

- Hagstrum, Jean H.: *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, London 1958 [= Hagstrum 1958]
- Imdahl, Max: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1-3. Frankfurt/M. 1996 [= Imdahl 1996]
- Imm, Konstantin: *Briefe über Cézanne*. Frankfurt/M., Bern, New York 1986 [= Imm 1986]
- Köhnen, Ralph: *Seben als Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*. Bielefeld 1995 [= Köhnen 1995]
- Lange, Victor: *Bilder · Ideen · Begriffe. Goethe-Studien*. Würzburg 1991 [= Lange 1991]
- Lesky, Albin: *Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer*. In: *Hermes* 75 (1940), S. 38-53 [= Lesky 1940]
- Michel, Christoph: *Goethe und Philostrats "Bilder". Wirkungen einer antiken Gemäldegalerie*. In: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* 1973, S. 117-156 [= Michel 1973]
- : *Die 'Weisheit' der Maler und Dichter in den "Bildern" des älteren Philostrat*. In: *Hermes* 102 (1974), S. 457-466 [= Michel 1974]
- Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991 [= Osterkamp 1991]
- Philostratos: *Die Bilder*. Griechisch-deutsch. Nach Vorarbeiten v. Ernst Kalinka hg., übersetzt und erläutert v. Otto Schönberger. München 1968 [= Philostratos 1968]
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de Jean-Ives Tadié. Bd. II. Paris 1988 [= Proust 1988]
- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Wiesbaden 1955-66 [= *SW*]
- : *Briefe*. Hg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden 1950 [= *AB*]
- : *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hg. v. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Neuausgabe durch Ernst Zinn. Frankfurt/M. 1973 [= *Tagebücher*]
- Ruskin, John: *The Works of John Ruskin*. Hg. v. E.T. Cook und Alexander Wedderburn. London, New York 1903-12 [= Ruskin 1903ff.]
- Schönberger, Otto: *Die "Bilder" des Philostratos*. In: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 157-176 [= Schönberger 1995]
- Schulze, Sabine (Hg.): *Goethe und die Kunst*. Stuttgart 1994 [= Schulze 1994]
- Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg 1955 [= Sedlmayr 1955]
- Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989 [= Willems 1989]

Monika Schmitz-Emans

Gemalte Landschaften im Spiegel literarischer Texte

Im späten 18. Jahrhundert vollzieht sich sowohl auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie als auch auf dem der Ästhetik und Poetik jeweils ein Paradigmenwechsel; stichwortartig zu kennzeichnen wären diese (bezogen auf die Erkenntnistheorie) als "kopernikanische Wende" sowie (bezogen auf die Ästhetik) als Abwendung vom traditionsreichen Mimesis-Postulat. Die Deutung der Kunst und Literatur als "Mimesis" geht bis in die Antike zurück und hat seit Platon und Aristoteles die verschiedensten Ausprägungen erfahren. Im 18. Jahrhundert kommt es noch einmal zu verschiedenen Aktualisierungsversuchen dieser Formel (wobei noch einmal die "Mimesis" des "Möglichen" ins Spiel gebracht wird), doch allmählich verliert sie dabei an Überzeugungskraft, bis sie im 19. Jahrhundert weitgehend obsolet geworden zu sein scheint. Die Kunst steht in der Moderne weitgehend im Zeichen der "Überbietung, Entmachtung und Entstaltung der Natur, eines tiefen Ungnügens am Gegebenen" (Blumenberg 1957, S. 56), und sie ist gerade darum exemplarischer Ausdruck der Beziehung des modernen Menschen zur gegebenen Wirklichkeit. Die künstlerischen Werke beanspruchen für sich Ursprünglichkeit. Die Natur als einstige Begründungsinstanz des Werks wird durch andere Instanzen abgelöst. Inbegriff des künstlerisch Geschaffenen ist das gänzlich Neue, Eigenartige. Im (dichterisch-künstlerischen) Prozeß der Überbietung der Natur beweist der Mensch sich selbst, wer er ist. Nicht zuletzt die jahrhunderteübergreifende Geltung und Suggestionskraft der Nachahmungsformel hat mittelbar dazu beigetragen, daß sich – in dezidierter Abkehr von ihr – das Pathos schöpferischer Subjektivität in moderner Kunst- und Dichtungstheorie entfalten konnte (vgl. Blumenberg 1957, S. 57). Doch die allmähliche Abwendung vom Mimesis-Konzept (im Sinne eines auf gegebene Gegenstände bezogenen Nachahmungspostulats) vollzog sich auf eine fast paradox anmutende Weise: nämlich zunächst nicht über dessen Negation, sondern vielmehr über dessen Affirmation und eine Uminterpretation, welche einer inneren Aushöhlung gleichkam.¹

¹ Insofern ist es eine Vereinfachung, von einer allmählichen Ablösung des Mimesis-Konzepts durch ein Gegenkonzept zu sprechen, das dann etwa mit dem Schlagwort "Poiesis" belegbar wäre. Denn zum einen stand letztlich schon seit Aristoteles die Kunst- und Dichtungstheorie im Zeichen des Bemühens, beides, Mimesis und Poiesis, miteinander zu vermitteln – schon die Aristotelische Formel von einer "Mimesis" des "Möglichen" zeigt, daß sein Mimesisbegriff nicht auf eine plane und triviale Abbildlichkeit reduziert werden kann –, und zweitens können unter dem jeweils einen Etikett ("Nachahmung") gelegentlich auch Konzeptionen verbreitet werden, die mehr meinen als eine nachahmende, nach-schöpfende Arbeit. Übersetzt man "Mime-

Die Umorientierung im Bereich der Erkenntnistheorie ist zu eben dieser Zeit nicht weniger tiefgreifend als die im Bereich der Ästhetik. Mit jener Wendung in der Geschichte des Denkens, die Immanuel Kant als "kopernikanisch" charakterisiert und selbst als Pionier vollzogen hat, änderten sich bekanntlich die Begriffe davon, was Erkenntnis sei und leiste, in grundlegender Weise. Die Transzendentalphilosophie betont den produktiven Anteil der erkennenden Instanz an der Konstitution der Gesamtheit ihrer Erkenntnisobjekte. Obsolet wird damit die Konzeption eines Dings an sich. Gegenstand der Erfahrung kann niemals ein An-Sich-Gegebenes sein; was immer dem Subjekt als Gegenstand erscheint, gestaltet sich ihm so, wie es der Strukturierung seines Erkenntnisvermögens entspricht. Die Möglichkeitsbedingungen einer Erkenntnis der Gegenstände sind für Kant identisch mit den Möglichkeitsbedingungen der Gegenstände von Erkenntnis selbst; das transzendente Subjekt bringt seine Anschauungsformen und Kategorien mit, auf daß die Welt eine Ordnung bekomme. Der Erkenntnisprozeß ist damit nicht mehr als Abbildung oder Wiederholung des Erkenntnisobjektes im Geist des Erkennenden beschreibbar, nicht mehr deutbar als Herstellung einer Aadaequation des Geistes und seiner Begriffe an eine an-sich gegebene "Sache".

Die "kopernikanische" Umdeutung der Beziehung zwischen Subjekt und "Wirklichkeit" ("seiner" Wirklichkeit) konvergiert mit zentralen Anliegen der Ästhetik und Poetik. Eine zentrale Rolle spielen in diesem Kontext die theoretischen Konzepte von Einbildungskraft (Imagination, Phantasie); diese wird im Lauf des 18. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung stark aufgewertet, wird nicht allein zum zentralen poetischen Vermögen, sondern schließlich zum Organon der Erfassung und Deutung von Wirklichkeit. Vereinfachend und verallgemeinernd kann seit dem späteren 18. Jahrhundert von einem gewandelten Anspruch der Literatur wie auch der Kunst die Rede sein: Beiden geht es nicht mehr darum, Nachbilder des Wirklichen und seiner Bestandteile zu liefern, sondern darum, Wirkliches, ja "Wirklichkeit" schlechthin hervorzubringen – etwas, das immer noch unter dem Namen "Natur" gehandelt wird, nicht zu verdoppeln, sondern zu realisieren.

Der Prozeß dieser Wandlung soll im folgenden an Beispielen literarischer Auseinandersetzung mit malerischer Darstellung von Landschaft illustriert werden. Leitend wird dabei die Hypothese sein, daß die Literatur, wo sie über die malerische Realisation spricht und den einschlägigen Anspruch des Mediums Malerei ernst nimmt, zugleich über sich selbst spricht – über ihren Anspruch, Wirkliches zu schaffen. Landschaft ist ein Sujet, an dem die transzendente Dimension ästhetischer Darstellung besonders nachdrücklich erörtern läßt. Landschaft "gibt" es nicht einfach; sie ist vielmehr seit

sis" mit "Darstellung", so wird deutlicher, welch reiches semantisches Potential der Terminus besitzt.

jeder eine Funktion ihrer Darstellungen, also jener Bilder und Texte, welche sie zur Darstellung bringen. Wenn Landschafts-Darstellung in der Malerei als ein Etwas-als-etwas-Sehenlassen charakterisiert werden kann, so reflektieren literarische Texte über malerische Landschaftsdarstellungen diesen Prozeß. Ihr Thema ist das Sehenlassen-als. (Dabei ist es zweitrangig – und nicht immer entscheidbar – ob es sich um die literarische Thematisierung realer oder imaginärer Gemälde handelt. Texte über Landschaftsdarstellungen sind also – insofern sie sich der "transzendentalen" Thematik zuwenden – zugleich autoreflexiv.)

Zunächst ein Blick hinter die "kopernikanische Wende" in Ästhetik und Erkenntnistheorie zurück; allerdings nur bis knapp vor diese Schwelle. Denis Diderots Beschreibung und Interpretation einer Folge von Landschaften des Malers Joseph Vernet (im *Salon* von 1767), so die im folgenden zugrundegelegte These, steht im Zeichen der kritischen Auseinandersetzung mit dem Mimesis-Konzept. Diese ist bei Diderot eng verknüpft mit dem Thema Imagination. In England, Deutschland und Frankreich fand im 18. Jahrhundert eine Diskussion des Imaginations-Begriffs statt, bei welcher es um die Frage nach der produktiven oder reproduktiven Natur des Imaginationsvorgangs, um seine Beziehung zum Erfahrungsprozeß und seine Bedeutung für den Prozeß ästhetischer Schöpfung ging. In England und Deutschland zeichnete sich eine Tendenz zur positiven Würdigung der Imagination (oder Einbildungskraft) als kreatives Vermögen ab. In Frankreich vollzog sich dies mit einer gewissen Retardation, da die Einschätzung Descartes' sich nachhaltig prägend auswirkte, der die Imagination oder "fantaisie" als Gegeninstanz zum "bon sens" und zur "raison" verstanden und damit abgewertet hatte.² Erste Schritte zur Umwertung der Imagination bildeten die Versuche zur Differenzierung zwischen einer aktiven und einer passiven Imagination (Voltaire) sowie Diderots Deutung der Imagination als kombinatorisches Vermögen: Neugeschaffen würden demnach zwar nicht die von der Imagination kombinierten stofflichen Elemente, wohl aber – immerhin! – die Kombinationen selbst. Ein in sich stringentes Konzept von Imagination entwickelt Diderot jedoch nicht, da er dem Abbildmodell von Erkenntnis noch zu stark verhaftet bleibt. Blickt man ein Jahrhundert weiter, so wird das Maß der Umwertung deutlich: Bei Baudelaire wird die Imagination zum obersten Vermögen erklärt, zur Schöpferin neuer Welten, deren Gestaltungsvermögen keine Grenzen kennt. Diderots ästhetische Reflexionen stehen immerhin bereits im Zeichen des herannahenden Umbruchs und der Neukonzeption zentraler ästhetischer Modelle und Begriffe, wobei die Frage nach dem imitatorischen oder kreativen Charakter malerischer und poetischer Darstellung im Zentrum steht. Die Vernet-Interpretationen können als Ausdruck dieser Umbruchssituation gelesen werden – als Versuch, sich über Wesen und

² Historisches Wörterbuch der Philosophie, Art. *Imagination*, Sp. 219f.

Grundlagen ästhetischer Darstellung sowie über die Beziehung des Werks zum Dargestellten (genannt "Natur") Klarheit zu verschaffen. Bei der Konzeption seines Gemäldekommentars zu diesen Landschaften Vernets bedient sich Diderot eines literarischen Tricks. Er spricht durch einen Ich-Erzähler, und dieser gibt vor, er kenne die Bilder Vernets noch gar nicht; sei er doch an der geplanten Betrachtung und Kommentierung dieser Werke gehindert worden. Folglich werde, so suggeriert diese Einleitung, im folgenden gar nicht über die Bilder gesprochen, sondern über eine Reise ans Meer. Dort angekommen, unternimmt er imaginäre Wanderungen mit einem Abbé, die Anlaß zu diversen Dialogen sind.

Schon der erste Dialog mit dem Abbé dreht sich um die Malkunst, genauer, um die Kunst des Malers Vernet. Man streitet sich in aller Freundschaft: Der die Landschaft bewundernde Abbé bestreitet, daß irgend ein Künstler etwas Vergleichbares schaffen könne, während der Erzähler behauptet, Vernet sei vielleicht zu dergleichen fähig.³ Und er lädt den Abbé sogar ein, doch einmal den Salon zu besuchen, um sich zu vergewissern, daß einer der Künstler – wiederum ist wohl Vernet gemeint – eine ebensolche Szenerie dargestellt hat wie die den Wandernden gerade vor Augen stehende. Die "fruchtbare Einbildungskraft", so heißt es, habe auf dem Feld der Malerei Analoges hervorgebracht (vgl. Diderot 1968, Bd. II, S. 74). Der Text dieses Dialogs ist doppelbödig, denn das, von dem da behauptet oder bestritten wird, daß die Kunst Vergleichbares hervorbringen könne, ist ja Kunst. Während der Schilderung der Landschaft *als eines potentiellen Gemäldes* von Vernet nimmt Diderots Text streckenweise den Charakter einer Bildbeschreibung im engeren Sinne an. Als Dialogpartner des Abbés vertritt der Erzähler die Überzeugung, Vernet hätte die Szenerie ebenso gestaltet, wie sie sich gerade darbietet. Und anlässlich dieser Behauptung, die der Abbé nicht akzeptiert, zeigt sich, um welches Thema, um welche Frage es mit dem erzählten Dialog eigentlich geht: um die Frage, ob die Kunst an die Natur heranreichen könne, ob der Künstler etwas zu schaffen vermöge, das an Schönheit und Bedeutsamkeit an die Schöpfung Gottes heranreiche, ja, ob er diese vielleicht sogar zu übertreffen vermöge. Es geht um das, was Gott kann, um das, was der Künstler kann, um den Anspruch des Künstlers, selbst ein "Schöpfer" zu sein, ja sogar in Anklängen um das Theodizeeproblem: Wie bewundernswert ist die göttliche Schöpfung wirklich? Es geht um die Frage, ob und inwiefern die Kunst der Natur nacheifern solle oder diese sogar zu übertreffen vermöge; es geht um das Selbstverständnis des Künst-

³ Der Abbé insistiert fast penetrant darauf, daß der Künstler die Natur nicht einzuholen vermöge, geschweige denn, sie zu überholen. Und dabei spaziert er doch ironischerweise in einer gemalten Landschaft herum und ist selbst – wenn es ihn überhaupt "gibt" – eine erdichtete oder "gemalte" Figur. Er selbst ist also ein Stück künstliche Wirklichkeit.

lers, um die Frage der Gleichursprünglichkeit von Natur- und von Kunstschönem – kurz gesagt: um zentrale Fragen von philosophisch-ästhetischem Interesse. Vernet repräsentiert den Künstler in seiner Rolle als Produzent einer Natur, welche denselben Ausdruckscharakter wie die von Gott geschaffene Natur besitzt.

Diderots Vernet-Kommentare sind konzipiert als Auseinandersetzung mit dem Mimesis-Problem, insbesondere mit der Platonischen Differenzierung zwischen Urbildern und Abbildern. Von einer Emanzipation ästhetischer Repräsentationen gegenüber jeglichen Urbildern kann zwar noch nicht die Rede sein, aber ein erster Schritt ist getan: In Diderots Modell wird die Landschaft des Künstlers nicht mehr eindeutig von der natürlichen Landschaft abgeleitet. Der Landschaftsdarsteller realisiert vielmehr eine virtuelle Natur. Eigens gewürdigt wird, daß er den Betrachter seiner Bilder Dinge sehen läßt, welche dieser angesichts der außerkünstlerischen Natur wohl nicht sehen würde. Kunst kann – so die implizite These – lehren, die Natur "richtiger" zu sehen. Die ästhetische Landschaftsdarstellung, welche das Sehen lenkt, die Perspektive auf das Sichtbare arrangiert, eröffnet Horizonte, welche dem von Kontingenzen geprägten Blick auf die natürliche Landschaft verschlossen bleiben. Der Grundeinfall, die Bildbeschreibung als Gang durch die Landschaft anzulegen, entspricht der Zentralthematik. Indem die Bilder als echte Landschaften traktiert werden und der Einstieg in einen Imaginations-Raum erfolgt, wird die Differenz zwischen "Echtem" und "Gemaltem", zwischen "Urbild" und "Abbild" absichtsvoll verwischt. Damit wird – was einer Stellungnahme zur Platonischen Verurteilung ästhetischer Mimesis gleichkommt – signalisiert, daß es mit jener Differenz (umgangssprachlich gesagt) nicht weit her ist; Ur- und Abbild stehen hinsichtlich ihrer Überzeugungskraft und Realitätsanmutung auf derselben Stufe, und hinsichtlich der ästhetischen Wirkung kann das Gemälde der echten Landschaft überlegen sein.

Diderots Grundeinfall, die gemalte Landschaft als "real" zu beschreiben, ist also weitaus mehr als eine geistreiche Einkleidung seiner Gemäldebeschreibung. Neben seiner ersten Funktion (das ontische Gefälle zwischen Ur- und Abbild zu nivellieren), besitzt er eine zweite, die darin besteht, das Wesen von Landschaftswahrnehmung zu charakterisieren: Landschaft erscheint dabei als etwas nicht "an sich" Gegebenes, sondern als etwas, das die Erfahrung erst synthetisiert, organisiert und mit Sinn unterlegt. Drittens weist jener Grundeinfall die malerische Darstellung als Eröffnung eines Wahrnehmungs-Raumes aus (hier darf das Wort "Raum" buchstäblich genommen werden); einmal ist von einem unendlichen Raum die Rede (vgl. Diderot 1968, Bd. II, S. 77), und es erscheint nicht abwegig, diesen unendlichen Raum als den Raum der Einbildungskraft zu interpretieren. Das Herumspezieren in Vernets "Räumen" hat also programmatischen Charakter: Es

ist eine Metapher für die horizont-bildende Funktion künstlerischer Darstellung. Natur – auch diese Vorstellung zeichnet sich bereits ab (vgl. Diderot 1968, Bd. II, S. 83) – ist kein An-Sich-Gegebenes, sondern eben das, als was sie wahrgenommen wird, streng genommen eine Konstruktion, welche sich von den Artefakten des Künstlers nur dadurch unterscheidet, daß sie nicht wie letztere Produkt bewußter Ausarbeitung ist. Das den gesamten Vernet-Textkomplex prägende Spiel mit der Grenzlinie zwischen Eingebildetem und Gesehenem, ja zwischen künstlerischer Illusion und Wirklichkeit, wird dem Leser zwischendurch in Erinnerung gerufen durch Ausrufe wie "Hier ist das wahre Leben, hier ist die wahre Heimat des Menschen" (Diderot 1968, Bd. II, S. 85) – ein Ausruf, der sich auf gemalte Menschen, auf ein gemaltes Leben bezieht, ohne daß er dem Leser vorspiegeln soll, der Sprecher gebe sich einer trügerischen Illusion hin. Vielmehr akzentuiert dieser die Naturwahrheit der Bildkompositionen, in die er gleichsam hineingestiegen ist, um in dem von ihnen eröffneten Lebens-Raum mit den dort ansässigen Personen zusammenzutreffen.⁴

Im Zuge der Beschreibung der sechsten Gegend dann entschlüpft dem Erzähler sein Geheimnis: Er hat eine erfundene Geschichte erzählt, hat gar keine Spaziergänge gemacht, sondern Bilder betrachtet. Seine Begleiter, den Abbé und die beiden Jungen, hat er sich ausgedacht. All dies, um die dem Genre der Bildbeschreibung drohende Eintönigkeit zu unterlaufen. Übrigens wird das siebte Vernet-Bild trotz der vorangegangenen Aufklärung wie die vorigen beschrieben: als Landschaft (vgl. Diderot 1968, Bd. II, S. 113ff.). Bekräftigt wird auch nach dieser Aufhebung der Illusion die schon früh sich abzeichnende Idee von der Gottähnlichkeit des Künstlers Vernet. Jetzt darf der Bildbetrachter von Vernet selbst sprechen, statt von Gott, und er versäumt es nicht, sich und seinen Lesern den Maler in Analogie zum biblischen Schöpfergott vorzustellen: Als jemanden, der sagt, es werde Licht, auf das es

⁴ Die Einbildungskraft läßt den Betrachter sogar Geräusche hören: rauschendes Wasser etwa (vgl. Diderot, 1968, Bd. II, S. 79). Und sie läßt ihn die Personen, mit denen er angeblich zusammentrifft, ins Bild hinein halluzinieren. – Diderots Text enthält eine Fülle von perspektivischen Brechungen. Eine beschränkte Zahl von Grundthemen erscheint in mehrfach verschobener Optik, und man könnte von einer Analogie zwischen Themen und Landschaften sprechen: Wie diese, so werden jene durchstreift, wobei sie von wechselnden Standpunkten betrachtet werden und daher auch unterschiedliche Akzentuierungen erfahren. Dies betrifft auch das Generalthema Natur-Kunst. Hatte der Bild-"Besucher" im ersten Dialog mit dem Abbé die potentielle Überlegenheit der künstlerischen Schöpfung über die Natur behauptet und mit dem Hinweis auf Vernet bekräftigt, so spricht er anlässlich seiner dritten Bild-"Wanderung" von Bildern als von Surrogaten ursprünglich erlebter Wirklichkeit, als von Surrogaten für etwas Verlorenes, das sich nicht wiedergewinnen läßt. Das einfache, ländliche Leben, nachdem sich der zivilisierte Mensch sehne, sei nicht mehr möglich, und man hänge sich die Meisterwerke der Maler als Erinnerungshilfen an die Wände. (Diderot 1968, Bd. II, S. 86.)

Licht wird, der den Tag der Nacht folgen läßt und umgekehrt (Diderot 1968, Bd. II, S. 115). Ausdrücklich hervorgehoben wird, daß Vernet seine Landschaften aus der Erinnerung gemalt – daß er seine Imagination bemüht habe. Diese, und nicht die unmittelbare Anschauung, erscheint damit als Grundlage ästhetischer Darstellung. Insgesamt ist Diderots Position ambivalent: Einerseits sind gerade die Vernet-Kommentare Zeugnisse der Emanzipation ästhetischer Darstellung von den Vorgaben und Vorlagen der Natur. Diderots eigenes Spiel mit der Landschaftsfiktion beweist indirekt, daß es nicht auf ein An-Sich des jeweils Gesehenen ankommt, sondern auf das, als was der phantasierende Betrachter dieses wahrnimmt. Auch erscheint die Kunst nicht mehr als defizitäres Nachbild, sondern als der Natur gleichrangig. Allerdings wird die Imagination keineswegs freigesetzt: Vernet wird als ein Maler gewürdigt, der solche Dinge ersinnt, wie sie die Natur hervorbringen könnte.

Landschaft ist für Diderot kein beliebiges Sujet. Landschaftsmalerei nimmt vordergründig Bezug auf "Natur". Aber gerade hier wird die Emanzipation vom Abbildlichkeitsmodell deutlich. Die These liegt nahe, daß es Diderot bei der Auseinandersetzung mit Malerei zugleich auch um die literarische Darstellung geht. Die in den Vernet-Kommentaren stattfindenden Gespräche und Ereignisse anlässlich gemalter Bilder bieten dem Autor einen Vorwand zur Selbstreflexion des literarischen Mediums. Exemplarisch wird demonstriert, daß und wie die Literatur eine "künstliche" Wirklichkeit anstelle der natürlichen unterschieben kann. Als Charakteristikum des literarischen Prozesses erscheint die Grenzüberschreitung zwischen "Realem" (jenen Bildern Vernets, die es "wirklich" gibt) und "Fiktivem" (jenen angeblich durchschrittenen Landschaften, in welche der Erzähler durch seine Einbildungskraft versetzt wird). Wenn aber für den Leser die sogenannte primäre Realität und die sogenannte sekundäre (ästhetische) Realität nicht zu unterscheiden sind: Was unterscheidet sie dann? Wenn von Vernet behauptet wird, er könne besseres tun, als die Natur zu kopieren: Sollte dann der Schriftsteller Diderot besseres tun können, ja besseres tun, als Vernets Gemälde zu beschreiben? Ein weiteres ist zu bedenken: Dem Buchstaben nach begreift Diderot Kunst noch als rückgebunden an Natur und den Imaginationsvorgang als einen bloß kombinatorischen Prozeß. De facto aber benutzt er – wie sein Text bezeugt – die Kunst, um Natur als Landschaft überhaupt zu erfahren. Diderot inszeniert seine Natur-Erfahrung vor dem gemalten Bild. Daß er die Bilder so betrachten kann, als seien sie Natur, ist nur die Umformulierung des Befundes, daß er "Natur" erlebt, wenn er Bilder betrachtet. Die hier erfolgende Überblendung von Natur (Landschaft) und Bild stellt einen programmatischen Vorgang dar.⁵

⁵ "Diderots Gefallen an der Kunst ist ein Gefallen am Schein, doch dieser Schein gibt ihm die Illusion des Wirklichen (Diderot nennt es Natur oder Wahrheit), d.h.

Obwohl vordergründig am Vor-Bild-Charakter des Natürlichen festgehalten wird, erschließt sich bei Diderot die Natur erst durch die Kunst.⁶ Diderot braucht die Bilder, um Landschaft zu sehen, aber er braucht das Medium Literatur, um die Bilder zu sehen. Wahrnehmung geht bei ihm einher mit Literarisierung. Diderot ist auch dann, wenn er Bilder betrachtet, ein *homme de lettres* – und Landschaft stets ein doppelt Vermitteltes. Die bei Diderot sich abzeichnende Einsicht in die Abhängigkeit der Naturerfahrung von ästhetischer Vermittlung bahnt den Weg für eine Neubewertung der Imagination als transzendente Instanz. Die Texte über die Landschaftsbilder lassen erkennen, was diese sind: Er-Öffnungen von "Natur".⁷ Der Fall

durch die Nachahmung hindurch zielt das Gefallen auf den Gegenstand. Zugleich ist aber die Nachahmung für ihn oft (oder war es zuerst) der Weg zur Natur und Wirklichkeit, gleichsam der Vermittler. Es hat viele Diderot-Forscher überrascht, daß seine Erzählungen und Romane arm sind an Beschreibungen von Personen, Handlungen und Landschaften, daß er dagegen in seinen *Salons* das Dargestellte in allen Einzelheiten und mit bewußter Differenzierung des Stiles dem Leser vor die Augen führt. Er bedarf der Transposition in die Kunst, um die anschauliche Wirklichkeit zu erfassen; dann aber wieder beschreibt er die Illusion des Bildes als Wirklichkeit. Ein beredtes Beispiel für diesen Zug sind die Schilderungen einer Serie von Gemälden von Vernet, im *Salon* von 1767 (vol XI p. 98sq.). Diderot bedient sich der Fabel, daß er die Bilder Vernets besprechen wollte, als seine Freunde ihn auf das Land in die Nähe der Küste einluden; dort unternimmt er Spaziergänge mit dem Erzieher der Kinder seines Freundes und seinen Zöglingen; er beschreibt, was er auf diesem Spaziergang sieht. Am Ende ergibt sich dann, daß er doch die Gemälde im Louvre beschrieben hat. – Diese merkwürdige Ambivalenz ist nicht nur auf die darstellenden Künste beschränkt. Diderots Exposition der Ästhetik des realistischen Dramas und die Komposition des Stückes, das seine Theorien exemplifizieren soll, sind auf einer ähnlichen Fabel aufgebaut. Er behauptet, die Ereignisse des *Fils naturel* bei einem Besuch auf dem Lande erfahren zu haben; in Wirklichkeit entnimmt er sie aus dem *Vero amico* des Goldoni und verstrickt sich in den seine Theorie erläuternden *Entretiens sur le Fils naturel* in ein unauflösliches *qui pro quo*.⁸ (Dieckmann 1963, S. 48)

Dieckmann hegt die Überzeugung, "daß Diderots ästhetisches Gefühl durch das *plaisir réfléchi* zum *plaisir direct* kommt, durch die Kunst zur Natur. Das Natürliche wird postuliert als Quelle und Vorbild, doch Diderot erfaßt es im Medium der Kunst. Das Gefallen an der Nachahmung gibt ihm den Gefühlseindruck des wirklichen Gegenstandes." (Dieckmann 1963, S. 49) – "Das Paradoxe an Diderots Auffassung des Scheins ist seine Funktion des Vermittelns. Diderot hat kein direktes Verhältnis zur Wirklichkeit, sondern gewinnt es erst durch den Schein. [...] Diderot hat im *Salon* ein Landschaftsbild von Vernet gesehen und schreibt in der Nacht seine Kritik, in der er die unwirklichen Farben der Wolken und des Mondes tadelt. Als er hinausblickt und den Himmel betrachtet, sieht er, daß die Farben in der Natur mit denen Vernets identisch sind. Nur wird Diderot sich nicht darüber klar, daß erst der Schein im Bild von Vernet ihm das Erleben der Wirklichkeit in dieser Weise ermöglicht hat." (Dieckmann 1963a, S. 184)

In einem weiteren Schritt kann es dann zur Differenzierung zwischen den spezifisch malerischen und den spezifisch literarischen Darstellungsmitteln kommen: *ut poesis pictura non erit*. Diderot erkennt "nicht nur, daß der Dichter und Maler in verschiedenen Zeit- und Raumvorstellungen denken und komponieren, sondern daß

Diderot illustriert exemplarisch, daß und wie sich der Weg vom Mimesis-Programm zum Projekt einer transzendentalen Produktion von Wirklichkeit im Thema Landschaft und Text spiegelt.⁸ Hans Blumenberg hat anlässlich der Diderotschen Vernet-Kommentare zwischen drei Stufen des Sehens differenziert:

"Es ist notwendig, in dem erwähnten Beispiel des Vernet-Bildes die Dreistufigkeit zu sehen: dem Sehen der Realität, dem anschließenden Sehen des Bildes, folgt ein verändertes Sehen der Realität nach. Das Bild ergibt für sich noch keine reine Evidenz. Es bedarf erst des erneuten Hinsehens auf die Wirklichkeit, ehe seine Qualität zutage tritt." (Blumenberg 1963, S. 223)

Die Auseinandersetzung mit dem Sujet Landschaft leitet zu einer neuartigen Einschätzung ästhetischer Produktivität über und bereitet den Weg dafür, daß in der Genieästhetik die Einbildungskraft die Produktion des "Wirklichen" übernimmt.⁹

Die Extremposition einer solchen Konzeption sei am Beispiel Oscar Wildes verdeutlicht. Die im folgenden zitierten Bemerkungen aus dem Dialog-Essay *The Decay of Lying* bedürfen kaum des Kommentars. Mit nicht zu überbietender Radikalität wird hier die These von der ästhetischen Vorahmung der Erfahrungsinhalte formuliert. Was und wie Wirklichkeit ist, darüber befindet die Kunst; was wir als "wirklich" wahrnehmen, ist uns von der Kunst vorgemacht worden. Wiederum erscheint die Erfahrung von Landschaft als besonders plausibles Paradigma – und wiederum geht es bei

der Dichter sich an eine Einbildungskraft *sui generis* wendet, die Diderot hier nicht nur als Wahrnehmung oder Erinnerung von Bildern, sondern als schöpferisches Vermögen, ja, implizite als eine das gegenständlich zu Veranschaulichende überschreitende Einbildungskraft auffaßt. [...] Ohne die Natur als den Inbegriff des objektiven Seins zu verlassen, hat Diderot die Nachahmung dennoch vom Buchstäblichen, von der Duplikation, vom Beschreibenden befreit und sie mit der *inventio* [...] verbunden. Die in dem *Taubstummbrief* zum ersten Male erscheinende Einsicht in den metaphorischen und symbolischen Charakter der Kunst und die schöpferische Kraft des Künstlers hat sich durch die ernste Beschäftigung mit den Kunstwerken selbst zu klaren Anschauungen und Begriffen weiterentwickelt." (Dieckmann 1963, S. 59)

So sieht es auch Blumenberg 1963, S. 223: "Diderots Besprechung des Bildes von Vernet stellt eine wesentliche, die bloße Nachbildung transzendierende Funktion des Prinzips der Nachahmung heraus. Vielleicht ist es möglich, den Begriff des Sichtbarmachens auf den zweiten idealistischen Kunstbegriff von D. Henrich zu beziehen, der doch wohl besagt, daß das Subjekt die Bedingung der Möglichkeit der Erscheinung oder Darstellung sei. Am Beispiel der Diderotschen Besprechung des Bildes von Vernet wird deutlich, daß der Künstler als in die Tiefe der Natur eindringende Subjektivität die Möglichkeit dafür erschafft, daß etwas sichtbar wird, was vorher nicht sichtbar gewesen ist." (aus einem Diskussionsbeitrag)

"Erst [...] seit 1760/70 wird die Einbildung des Genies als Produktionskraft neuer Welten verstanden. Nun erst kommt dem Genie das Vermögen zu, ein solches Ungesehenes sichtbar zu machen, das nicht schon, wenn auch ungesehen vorliegt – das vielmehr erst im Sichtbarmachen wirklich wird." (Henrich 1963, S. 223)

der Thematisierung der vorahmenden Dimension von Bildern zugleich um die transzendente Potenz der Literatur.

Wilde erfindet zwei Dialogpartner: Der eine – Vivian – vertritt die radikale Position einer Ästhetik der Vorahmung, der andere, Cyril, darf die Verblüffung des sogenannten gesunden Menschenverstandes angesichts dieser Position zum Ausdruck bringen.

“Cyril: Nature follows the landscape painter, then, and takes her effects from him? Vivian: Certainly. Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art. You smile. Consider the matter from a scientific or a metaphysical point of view, and you will find that I am right. For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. To look at a thing is very different from seeing a thing.” (Wilde 1956, S. 259)

Das klingt nach geistreicher Paradoxenreiterei, ist aber mehr. Ästhetisierung, wie sie im Medium der Malerei erfolgt, gilt Wilde als Bedingung der Wahrnehmung aller Gegenstände, und nur das Wahrgenommene existiert für uns. Das Urbild-Abbild-Modell wird ironisch herbeizitiert, auf den Kopf gestellt und dadurch ad absurdum geführt. Dies kommt auch im Titel des Dialogs zum Ausdruck, der indirekt auf den Platonischen Vorwurf von der Lügenhaftigkeit der Dichtung Bezug nimmt. Es wird so viel gelogen – so die Platonische Klage angesichts ästhetischer Fiktionen, artikuliert im Namen des Anspruchs auf Wahrhaftigkeit, im Namen einer als gegeben unterstellten Wahrheit. Vivian beklagt in direktem Gegenzug dazu einen “Verfall” der Lügen-Kultur; Es werde viel zu wenig gelogen, so seine kulturkritische Diagnose. Tatsächlich spricht er dabei nicht einfach im Namen einer Gegeninstanz zur “Wahrheit”, sondern er bewirkt, daß die Differenz zwischen Wahrem und Erlogenem fragwürdig wird. Entsprechendes wie für die sprachliche Darstellung – welche sich bei Wilde der Alternative “wahr-falsch” entzieht – gilt für die bildliche: Es gibt keine die “Abbilder” bedingenden “Urbilder” mehr, welche ihrerseits unbedingte wären. Die Gemälde, welche uns die Dinge so oder so sehen lassen, sind allenfalls relativ zu diesem später Gesehenen “urbildlich”, ihrerseits aber wieder bedingt.

Wahrnehmung vollzieht sich stets als Prozeß der im weiteren Sinne ästhetischen Transformation von Sinnesdaten in Bilder, welcher derjenigen Bildsprache verpflichtet sind, welche uns die Gemälde selbst gelehrt haben. Hier besteht eine deutliche Korrespondenz zwischen Wildes Bild-Konzept und dem transzendentalhermeneutischen Sprachkonzept, so daß man vielleicht von Wildes transzendental-hermeneutischem Bildkonzept sprechen könnte.

“There may have been fogs for centuries in London, I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them. Now, it must be admitted, fogs are carried to excess. They have become the mere mannerism of a clique, and the exaggerated realism of their method gives dull people bronchitis. Where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold. And so, let us be humane, and invite Art to turn her wonderful eyes elsewhere. She has done so already, indeed. That white quivering sunlight that one sees now in France, with its strange blotches of mauve, and its restless violet shadows, is her latest fancy, and, on the whole, Nature reproduces it quite admirably. Where she used to give us Corots and Daubignys, she gives us now exquisite Monets and entrancing Pissaros. Indeed there are moments, rare, it is true, but still to be observed from time to time, when Nature becomes absolutely modern. Of course she is not always to be relied upon. The fact is that she is in this unfortunate position. Art creates an incomparable and unique effect, and, having done so, passes on to other things. Nature, upon the other hand, forgetting that imitation can be made the sincerest form of insult, keeps on repeating this effect until we all become absolutely wearied of it. Nobody of any real culture, for instance, ever talks nowadays about the beauty of a sunset. Sunsets are quite old-fashioned. They belong to the time when Turner was the last note in art. To admire them is a distinct sign of provincialism of temperament. Upon the other hand they go on. Yesterday evening Mrs. Arundel insisted on my going to the window and looking at the glorious sky, as she called it. Of course I had to look at it. [...] And what was it? It was simply a very second-rate Turner, a Turner of a bad period, with all the painter's worst faults exaggerated and over-emphasised. [...] Life [...] produces her false Renés and her sham Vautrins, just as Nature gives us, on one day a doubtful Cuyp, and on another a more than questionable Rousseau. [...] I wish the Channel, especially at Hastings, did not look quite so often like a Henry Moore, grey pearl with yellow lights, but then, when Art is more varied, Nature will, no doubt, be more varied also. That she imitates Art, I don't think even her worst enemy would deny now. It is the one thing that keeps her in touch with civilised man.” (Wilde 1956, S. 259f.)

Wilde schafft – über 100 Jahre nach Kant – das Ding an sich mit der ihm eigenen Gründlichkeit ab, und er setzt den Prozeß transzendentaler Konstitution von Gegenständlichem mit dem ästhetischen Darstellungsprozeß gleich. Nicht allein, daß es keine primäre Realität mehr gibt – es gibt auch keine stabile und fixierbare. Denn die künstlerischen Stilrichtungen – sprich: die Erfahrungsmodelle – lösen einander ab, und mit ihnen wandelt sich das, was als “wirklich” wahrgenommen und interpretiert wird. Dieser Stilwandel ist zu begrüßen, weil er verhindert, daß das, was uns als “wirklich” erscheint, sich in irgend einem Bild verfestigt; schließlich sind alle diese Bilder kontingent und werden zudem – so das Argument des Ästhetizisten – nach einiger Zeit langweilig.

Wildes Dialog handelt von der Macht der Bilder, und es scheint, als greife er damit ein Thema auf, das im heutigen Zeitalter der medial konstituierten Bilder-Welten aktueller denn je ist. Vielfach wird in Zusammenhang damit eine Dominanz der Bilder über die Worte konstatiert.

Aber tritt bei Wilde die Sprache wirklich zugunsten der Bilder aus ihrer Vermittlerrolle zurück? Plausibel erscheint die (von Wilde explizit vertretene) These, man könne Sonnenuntergänge nach Turner niemals mehr so sehen wie vorher und folglich "seien" sie auch nicht mehr dieselben. Wildes Behauptung über die Bilder ist nun selbst sprachlich verfaßt. Wenn es also stimmt, daß die Bilder der Maler uns *Wirklichkeit* so oder so sehen lassen, so ist es doch ebenso sicher, daß Wildes Text es ist, der uns *die Bilder* in dieser Rolle sehen läßt (und durch die Bilder hindurch die "Wirklichkeit" als das medial Vermittelte). Die (implizite oder explizite) Behauptung, "die Wirklichkeit" als Gesamtheit vorgegebener Gegenstände gebe es gar nicht, macht ein naives Hinnehmen des Sichtbaren, einen Glauben an das "Ding an sich" fortan unmöglich. Die bei Wilde anlässlich von Landschaftsgemälden verschiedener Stilrichtungen stattfindenden Reflexionen über "Wirklichkeit" verändern diese in den Augen des Lesers: Wenn wir vielleicht auch andere Sonnenuntergänge als die Turnerschen sehen mögen, so können wir doch jedenfalls keinen Sonnenuntergang mehr sehen, ohne uns zu fragen, ob es sich dabei vielleicht um einen Turnerschen handelt. Und *das* hat der Text (der Text zum Bild!) bewirkt: der Text erzeugt den Effekt, daß der Leser (fortan) Wildes Gemälde als Gemälde ansieht. Wilde behauptet nicht nur, daß ästhetische Werke in unsere Beziehung zu den Gegenständen unserer Wahrnehmung eingreifen – er sorgt dafür, daß dergleichen sofort geschieht. Sein Text versorgt die Bilder mit der Macht, die er ihnen zuspricht, demonstriert damit aber eigentlich seine eigene Macht.

Landschaftsmalerei wird auch in Prousts *Recherche* thematisiert. Die in den Roman integrierten Beschreibungen von Gemälden, die Schilderung ihrer Effekte und Wirkungen, steht insgesamt im Zeichen ästhetischer Auto-reflexion: Proust geht es nicht nur um das Geschäft des Malers, sondern mindestens ebenso sehr um das des Schriftstellers. Die Art und Weise, wie der Protagonist des Romans Landschaft erfährt, kann als Bestätigung der Thesen Wildes gedeutet werden: Landschaft wird wahrgenommen, als sei sie ein Gemälde; das Wahrnehmungsvermögen des Betrachters ist von Bildern geprägt worden, und diesen Bildern begegnet er auch dort, wo er auf Landschaftliches blickt. (Der Leser des Romans wiederum blickt durch den Text auf Bilder und Landschaften, und für ihn gibt es zwischen diesen ohnehin keinen Unterschied.) Ein Beispiel für die Prägung des Wahrnehmungsvermögens durch die Kunst bietet etwa Marcells Betrachtung des Meeres aus seinem Hotelzimmer: er sieht eine impressionistische Landschaft, betrachtet Ausschnitte als Studien, beschreibt das Gesehene so, als sei es ein Erzeugnis von Pinsel und Palette.

"Et avec le regard dédaigneux, ennuyé et frivole d'un amateur ou d'une femme parcourant, entre deux visites mondaines, une galerie, je me disais: 'C'est curieux, ce coucher de soleil, c'est différent, mais enfin j'en ai déjà vu d'aussi délicats, d'aussi étonnants que celui-ci.' J'avais plus de plaisir les soirs où un navire absorbé

et fluidifié par l'horizon apparaissait tellement de la même couleur que lui, ainsi que dans une toile impressionniste, qu'il semblait aussi de la même matière, comme si on n'eût fait que découper sa coque et les cordages en lesquels elle s'était amincie et filigranée, dans le bleu vaporeux du ciel. Parfois l'océan emplissait presque toute ma fenêtre, surélevée qu'elle était par une bande de ciel bordée en haut seulement d'une ligne qui était du même bleu que celui de la mer, mais qu'à cause de cela je croyais être la mer encore et ne devant sa couleur différente qu'à un effet d'éclairage. Un autre jour, la mer n'était peinte que dans la partie basse de la fenêtre dont tout le reste était rempli de tant de nuages poussés les uns contre les autres par bandes horizontales, que les carreaux avaient l'air, par une préméditation ou une spécialité de l'artiste, de présenter une 'étude de nuages', cependant que les différentes vitrines de la bibliothèque montrant des nuages semblables mais dans une autre partie de l'horizon et diversement colorés par la lumière, paraissaient offrir comme la répétition, chère à certains maîtres contemporains, d'un seul et même effet, pris toujours à des heures différentes, mais qui maintenant avec l'immobilité de l'art pouvaient être tous vus ensemble dans une même pièce, exécutés au pastel et mis sous verre. Et parfois, sur le ciel et la mer uniformément gris, un peu de rose s'ajoutait avec un raffinement exquis, cependant qu'un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer avec ses ailes, au bas de cette 'harmonie gris et rose' dans le goût de celles des Whistler, la signature favorite du maître de Chelsea. Le rose même disparaissait, il n'y avait plus rien à regarder." (Proust 1963, S. 805f.)

Mit der "Entzifferung" des kleinen Schmetterlings am Fenster als "Lieblingssignatur" Whistlers wird auf den Weltschrifttopos angespielt; die Anspielung selbst wirkt dezent und unauffällig wie die Signatur auf einem Bild: in der Malerei ein Hinweis auf die Herkunft des Gemäldes, hier ein Hinweis auf die ideengeschichtlichen Hintergrund der "Signatur"-Vorstellung. Aber der Schmetterling am Fenster ist keine Whistler-Signatur, und Proust liefert keine Neuauflage des alten Weltschriftmodells. Der Maler Elstir, dessen Bilder die Wirklichkeit jenseits des Gemalten auf neue Art erschließen, erscheint dem Romanprotagonisten als ein Weltschöpfer.¹⁰ Es gibt in Marcells Augen eine Art Elstir-Welt, und diese kann einerseits als Modell gelten, das eine Anleitung zur Betrachtung der wirklichen Welt gibt, andererseits jedoch wirkt diese Elstir-Welt auch so reizvoll, daß sie sich selbst (und dem Betrachter) genügt (vgl. Proust 1963, Bd. II, S. 125).

¹⁰ "Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tout les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en coutil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne." (Proust 1963, Bd. I, S. 834) – Eine Landschaft Elstirs ist ein 'Spiegel der Welt' ("un de ces miroirs du monde"), der 'befragt' werden kann. (Proust 1963, Bd. II, S. 126)

Zudem – und damit schließt Proust auf eine ganz spezifische Weise an die Deutung der Malerei mithilfe des Text-Paradigmas an – werden Bilder, und zwar Landschaftsgemälde des fiktiven Malers Elstir, als „metaphorisch“ gewürdigt. Einerseits rückt Prousts Darstellung von Landschaftsgemälden damit in die Nähe jener romantischen Texte über gemalte Landschaften, welche das malerische Werk als sprach-analog gewürdigt hatten. Andererseits ist diese Analogisierung bei ihm unabhängig von der Suggestion eines den Erscheinungen eingeschriebenen „Sinnes“. Der Akzent liegt nicht auf dem „Ausdrucks“-Charakter der gemalten Phänomene, sondern auf der Analogie des malerischen Verfahrens mit einem literarisch-poetischen Verfahren: um den Prozeß des Metaphorisierens (Proust 1963, Bd. I, S. 835). Elstir läßt „sehen *als*“, er schafft Sehmodalitäten. Damit arbeitet er gegen die konventionelle Sichtweise an. Diese ist verstandesgeprägt, steht im Zeichen der Trennung und Scheidung. Elstirs Bilder zielen auf die Relativierung solcher Trennungen ab und machen diese damit als Produkte einer Wahrnehmungskonvention transparent (vgl. Proust 1963, Bd. I, S. 839). Bedenkt man, daß es Elstirs Bilder eigentlich gar nicht gibt, so wird einem bewußt, daß hier eigentlich der literarische Text das tut, was angeblich die Bilder tun, von denen er spricht – und zwar dadurch, daß er von ihnen spricht. Die (imaginären) Bilder Elstirs werden zu Metaphern und wirken wie solche, weil sie als Metaphern *beschrieben* werden. Prousts Text inszeniert – als Folge seines speziellen Thematisierungsprozesses – ein Spiegelungsverhältnis zwischen Landschaftsmalerei und sprachlicher Metaphorik, indem er das eine (die Landschaftsmalerei) *metaphorisch* mit dem anderen (mit der sprachlichen Metaphorik) kurzschließt. So wird (mit sprachlich-literarischen Mitteln) mehreres bewirkt: Bilder erscheinen dem Leser – ab jetzt – als virtuell metaphorisch, Landschaft als ein Sujet, das sich metaphorisch transformieren läßt. Prousts Text greift – wie der von Wilde – in das ein, was er beschreibt: Er realisiert das, wovon er spricht, indem er es thematisiert – und zwar, indem vordergründig über Bilder gesprochen wird. Er unterwirft die Landschaftsmalerei einer Assimilation ans literarisch-poetische Medium, genauer: an die metaphorische Darstellungsweise. In Elstirs Darstellungsstil spiegelt sich die Bedeutung von Metaphern für die Transformation und Interpretation von Erscheinungen; Elstirs Arbeitsweise ist dabei aber ein Gleichnis des literarischen Verfahrens selbst.

In der Charakteristik des Elstirschen Überblendungsverfahrens, bei dem das Meer als Festland, das Festland als Meer erscheint, die Grenze zwischen beiden aufgehoben erscheint und die Wahrnehmung des einen in die des jeweils anderen Reiches umkippt, beschreibt Proust sein eigenes literarisches Verfahren. Auch der Romanerzähler überblendet Wirklichkeitsbereiche, schildert jeweils eines so, als wäre es das andere, und unterläuft Differenzen: sogar diskursprägende Leitdifferenzen wie die zwischen Kunst und Natur.

Die Szene mit Marcel im Hotelzimmer, der durchs Fenster die Meerlandschaft als gemalte Landschaft, als Gemälde sieht, ist ein gutes Beispiel dafür; Natur erscheint als Kunst, weil Kunst als Natur erscheinen kann. Auch die Schilderung des Meer-Land-Gemäldes macht sich diese Überblendungstechnik zunutze. Wiederum gleitet der Erzähler unmerklich von der Beschreibung eines Kunstwerks hinein in die Schilderung der dort gezeigten Szenerie – und zwar so, als handle es sich um eine reale Szene. Von den im Bild sichtbaren Personen wird gesprochen, als seien sie lebendig, von ihren vielfältigen Tätigkeiten ist die Rede, von der bewegten Natur, die sie umgibt. Wir „sehen“ mit den Augen des Erzählers ein Bild – und plötzlich kippt die Wahrnehmung um, und wir sehen eine Szene. Die Figuren werden Charaktere; sie denken, sie empfinden. (Es dürfte sich um eine nicht zufällige Diderot-Reminiszenz handeln.)

„Une bande de promeneurs sortait gaiement en une barque secouée comme une carriole; un matelot joyeux, mais attentif aussi, la gouvernait comme avec des guides, menait la voile fougueuse, chacun se tenait bien à sa place pour ne pas faire trop ce poids d'un côté et ne pas verser [...]“ (Proust 1963, Bd. I, S. 837)¹¹

Proust inszeniert in seinem Roman vielfältige wechselseitige Spiegelungen von Kunst (Malerei), Musik und Literatur, vor allem im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Wesen und der transzendentalen Dimension von Darstellung. Erfahrung und Erinnerung finden im ästhetischen Prozeß ihr Modell; Wirklichkeit „ist“ nicht, sie entsteht als eine Komposition, an der das Unbewußte und das Bewußtsein Anteil haben. Das metaphorisierende Verfahren hat an diesem Prozeß einen besonders wichtigen Anteil. Einmal mehr ist es die (literarische) Sprache, welche, indem sie über das transzendente Potential von Bildern spricht, diesen von ihrer eigenen Macht abgibt, ja diesen ihre Macht allererst verleiht: Sprache arrangiert die Bilder als Spiegelbilder ihrer selbst und projiziert auf diese ihre eigene kreative Dynamik. Im Fall der Bilder Elstirs bei Proust ist dies noch transparenter als im Fall der von Oscar Wilde erörterten Bilder Turners, Corots, Daubignys und anderer Landschaftsmaler. Denn die Bilder Elstirs selbst sind ja ausschließlich Funktionen ihrer literarischen Beschreibung. Niemand wird sie je sehen.

Letztlich thematisierten und demonstrierten schon Diderots Vernet-Kommentare die transformierende Macht des Wortes – auch und gerade

¹¹ Auch das Folgende ist Rede über Literatur aus Anlaß eines (imaginären) Bildes: „[...] la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres. Ou plutôt on n'aurait pas dit d'autres parties de la mer. Car entre ces parties, il y avait autant de différence qu'entre l'une d'elles et l'église sortant des eaux, et les bateaux derrière la ville. L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel a aussi verni que lui [...]“ (Proust 1963, Bd. I, S. 837)

hinsichtlich der Erschließung und Interpretation von "Wirklichkeit". Vordergründig stellen die Gemäldeschilderungen Würdigungen der Kunst des Malers Vernet dar. Hintergründig findet eine andere Art von Überzeugungsprozeß statt: Der Kommentar ist es, der festlegt, daß Bilder die Macht haben, Erfahrungsweisen zu bestimmen, Perspektiven auf die "Welt" vorzugeben – der Text sorgt dafür, daß die Bilder den Betrachter in den von ihnen eröffneten "Raum" hineinziehen. Wer Vernets Landschaften betrachtete, ohne den Text Diderots dazu zu lesen, erlauge kaum der Suggestion, in einer Landschaft herumgeführt zu werden. Das kommentierte Bild ist ein anderes als das unkommentierte: eben eine Landschaft, in der man herumspazieren kann. Für den Leser der *Salons*, der die Bilder selbst nicht einmal sieht, ersetzt die Text-Landschaft die des Bildes, welche ersterer zum Vorwand gedient hat.

Diderots Gemäldekommontare sind ebenso wie die Bemerkungen Oscar Wildes über Turner und andere Landschaftsmaler "performative" Kommentare. Sie erzeugen das, wovon sie sprechen, indem sie davon sprechen: das horizont-erschließende und "Wirklichkeit" vorahmende Bild. Letztlich gibt es wohl keinen Gemälde-Kommentar, der nicht auch in gewissem Grade performativ wäre: Kein Bild bleibt als Gegenstand der Versprachlichung das, was es vor seiner sprachlichen Beschreibung und Interpretation war. Vielfach tritt der interpretierende Text ausdrücklich einen Teil seines eigenen halluzinatorischen Potentials an das Bild ab; dies geht so weit, daß der Bild-Interpret auf dem Bild Dinge "sehen" lassen kann, die der Maler gar nicht gemalt hat. Indem der Text behauptet, da sei etwas zu sehen, wird es sichtbar – für den Leser.

Bibliographie

- Blumenberg, Hans: "Nachahmung der Natur". *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. In: *Studium Generale* 10 (1957), S. 266-283. Zit. nach: Hans Blumenberg: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1986, S. 55-103 [= Blumenberg 1957]
- : [Diskussionsbeitrag]. In: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen 1963. Hg. v. Hans Robert Jauf. München ²1969, S. 219ff. [= Blumenberg 1963]
- Bollnow, Otto Friedrich: Referat auf dem III. Deutschen Kongreß für Philosophie (Bremen). Kongreßbericht: *Symphilosophie*. Hg. v. Helmut Plessner. 1952 [= Bollnow 1952]
- Cassirer, Ernst: *An Essay on Man*. Übers. v. Wilhelm Krapf: *Was ist der Mensch?* Stuttgart 1960 [= Cassirer 1960]
- Diderot, Denis: *Salons*. Hg. v. Jean Sezec und Jean Adhémar. Vol. III (1767). Oxford 1963 [= Diderot 1963]

- Dieckmann, Herbert: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen 1963. Hg. v. Hans Robert Jauf. München ²1969, S. 28ff. [= Dieckmann 1963]
- : [Diskussionsbeitrag]. In: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen 1963. Hg. v. Hans Robert Jauf. München ²1969, S. 219ff. [= Dieckmann 1963a]
- Henrich, Dieter: [Diskussionsbeitrag]. In: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen 1963. Hg. v. Hans Robert Jauf. München ²1969, S. 219ff. [= Henrich 1963]
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. 3 Vol. Paris 1963 [= Proust 1963]
- Warning, Rainer: *Art. Imagination*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 217-220
- Wilde, Oscar: *The Decay of Lying*. In: Oscar Wilde: *Poems and Essays*. With an introduction by Kingsley Amis. London, Glasgow 1956, S. 241-266 [= Wilde 1956]