als unvollkommen empfunden werden. Werther wendet sich vom Bild und zugleich von der Sprache ab, er sucht nach dem Vergegenwärtigen in sich, nicht im Kunstwerk. Er lässt das Bild verstummen, indem er das Diskursive zu überspringen versucht, um direkt, unvermittelt bei der Natur anzukommen. Und dabei ist seine Natur wieder nur ein Bild.

Der umgekehrte „Nachahmungstrieb“, die Kunst wieder zur Natur zurückführen, zu der im Geiste abgebildeten Natur, dem wohl Werther verfallen war, wird auch gleich in den ersten Sätzen des Schlegelschen ‚Gesprächs‘ ad absurdum geführt. Louise spricht den Dichter Waller an, sie könnte Goethes Werther mit denselben Worten ansprechen:

„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.“ (Schlegel 1996:9)

Werthers Leiden und Freuden sind jene des Narziss, der mit Entzücken und doch vergeblich die eigene Schönheit im Spiegelbild zu *ergreifen* sucht. Dabei weist er die reale *Ergreifung* der Natur, wie begierig er auch danach verlangt, von sich zunächst ab, er will sich der Schönheit gegenüber „uneigennützig erhalten“. Als er den prächtigen „Korb mit Obst“ (S. 597) zugeschickt bekommt, bleibt es beim „Genuß des Auges und des inneren Sinnes“ (S. 597), obwohl er eine große Lust hätte hineinzubeißen. „Wir sollen das Schöne kennen, wir sollen es mit Entzücken betrachten und uns zu ihm, zu seiner Natur zu erheben suchen.“ (S. 597) Bei dem *Anblick* des nackten „Mädchen[s] in dem Naturzustande“ (S. 605), der ebenfalls als ein reines Studium des natürlich schönen Körpers geplant war, fordert wohl die aufgeforderte Natur ihren Preis: „Komm!“, rief sie (das Mädchen) endlich mit vernehmlicher Stimme, „komm, mein Freund, in meine Arme oder ich schlafe wirklich ein.“ (S. 608) In dem Augenblick verschwindet auch das *natürliche Bild*, das Mädchen zieht eine Decke über sich.

Ob Werther nach der Natur, dem schönen Körper und dem nicht schönen Bild gegriffen hat, lässt der Text offen. Goethe zeigt jedoch deutlich, dass Natur in der Kunst unmittelbar nicht erfahrbar ist, genauso wenig wie körperliche Pracht im ausschließlich ästhetischen Genuss.¹¹

Für die *Augenlust* findet der Dichter eine entsprechende *Beschreibung* erst dann, als die Kunstanschauung und das Ergreifen der Natur - mit der Hand und nicht mit den Augen – in der erotischen Liebe zusammenfließen. Goethe schreibt in der V. Römischen Elegie:

*Dann verstehe ich den Marmor erst recht; ich denk und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand. (Goethe 1982b:101)*

Sehen als ästhetischer und Fühlen als sinnlicher Genuss sind nicht in der unmittelbaren Erfahrung, sondern durch Reflexion vereinigt: „ich denk und vergleiche“. Die Kunst kann dann reden, die Kunstanschauung wird aussprechlich. Die I. Elegie mit ihrem Anfangsvers:

Saget, Steine mir an, sprecht, ihr hohen Paläste! (Goethe 1982b:98)

drückt den inzwischen erfüllten Wunsch danach deutlich genug aus.

Schlegels Vorschlag dagegen ist die heitere Geselligkeit und ungezwungene Kommunikation, die sowohl andächtige als auch beschwingte Gefühle in den sachlichen Diskurs der Künstler und Kenner integriert. Robert Trautwein (1997:292) interpretiert Louisens Art mit den Kunstwerken zugleich kontemplativ und sinnlich umzugehen als den Übergang zur sprachlichen Reflexion: „Einführung ist der Weg, auf dem nicht nur Gefühle und Sinnlichkeit liegen, sondern auch reflektierte Urteile.“

¹¹ „Die *Briefe aus der Schweiz* rücken ihr Thema jedoch in eine weitere, gewissermaßen kulturtheoretische Perspektive. (...) hier werden, schlagwortartig gesagt, die Grundannahmen des >Rousseauismus< erörtert und das Prekäre aller Versuche beleuchtet, der Natur als Instanz alles Unmittelbaren gegen kulturelle Vermittlung wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Zum Medium dieser Reflexion machen sie die Repräsentationen der bildenden Kunst“ (Goethe 1994: Editionscommentar 1116).

Die Sehnsucht nach dem Unmittelbaren in der Kunstanschauung bleibt dennoch und die munter plaudernde Louise wird durch den Anblick der Sixtinischen Madonna Rafaels sofort sprachlos:

„Aber wie soll man der Sprache mächtig werden, um das Höchste des Ausdrucks 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.“
(Schlegel 1996:98)

Die Madonna wird als das letzte und einzige Gemälde der geschriebenen Galerie in einer unmittelbaren Unterhaltung der drei Gesprächsteilnehmer geschildert, die anderen Beschreibungen hat man vorgelesen. Das Bild wird „in Gedanken“ und im Gespräch unvermittelt nachgezeichnet (Schlegel 1996:100).

Wenn auch Louise und Werther in ihrer Kunstanschauung so unterschiedlich sind, vermitteln beide Texte doch einen ähnlichen Gedanken. Indem man nach dem Unmittelbaren in der Kunst sucht, sich vom umgekehrten „Nachahmungstrieb“ leiten lässt, wird man immer unbefriedigt gegen die flache Bildfläche stoßen oder „zur Bildsäule werden“ (Schlegel 1996:9). Auf diese Weise ergreift man die Natur nicht und die Kunst entzieht sich dem Wort. Beide Sphären verbindet dennoch die Sinnlichkeit und Empfindung, das Gefühl. Es ist allerdings ein Gefühl, das zur Reflexion reift. So öffnet sich ein Raum, in den die Sprache eintreten kann. Man kommt mit der Kunst ins Gespräch. Schlegel zeigt es am positiven Beispiel der Kunstliebhaberin Louise, Goethe aus einer kritischen Perspektive mit Werthers mangelndem Abstand zu eigener Kunst- und Schönheitsempfindung. Die Unmittelbarkeit des Wortes, die im Umgang mit der bildenden Kunst besonders sehnsüchtig gesucht wird, findet sich nicht im Gefühl als Erlebnis der Kunst, sondern im Gefühl als Weg zur Kunst.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

- GOETHE, Johann Wolfgang (1982): *Goethe Werke. Erster Band: Gedichte, Versepen*. Frankfurt am Main.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1994): *1. Abteilung: Sämtliche Werke. Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandschaften. Kleine Prosa. Epen*. Frankfurt am Main.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1964): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1996): *Die Gemähld. Gespräch*. Hrsg. von Lothar MÜLLER. Dresden.
- HERDER, Johann Gottfried (1994a): *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. Frankfurt a. M.
- HERDER, Johann Gottfried (1994b): Über Bild, Dichtung und Fabel. In: BRUMMACK, Jürgen/BOLLACHER, Martin (Hrsg.): *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*. Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

- BECKER, Claudia (1998): „*Naturgeschichte der Kunst*“: August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik. München.
- BECKER, Claudia (1993): Bilder einer Ausstellung. Literarische Bildkunstkritik in A.W. Schlegels *Gemälde – Gespräch*. In: KLUSMANN, Paul Gerhard (Hrsg.): *Das Wagnis der Moderne: Festschrift für Marianne Kesting*. Frankfurt am Main, S. 143-155.
- BENJAMIN, Walter (1991): *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main.
- BERTRAM, Georg W. (2005): *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart.
- BOEHM, Gottfried (1995): Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: BOEHM, Gottfried/PFOTENHAUER, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, S. 23-40.
- HASTEDT, Heiner (2005): *Gefühle. Philosophische Bemerkungen*. Stuttgart.
- KURZ, Gerhard (2000): Bild, Bildlichkeit. In: MEID, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*. München, S. 109-115.
- MARIN, Louis (2001): *Über das Kunstgespräch*. Zürich.
- MATUSCHEK, Stefan (2002): Die Macht des Gastmahls. Schlegels *Gespräch über die Poesie* und Platons *Symposion*. In: MATUSCHEK, Stefan (Hrsg.): *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht*. Heidelberg, S. 81-96.
- MÜLLER, Lothar (1996): Nachwort. In: MÜLLER, Lothar (Hrsg.): *August Wilhelm Schlegel: Die Gemälde. Gespräch*. Dresden, S. 165-196.
- PENZEL, Joachim (2007): *Der Betrachter ist im Text. Konversation und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*. Berlin.
- SCHNEIDER, Norbert (2005): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (1999): *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg.
- TRAUTWEIN, Robert (1997): *Geschichte der Kunstbetrachtung: von der Norm zur Freiheit des Blicks*. Köln.
- WEBER, Gregor J. M. (1999): 1798 in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. In: *Dresdner Hefte. Dresden und die Anfänge der Romantik Jg. 17*, Heft 58 2/99, S. 8-15.
- WEGNER, Reinhard (2004): Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel. In: WEGNER, Reinhard (Hrsg.): *Kunst – die andere Natur*. Göttingen, S. 13-33.
- WEISSTEIN, Ulrich (1992): Einleitung: Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: WEISSTEIN, Ulrich (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin.
- ZIOLKOWSKI, Theodore (1992): *Das Amt der Poeten: die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. Stuttgart.

Résumé

Popis umění ve znamení citu. August Wilhelm Schlegel ‚Die Gemählde. Gespräch‘ a Johann Wolfgang Goethe ‚Briefe aus der Schweiz‘.

Kolem roku 1800 se staly pojmy přirozenost a okamžitost centrálními vzhledem k literárnímu zpracování umění. Srovnáním Schlegelovy ‚Louisy‘ a Goethova ‚Werthera‘ zkoumá tato esej možnosti, jak vyjádřit estetické zkušenosti slovy. V těchto textech se smyslové a estetické potěšení z umění konstruuje jako kategorie kontemplanace i jako prostředek, jak komunikovat o umění. Zvláště konverzace o umění, která se považuje za literární žánr, je rozhodující, jelikož její „fiktivní spontaneita“ dovoluje působit jako mediátor mezi okamžitostí estetického prožitku a potřebou sdělení těchto pocitů.

Summary

Description of art as expression of feelings. August Wilhelm Schlegel's ‚Die Gemählde. Gespräch‘ and Johann Wolfgang Goethe's ‚Briefe aus der Schweiz‘.

Around 1800, the notions of nativeness and immediateness became central to the literary treatment of art. In comparing Schlegel's ‚Louise‘ and Goethe's ‚Werther‘, this essay examines how aesthetic experience is expressed in words. In these texts, the sensual and aesthetic pleasure brought about by experiencing works of art is constructed as a category of contemplation as well as a device to communicate art. Conversation about art, seen as a literary genre, is especially crucial, since its ‘fictional spontaneity’ allows it to function as a mediator between the immediateness of the aesthetic experience and the need to communicate these feelings.