

SUSANNE KNALLER

## Verschiebungen im Kunstsystem

### Zum Verhältnis von Sprachkunst und Bildkunst in ästhetischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts

#### 1. Kunst und Wissen

Das 18. Jahrhundert ist in vielen Belangen der Kunst und des Wissens weniger modern als gemeinhin angenommen. Trotz aller Unterschiede zwischen den verschiedenen Phasen der Aufklärung und der Romantik basieren Sprach- und Bildkonzepte, Körper- und Subjektvorstellungen sowie Wissens- und Kunstfragen noch auf einem metaphysisch, moralisch und auf Ganzheit gerichteten Natur- und Wirklichkeitsbegriff. Für die Künste bedeutet das weiterhin eine enge Verschränkung mit Wissens- und Erkenntnisssystemen im Sinne der klassischen *artes*- und *techne*-Komplexe. Kunst und Literatur stehen daher weitgehend im Kontext mit und in direkter Abhängigkeit von den Wissenschaften und den angewandten *artes*. Sie gelten noch lange als lehr- und erlernbar. Das bedingt auch, dass Ordnungsverhältnisse der Künste und Fragen der funktionalen, medialen und gattungsbezogenen Vergleichbarkeit, Legitimierung und Abgrenzung sowohl innerhalb des Kunstsystems als auch gegenüber anderen Diskursen verhandelt werden müssen. Diese Prozesse der Verschiebung und Verständigung, Abgrenzung und Zusammenführung von künstlerischen und nicht-künstlerischen Diskursen tragen die Künste. Dabei dürfen Bildkünste und Sprachkünste nicht als Kausalitäten und Fremdwirkungen erdulden Empfänger-systeme verstanden werden. Vielmehr wirken sie sowohl als Funktionsempfänger als auch als Funktionsträger und Modifikatoren in einem reziproken, dynamischen Verhältnis mit anderen Gültigkeitsparadigmen. Das lässt sich an allgemeinen Vorgaben wie dem Auftrag zu Mimesis, dem Schönheitsbegriff oder dem *ut pictura poesis*-Topos zeigen. Bei deren Abschwächung oder Modifikation kann es zu weitreichenden Veränderungen auch für die nicht-künstlerischen Systeme kommen. Der Schönheitsbegriff z. B. dient im 18. Jahrhundert als Vereinheitlichungsmotor für unterschiedliche Diskurse des Wissens und der Künste. In der ersten Hälfte gelten noch die Wissenschaften, die moralische Tugend, die Redekunst sowie die Musik als die Hauptformen des Schönen. Die bildende Kunst kommt oftmals gar nicht vor. Aber schon im einflussreichen Werk von Charles Batteux wird Kunst gemeinsam mit Dichtung und Musik behandelt. Möglich wird das aufgrund der Ablösung der Freien Künste (die durch eine Dichotomie zwischen Handwerk und geistiger Arbeit bestimmt werden) durch ein System der Schönen Künste. Dennoch bleiben die Verhältnisse bis ins 19. Jahrhundert am umfassenden *artes liberales*-Komplex orientiert.<sup>1</sup> Zwar bewirken im 18. Jahrhundert das Starkwerden des Schönheitsbegriffs und seine Anbindung an die Wahrnehmungsfrage eine strengere Systematisierung der

---

<sup>1</sup> Die schönen Künste sind zwar schon im 17. Jahrhundert oftmals von den freien Künsten getrennt, enthalten aber neben Rhetorik, Dichtung, Musik, Architektur, Malerei und Bildhauerei auch Optik und Mechanik. Noch Ende des 18. Jahrhunderts kann man auch die Gartenkunst, Kleidung und Tapeten zu den Künsten zählen. Vgl. dazu den materialreichen Artikel Ullrich 2010.

Künste, eine Ausdifferenzierung der Systeme im modernen Sinn erfolgt jedoch nicht. Ort und Stellenwert von Kunst und der Literatur bleiben abhängig von ihrem Verhältnis zu Erkenntnismodellen und Wissensformen. So übernimmt Jean D'Alembert in seiner *Encyclopédie* Francis Bacons Dreiteilung des Wissens in Geschichte (*histoire*), Philosophie (*philosophie*) und Poesie (*poésie*) und verändert sie nur insofern, als er Dichtung zu *Beaux Arts* erweitert und mit Malerei, Bildhauerei, Architektur und Musik vereint. Dabei wird Geschichte dem Erkenntnisvermögen der *memoire*, Philosophie der *raison* und Poesie der *imagination* zugeordnet. Welche Kategorie hierarchische Priorität hat, muss jedoch offen bleiben:

La Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Poësie, la Musique, & leurs différentes divisions, composent la troisieme distribution générale, qui naît de l'imagination, & dont les parties sont comprises sous le nom de Beaux-Arts. On pourroit aussi les renfermer sous le titre général de Peinture, puisque tous les Beaux-Arts réduisent à peindre, & ne different que par les moyens qu'ils employent; enfin on pourroit les rapporter tous à la Poësie, en prenant ce mot dans sa signification naturelle, qui n'est autre chose qu'invention ou création. (D'Alembert 2011, 106)

Zusammenführungen von Kunst und Wissen spiegeln sich im 18. Jahrhundert auch darin, dass Mendelssohn Dichtung, Musik und Kunst als schöne Wissenschaften bezeichnen kann. Begründet wird diese Systematik mit dem Schönheitsbegriff und der Modellhaftigkeit von Natur:

Die Schönheit ist die eigenmächtige Beherrscherin aller unserer Empfindungen, der Grund von allen unsern natürlichen Trieben, und der beseelende Geist, der die spekulative Erkenntniß der Wahrheit in Empfindungen verwandelt, und zu thätiger Entschließung anfeuert. Sie bezaubert uns in der Natur, wo wir sie ursprünglich, aber zerstreut antreffen; und der Geist des Menschen hat sie in Werken der Kunst nach zu bilden und zu vervielfältigen gewußt. (Mendelssohn 1974, 173 f.)

Systemanordnungen jenseits von Ausdifferenzierungen im modernen Sinn bedingen auch die Geschichte des Literaturbegriffs. Im Französischen und Deutschen bezeichnet Literatur bis in das 18. Jahrhundert Gelehrsamkeit und keinen Gegenstand. Später dann einen Disziplinenkomplex: Philosophie, Rhetorik, Geschichte gehören dazu, aber auch Mathematik und Geometrie – zusammengefasst im Oberbegriff der *belles lettres*. Voltaire schreibt 1727 »littérature« sei vage und unklar wie der Geistbegriff in der Philosophie und bezeichne »dans toute L'Europe une connaissance des ouvrages de goût, une teinture d'histoire, de poésie, d'éloquence, de critique«.<sup>2</sup>

Der Literaturbegriff muss sich in der Folge aus zwei Ordnungsverhältnissen emanzipieren: Aus der allgemeinen Verortung zu Texten des Wissens und der Gelehrsamkeit wie auch aus dem Auftrag zur Regelmäßigkeit, die in den *Beaux arts* verankert bleibt. Poesie bzw. Dichtung dienen dabei als Termini der Differenzierung. Aber das Urteil von Voltaire über die Uneindeutigkeit der Begriffe bleibt lange gültig. Bis heute bezeichnet Poesie Dichtung ebenso wie ein allgemein Ästhetisches, umfasst Literatur gelehrte und ästhetische Texte. Daher kann Jacques Rancière die entscheidenden

2 Voltaire 1879, 591. Auch: »Homère était un génie, Zoïle un littérateur. Corneille était un génie; un journaliste que rend compte de ses chefs-d'œuvre est un homme de littérature. On ne distingue point les ouvrages d'un poète, d'un orateur, d'un historien par ce terme vague de littérature, quoique leurs auteurs puissent étaler une connaissance très variée, et posséder tout ce qu'on entend par le mot de lettres« (ebd.). Vgl. dazu Rancière 1998, 9 f.

Veränderungen im Hinblick auf einen modernen Literaturbegriff als sprachliche und formale beschreiben, die aus einem Zusammenspiel zwischen literarischen Texten und Texten über die Sprache und Texte resultieren würden.<sup>3</sup> Gleichzeitig lässt sich am Literaturbegriff auch vorführen, wie die im 18. Jahrhundert verstärkt startende Ausdifferenzierung der Wissenschaften den Gegenstand im modernen Sinn ausbilden hilft. Denn Legitimationsgrund für die Wissenschaften bildet u. a. ihre Abgrenzung zum Komplex Dichtung/Literatur. Dieser wird in der Folge zu einem Gegenstand mit Eigenschaften, die gerade die Wissenschaften nicht bestimmen dürfen: das als Wahrnehmungskategorie aus den Wissenssystemen sich emanzipierende Schöne und eng im Zusammenhang damit Affektbildung, Subjektivität. David Hume zeigt das in aller Deutlichkeit:

Morals and criticism are not so properly objects of the understanding as of taste and sentiment. Beauty, whether moral or natural, is felt, more properly than perceived. [...] If we take in our hand any volume; of divinity or school metaphysics, for instance; let us ask, *Does it contain any abstract reasoning concerning quantity or number?* No. *Does it contain any experimental reasoning concerning matter of fact and existence?* No. Commit it then to the flames: for it can contain nothing but sophistry and illusion. (Hume 1999, 211)

Auf Seiten der Sprachkunst entsteht wiederum in Abgrenzung zu den neuen empirischen Wissenschaften ein Begriff von Dichtung, der poetische Texte aus dem tradierten *belles lettres*-Komplex heraushebt und das Ästhetische zum höchsten Wahrheitsbeförderer erklärt.<sup>4</sup> Daher entwickeln sich im Hinblick auf Erkenntnis- und Wissensfragen teilweise spannungsreiche Verhältnisse zwischen Denk- und Diskursparadigmen der Kunst und der Wissenschaften, während innerhalb der Künste stetig mediale und semiotische Differenzierungen in den Blickpunkt rücken, mit deren Hilfe die Vorstellung von der Besonderheit des Ästhetischen bestärkt werden soll. Die Differenzierung von Literatur und Dichtung ist nur ein Beispiel für diese Entwicklung. Für die seit dem 18. Jahrhundert in Gang gesetzte Ausbildung eines autonomen Kunstsystems sind dabei jedoch weder Gattungshierarchien noch strenge mediale Differenzierungen systembildend, sondern maßgeblich bleibt das Verhältnis Kunst - Nicht-Kunst, das, jeweils Bild-, Sprach- und Gattungsformen verhandelnd, im Laufe der Jahrhunderte in poetologischen Programmen ausgebaut, verschoben und wieder aufgelöst werden kann. Einen modernen Literatur- und Kunstbegriff befördern weniger mediale Abgrenzungen denn die Verhältnisse zu nicht-ästhetischen Systemen und Wirklichkeitsbereichen. Damit zeigt sich ein Paradox, das die Bild- und Sprachkünste bis heute produktiv hält: Zum einen liegt in den durch die neuen Wissenschaften entwickelten empirischen, rationalen und formalen Methoden und Begriffen ein Differenzierungspotential, das genützt wird, um Kunst von Nicht-Kunst abzugrenzen. Gleichzeitig findet sich in der neuen Empirie und ihren Formen auch ein Innovationspotential, auf dem basierend ästhetische Modi entwickelt werden. Kunst und Wissenschaft finden schließlich auch auf Basis dieser spannungsreichen Prozesse eine gemeinsame formale Basis, wie noch an den Beispielen Alexander von Humboldt, Realismus und Fotografie gezeigt werden wird. Systembildend in diesem Zusammenhang ist vor allem

3 Vgl. dazu Ranciére 1998, 13f. Zum Zusammenspiel von Literatur und Theorie vgl. auch Jahraus 2013. Jahraus verweist in diesem Zusammenhang auf: Jäger 1991; Eibl 1995; Werber 1997.

4 Exemplarisch dafür Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* (1795).

der Natur- und Wirklichkeitsbegriff in seinen verschiedenen konzeptuellen Ausformulierungen. Es ist das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, das Auskunft geben kann über die Ordnungsverhältnisse zwischen Sprach- und Bildkunst wie deren Relation zu nicht-ästhetischen Wissensdiskursen. Veränderungen der Natur- und Wirklichkeitskonzepte bedingen stets eine Verschiebung der Kunstordnungen in ihrem Verhältnis zu Erkenntnis- und Wissensdiskursen. Positionierungen zum Naturbegriff geben den Ordnungen einen differenzierenden wie systembildenden Charakter. Schließlich werden Vergleichbarkeiten und Differenzen der Künste durch ihre Relation zu Natur legitimiert, erweitert oder aufgehoben. Insofern bleibt das Verhältnis zwischen Bild- und Sprachkünsten stets ästhetisch produktiv.

Diese Thesen sollen im Folgenden an zwei der wichtigsten übergreifenden ästhetischen Postulate des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen und französischen Raum ausgeführt werden: Mimesis und Illusion.

## 2. Mimesis

Wenn es für die Kunst- und Literaturfragen des 18. Jahrhunderts eine Gemeinsamkeit gibt, dann ist es der Auftrag zur Auseinandersetzung mit der Natur. Diese allgemeingültige Grundbedingung, die schon in Humanismus und Renaissance Legitimationsfunktion für die bildende Kunst und Dichtung hatte, hält auch so disparat angelegte Konzepte wie das der *imitatio naturae* oder den ut *pictura poiesis*-Topos zusammen, wie er deren Veränderung bedingt. Auch der immer wieder stark gemachte Dualismus Realismus-Idealismus wird durch den gemeinsamen Nenner der Naturbetrachtung abgeschwächt. Schiller zeigt das in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in der naiver (nachahmender realistischer) und sentimentalischer (idealisierender) Dichter dem Naturmodell verpflichtet werden:

Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst gezeigt, immer als eine ungeteilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbstständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit, ihrem vollen Gehalt nach, in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingepflanzt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen, und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen. Der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben ist aber die gemeinschaftliche Aufgabe beider, und ohne das würden sie gar nicht Dichter heißen können;<sup>5</sup>

Der im Mimesisbegriff enthaltene Auftrag, künstlerische und literarische Äußerungen in ein Verhältnis zur Natur zu setzen, definiert die Künste und ihren Stellenwert zueinander, legt ihren Wissens- und Erkenntniswert fest. Wobei künstlerische visuelle und sprachliche Formen in allgemeine und erkenntnisorientierte Aussagen übertragen werden sollen. Das soll gelingen, indem Kunst wie Literatur auf Kongruenz mit Natur zielen, eine Zusammenführung, die die künstlerischen Zeichen mit einer Überführbarkeit von Form in Aussage, der Transzendierung des semiotischen Materials ermöglichen würden. Diese mimetische Qualität wiederum garantiert die Übertragung des künstlerischen Zeichens in Affekte wie Begrifflichkeit. Wirksam wird dabei sowohl die Bedeutung von Mimesis als Gestaltung von Ähnlichkeit wie auch das Verständnis

5 Schiller 2008, 776f. Vgl. zur Diskussion zwischen Schiller und Goethe Wilm 2008.

von Mimesis als Abstraktion eines Modells. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Abstraktion lässt sich schon in Aristoteles erkennen, dem es um die Erkenntnis und Abstraktion von Mustern, Organisationsformen bzw. Strukturen des Seienden geht. Daher meint sein später als Diktum ausgelegter Gedanke von der Nachahmung der Natur nicht Mimesis einer Vorlage, sondern Mimesis eines Modells und von Verfahren.<sup>6</sup> Das Bild und der Text mit Mimesisauftrag sollen das Modell, die Struktur und damit die Idee der Erscheinungen zur Evidenz bringen. Das gelingt durch Fiktion (das Allgemeine durch Wahrscheinlichkeit vs faktische Vereinzelung der Geschichte), inhaltliche Typologisierung, Verallgemeinerung der Formen und exemplarische Wirkung, also ein praktisch-moralischer Ansatz, der auch im 18. Jahrhundert die Grundlage von Kunst bildet. Bild und Text stehen hier in einem engen Verhältnis – sei es als narratives oder deskriptives In-Sprache-Setzen des Visuellen, sei es als Auftrag zur Veranschaulichung des Sprachlichen. Wenn Anne-Kathrin Reulecke von einer Alphabetisierung der Bilder seit dem 18. Jahrhundert spricht, dann beschreibt sie damit eine Entwicklung, die schon seit dem 17. Jahrhundert zu beobachten ist und die in eine immer wieder eingeforderte Privilegierung der Schrift führen kann.<sup>7</sup> Poussin galt den Zeitgenossen als Beispiel dafür; er selbst stellt fest, dass das Bild lesbar sein, eine Geschichte erzählen, zur Beschreibung taugen soll: »Lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître, si chaque chose est appropriée au sujet«.<sup>8</sup> Die Lesemetapher zeigt, dass die mimetische Qualität im Sinne der rationalen und empirischen Erkenntnisvorgaben die Übertragung des künstlerischen Zeichens in Affekte wie Begrifflichkeit garantiert. War die Rhetorik schon in der frühen Neuzeit Orientierungsmodell für Vorgaben und Regeln in der Malerei, die damit durch die Anlehnung an sprachliche Strategien der Komposition, Strukturierung von Topoi und Typologisierung ihre Legitimität als *scienza*, als Teil der *artes liberales* erhalten konnte, so ist es ab dem 18. Jahrhundert das Poetische, das Kunst und Wissenschaft zusammenhalten und zu einer gemeinsamen Bestimmung führen kann. Poetizität als besondere Qualität ist erstrebenswert, da die neuen Ästhetiktheorien Wahrnehmung und damit den rezeptiven Prozess als individualisierbar und erkenntnisorientiert denken lassen. Bild- und Textverfahren leiten besondere Wahrnehmungs-, Wirkungs- und Erfahrungsintentionen.

Sprache und Bild befinden sich dabei in ihrem Verhältnis zur Natur semiotisch auf doppeltem Boden. Während z. B. auf Basis der klassischen Malerei à la Poussin trotz aller Rationalität des Stils noch die Synthesen und damit unbedingte Naturkongruenz bildende Allegorese stehen kann, ist schon Diderots Umgang mit Bildkunst an eine besondere Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung und Rezeption gebunden, das ein besonderes Spiel von Kunst, Natur und Illusion konstruiert. Gelungenes Beispiel dafür ist seine Beschreibung der Landschaftsbilder Vernets im Salon von 1767. Darin inseriert er die Diskussion um das Verhältnis von Natur- und Kunstschönheit in einen Naturerfahrung und Bildbeschreibung nicht mehr trennenden »Spaziergang«, an dessen Ende das Konstrukt Kunst aufgrund der freien Individualität des Künstlers triumphiert: »Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art, ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler.«<sup>9</sup>

6 Knaller 2011, 17f. Vgl. auch Ritzer 2004, 83 und Blumenberg 1981, 55 f.

7 Reulecke 2002, 128.

8 Poussin 1989, 45, hier zitiert nach Ullrich 2010, 576.

9 Diderot 1996, 626. Vgl. zu Diderots Salons auch Sauerwald 1975.

Formen ästhetischer Transzendenz des Referenten – ein enges Verhältnis von Affekt und Begriff generierend – befördern zunächst auch noch die Wissenschaften in ihrem Zusammenspiel mit der Ästhetik. So erhebt Alexander von Humboldt unter Einfluss von Friedrich Schiller für seine naturkundliche Beschreibungssprache die Forderung nach einer »poésie descriptive«<sup>10</sup> und beschwört den »alten Bund des Naturwissens mit der Poesie und dem Kunstgefühl«<sup>11</sup> und gleichzeitig den Wunsch nach medialer Transzendenz in Anschauung und Objektivität, die er unter dem von der Landschaftskunst beeinflussten Begriff des »Totaleindrucks« (Humboldt 1987, IX und 184) subsumiert. Womit das paradoxe Verhältnis von Subjektivität und Form deutlich wird: Einerseits bildet Subjektivität (Wahrnehmung, empirische Selbst-Erfahrung, Einbildungskraft) den Motor für semiotische Formation und Erkenntnis; andererseits bedarf es ihrer Aufhebung, will man zu wissenschaftlicher und künstlerischer Objektivität in der Aufzeichnung des Ideals oder der Wahrheit kommen. Der jeweilige Umgang damit bedingt die im 19. Jahrhundert erfolgende Auseinandersetzung und Ausdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft. Während sich letztere dezidiert von ästhetischen Verfahren zugunsten rationaler Beschreibung oder Abstraktion trennen wird (Humboldt selbst ist ein Beispiel), setzt Kunst auf formale und mediale Selbstreflexion und macht dies zu ihrem erkenntnisbedingenden Signum. Form steht damit in einem Spannungsfeld zwischen Transzendenz (in ihrer Funktion als Evidenzgenerator) und Semiosis (die Form als Grundlage von Aisthesis und Poiesis). Denn eine der nachhaltigsten Konsequenzen der wahrnehmungs- und mediensästhetischen Wende im 18. Jahrhundert ist die Eröffnung der Möglichkeit, den Schwerpunkt von den dargestellten Gegenständen, dem Bild- und Textinhalt mit seinen moral-ethischen und Wissensimplikationen auf die Form, den Modus, das Material zu lenken: »[...] lorsque nous regardons avec application les tableaux [...] notre attention principale ne tombe pas sur l'objet imité, mais bien sur l'art de l'imitateur« schreibt Dubos (Dubos 1967, 69). Wenngleich das Mimesisprinzip unabdingbare Grundlage der Kunst bleibt, stellt sich die Künstlerin/der Künstler mit ihrer/seiner besonderen Form als neu zu definierende ästhetische Kategorie zwischen Sujet und fertigem Bild. Die wirkungsästhetisch relevanten Emotionen, die dadurch hervorgerufen werden, sind nicht nur in den dargestellten Inhalten und Abstraktionen begründet, sondern auch in der individuellen Form (vgl. Kohle 1989, 47). Dennoch eröffnet sich damit keine formale Freiheit, keine offen zu denkende konstruktive Kreativität. Denn, in aller Strenge betrachtet, können Kunst und Literatur innerhalb des Mimesisbegriffs nur Spielarten der Natur sein. Es obliegt dem Künstler, der Künstlerin wie dem Autor und der Autorin, den formalen und inhaltlichen Freiraum des Ästhetischen zu nützen, ohne das Modell der Natur

10 Humboldt 2004, 213. Vgl zum ästhetischen Konzept von Humboldt auch den Brief an Karl August Varnhagen von Ense vom 27.10.1834 (Humboldt 1860, 21).

11 Humboldt 1978, 263. Die vier Abteilungen über die Ergründung der Weltgesetze umfassen den »Begriff und die Begrenzung der physischen Weltbeschreibung als einer eigenen und abgesonderten Disziplin«, den »objektiven Inhalt, die reale empirische Ansicht des Naturganzen in der wissenschaftlichen Form des Naturgemäldes« und »den Reflex der Natur auf die Einbildungskraft und das Gefühl als Anregungsmittel zum Naturstudium durch begeisterte Schilderungen ferner Himmelsstriche und naturbeschreibende Poesis (ein Zweig der modernen Literatur), durch veredelte Landschaftsmalerei, durch Anbau und kontrastierende Gruppierung exotischer Pflanzenformen« sowie die »Geschichte der Weltanschauung, d. h. der allmählichen Entwicklung und Erweiterung des Begriffs vom Kosmos als einem Naturganzen« (30 f.). Vgl. dazu Robert 2008, 35–52.

in Frage zu stellen. Die ästhetische Arbeit relationiert dabei Wahrnehmungseffekte wie Erkenntnis- und Wissensinhalte im Typologischen und exemplarisch Allgemeinen. Das Verhältnis Wahrnehmung, Gegenstand und Begriff bleibt weiterhin von Kohärenz bestimmt. Sprachliche, nicht-sprachliche und mentale Bilder gehen noch bis ins 19. Jahrhundert ineinander:

Der Scribent ist bemühet, die Phantasie des Lesers mit Gedanken anzufüllen, das heißt in der Sprache des Hrn. Descartes, er will ihnen Bilder von den Dingen in das Gehirne mahlen. Die Phantasie des Lesers ist das Tuch, auf welchem er sein Gemähle aufträgt. Sie ist in der Geburt des Menschen eben so lähr, als ein Stück weisse Leinwand [...]. Auf dieses Feld wirft der Scribent seine Worte.<sup>12</sup>

Bodmer und auch Breitinger folgen wie andere Zeitgenossen einem repräsentationslogischen Paradigma, in dem wirkliche und mögliche Welten eins werden und die Einbildungskraft ein Interface zwischen individueller Geniekräft und moralischem Auftrag darstellt. Form in Allgemeines und Abstraktion überführend, trifft Literatur das Wahrscheinliche, ist nicht pure Kopie des Augenscheinlichen, sondern Begriff und Evidenz:

Zudem wird diese poetische Mahler-Kunst in Ansehung ihrer Materie und Erfindung eben darum Dicht-Kunst genennet, weil sie sich auf das Wahrscheinliche gründet; denn was ist Dichten anders, als sich in der Phantasie neue Begriffe und Vorstellungen formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der würcklichen Dinge, sondern in irgend einem andern möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind. (Breitinger 1966, 88)

Neu ist, dass der Wahrscheinlichkeitsbegriff über die aristotelische Vorstellung einer Vollendung des schon Vorhandenen durch Mimesis hinausgeht in die von Leibniz stark gemachte Vorstellung der Entdeckung und des Sichtbarmachens von Möglichkeiten. Gleichzeitig forciert das 18. Jahrhundert damit einen Schöpfungsbegriff, der sich an Wahrnehmung orientiert und auf diese Weise mediale Fragen der Bild- und Textformen zu medialen Fragen der Perzeption erweitert. Das Neue im Begriff der *imitatio naturae*, so das Ergebnis einer Diskussion im legendären Giessener Kolloquium zu Nachahmung und Illusion, sei daher die Verstärkung einer dem Mimesisbegriff inhärenten Zweideutigkeit zwischen Nachahmung der sensuellen Erfahrung der wirklichen Dinge und – seit der Frühromantik – Nachahmung der schöpferischen Natur im Künstler (Jauß 1964, 185). Letzteres ist dem Konzept schon in der Antike eingeschrieben, ersteres wird jedoch erst dann möglich, als das subjektive Moment (sei es im Sinne von Sinneserfahrung, sei es im Sinne von kognitiver Leistung) als selbst-reflexives, perspektiviertes Wahrnehmen Welterkennen bedingt. Es ist die ästhetische Wahrnehmungsform von Natur und Kunst gleichermaßen, die kongenial einen Wirklichkeitsbegriff der Graduierung von Möglichkeitsformen zu Perfektion, von Mannigfaltigkeit zu Ganzem zur Darstellung bringt. Im Weiterdenken der Leibniz-Wolff'schen Vorgaben, so Hans Heinz Holz, kann Baumgarten dann »einen paradigmatischen Perfektionsgrad der Anschauung in der Kunst finden, die dank ihrer Ordnung des Materials eine höhere Seinsintensität besitze als die kontingente Faktizität der Dinge« (Holz 2010, 207). Sprachkunst und Bildkunst befinden sich folglich in einem Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion des Einzelnen (Faktum, Details) und Anschauung des Ganzen (Modell Natur).

12 Bodmer 1971, 39. Vgl. zu Bild und Text im 18. Jahrhundert Borgards 2003, 49–120.

Konstruktive Kreativität, mit der die absolute Modellhaftigkeit der Natur zu wanken beginnt, deutet sich hier mit Baumgarten schon an, wird aber erst dann zu einer poetologischen Größe, als Zeichen und Medien nicht nur eine objektivierende (bzw. Natur idealisierende), sondern auch eine wirklichkeitsbildende Kraft zugesprochen bekommen. Dass der Mimesisauftrag noch über die Romantik hinaus Kunst und Literatur bestimmt, steht außer Frage. Das konstruktive oder produktive Vermögen der Form, der Sprache und der visuellen Zeichen bleibt bis ins 19. Jahrhundert beschränkt auf das Mögliche. Gleichzeitig aber fordern die Wahrnehmungsfragen die konstruktive und kreative Kraft der Medien und des ›Genies‹ heraus. Daher messen sich Kunst und Literatur in der Folge nicht mehr allein an ihrem mimetischen Vermögen, also an der Frage, welche Gattung oder welches Medium dem Mimesispostulat und damit auch dem Abstraktionsauftrag gerechter wird, sondern an ihrem schöpferisch-konstruktiven Potential. Diese Entwicklung von Mimesisauftrag zu autonomer Konstruktion lässt sich am Begriff der Illusion vorführen.

### 3. Illusion

Wie gezeigt werden konnte, ist das Kunst- und Literatursystem im 18. Jahrhundert durch Modelle von Wahrnehmung, Subjektivität und Form geprägt, die ihrerseits Realitäts- und Wirklichkeitsbegriffe mitausbilden bzw. von diesen ausgebildet werden. In diesem Komplex von Konstruieren und Konstruiertheit hat der Illusionsbegriff unterschiedliche und variiierende Merkmale und Funktionen und ist dank seines engen Verhältnisses zu wissenschaftlichen und philosophischen Diskursen eine Gelenkstelle zu nicht-ästhetischen Modellen, die auch produktiv eingesetzt wird. Der Neurobiologe Hinderk M. Emrich definiert die allgemeine Funktion von Illusion konzis als »besondere Repräsentanten unserer ästhetischen Welt, unserer Welt der Wahrnehmung. Gleichzeitig sind sie uns ›philosophische Lehrmeister‹ im Wissen um das, was wir ›Wirklichkeit‹ nennen« (Emrich 2006, 39). Aber die Illusion per se ist weder instruktiv noch wahrheitstragend. Vielmehr ist es die Aufdeckung von Illusion, ihre Brechung, die uns »etwas über die Art und Weise sowie über die Regeln und Kanäle, über die wir normalerweise unsere Wahrnehmungswelten aufnehmen« (ebd., 39), zeigt. Das gilt mehr noch für die ästhetische Illusion. Sie bildet im 18. Jahrhundert einen der wichtigsten ästhetischen Begriffe mit aus, die zwischen Subjekt, Natur und Form vermittelnde Einbildungskraft, und öffnet durch ästhetische Verfahren freigelegten Möglichkeitswelten. Bodmer und Breitinger schreiben:

Wenn die Einbildungs-Kraft so reichlich angefüllt ist, so muß sie nothwendig einen herrlichen Einfluß über eine Schriftt haben, indem sie dieselbe mit lebhaften Bildnissen und Gemälden belebet, welche den Leser gleichsam bezaubern; Er vergißt darüber, daß er nur die Beschreibungen der Sachen liest, und fällt auf den Wahn, er sehe die Dinge selber vor sich, und wohne den erzählten Begebenheiten persönlich bey. (Bodmer/Breitinger 1980, 35)

Illusionsbegriffe stützen auch die gattungs- und medienorientierten Diskussionen in den Bild- und Sprachkünsten. So erklärt Diderot in seinen *Entretiens sur le fils naturel* den Illusionismus des Dramas in Anlehnung an die Malerei.<sup>13</sup> Lessing plädiert für eine

13 »Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle

dichterische Form ohne Täuschung: »Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet« (Lessing 1974, 111).

Da Form-, Material- und Medienbegriffe spezifisch und individuell gestaltbar werden, sind die Künste Ausdruck von partikulären Wirklichkeiten und subjektivem Wissen. Schönheit referiert dann nicht streng auf ein Urbild, sondern ist Ergebnis von Zeichen und insofern autonom. Besondere Brisanz erhält die damit akut werdende Frage nach dem Seinsgrad des ästhetischen Materials in seinem Verhältnis zum Seins- oder Faktizitätsgrad der empirischen Dinge. Folgende Fragen werden akut: Was geschieht auf den Bildern und in den Texten, was geschieht im Umgang mit den Bildern und Texten, und in welchem Verhältnis steht das alles zur Realität? Der ästhetische Illusionsbegriff, wie er sich im 18. Jahrhundert neu herausbildet, zeugt von diesem Interesse. Wie die Zitate von Diderot, Bodmer und Lessing gezeigt haben, kann der Illusionsbegriff moralästhetische Formen der Aufklärungs- und Empfindsamkeitskunst vereinen. Wesentlich und kunstbildend ist dabei die schon beschriebene Illusionsbrechung, die Doppelrahmung von Täuschung und Enttäuschung, wie Niklas Luhmann hervorhebt (Luhmann 1995, 177f.). Darin liegt für ihn die Differenz von Kunst zu Nichtkunst begründet. Konsequente kunstontologische Gültigkeit erhält das Wechselspiel von Illusion und Reflexion aber erst ab dem Zeitpunkt, als der Diderot'sche, Bodmer'sche oder Lessing'sche Illusionsbegriff zum Scheinbegriff mutiert und Mimesis zugunsten eines ästhetischen Wirklichkeitsbegriffs, eines autonomen Realitätsgehalts auflöst. Mit diesem idealistischen Transzendenzprojekt kann auch ein Bestreben nach Hierarchiebildung zwischen Bildkunst und Sprachkunst obsolet werden zugunsten einer universalen Poetik des Ästhetischen. Die Beschreibung der einzelnen semiotischen und medialen Möglichkeiten der Künste basiert dann auf einem ontologischen Bestimmungsauftrag: »Wenn man verschiedene Kunstarten mit einander vergleicht, so kann nicht von dem größern oder geringern Werthe des Zwecks die Rede seyn. [...] Denn das Unendliche leidet gar keine Vergleichung, und der Genuß des Schönen hat unbedingten Werth«, schreibt Friedrich Schlegel 1797 in *Ueber das Studium der Griechischen Poesie* (Schlegel 1999, 63). Damit wird seit dem 18. Jahrhundert ein ästhetisches Wahrheits- und Erfahrungsfeld entworfen, in dem der Künstler durch seine Subjektivität zum Medium einer sich durch die künstlerische Darstellung ereignenden Wahrheit wird. Es handelt sich dabei nicht um Wahrheit durch kausale Thetik bzw. Wahrheit durch adäquate Darstellung/Mimesis, sondern im idealen Fall um ein Moment der Aufhebung des Medialen zugunsten einer scheinhaften Präsenz – dies gelingt dem Schönen im Schein bzw. dem scheinhaften Schönen (Novalis 1957, 374). Seine Bestimmung findet das künstlerische Subjekt in der augenblicklichen, zeitenthobenen Synthese von Gefühl und Reflexion, Geist und Sprache (Menninghaus 1987, 94). Subjektivität im Modus der poetischen, d. h. unendlichen und selbstbezogenen Reflexion bildet die Grundlage für eine Kunst, die zwischen einem sich nie präsenten, sich aus einem Selbstgefühl äußernden Individuum und einem sich unendlich entziehenden Bestimmungsgrund symbolisch vermittelt. Der dem Mimesisbegriff inhärente spannungsreiche Konflikt zwischen Referenz und Transzendenz wird von Schelling durch eine wörtliche Lektüre von ›Reflexion‹ in anschauliche Identität überführbar:

---

et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau« (Diderot 1996a, 1136).

Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt. (Schelling 1957, 294f.)

Romantische Kunst bleibt zwar idealerweise mimetisch, indem sie sich am Naturschönen orientiert. Dieses ist aber den Eingriffen einer Kunst auszusetzen, die sich streng als Differenz zu Nicht-Kunst versteht. Für das 18. und frühe 19. Jahrhundert ist es daher neben der Absetzung von Geschichtsschreibung vor allem das Empirische und Materielle, der sinnliche Rohstoff, den es ästhetisch zu bearbeiten und zu überholen gilt. Dagegen wird dem Kunstbegriff ein autonomes, konstruktives Potential zuerkannt. Goethe schreibt dazu: »Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt« (Goethe 1953, 46). Es ist Aufgabe der Kunst, das Faktische und das Charakteristische in die ästhetische Idee, in ideale Form zu transzendieren. Während Gottsched noch von einer unveränderlichen Natur der Dinge spricht, weshalb es in der Kunst nicht um den »Eigensinn« der Menschen geht (Gottsched 1972, 63), Goethe schon von einer Essenz des Empirischen ausgeht, die Kunst offenlegen würde, merkt Friedrich Schlegel programmatisch an: »Jedes Kunstwerk bringt d[en] Rahm[en] mit auf die Welt, muß die Kunst merken lassen« (Schlegel 1981, 92). Hegel fasst schließlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammen:

Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist. [...] Dadurch steht das Kunstwerk höher als jedes Naturprodukt, das diesen Durchgang durch den Geist nicht gemacht hat; wie z. B. durch die Empfindung und Einsicht, aus welcher heraus in der der Malerei eine Landschaft dargestellt wird, dies Geisteswerk einen höheren Rang einnimmt als die bloß natürliche Landschaft. Denn alles Geistige ist besser als jedes Naturerzeugnis. (Hegel 1970, 49)

#### 4. Dichtung, Kunst und Naturwissenschaft

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, so lässt sich zusammenfassen, wollen sich die Künste offensiv als Kunst darlegen. Sie stellen sich einem Wirklichkeitsbegriff, der über Realität, Subjekt und Form in neuen Kategorien nachdenkt. Damit treffen ein wissensbedingtes (und -bedingendes) rationales und ein von Subjektivität und Wahrnehmung abhängiges Wirklichkeitskonzept aufeinander, das Form begründet wie es durch Form bestimmt ist. Ersteres ist Konsequenz der rationalen Wissensmodelle, zweiteres Folge (wie Überwindung) des metaphysischen Naturbegriffs, wie er noch im Mimesiskonzept zur Geltung kommt.

Gerade angesichts der empirischen, physiologischen, psychologischen Wissenschaftsdiskurse, der Herausbildung gesellschaftsanalytischer Paradigmen und des Einflusses der Subjektphilosophie wird eine Diskussion um das Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst und damit eine Ausdifferenzierung von wissenschaftlichen bzw.

ästhetischen Wirklichkeitsbegriffen und Kunstbegriffen unabdingbar. Dabei gehen idealistisch-ästhetische und empirisch-rationale Wirklichkeitskonzepte in Konkurrenz zueinander, schaffen ein spannungsreiches Verhältnis, das eng bleibt, sich aber bald nicht mehr nach den Vorgaben metaphysischer Naturkonzepte aufrechterhalten lässt. Schillers vernichtende Kritik an Alexander von Humboldt – er spricht von schamloser Ausmessung der unfassbaren Natur und Formeln leerer Worte, mangelnder Anschauung und Einbildungskraft, gleichzeitig eine Kritik an einem empirischen Wirklichkeitsbegriff (vgl. Schiller 1977, 112 f.) – geht einher mit einem idealistischen Objektivitätsbegriff von Realität, den er in einer Malerei und Dichtung verbindenden Landschaftskunst wiederfindet.<sup>14</sup> Dieser ist aber auch für den von Schiller kritisierten Alexander von Humboldt gültig, denn für ihn mündet Naturerfahrung in einen prägnanten Moment der Landschaftserfahrung, der in sprachlichem Beschreiben und Erzählen den Augenblick der ersten, unmittelbaren Wahrnehmung des Neuen einfangen kann – »Alexander von Humboldts *Kosmos* ist vielleicht das erste Buch, das im Medium der Sprache *die Welt als Buch* und *das Buch als Welt* miteinander in Berührung bringt«, schreibt Hans Feger in Anlehnung an Hans Blumenberg (Feger 2008, 28). Jedoch muss der Hinweis auf diesen Topos ergänzt werden. Denn Landschaft meint für Humboldt – im Gegensatz zu Schiller – auch ein Bild, eine Ansicht – ein Visualitätskonzept, dem ein Beobachtungsbegriff zugrunde liegt, der wiederum den Beschreibungsstil bedingt. An dieser Schnittstelle zwischen Referenz und Evidenz bzw. zwischen empirischen Naturzeichen (das Buch der Welt) und ästhetischer Form (das Buch als Welt) grenzen sich die naturwissenschaftlichen Diskurse der Sichtbarmachung von den idealistischen, selbstreferenziellen Diskussionen der Präsenzgenerierung ab. Während Humboldt in den *Ideen zu einer Physiognomie der Gewächse* noch ästhetische Verfahren zur Hervorrufung von Evidenzeffekten postuliert (Humboldt 1987), wird er später eine Trennung von Ästhetik und Naturwissenschaft ins Auge fassen (vgl. dazu Robert 2008, 52).

## 5. Perspektivität

An dieser Stelle lässt sich nochmals die Frage nach dem Seinsgrad des ästhetischen Materials im Verhältnis zum Faktizitätsgrad empirischer Objekte aufgreifen. Die idealistische und romantische Vorstellung des Poetischen als höchster Realität da höchster Evidenz stößt dort an ihre Grenzen, wo ein Transzendenzgrad erreicht wird, der das Material in totaler Form/Abstraktion aufgehen lässt und damit die Lebenswelt nicht mehr erreicht. Gleichzeitig bestimmt spätestens seit den idealistischen Theorien (und Kant) das Argument, die Gegenstände in ihrer vorliegenden Form würden durch Wahrnehmung und Verstandestätigkeit geschaffen werden, die Diskussionen – eine Auseinandersetzung mit der These von der Scheinhaftigkeit der zugänglichen Wirklichkeit. Im Blickpunkt der Theorien zu Bild- und Sprachkunst im 19. Jahrhundert steht daher das ästhetische Material in seiner Materialität wie auch in seiner Funktion der Formierung von Wahrnehmbarkeit. Das geschieht im 19. Jahrhundert verstärkt in Auseinandersetzung mit den rational-empirischen und physiologischen Modellen

14 Exemplarisch dafür die Besprechung *Über Matthissons Gedichte* (1794), die einigen Einfluss auf die zeitgenössische Kunsttheorie und auch auf Alexander von Humboldt hatte. Verwiesen sei aus der zahlreichen Literatur auf die Arbeiten von Robert 2005, 139–154 und Robert 2008, 35–43.

der Naturwissenschaft. Für die Sprachkunst bedeutet das eine Steigerung des schon im 18. Jahrhundert relevanten Beobachtungsbegriffs und visueller Verfahren, die nun das Detail, einzelne Objekte in ihrer Vielheit, Perspektivität befördern. Wesentlich für die Entwicklung perspektivischer Topologien ist die im 18. Jahrhundert gestärkte Wahrnehmungsform des Beobachtens und mit dieser ein Visualitätsmodell, für das der Aufschwung der optischen Wissenschaften und die in den moralischen Wochenschriften entworfene Figur des ›spectator‹ exemplarisch sind. Mehrere Aspekte finden im Beobachtungsparadigma zusammen. Zunächst die von Empirismus und Ästhetik in Gang gesetzte Verlagerung von streng rationalen Erkenntnismodellen zu solchen, die Wahrnehmungsfragen stark machen. Und eng im Zusammenhang damit stehend wird die Subjektfrage als Medienfrage ästhetisch und theoretisch behandelt. Dem ganzheitlichen Naturbegriff tritt ein Wirklichkeitsbegriff an die Seite, der sich der Faktizität der Dinge ebenso annimmt wie der Wahrnehmungsbedingtheit und Konstruktivität von Sichtbarkeit. Damit wird das künstlerische Material zum autonomen Material, bekommt eine ›Objekthaftigkeit‹ jenseits seines Verhältnisses zu den Sujets. Repräsentierte und erzählte Objekte können auf diese Weise ihrerseits einen reinen Formcharakter erhalten, der nicht mehr Transzendenz in ein Ganzes oder zeichentransparente Abstraktion bedeutet, sondern die Materialität der Zeichen hervorkehrt. Realismus ersetzt auf diese Weise Mimesis, denn Sprach- und Bildkunst verstehen sich nicht mehr als Fiktion im Gegensatz zu Geschichte oder Wirklichkeit, sondern holen Faktizität referentiell ein, wie das ästhetische Material selbst Objektcharakter erhält.<sup>15</sup> Literatur ist dann nicht mehr Fiktion par excellence in Differenz zur Geschichte (das in Absetzung vom aristotelischen Gebot der wahrscheinlichen Fiktion) bzw. der Ort des Möglichen, der generierten ›perfectio‹, sondern Ort des Wirklichen wie selbst Wirkliches (vgl. Blumenberg 1981, 72 f.). Dieser Weg zum modernen Realismus ist schon bei Diderot und in seiner Auseinandersetzung mit Wahrnehmungs- und Kunstfragen erkennbar, wenn er das Potential des Details, der Fülle, der genauen Beobachtung zur Generierung von Wirklichkeitsillusion beschwört.<sup>16</sup> Diderot ergänzt den Naturbegriff durch ein Konzept des ›réel‹, wobei der innovative Aspekt in Diderots Detailbegriff nicht nur in seinem künstlerischen Individualitätskonzept (s. seine Vernetzbeschreibung) oder in der Anbindung des *réel* an die gesellschaftliche Umwelt liegt<sup>17</sup> – beides in Differenz zur klassischen Mimesis- und Illusionsvorstellung – sondern in seiner Betonung perspektivischer Beobachtungsverhältnisse (vgl. Knaller 2012, 49–58). Besonders sein theatralisches Raumkonzept ermöglicht ihm, die rationalen Modi der Selbst- und Fremdbeobachtung auf eine Weise zu diskutieren, die Beobachtung zum Thema macht, indem er ein auf verschiedene Texte verteiltes metareflexives Zusammenspiel von Drama, Dialog, Kommentar und Briefwechseln inszeniert und auch für das Geschehen auf der Bühne eine Konstellation der wechselseitigen Beobachtung der Figuren entwirft. Sein Beobachtungsbegriff lässt sich so beschreiben:

15 Vgl. die berühmte Briefstelle von Gustave Flaubert: »Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. [...] Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies« (Flaubert 1974, 158).

16 Exemplarisch dafür die *Éloge de Richardson* (1762). Vgl. Knaller 2012, 279 f.

17 Wie sehr dieser Wirklichkeitsbegriff noch in der Konzeption eines Naturganzen verankert ist, zeigt Küpper 1987.

Das Verhältnis von Blick und Gebärde, von Beobachtung und Körperausdruck, das gemäß der Vierten Wand zwischen Zuschauern und Bühne besteht, kehrt auf der Bühne selbst wieder und wird hier als Kommunikation beobachtbar. [...] Die Menschen auf der Bühne Diderots erscheinen als empirische Menschen in einem empirischen Raum im Medium ihres Körpers als Ausdrucksmittel; sie erscheinen als »betrachtete Betrachter« im Dialog.<sup>18</sup>

Diderots Visualitäts- und Bildverständnis als ikonische Selbstreflexion und Referenz auf Welt implizieren eine Perspektivität, die plural und performativ fungiert, gleichzeitig aber auch regulierbar und kalkulierbar bleibt. Das Wirkliche wird zusammengeführt im stets identischen Gefühlsapparat des Menschen und einem moralisch ausgerichteten Schönen. Auch die Wahrheit der Details ist, wie Jauß ausführt, nicht »rein faktisch, sie schließt die verborgene Seite der Dinge ein und beruht auf subtilen Zusammenhängen, die uns das Genie des Romanciers aufzudecken weiß« (Jauß 1964, 162).

## 6. Realismus und Fotografie

Das ändert sich mit den realistischen Ansätzen im 19. Jahrhundert. Etwa mit Stendhals Detailpoetik der Sichtbarmachung, die auf der Vorstellung einer auf das je individuelle Wahrnehmungsfeld eingeschränkten Perspektive beruht. Oder mit der in Flauberts und James' Romanen neu gestellten Individualitätsfrage in Form der Narration im personalen Modus, eine zugleich polyperspektivische wie entmoralisierende Form des Erzählens. Diese Perspektivität wird mit den Bildern des wohl bahnbrechendsten Mediums des 19. Jahrhunderts, der Fotografie, nachhaltig gestärkt. Die Fotografie fordert über das neu zu definierende Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit bestehende und bisher gültige Bild- und Gattungsformen heraus. Sie unterstützt zum einen die für das 19. Jahrhundert relevante Verbindung von Kunst und Wissenschaft, die der aus dem szientistischen Vokabular entlehene Begriff der Objektivität schafft. Ermöglicht durch den beobachtenden Blick auf die empirische und gesellschaftliche Wirklichkeit, formiert sich bei Zola z. B. eine wissenschaftstheoretische Poetik heraus (vgl. Zola 1913, 46), ein »empiristisches Wirklichkeitsverständnis der faktographischen Registratur« (Küpper 1987, 161) bei Flaubert. Mit dem Ausbau der Naturwissenschaften, zunehmender soziokultureller Komplexität und der Fotografie ändern sich die Bedingungen für Wirklichkeitsreferenz. Diese misst sich zwar weiterhin am illusionsauslösenden Effekt, letzterer ist aber nicht moralisch besetzt, sondern für ihn gelten Wirklichkeitswahrnehmung bzw. beobachtung und Anschlussfähigkeit an positivistische Realitätskonstruktionen als Parameter. Die Fotografie ist aber auch anschließbar an einen idealistischen Realismus. Durch die fotografische Abbildgenauigkeit zeigt sich eine zuvor nicht sichtbare Welt bzw. die wahre Welt der Objekte<sup>19</sup>, wodurch die idealistischen Unmittelbarkeitsfantasien positivistisch gewendet werden können und das fotografische Bild eine von Repräsentation bzw. Wahrnehmung unabhängige Realität bestätigt: Das Foto ist die vollkommene Wiedergabe des Gegenstandes, mehr noch, der Gegenstand kann sich selbst abbilden, wie sich das Bild selbst generiert. Für Henry Fox Talbot »it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF« (Talbot 1839).

18 Lehmann 2000, 110. Vgl. auch die wichtige Untersuchung von Kolesch 2006, 237-255.

19 Janin 1838/39. Vgl. dazu auch Stiegler 2006, 151-153.

Schließlich eröffnet die Fotografie mit ihren neuen Bildformen auch neue Blickformen und macht Bildlichkeit und Medialität selbstreflexiv zum Thema. Die Natur bildet sich zwar in der Auffassung Talbots selbst ab, der Apparat ist mechanisch aufzeichnend, nicht selektiv, aber das fotografische Bild muss als Bild und als Wahrnehmungsbild bewusst werden, um seine Funktion zu erlangen. Dies gelingt auch mithilfe der sprachlichen Beschreibung des beschreibenden Bildes. Der Unterschied zwischen der Wahrnehmungsästhetik des 18. Jahrhunderts und einer medienreflexiv ausgerichteten Ästhetik des 19. Jahrhunderts wird z. B. an der Differenz der Landschaftserfahrung in Bild und Sprache von Goethes Werther und der Erfahrung der modernen fotografischen Stadtlandschaft von Talbot deutlich: Während Werther Empfindungen und Natur visuell und sprachlich in seinem Brief vom 10. Mai in einem Landschaftseindruck als intensives Gefühl aufgehen lässt, ein Beispiel eines empfindsamen und ästhetischen »Totaleindrucks«, reflektiert Talbot die Wahrnehmung und Bildlichkeit des Bildes und versucht das Fotografische mithilfe von Narration und Deskription, der Entstehungsgeschichte und der Ordnung raum-zeitlicher Koordinaten einzuholen.<sup>20</sup>

### Ausblick

Seit dem 19. Jahrhundert werden Fragen zu medialen Verhältnissen der Künste zu Fragen der Medialität der Form wie der Wirklichkeit selbst. Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versuchte mediale Differenzierung der Künste aus dem Blickwinkel ihrer mimetischen, illusionistischen und erkenntnisbedingenden Kapazitäten zeigt sich mit dem Realismus reformulierbar. Denn realistische Programme bereiten durch heteronomieästhetische Ansätze – ein verstärktes Interesse für Visualität und ein produktives Verhältnis von Kunst und Nichtkunst – die Medien- und Gattungsgrenzen auflösenden Avantgarden vor. Die realistische Anbindung an die wissenschaftlichen Diskurse wiederum ebnet den Weg in die von den Avantgarden verfolgte konsequente Materialität des künstlerischen Materials. Alle damit zusammenhängenden Fragen nach dem Verhältnis Kunst und Realität, die Fragen der Seinsqualität der künstlerischen Objekte in ihrem Verhältnis zum Faktizitätsgrad der empirischen Objekte geworden sind, bleiben bis heute brisant. Hans Blumenberg beschreibt das paradoxe Verhältnis von positivistischer, technischer Faktizität und Konstruktivität so:

---

20 Weaver 1992, 85 f.: »This view was taken from one of the upper windows of the Hotel de Douvres, situated at the corner of the Rue de la Paix. The spectator is looking to the North-east. The time is the afternoon. The sun is just quitting the range of buildings adorned with columns: its façade is already in the shade, but a single shutter standing open projects far enough forward to catch a gleam of the sunshine. The weather is hot and dusty, and they have just been watering the road, which has produced two broad bands of shade upon it, which unite in the foreground, because, the road being partially under repair (as is seen from the two wheel-barrows, &c. &c.), the watering machines have been compelled to cross to the other side. By the roadside, a row of *cittadines* and cabriolets are waiting, and a single carriage stands in the distance a long way to the right. A whole forest of chimneys borders the horizon: for, the instrument chronicles whatever it sees, and certainly would delineate a chimney-pot or a chimney-sweeper with the same impartiality as it would the Apollo of Belvedere. The view is taken from a considerable height, as appears easily by observing the house on the right hand; the eye being necessarily on a level with that part of the building on which the horizontal lines or courses of stone appear parallel to the margin of the picture.«

Nur durch die Reduzierung der Natur auf ihren nackten Material- und Energiewert wird eine Sphäre reiner Konstruktion und Synthese möglich. So ergibt sich der auf den ersten Blick paradoxe Sachverhalt, daß in einem Zeitalter höchster Geltung der Wissenschaft von der Natur zugleich deren Gegenstand in seinem Seinsrang für den Menschen nivelliert worden ist. (Blumenberg 1981, 92)

Möglich wird ab diesem Zeitpunkt, dass Materialität in einem ästhetischen Sein aufgeht, das als eine von vielen möglichen Welten exemplarisch ist und damit wie bei Paul Klee etwa dem Zufälligen entgeht und dadurch Strukturen eines »Urgundes der Natur in neuer Überzeugungskraft« (ebd., 93) zu erkennen geben würde. Möglich wird aber auch der Realismus Robbe-Grillet's, für den die Welt weder exemplarisch oder sinnvoll noch absurd, sondern einfach *ist*.<sup>21</sup> Das Material eines Films bleibt daher begrenzt wie unendlich wiederholbar:

C'est un monde sans passé qui se suffit à lui-même à chaque instant et qui s'efface au fur et à mesure. Cet homme, cette femme commencent à exister seulement lorsqu'ils apparaissent sur l'écran pour la première fois; auparavant ils ne sont rien; et, une fois la projection terminée, ils ne sont plus rien de nouveau. Leur existence ne dure que ce que dure le film. Il ne peut y avoir de réalité en dehors des images que l'on voit, des paroles que l'on entend. (Robbe-Grillet 1963, 131)

Blumenbergs und Robbe-Grillet's Einschätzung des ästhetischen Materials könnten – trotz zeitlicher Nähe – unterschiedlicher nicht sein. Hans Heinz Holz befindet sich in seinem reichhaltigen Artikel zur Geschichte des Begriffs Realität mehr als ein halbes Jahrhundert später noch immer in der Nähe von Blumenberg, wenn er Kunst als »wahrer« als das Naturvorbild beschwört, da die Realität des Materials in Sinn und damit als Realität par excellence aufgehen würde (Holz 2010, 209). Die Verschiedenheit der Antworten zeigt, dass das Verhältnis von Sprach- und Bildkunst im 19. und 20. Jahrhundert an den jeweiligen Antworten auf die Frage nach dem Realitätsgehalt des Ästhetischen weiter verfolgt werden muss.

## Bibliographie

- Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, 54–103.
- Bodmer, Johann Jakob: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte der Dichter (1741). Nachdruck Frankfurt a.M. 1971
- u. Johann Jakob Breitingen: Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft. In: dies.: Schriften zur Literatur. Hg. von Volker Meid. Stuttgart 1980, 29–35.
- Borgards, Roland: Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert. München 2003.
- Breitingen, Johann Jakob: Critische Dichtkunst (1740). Nachdruck Stuttgart 1966.
- D'Alembert, Jean: Discours Préliminaire de l'Encyclopédie et articles de l'Encyclopédie. Textes établies et présentés par Martine Groult. Paris 2011.
- Diderot, Denis: Vernet. Salon de 1767. In: ders.: Œuvres. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Ed. Laurent Versini. Paris 1996, 594–635.

21 Robbe-Grillet 1963, 18: »Or le monde n'est ni signifiant ni absurde Il *est*, tout simplement.«

- Entretiens sur le fils naturel. In: ders.: *Œuvres*. Tome IV. Esthétique - Théâtre. Ed. Laurent Versini. Paris 1996, 1131-1190 [= Diderot 1996a].
- Dubos, Jean-Baptiste: *Réflexions sur la Poésie et la Peinture*. Nachdruck der Ausgabe von 1770. Genf 1967.
- Eibl, Karl: *Die Entstehung der Poesie*. Frankfurt a. M./Leipzig 1995.
- Emrich, Hinderk M.: *Illusionen, die Wirklichkeit und das Kino*. In: Gertrud Koch/Christina Voss (Hg.): ... kraft der Illusion. München 2006, 39-52.
- Feger, Hans: *Die Realität der Idealisten. Ästhetik und Naturerfahrung bei Schiller und den Brüdern Humboldt*. In: Feger/Brittnacher 2008, 15-34.
- u. Hans Richard Brittnacher (Hg.): *Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller - Wilhelm von Humboldt - Alexander von Humboldt*. Köln/Weimar/Wien 2008.
- Flaubert, Gustave: *Brief an Louise Colet vom 16.1.1852*. In: *Œuvres complètes*. Bd. 13. Correspondance 1850-1859. Hg. von der Société des Études littéraires françaises. Paris 1974, 157-160.
- Fox Talbot, Henry: *Henry Fox Talbot an die Literary Gazette vom 30.1.1839*. [http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390017\\_NEW-ART\\_LIT-GAZETTE\\_1839-02-02.pdf](http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390017_NEW-ART_LIT-GAZETTE_1839-02-02.pdf)
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. In: *Werke*. Hg. von Erich Trunz. Bd. 12, *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. Hamburg 1953, 30-55.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. In: *Schriften zur Literatur*. Hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1972.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1970.
- Holz, Hans Heinz: *Realität*. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart 2010, 197-227.
- Humboldt, Alexander von: *Briefe an Varnhagen van Ense aus den Jahren 1827 bis 1858*. Hg. von Ludmilla Assing. Leipzig 1860.
- *Kosmos*. Für die Gegenwart bearbeitet von Hanno Beck. Stuttgart 1978.
- *Ansichten der Natur*. Erster und zweiter Band. Hg. und kommentiert von Hanno Beck. Darmstadt 1987.
- *Die Kosmos-Vorträge 1827/1828 in der Berliner Singakademie*. Hg. von Jürgen Hamel u. Klaus-Harro Tiemann in Zusammenarbeit mit Martin Pape. Frankfurt a. M. 2004.
- Hume, David: *An Enquiry Concerning Human Understanding (1748)*. Ed. by Tom L. Beauchamp. Oxford/New York 1999.
- Jäger, Georg: *Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese*. In: Michael Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, 221-244.
- Jahraus, Oliver: *Die Erfindung der Literatur durch die Literaturwissenschaft und die Rache der Literatur*. In: Susanne Knaller/Doris Pichler (Hg.): *Literaturwissenschaft heute - Gegenstand, Positionen, Relevanz*. Göttingen 2013, 27-39.
- Janin, Jules: *Le Daguerreotype*. In: *L'Artiste* 12 (1838/39), 145-148.
- Jauß, Hans Robert: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. München 1964.
- *Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal*. In: Jauß 1964, 157-178.
- Knaller, Susanne: *Das Paradoxon der Beobachtung. Der Zusammenhang zwischen der Metapher der Vierten Wand und zeitgenössischen autofiktionalen Formen*. In: Sabine Folie/

- Ilse Lafer (Hg.): *Hinter der Vierten Wand. Fiktive Leben – Gelebte Fiktionen*. Ausstellungskatalog Generali Foundation Wien. Nürnberg 2010, 49–58.
- *Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf*. In: dies./Harro Müller (Hg.): *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. München 2011, 11–28.
- *Der italienische Briefroman im Kontext von Subjektivitätstheorien und Mimesispoetiken im 18. und 19. Jahrhundert*. Ugo Foscolos »Le ultime lettere di Jacopo Ortis«. In: Giedeon Stiening/Robert Vellusig (Hg.): *Die Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2012, 279–292.
- Kohle, Hubertus: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*. Hildesheim/Zürich/New York 1989.
- Kolesch, Doris: *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.* Frankfurt a. M./New York 2006.
- Küpper, Joachim: *Ästhetik der Wirklichkeitsdarstellung und Evolution des Romans von der französischen Spätaufklärung bis zu Robbe-Grillet. Ausgewählte Probleme zum Verhältnis von Poetologie und literarischer Praxis*. Stuttgart 1987.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 6. München 1974, 9–187.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995.
- Mendelssohn, Moses: *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften (1757)*. In: ders.: *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hg. von Otto F. Best. Darmstadt 1974, 173–197.
- Menninghaus, Winfried: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt a. M. 1987.
- Novalis: *Werke/Briefe, Dokumente*. Hg. von Ewald Wasmuth. Bd. 2: *Fragmente 1 (1798)*. Heidelberg 1957.
- Rancière, Jacques: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris 1998.
- Reulecke, Anne-Kathrin: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München 2002.
- Ritzer, Monika: *Vom Ursprung der Kunst aus der Nachahmung. Anthropologische Prinzipien der Mimesis*. In: Rüdiger Zymner/Manfred Engel (Hg.): *Anthropologie in der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn 2004, 81–101.
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963.
- Robert, Jörg: *Die Kunst der Natur. Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon*. In: Georg Braungart/Bernhard Greiner (Hg.): *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Hamburg 2005, 139–154.
- *Weltgemälde und Totalansicht. Ästhetische Naturerkenntnis und Poetik der Landschaft bei Schiller und Alexander von Humboldt*. In: Feger/Brittacher 2008, 35–52.
- Sauerwald, Gregor: *Die Aporie der Diderot'schen Ästhetik (1745–1781). Ein Beitrag zur Untersuchung des Natur- und Kunstschönen als ein Beitrag zur Analyse des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs*. Frankfurt a. M. 1975.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *System des transzendentalen Idealismus (1800)*. Mit einer Einleitung von Walter Schulz. Hamburg 1957.
- Schiller, Friedrich: *Brief an Körner, Jena, 6.8.1797*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 29: *Briefwechsel, Schillers Briefe 1.11.1796–31.10.1798*. Hg. von Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar 1977, 112–113.

- Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend. In: ders.: Theoretische Schriften. Hg. von Rolf-Peter Janz, unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner u. Fabian Störmer. Frankfurt a. M. 2008, 776–791.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente zur Poesie und Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 16/1. München/Paderborn/Wien/Zürich 1981.
- Ueber das Studium der Griechischen Poesie. In: Walter Jaeschke (Hg.): Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). Mit Texten von Humboldt, Jacobi, Novalis, Schelling, Schlegel u. a. Philosophisch-literarische Streitsachen. Bd. 1. Hamburg 1999, 23–96.
- Stiegler, Bernd: Objektiv, objektives. In: ders.: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a. M. 2006, 151–153.
- Ullrich, Wolfgang: Kunst/Künste/System der Künste. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs u. Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart 2010, 577–581.
- Weaver, Mike (Hg.): Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography. Oxford 1992.
- Werber, Niels: Es gibt keine Literatur – ohne Literaturwissenschaft. In: Anne Bentfeld u. a. (Hg.): Perspektiven der Germanistik. Neueste Ansichten zu einem alten Problem. Opladen 1997, 176–194.
- Wey, Francis: Über den Einfluß der Heliographie auf die Schönen Künste. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I, 1839–1912. München 1999, 85–87.
- Wilm, Christin: Die »Reduktion empirischer Formen auf ästhetische«. Zur poetologischen Bestimmung von Wirklichkeit und Stoff durch Schiller, Goethe und Wilhelm Humboldt. In: Feger/Brittnacher 2008, 112–144.
- Zola, Émile: Le roman expérimental. Paris (1880) 1913.