

Gerhard Neumann / Günter Oesterle

Bild und Schrift in der Romantik

Einleitung

Die deutsche Romantik ist eine Zeit des Aufbruchs, der kühnen und spielerischen Anfangsexperimente; aber sie ist auch eine Zeit der Krise. Zwar herrscht sowohl in der literaturwissenschaftlichen Forschung wie in den weiter gespannten Versuchen einer kulturellen Diagnostik Einverständnis darüber, daß ‚Modernen‘ sich in wiederholten Schüben ereignet haben – in der Renaissance, in der französischen Aufklärung und der ihr folgenden bürgerlichen Revolution, in der Wiener Moderne um 1900 – und daß jede dieser neu erscheinenden Modernen an den Errungenschaften der vorangehenden partizipiert. Doch könnte man behaupten, daß die Krise, die sich in der deutschen Romantik abzeichnet, zu den differenziertesten gehört, und daß sie in den Umbrüchen, die aus ihr resultierten, alle Felder des Wissens, des Imaginierens und des Darstellens nachhaltig affizierte und transformierte. Es scheint, als sei die Lage hier anders gewesen als bei allen anderen ‚Modernen‘, die sich in der europäischen Geschichte ereignet haben. Wollte man ein Schlagwort wagen, so könnte man die deutsche Romantik als eine Medienkrise ersten Ranges kennzeichnen; als eine Krise, die im Feld der neu entwickelten wissenschaftlichen und künstlerischen Medien aufbricht und dabei deren Verwendung im Akt des Erkennens und des Bildens nachhaltig beeinflusst und umstrukturiert. Ganz zweifellos spielen hierbei die Errungenschaften einer ‚aufgeklärten‘ Wissenschaft, wie sie das Ende des 18. Jahrhunderts kennzeichnet, eine entscheidende Rolle – ist dies doch die nicht zuletzt politisch bestimmte Umbruchsituation, in der sich die rapide erweiternden Möglichkeiten des Erkennens, des Darstellens und des Phantasierens neu bilden und auf neue Art wirksam werden. Es springt in die Augen, daß diese mediale Krise sich in mindestens drei kulturellen Bereichen äußert. Sie tritt zutage in den schon aus der Renaissance sich herleitenden und noch fortgesetzt andauernden Experimentieranordnungen, die mit der Zentralperspektive, die eine Perspektive des Sehens und zugleich des Reflektierens ist, angestellt werden – als Proben aufs Exempel des verdoppelten Satzes des Cartesius, der zugleich die ‚Bildung‘ des neuzeitlichen Subjekts modelliert: ‚ich denke also bin ich‘ und ‚ich habe eine Zentralperspektive, also sehe ich‘. Die romantische Medien-Krise ergibt sich des weiteren aus den intensiv betriebenen Experimenten mit den Bild- wie mit den Sprach-Zeichen in einer sich verändernden Welt, ihrer Eindeutigkeit und ihrer Diskretheit schaffenden Dynamik, einer Art neuer Hieroglyphik, auf deren Setzung und Konturierung die Stiftung von Kultur beruht: aus der Spannung zwi-

schen dem Mißtrauen in deren Eindeutigkeit einerseits, dem zugleich fortgesetzt sich stärkenden Vertrauen in ihre die Wirklichkeit ‚befehlende‘ Kraft andererseits. Und diese Krise läßt sich schließlich aus den die sensuelle Theorie der Aufklärung weit hinter sich lassenden romantischen Experimenten ableiten, die mit den fünf Sinnen, ihrer (immer noch, seit der Antike, hierarchisch definierten) Begrenztheit und der Erweiterung des durch sie umzirkten Wahrnehmungssektors zu tun haben. Als Jean Paul Bekanntschaft mit dem Mesmerismus – einem der exemplarischen neuen Wissenschaftsmuster der Romantik – und seiner die fünf Sinne überschreitenden Wahrnehmungskraft machte, stellte er sich (und zugleich der sich neu formierenden europäischen Kultur) die Frage: „Aber warum wäre dieses noch fünf sinnliche mechanische Gewand das letzte? Warum soll den Geist kein dynamisches umgeben, gleichsam ein allgemeines Sensorium?“. Die Möglichkeit, ja die Erfindbarkeit eines solchen über die Fünfsinnlichkeit hinausgehenden, aber gleichwohl wissenschaftlich fundierten Sensoriums war es eigentlich, welche die Romantiker beschäftigte und umtrieb. Fragen dieser Art einer – wissenschaftlich begründbaren und formbaren – Überschreitung der Wahrnehmungsgrenzen, die sich in den Schriften eines Novalis wie in denjenigen eines Achim von Arnim, ebenso bei Ritter und Brentano wie nachhaltig bei E.T.A. Hoffmann finden, haben die Literaturgeschichte dazu geführt, sich – bei ihrer Bemühung um das Verständnis der Romantik und ihrer Wahrnehmungskrise – zunehmend auch als Mediengeschichte zu begreifen. Man hat einsehen gelernt, daß sich die Geschichte des Subjekts nicht von derjenigen der Zentralperspektive (ihrer technischen Bedingungen durch die Entwicklungen der Optik, ihrer naturwissenschaftlichen Formulierung z.B. durch Descartes, ihrer kunsttheoretischen durch Alberti) abtrennen läßt, daß diese Fixierungen des Seh- wie des Denkaktes aber von den Romantikern erneut aufgebrochen werden und daß sich in diesem Vorgang des Umbruchs auf mannigfachen Feldern Reflexionen über den Zusammenhang zwischen Optisch-Imaginärem und Begrifflich-Skripturalem auf tun. Es ist ein markantes Symptom für diesen Umbruch, daß das Interesse an Mikroskop und Fernrohr, an Laterna magica und Anamorphose, an Camera obscura und Augenspiegel sprunghaft anwächst, daß Farb- und Gestaltvisionen, wie sie das Kaleidoskop gewährt, und medial begründete Klang-Erweiterungen, wie sie dem „Euphon“ (in E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*) und der Glasharfe eigen sind, die Phantasie der schreibenden Autoren beschäftigen, und daß es nicht zuletzt die Medizin mit ihren neuen Verfahren der physischen wie der psychischen Sondierung und Auskultation ist, die in den philosophischen, bildnerischen und narrativen Projekten romantischer Welterkundung eine Rolle spielt. Entscheidendes Merkmal dieser Umstrukturierung der Wahrnehmung ist die Überschreitung der Mediengrenzen. Die Aufmerksamkeit der romantischen Autoren, die fast alle genauere Kenntnisse aus der Physik besaßen, richtete sich auf die Grenzüberschreitungen im Erkenntnisakt, die nun zwischen den Bild-, Klang- und Schriftzeichen zu spielen beginnen, sie richtete sich aber zugleich auf therapeutische Strategien, die das Wahrnehmungs- und Ausdrucksgeschehen zu heilen vermöchten, auf die medizinischen Kuren, die zugleich Hermeneutiken und Le-

seregeln für Buchstaben und visuelle, imaginäre Befunde sind, und die ein kompliziertes, figurierendes wie defigurierendes Potential entbinden, das sich auf Krankheiten, Auflösungen, Entstellungen richtet – und deren Verkehrung in Strategien der kulturellen Therapierung, der Disziplinierung, der Regelung und der Wiederherstellung. Natürlich steht dabei das Interesse für den Wahnsinn als Abweichung von der Norm, als Mißbrauch und produktive Hybridisierung von Zeichen, beinahe an erster Stelle; der Wahnsinn als eben jener Ort, wo Deformation und Refiguration ihre Wechselkraft entfalten; eine Störung der Diätetik der Wörter, die zugleich produktiv zu werden vermöchte, und zwar durch Grenzüberschreitung, durch schöpferisches Ausweichen in andere Signifikantenfelder: als der medial bestimmte Versuch einer Transfusion von Schrift in Klang, aber vor allem und in aller riskanten Insistenz als die Überführung der Schrift in das Bild, des Bildes in die Schrift.

Hiermit verknüpft ist freilich noch ein Weiteres: Wahrnehmungskrisen erweisen sich stets auch als Realitätskrisen und näherhin als Krisen der Repräsentation. Denn das Problem des Realismus in der Kunst impliziert zugleich einen weiteren, kulturbedrohenden Konflikt, der aus dem Spiel referenzloser Zeichen erwächst, die ‚illegitim‘ in andere Zeichenrepertoires hinübergleiten. Es sind Krisen des semiologischen Haushalts und seiner Öffnung auf andere, neu sich gründende mediale Ressourcen. In diesem Feld ist es ohne Zweifel die als wiederbelebbar erkannte mediale Chance der ‚Bildlichkeit‘, die – aus der Auseinandersetzung mit der ‚Bildynamik‘ anderer Kulturen wie der mittelalterlichen, aber auch der vielfältigen orientalischen, wie z.B. derjenigen Ägyptens – mehr und mehr an Bedeutung gewinnt und mit der Schrift und ihrer Begriffe ‚umreißen‘ Kraft in Konkurrenz tritt. Man denke nur daran, in welcher Weise bereits die Aufklärung mit ihrem Enzyklopädie-Projekt eine Verknüpfung von Schrift und Bild (in den legendären ‚planches‘) in Szene setzte, und wie – in den strategischen Konzepten Diderots und d’Alemberts (in der Vorrede der *Enzyklopädie*) – die Bildmuster von Kartographie und Wissensbaum sich einstellen, in denen das immense Schrift-Material des kulturellen Wissens topologisch und hierarchisch strukturiert wird. Kein Zufall, daß Novalis mit dem *Allgemeinen Brouillon* seinerseits eine Überbietung der französischen *Enzyklopädie*, unter dem von ihm erfundenen Namen einer „Enzyklopädistik“, anstrebte, die dieses Wissensmodell aus Bild und Schrift ihrerseits zu transzendieren und im wörtlichen Sinne zu repräsentieren – also in einer Art epistemischer Hypotypose wieder ‚vorzustellen‘ – vermöchte. Im Mittelpunkt dieses Novalisschen Konzepts steht nicht zuletzt eine bisher ungeahnte Erweiterung des Mediengeschehens im Verstehens- und Erkennungsakt durch die neuen Wissenschaften: durch deren technische und instrumentelle Möglichkeiten, wie sie in der Physik, der Physiologie, der Medizin, aber natürlich ebenso und gleichgestellt in der ‚Literatur‘ als Wissens- und Erfahrungsform wirksam werden – zum Beispiel durch das Eindringen des Mesmerismus in diese. Es ist eben diese umfassende Medienkrise, die sich auf die Überschreitung der Grenzen in den Erfahrungsorganen richtet, wie sie den verschiedenen Sinnen zugeordnet sind – Novalis erwägt neben der Optik,

der Akustik und dem Tastsinn auch eine Wissenschaft, deren Erkundungen mit Hilfe des Geschmackssinns und des Odorats ins Werk gesetzt werden. In diesem Feld läßt sich aber zugleich auch eine spezielle, in diese umfassende Umbruchsituation eingebettete, auf die sprachliche Semiotik ausgerichtete Krise ausmachen, die sich im innerlinguistischen Spiel zwischen Buchstabe, Klang und Bild offenbart, im Spiel zwischen Schrift, Stimme und Einbildungskraft, zwischen den spezifischen Zeichen der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst. Kurz gesagt: in der Reflexion der Möglichkeit einer mit wechselnden Medien indizierten Sprache, einem aus Bild, Klang und Buchstabe gespeisten ‚Ydioma universal‘, wie es Goya in einem seiner *Caprichos* beruft. Wenn der Leipziger Privatgelehrte Johann Adam Bergk in seiner im Jahr 1799 publizierten *Kunst, Bücher zu lesen*, darauf aufmerksam macht, daß man „beim Lesen das Feuer der Einbildungskraft anfachen“ müsse, „um den Vorstellungen Lebendigkeit einzuhauchen“, so offenbart sich darin gerade jenes von der Romantik exzessiv diskutierte und bedachte Problem, wie es denn um die geregelte oder ungeregelte Einbildungskraft und ihre Kultur erzeugende Kraft bestellt sei, und in welcher Weise es gelingen könne, deren ‚dérèglement‘ – im Grenzbereich zwischen Produktion und Rezeption von Schrift und Bild – fruchtbar zu machen: und zwar mit dem Ziel der Entbindung und ‚Enthemmung‘ jener Kräfte, die in der Sprachkraft der Bilder schlummern und die vom schöpferischen Autor wie vom produktiven Leser als wucherndes Imaginäres aus dem Buchstaben erweckt werden können – im dialogischen Spiel der Literatur. Damit ist auch der neue Stellenwert bezeichnet, den die ‚alte‘ Rhetorik in der Romantik zugesprochen bekommt. Es ist eine Wiederentdeckung und Refiguration des ‚Gesichts‘, das in den Buchstaben und ihren Konfigurationen verborgen ist. Es ist eine Wiederkehr, ja ein Spiel der Wiedergängerei, in dem den rhetorischen Figuren gleichsam ihre Bild- und Gestaltkraft, ihre Lebensdynamik abgeschmeichelt wird, die sie verloren zu haben scheinen, das organische Potential, das in den Buchstaben schlummert, zur Alraune, zum Schein- und Zauberleben im Bild und seiner geheimnisvollen Dynamik wird. Ganz zweifellos erwächst diese Wiederkehr des ‚Bildes‘ aus der wimmelnden Schrift samt ihren Buchstaben aus einer gesteigerten, ja erotisierten und hysterisierten Aufmerksamkeit auf Metapher und Metonymie, auf die Bildkraft der Worte und Figuren, auf die Kraft des Vor-Augen-Stellens, über welche rhetorische Grundfiguren wie die Hypotypose und die Prosopopöie verfügen. Daß dieses Spiel der Verschiebung und Verdichtung, als ein die Grenzen der Zeichenordnungen überspringendes Durchqueren unregelter Bild- und Schreibdynamiken nicht nur aus nationalpolitischen Zusammenhängen, sondern gerade auch aus dem Erfahrungsfeld der bürgerlichen Kernfamilie heraus wahrnehmbar gemacht und in ein Geflecht von realen, imaginären und symbolischen Potenzen verstrickt werden kann, ist an E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* längst evident gemacht worden.

Wenn man schließlich davon ausgeht, daß die romantische Bewegung aus dem doppelten Antrieb einer programmatischen Subjektivität und eines Kunstbewußtseins erwächst, das aus der Dialektik von Regel und Verstoß hervortritt, dann könnte man vermuten, daß die Form eines ‚medialen‘ Randphänomens, des

Capriccios, als entscheidendem Innovations- und Irritationsmuster in diesem Kontext seinen Platz hat; des Capriccios nämlich als eines gestalterischen Instruments, das genau den fluktuierenden Grenzbereich zwischen den Medien des Bildes und der Schrift markiert. Nicht zufällig ist immer wieder Goyas unvergleichliche Vision von der Vernunft, die Monstren hervorbringt, in diesem Zusammenhang in Anschlag gebracht worden: Gedanke, Begriff, Gesetz auf der einen Seite, die Bilder, die aus dem Unbewußten phantastisch und bedrohlich aufsteigen, auf der anderen Seite. Nichts macht dies evidenter als das berühmte *Capricchio* mit der Nummer 43, das von Goya ursprünglich als Titelblatt seiner legendären Grafik-Serie vorgesehen war. Es zeigt die mit Schrift gefüllten Bücher, die (auf einem der ersten Entwürfe des *Capricchio* 43) zu Füßen des träumenden Künstlers liegen, und später dann die dorthin plazierte Inschrift „el sueño de la razon produce monstruos“, es zeigt den Künstler, mit auf dem Tisch über verschränkten Armen gebetteten Kopf, es zeigt die Gestalten des Alptraums, die den Schlafenden quälen, über ihm den Raum bevölkernd, ein Bilderschrecken. Man könnte – mit den Worten Ekkehard Mais – im Blick auf dieses doppelte Spiel der Romantik mit Schrift und Bild sagen: „Träume sind die zweite Wirklichkeit und das Capriccio ist das Instrument, sie darzustellen“. Das Capriccio wäre genau jenes (Schrift und Bild in Friktion bringende) Medium, das Abweichung und Öffnung zugleich bewirkt: eine negative Komponente enthaltend, die im Verzicht auf einsinnige Lesbarkeit, Absage an Kohärenz und an Maßstäbe besteht; eine positive aber zugleich, aus der produktive und schöpferische Mehrsinnigkeit, Wahlfreiheit, Realitätsmischung resultieren (Werner Hofmann). Zuletzt sind es „Sprünge der Einbildungskraft“ (Günter Oesterle), die dem Hiat zwischen Schrift und Bild sein ästhetisches Potential abgewinnen.

Die im vorliegenden Band versammelten Studien nähern sich diesem komplexen Zusammenhang der Medienkrise in der deutschen Romantik in vier Problembereichen: Die ersten drei Aufsätze erproben die wechselnden Verhältnisse und Proportionen von Bildlichkeit und Schriftlichkeit und bezeichnen den grundsätzlichen Rahmen der Erörterung. Vier weitere Darstellungen wenden sich den verschiedenen, von den Romantikern in Anschlag gebrachten Medien der Wahrnehmung und Gestaltung zu: jenen Techniken und Umriss-Arten, in denen Bilder in Schrift, Schrift in Bilder verwandelt werden. Hierauf folgen sieben Abhandlungen, die den wichtigsten Diskursen, deren medialen Implikationen und deren Vernetzung ihre Aufmerksamkeit schenken, welche in der Romantik sich Geltung verschafft haben: von der medizinischen über die kunsthistorische bis zur poetischen – als einer nicht selten politischen – Redeordnung. Den Abschluß bilden zuletzt drei Studien, die sich dem komplizierten Zusammenhang zwischen Autorschaft und Geschlechterdifferenz zuwenden – und deren Einbettung in das mediale Feld sozialer Modellierung.

Günter Oesterles Aufsatz „Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik“ steckt das Feld ab, in dem die Erörterungen der folgenden Studien argumentieren. In seinem Text geht es um Grenzen und Gemeinsamkeiten zwischen bildender Kunst und Poesie, zwischen

Schrift und Bild aus der Perspektive des „Umrisses“. Es wird gezeigt, daß die Frage des Umrisses, als eine Darstellung „reinsten Daseins“, schon den Klassizismus eines Winckelmann bestimmt, weil der Umriss, als Urszene der Malerei (nach dem Bericht des Plinius: als das Nachzeichnen des Schattenrisses des Geliebten an der Wand), in welcher Abstraktion und sinnliche Verdichtung sich vereinigen, das Wesen des Dargestellten in seiner Formierung fixiert und gleichwohl einer späteren Ausdifferenzierung vorbehält. Diese Struktur des Umrisses, die Geste und Graphem auf spannungsvolle Weise verknüpft, behält, wie Oesterle zeigt, unter verändertem Vorzeichen ihre Geltung auch in der Romantik. Eine solche historisch beförderte Verwandlung des Mediums des ‚Umrisses‘, dem es gelingt, einen Totaleindruck zu gewinnen und festzuhalten, wird in Oesterles Aufsatz von Lessings *Laokoon*-Aufsatz über Goethes und A. W. Schlegels den Umriss betreffende Kontroverse bis zu Moritz von Schwind's Illustrationen zu Mörikes *Schöner Lau* nachgegangen: den seismographischen Akzentverschiebungen innerhalb des die Bild-Schrift-Konstellation begründenden Musters nachspürend und deren Einwirken auf romantische Poetologien rekonstruierend.

Helmut Pfothenhauers Beitrag „Schrift-Schriftbild-Schrift: Jean Paul“ reflektiert seinerseits in grundsätzlicher Weise das Verhältnis von Schriftzeichen und ikonischen Zeichen bei Jean Paul. Ins Zentrum stellt Pfothenhauer zwei Texte Jean Pauls, die direkt von Bildvorlagen ausgehen, nämlich die dem *Kampaner Tal* angeschlossenen Beigaben *Erklärung der Holzschnitte unter den zehen Geboten des Katechismus von 1797* und *Das Leben Fibels von 1811*. Jean Pauls Bevorzugung „unbeholfener“, die Einbildungskraft stimulierender Bilder zeige die Tendenz, Bilder in Text zu verwandeln. Durch Kommentierung und Umschrift suche Jean Paul selbst auch das noch verbliebene „ikonische Eigenleben“ der Bilder jeglicher Materialität zu entkleiden. Geradezu obsessiv würden Bilder in Schrift überführt mit dem Ziel, sinnlich konkrete, sexuelle Lust durch einen entmaterialisierten, nicht visuellen, sondern visionären Schreibprozeß zu ersetzen. Der literarische Bilderstürmer Jean Paul verwandle sich als „Rächer der Idolatrie“ in gesteigerter Unbotmäßigkeit zum selbstherrlichen, gottgleichen Stifter von Buchstabenwelten. Fibel setze *sich* anstelle der Bibel. Die Überbietung der Sinnenwelt durch Schrift, die durch Schreiben erreichte Spaltung von Sexualität und Wissen, von Sinnlichkeit und Geistigkeit, die bizarre Umbesetzung von der Impotenz des Körpers auf die Potenz des Autors ermächtigte die Papierwelt zum Ersatz für die wirkliche Welt. Unsterblichkeit sei nur für den Autor von Büchern zu haben. Die Kehrseite dieser literarischen Selbstverherrlichung sei freilich die Leere des „Federkiel-Virtuosen“. Durch erneute Umschrift der überschriebenen Bilder in pikurale Schriftbilder versuche Jean Paul dem Fluch der Selbstbezüglichkeit und Lebensferne entgegenzuwirken. Dadurch kreierte er ein Verhältnis von Schriftzeichen und ikonischen Zeichen zweiter Ordnung.

Der Aufsatz von *Dagmar Ottmann* wendet sich in dieser ersten, die grundsätzlichen Fragen des Bild-Schrift-Konnexes historisch aufarbeitenden Sektion einem ebenso zentralen wie prekären Problem der Bild-Schrift-Konstellation zu: der innersprachlichen Spannung zwischen Bild und Schrift und den daraus er-

wachsenden Problemen für eine ‚realistisch‘ indizierte Narration, die sich als Ausarbeitung des ‚rebellischen Kerns‘ der Romantik zu erkennen gibt. Man könnte es die Frage nach der Rolle des ‚Bildes‘ für die ‚Bildung‘ des Subjekts nennen. Der Titel von Dagmar Ottmanns Studie lautet denn auch: „Achim von Arnim: ‚Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau‘. Zur Funktion der Metonymie in romantischen Texten“. In der Analyse der Arnimschen Erzählung geht es dabei um die Rolle tropischer Figuren, hier insbesondere der Metonymie, als Auslöserin von Bildungsprozessen, die im sozialen Spannungsfeld von Wahnsinn, Aggression und Sexualität ‚ihren Lauf‘ nehmen und zugleich auf die zeitgenössische Diskussion um einen deutschen Nationalstaat ‚abgebildet‘ werden. Damit rekonstruiert Dagmar Ottmann eine der wesentlichen Funktionen metonymischer Bildsprache im komplexen Prozeß der Stiftung und Löschung von sozialem Sinn anhand jener stringent komponierten Bildfelder, die in der Arnimschen Novelle in Auseinandersetzung miteinander stehen. Es gelingt der Nachweis eines in sich gespaltenen Erzählprozesses, der aus der dialogischen Grundstruktur emaniert, von metonymischen Figuren vorangetrieben wird und zu einer spannungsvollen Konstruktion von Bildsprache, Zeichenerzeugung und Subjektbildung gelangt, in der Krieg und Poesie auf befremdliche Weise konstellierte erscheinen.

Die zweite Sektion des vorliegenden Bandes, in der es um die verschiedenen Versuche einer medialen Vermittlung und Konfrontierung von Bild und Schrift geht, wird durch den Aufsatz von *Gerhard Neumann* eröffnet, der den Titel trägt: „Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns Novelle ‚Doge und Dogaresse‘“. Hoffmann erscheint hier als der wahrscheinlich kühnste Experimentator mit den medialen, diskursiven und auktorialen Möglichkeiten, die sich aus der Konfrontation von Bild und Schrift, von Gemälde und Narration ergeben: und zwar angesichts des für die Romantik kardinalen Modells der Geschlechterdifferenz und ihrer kulturorganisierenden Funktion. An einer von Hoffmanns eindrucksvollsten Bild-Novellen, der Geschichte von *Doge und Dogaresse*, läßt sich zeigen, wie Hoffmann aus einem rätselhaften Bild den Text einer Erzählung herauszuspinnen beginnt; ein Vorgang, in dem das Faktisch-Historische fikionalisiert, die Fiktion aber ihrerseits als Faktum in Szene gesetzt wird. Von Interesse erweist sich dabei zugleich die wahrnehmungsgeschichtliche Perspektive, in die Hoffmann sich mit seinem medialen Experiment stellt. Sein Verfahren einer ‚Transfusion des Bildlichen ins Textuelle, des Textuellen wiederum zurück ins Bildliche‘ erweist sich dabei als ein ‚Capriccio‘, das in die komplexe Geschichte der optischen Wahrnehmung seit Leon Battista Alberti und Descartes eintritt, in welcher die Zentralperspektive in ein gerahmtes Bildfeld eingeführt, und, kaum gewonnen, alsbald wieder den Anamorphose-Experimenten, wie sie Nicéron, ein Schüler von Descartes‘ Freund Mersenne, angestellt hat, unterworfen wird. Der Romantiker Hoffmann entfaltet dieses Spiel der Transformation des Visuellen ins Textuelle, das zugleich ein Verwandlungs-Spiel von Bild und Schrift, von Defiguration und Refiguration ist, in höchster Virtuosität und erhebt es zum poetologischen Struk-

turmuster seines Erzählens schlechthin: dem „serapiontischen Prinzip“ der entstellenden Verwandlung, des Fluktuierens und Oszillierens zwischen Historie und Phantastik.

Heinz Brüggemann greift ein anderes ‚technisches‘ Muster der Modellierung von Realität auf, nämlich die Geschichte des Schattenrisses in seiner kulturellen wie poetologischen Bedeutung. In seiner Studie „Peter Schlemihls wundersame Geschichte der Wahrnehmung. Über Adelbert von Chamisso's literarische Analyse visueller Modernisierung“ diagnostiziert er den Schattenriß als ein Medium der Selbst-Verbildlichung, und zwar vor dem Hintergrund der Wahrnehmungsgeschichte als Identitätsgeschichte mit sozialpolitischen Implikationen; ein Feld, in dem das optische Instrument und die Regeln der Warenästhetik auf intrikate Weise konvergieren. Dabei knüpft Brüggemann an Techniken der literarischen Konstruktion des Selbst in der autobiographischen Tradition an und erkennt – in einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, in der Schatten gegen Geld, Silhouette gegen Schrift getauscht wird – im ‚Schattenriß‘ jenes Gespenst und Abbild, das die Inszenierung von Unabbildbarkeit, die Konstruktion eines unmöglichen Bild-Zeichens als buchstäbliches ‚post scriptum‘ ins Werk setzt – ein ‚nach der Schrift‘ seinen Umriß ‚bildendes‘ Zeichen. Damit mache Chamisso, so Brüggemann, den aufgeklärten Diskurs über die innere Doppelung des Selbst zum Gegenstand seines Experiments (– der Schattenriß sei der graue Star im Auge des aufgeklärten Jahrhunderts –) und bereite mit seiner Geschichte den Boden für die Möglichkeit, mit dem Schatten und seinem Verkauf metaphorisch nichts Geringeres als die gesellschaftliche Spaltung selbst abzubilden. Sozialgeschichtlich wird hier präzise diagnostiziert, wie die Menschen, in einer das Selbst im ökonomischen Tausch entfremdenden Gesellschaft, als Gefangene ihrer Bilder und Selbstbilder zu agieren beginnen. Die Wahrnehmungserzählung des Selbst werde auf der Bühnenwelt der Moderne, die eine Bühne der Stadt geworden ist, zu einem Spiel mit den Grenzen jenes unmöglichen Zeichens, das als Umriß zwischen Schrift und Bild verharrt.

Die prekäre Form der Selbstverbildlichung und -entstellung thematisiert auch die Studie von Harald Tausch: „Das Bad der Diana. Heinrich von Kleists ‚Der Schrecken im Bade‘“. Es ist das Anliegen dieses Beitrags, nicht nur die Zitierung bestimmter Gemälde in Kleists „Idylle“ glaubhaft zu machen, sondern darüber hinaus zu zeigen, wie Kleist in den dramaturgisch bewegtesten Szenen dieses Textes auf eine Sequenz von Gemälden anspielt, die in ihrer spezifischen Anordnung an den Wänden der Dresdner und Kasseler Galerien eine bestimmte Wahrnehmungskorrespondenz nahegelegt haben dürfte. Kleist fügt demnach in den vordergründig anschaulichsten Abschnitten seines Dramoletts eine Kette von Gemäldeanspielungen ein, indem er zugleich deren musealen Blickkontext mitgestaltet. Derartige Zitate aus der bildenden Kunst dienen freilich nicht dazu, die Anschaulichkeit zu erhöhen; sie haben vielmehr die Funktion, die Nichtübersetzbarkeit von Schrift und Bild einsichtig zu machen. Kleists *Schrecken im Bade* ist im *Phöbus* erschienen. In dieser Zeitschrift war einleitend eine Diskussion über die Beziehung von Poesie und bildender Kunst angekündigt worden. In

Kleists „Idylle“ hat sich nun die Thematisierung des externen Verhältnisses von Bild und Text zum internen Schrift-Bild-Problem gewandelt. Die geplante intermediale Auseinandersetzung hat sich zu einem innermedialen Problem der Dissonanz von Schrift und Bild erweitert. Plausibilisiert wird diese These von der Korrespondenz der Sprach- und Bildskepsis durch die Konfrontation der einzigen „Idylle“ Kleists mit der Idyllenkonzeption Gessners. Während sich bei Gessner ein Primat des Bildhaften, eine Konvertierbarkeit von Schrift ins Bild sowie eine Repräsentation des Körpers durch die Stimme nachweisen läßt, ist Kleists „Idylle“ von Anfang an durch eine tiefgreifende Irritation geprägt: Durch Verstellung, Maskierung und Vertauschung der Geschlechterstimmen treten Stimme und Körper auseinander. Aus einem schwankhaften Motiv einer als Freier verkleideten Magd, die ihre Herrin beim Bade belauscht, entsteht tödliches Entsetzen. Die in Anspielung an Aktäon vorgeführte Scham vor dem vermeintlichen Blick des „Zukünftigen“ wird in der Gegenstrategie der auf die verkleidete Magd antwortenden Herrin gesteigert, eine Steigerung des Schamgefühls ins Lebensbedrohliche. Dadurch entfaltet sich eine immer prekärer werdende Dissonanz zwischen Stimme und Körper und damit zugleich eine immer größer werdende Spannung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Das ‚Dramolett‘ führt die drohende Verselbständigung der Bilder gegenüber der Schrift und – Hand in Hand damit – vor, wie die Bilder Gewalt über die Figuren erhalten.

Auch Walter Hinderers Studie wendet sich der Frage nach der möglichen Modellierung des Selbst im Medium des Bildes zu. Noch genauer gesagt: der Narrativierung von Gemälden und ihre Wahrnehmung ermöglichenden Kraft. In seinem Aufsatz „Erzählte Bilder und eingebildete Texte: Anmerkungen zu Tiecks Novelle ‚Die Gemälde‘ (1821)“ zeigt Hinderer die Bedeutung Tiecks als eines den romantischen ästhetischen Diskurs begründenden und ihn schließlich wieder verabschiedenden Autors: Tieck diskutiere in seinem Text die romantische Usurpation von Bildern als Generatoren von Narration und zeige, namentlich anhand einer Fälscherfigur und ihrer Einspielung in die Welt der ‚Originale‘, zugleich die Gefahren und Defizite einer Verabsolutierung der Bildlichkeit durch romantische Texte. In der Novelle *Die Gemälde* werde im Verlauf des erzählten Geschehens auf eine ‚wahre‘ – im Gegensatz zur selbstbetrügerischen – Augenöffnung durch Bild und Schrift hingedeutet, wie sie einer gemäßigten ‚spätromantischen‘ Ästhetik angemessen sei. Tieck überwinde hier in einer doppelten Poetologie des Bildes und der Schrift das absolute Romantische und gelange zu einer Art von pragmatischem Realismus. Mit der Parodie auf die romantische Kunstanschauung gehe eine Relativierung und Sozialisierung des dogmatischen Primats der Kunst einher. Abschließend gelangt Walter Hinderer zu einer grundsätzlichen Erörterung des Wahrnehmungsdiskurses in der Kunstperiode, wobei er, bis auf Karl Philipp Moritz zurückgreifend, das Problem der Hierarchie der Sinne und ihrer Metamorphosen in die Argumentation einbezieht.

In der dritten Sektion des vorliegenden Bandes werden Studien vorgelegt, die einzelne Diskursformationen aus dem romantischen Feld herausheben, in ihrer Konstruktion aus Bild und Schrift zeigen und in ihrer Funktionalität im ge-

samtromantischen Diskurs beleuchten. Eingeleitet wird diese Sektion durch *Manfred Schneiders* Beitrag „Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns“. Schneiders Text geht von der Konjunktur des Themas Wahnsinn in der Literatur um 1800 aus. Er postuliert die These einer Beteiligung der romantischen Literatur an der Genese des Wahnsinns. Sprache und Literatur treten demnach dann als Mitverursacher ins Blickfeld, wenn die Begründung für die Genese des Wahnsinns wechselt. Dieser Fall tritt ein, sobald die Ursachen des Wahnsinns nicht mehr moralisierend in der Erziehung, im Laster der Trunksucht, in Schocks oder Erbeigenschaften gesucht werden, sondern im „Mißbrauch der Wörter“ und einem damit einhergehenden Verlust des Kontingenzsinnes. Was Hobbes als erster bemerkt habe, habe Rousseau zum Angelpunkt seiner sprachtheoretischen und pädagogischen Überlegungen gemacht: Kein Zeichen dürfe ohne Bedeutung und kein Wort ohne Referenz bleiben. Werde diese „Diätetik der Wörter“ nicht eingehalten, sondern statt dessen einer „Lesewut“ gehuldigt, so führe die von der Literatur geförderte Akkumulation von referenzlosen Zeichen konsequent zum „Übel des Imaginären“, zu einer restlosen Semantisierung der Welt, in der jedem und allem, sogar dem geringsten Stäubchen, eine fixe Bedeutung zugeschrieben werde. Die Romantik lege die ästhetischen und theoretischen Grundlagen für die Moderne, nicht nur weil sie den von Hobbes und Rousseau eingeleiteten „linguistic turn“ in der Begründung des Wahnsinns aufgreift, sondern vielmehr weil sie demonstriere, daß Literatur und Wahnsinn nach gleichen Regeln funktionieren. Letzteres wäre der Grund, warum vier Hauptsymptome des romantischen Wahnsinns, der „Mißbrauch der Wörter“ und Zeichen, der Verlust des Kontingenzsinns, die Ununterscheidbarkeit von Innen und Außen, von Totem und Lebendigem und der damit einhergehenden „automatischen Ungeheuerchen“, in Fiktion und Faktizität gleichermaßen existierten, und warum deshalb die „verschiedenen wahnsinnigen Helden des 19. Jahrhunderts“ in den *Nachtwachen des Bonaventura* wie in E.T.A. Hoffmanns Werken nicht viel anders figurierten als bei Nietzsche und Schreber. Das Changieren zwischen Fiktion und Faktizität läßt Raum für zwei von der Romantik inaugurierte ästhetische Operationen: Ist die Ununterscheidbarkeit von Innen und Außen, von lebendig und tot noch verstandesmäßig distanziert beobachtbar, so kommt es zu Reaktionen des Grauens; tritt jedoch die Überflutung auch des Beobachterstandpunkts durch ein Delirium desemantisierter Wörter ein, so installiert sich ein allseitiger „Wundersinn“, der jeglicher Faktizität durch seine suggestiven „Filmbilder“ überlegen ist.

Während Manfred Schneider sich in seiner Abhandlung des medizinisch-psychiatrischen Diskurses in der Romantik vergewissert, wendet sich *Ethel Matala de Mazza* der Frage der Autorschaft und ihrer Legitimierung durch den poetischen Diskurs in der Romantik zu: „Die Kraft der Einbildung oder wie erfindet sich ein romantischer Autor? Zwei Lektionen in zwei Lektüren von Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann“. Ethel Matala de Mazza geht in ihrer Erörterung von einem Paradox aus: der Tatsache nämlich, daß das Eigentumsrecht über die Wörter – mit Fichtes Aufsatz über das Urheberrecht – in eben dem Augen-

blick reklamiert wird, wo die Kontrolle über die Bedeutungen dem Autor entgleitet. Aus dieser paradoxen Situation heraus werden zwei Erzählungen der Romantik komplementär gelesen, die sich als Experimente auf die Begründung romantischer Autorschaft verstehen: Tiecks *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* und E.T.A. Hoffmanns *Kampf der Sänger*. In einer Vorerwägung aber werden zunächst Tiecks Knabe Phantasius und Hoffmanns Einsiedler Serapion als „Schutzpatrone der losgelassenen Phantasie“ in den Blick genommen. Beiden liege ein Bekenntnis zur Einbildungs-Euphorie und eine Abwehr des „Buchstabenunwesens“ zugrunde. Denn die natürliche Grunddisposition der Einbildungskraft zwingt, wie es im romantischen Text heißt, den Protagonisten dazu, „selbst Geschichtliches so aus seinem Innern“ herauszuerzählen, „wie er alles selbst mit eignen Augen lebendig erschaut und nicht wie er es gelesen“. Als Ergebnis der Analyse der beiden Texte stellt sich heraus, daß beide Erzählungen zwar einerseits der Schrift durch Mündlichkeit und halluzinatorische Anschaulichkeit zu entkommen suchen, es andererseits aber dabei nur gelingt, die „Figur“ des Autors aus der Schrift herauszutreiben. Das begründende Paradox, das in den beiden Erzählungen zur Geltung gebracht wird, besteht darin, daß die Lektüre als der Königsweg erscheint, um die Materialität der Schrift zu überwinden und einen freien Imaginationsraum zu eröffnen. Das Lesen unter Anleitung der Hermeneutik führe dazu, das Sprechen aus dem Buchstabengitter der Schrift, der Rhetorik, in den Bild-Raum der Phantasie zu überführen. Zugespitzt auf eine durch ein Paradox markierte These lautet die Einsicht der Studie von Ethel Matal de Mazza: Das Argument des Wahnsinns stehe gegen dasjenige der Autorschaft; einerseits könne das innere Bild nur als Produkt eines selbsttätigen Gemüts subjektbegründend und insofern literarisch tätig werden – hier lauere die Gefahr des Wahnsinns; andererseits bedürfe es zur Hervorbringung innerer Bilderströme zwangsläufig der Schrift – hier sei nach der Schöpferkraft des Autors gefragt. Ein Vorblick richtet sich zuletzt auf Flaubert, den ‚romantischen‘ Realisten, den „fantastique“ de bibliothèque“.

Auch Claudia Öhlschläger fragt – in ihrem semiologischen Beitrag „Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs ‚Die Zauberei im Herbst‘“ – nach einer Besonderheit des poetologischen Diskurses der Romantik. Es geht ihr um die Erkundung der Bedingungen und Möglichkeiten poetischer Bildlichkeit in Eichendorffs Märchenovelle *Die Zauberei im Herbst*. Dabei unterscheidet sie die rhetorische Bildlichkeit, die ihre Selbstreflexivität gerade aus der Stereotypie und Formelhaftigkeit bezieht, von der „bildlichen Textur“, deren Entstehen in der „symbolischen Ordnung“ des Rahmens als „talking cure“ inszeniert wird. Sie setzt diese „bilderzeugende Tätigkeit des Unbewußten“ in Beziehung zum Selbstverständnis romantischer Textproduktion, der Poetik der Einbildungskraft.

Klaus Herding schließt mit seinem Beitrag „... in jenen seligen Augenblicken, wo wir das glücklichste Jahrhundert träumten“. Wiederkehrende Wendungen in Künstlerromanen“ an die von Claudia Öhlschläger eingeführte Kategorie der durch Formelhaftigkeit geprägten rhetorischen Bildlichkeit an, um dieser aller-

dings eine neuartige, die historische Konstellation des gesamten 19. Jahrhunderts bedenkende Wendung zu geben. Herding untersucht die formelhafte Charakterisierung des bildenden Künstlers in den Künstlerromanen des 19. Jahrhunderts, indem er die verschiedenen Möglichkeiten der Topik vom „Gemeinplatz“, dem Raster oder der Attributstopik bis zu topischen Problemfeldern ausschreitet. Seine Überlegungen setzen mit einem Vergleich von Bildungsromanen und Künstlerromanen ein. Während im Bildungsroman die Idee der Bildsamkeit des Individuums, das zum Bewußtsein der Konsistenz und Kontinuität seines Ichs gelangt, vorherrschend ist, dürfte in Künstlerromanen eher das fragmentarische Schaffen, ja sogar das Scheitern dominantes Thema gewesen sein. Daraus leitet sich ein das 19. Jahrhundert beherrschende Grundmuster ab: Je größer der Anspruch des Künstlers ausfiel, als priester- und fürstengleiche Leit- und Versöhnungsfigur einer antagonistisch strukturierten Gesellschaft zu gelten, desto mehr war er als scheiternde Randexistenz vorprogrammiert. Die als kunstfeindlich diagnostizierte Gegenwart legt eine topische Matrix nahe, die aus einer künstlich hergestellten Naivität und, damit verbunden, aus Rückgriffen auf vergangene Kunst besteht, um auf diese Weise eine Zukunftsvision neuer Kunst und Gesellschaft entwerfen zu können. Das 19. Jahrhundert ruft zwar fast alle traditionellen Elemente der Künstlerlegenden und -visionen in Erinnerung, gibt ihnen aber nach dem Verlust in das Urvertrauen überzeitlich gültiger Vorbilder einen neuartigen psychologisch definierten Stellenwert. Gefragt wird also nicht nur, wie die Dichter des 19. Jahrhunderts über Maler geschrieben haben, vielmehr werden nachdrücklich die Selektionskriterien analysiert, unter denen dies geschieht. Das Ergebnis ist eine Korrektur des in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* noch behauptetem Nacheinander von ehemaliger malerischer Vision und heute dominantem poetischem Wort. Es dürfte sich eher um eine medienspezifische Korrespondenz handeln: Was die Maler zunächst in ihren Bildern verdichtet ausgesagt hätten, sei dann in den Künstlerromanen narrativ, im Detail konkretisierend, entfaltet worden.

Auch die Studie von Jörn Steigerwald wendet sich einem Problem der Kunst-Rede in der Romantik zu. Er entdeckt bei seiner Lektüre von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Jesuitenkirche in G.* zwei sich kreuzende Kunstdiskurse: den propagandistisch fundierten jesuitischen Bildbegriff von Rhetorizität, mithin das Konzept einer eindeutigen Versprachlichung des Bildes, und den enthusiastischen Bildbegriff, der mit der identifikatorischen Wahrnehmungssteigerung des Dargestellten einen weniger kalkulierbaren Faktor einführt. Diese beiden Bildbegriffe werden sowohl in der ästhetischen als auch in der rhetorischen Diskussion der Paradigmen ‚Darstellung‘ und ‚Anschauung‘ differenziert und in der Bekehrungspraxis der Jesuiten sowie im Kommunikationssystem einer Künstlervita beobachtet. Es ist ein Kontext, innerhalb dessen „die Problematik der Verbindung von Ästhetik und Rhetorik im Zeichen der ‚Darstellung‘ vorgeführt“ wird und die ‚Anschauung‘ somit nur noch „unter Berücksichtigung des jeweiligen diskursiven Standpunkts“ versprachlicht werden kann.

Günter Hess erkundet mit seinem kunstsoziologischen Beitrag „Lohengrin in Weimar oder: die Spätzeit romantischer Bilder“ – ähnlich wie Heinz Brüggemann mit seiner Studie über Chamisso – eines der für die Romantik so kennzeichnenden Grenzphänomene: die Bilderwelt der Romantik im Zeichen des Historismus. Eigentlich ist es ein Bild-Bruch, der, anhand von Texten von Freiligrath, Dingelstedt und den Wartburg-Fresken von Moritz von Schwind, zum Thema der Erörterung und Analyse wird: nämlich die befremdliche Konfrontation der Maschinen-, Dampfboots- und Fortschrittswelt mit dem Mittelalter-Phantasma des Lohengrin im Kontext des Weimarer Musenhofs um 1850, einer spannungsvollen Situation auf dem Übergang zur Moderne. Im Aufweis des inneren Konflikts zwischen Schrift, Bild und Musik wird eine komplexe restaurative Situation in den Blick gerückt, die einerseits durch eine Rhetorik und Bildlichkeit des Fortschritts bestimmt erscheint, andererseits im Zeichen der Wiederkehr romantischer Bilder und Gestalten steht.

Der letzte Beitrag zu dieser den Diskursen gewidmeten Sektion bedenkt mit Blick auf die Bildkritik Heideggers und deren Bezug auf die deutsche Frühromantik Chancen und Grenzen der Anthropozentrierung der Wahrnehmung. Ausgangspunkt von *Silvio Viettas* Überlegungen zu „Heideggers Kritik des neuzeitlichen Weltbildes und der frühromantischen Kunstästhetik Wilhelm Heinrich Wackenroders“ ist der Einschnitt, an dem das Konzept der Einbildungskraft sich zu einem subjektimmanenten Begriff zu wandeln beginnt. Nach einer subtilen Darstellung der von Heidegger kritisierten, mit der Renaissance einsetzenden Subjektivierung des Weltbildes nimmt die Untersuchung ihren Ausgangspunkt von der Ästhetik der Aufklärung. Die dort diagnostizierbare Transformation von Seinsbegriffen in solche der Produktivität oder Reproduktivität der Einbildungskraft des Subjekts zeitigt nämlich ein präzise benennbares Problem: Fortan wird die Spaltung in „leere“ und „wahre“ Einbildungen zum Dauerthema. Die Schriftsteller der Aufklärung und Romantik sind sich zwar einig, daß eine bindingslose Eigenständigkeit der Einbildungskraft und entsprechend die vollständige Freisetzung ihrer Bilder eine narzißtische Fehlentwicklung zur Folge hat, die den Kontakt zur sozialen Welt preisgibt; die Strategie der Korrektur ist aber je nach Autor verschieden. Wieland und Moritz sind zum Beispiel bestrebt, die Irrealität solcher Bildwelten narrativ zu destruieren und zu kontrollieren, wohingegen Novalis und Wackenroder den Versuch machen, die Einbildungskraft an eine das Subjekt überschreitende Stufe des Vorbewußten zu binden. Auf diese Weise entstehen in der Romantik gegenläufige Erfahrungsformen: Einerseits wird die Säkularisation in den Geltungsraum der Kunst eingebracht, andererseits wird Produktion und Rezeption von Kunst auf eine quasi-religiöse Erfahrungsform im Subjekt hin geöffnet.

Die abschließende Sektion des hier vorgelegten Bandes wendet sich der Frage der Autorschaft in der Romantik und deren Modellierung durch die Geschlechterdifferenz zu. *Christian Begemann* macht dieses Thema im Titel seines Beitrags explizit: „Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims ‚Raphael und seine Nachbarinnen‘“. Begemann unternimmt

es, die Frage nach dem Zusammenhang von Wahrnehmung und Geschlechterdifferenz im Feld sexueller und ästhetischer Ökonomie zu bestimmen und in ihrer Wertigkeit im Licht der Tradition der Künstlerbiographie zu zeigen. Es geht ihm darum, anhand zweier Bild-Erzählungen, die sich im Text finden – die *Verklärung Christi* und die *Sixtinische Madonna* – zu demonstrieren, in welcher Weise in Arnims Text Frauenbilder durch männliche Blicke allererst entstehen. Was Natur scheint, ist Resultat einer künstlichen, auf historische Folien aufgetragenen Inszenierung. Begemann liefert eine sozialpsychologische – das heißt aber zugleich: sozialisationsorientierte – Studie zur Entstehung von Geschlechterbildern, und zwar im präzisen Sinne von Körperbildern, in einer theatralen Situation.

Auch *Christiane Holms* Studie wendet sich der Modellierung von Geschlechterrollen zu: In diesem Fall freilich im Feld einer realen, nicht einer imaginierten poetisch-künstlerischen Kooperation zwischen einer dichtenden Frau und einem männlichen Maler-Dichter. Der Titel ihrer Untersuchung lautet: „...es werde ihm so schwer, im Zusammenhang zu schreiben, weil es ihn immer treibe, statt zu schreiben zu zeichnen“. Text-Bild-Beziehungen in Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins und Henriette Hermes' Roman *Die Eselsgeschichte*“. Der als Text- und Bildgeschichte konzipierte Roman *Die Eselsgeschichte* liegt erst seit kurzem der Öffentlichkeit vor. Er bietet den hochinteressanten Fall einer Produktionsgemeinschaft zwischen dem Maler Tischbein, der eine von ihm konzipierte Bildsequenz mit einem Roman zu unterlegen gedachte, und einer schreibenden Frau, die Tischbein für das Projekt eines Bilder-Romans, den er zuletzt doch nicht zu schreiben vermochte, als Autorin gewann. Henriette Hermes war im Privatberuf Lehrerin an einer höheren Töchterschule. Christiane Holm zeigt, welche Schwierigkeiten sich in dieser mann-weiblichen Produktionsgemeinschaft einstellen, sobald Autorschaftsfragen ins Spiel kommen. Von großem Interesse ist dabei der Umstand, daß weder die Bilder als Illustrationen des Textes, noch auch der Text als Kommentar der Bilder aufgefaßt werden können, sondern daß sich vielmehr im Werkprozeß eine Art hermeneutischer Grundsituation – ein Dialog während eines gemeinsamen Galeriebesuchs – herstellt, aus der die Konstellation von Bild und Schrift sich gestaltet: das Gespräch der „vier Temperamente mit einem Schwachmatikus“. Médium dieser Betrachtung ist ein technisches Gerät: Der Erzähler sei „hübsch deutlich“, heißt es im Text, und zeige „seine Darstellungen gleich hellen Bildern in einer Camera obscura“. Strukturelle Aufschlüsse bietet dann eine parallel geführte Untersuchung einer Zeichnung von Daniel Chodowiecki mit dem Titel *Die vier Temperamente vor dem Bild ‚Abschied des Calas‘*. Eine für die Bild-Schrift-Thematik zentrale Perspektive ergibt sich zuletzt über die Erörterung des in der Konvergenz der beiden Diskurse eingeschriebenen ‚romantischen‘ Modells der Arabeske als Repräsentationsform.

Den Abschluß der letzten Sektion bildet eine Abhandlung von *Christian Lenz*. Er sucht die Konfrontation von Bild- und Textmedium in einer Illustrationenserie Max Beckmanns zu einem Märchen Brentanos auf: „Max Beckmanns Illustrationen zu ‚Fanferlieschen Schönefüßchen‘ von Clemens Brentano“. Das

Interesse der Studie gilt der von Grund auf verschiedenen Ausgangsposition der beiden Künstler und einer vorwiegend über das autobiographische Moment geführten Annäherung Beckmanns an die Thematik des romantischen Märchens. Deutlich sei eine Verknappung der Bildsprache gegenüber der Fülle des Brentanoschen Textes. Dem christlichen Zartsinn Brentanos setze Beckmann einen erotischen Grundton entgegen, der seinerseits auf autobiographische Zusammenhänge deute. Es gehe Beckmann bei seinen Illustrationen nicht um Wiedergabe von im Text vorgestellten Handlungen, sondern um Zustände. Wesentlicher Grundzug der Interrelation zwischen Bild und Text sei dabei Beckmanns gelungener Versuch, „die fremde Geschichte zu seiner eigenen“ zu machen.

„Bild und Schrift in der Romantik“ – die auf den ersten Blick eher eingeschränkte medienspezifische Thematik des in diesem Band dokumentierten Symposions eröffnet unvermerkt einen weiteren Horizont, einen die Schwellenzeit zwischen Aufklärung und Romantik charakterisierenden Problemzusammenhang. Die Beiträge des Bandes machen – aus einer im weitesten Sinne ‚ästhetischen‘ Perspektive – auf das Gestaltungspotential aufmerksam, das aus der Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Darstellungskrise der deutschen Romantik entbunden wird und die poetologischen Muster des 19. Jahrhunderts und des in ihm sich ausbildenden neuen ‚Realismus‘ nachhaltig weiter prägt.