

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2020

Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020
26. Jahrgang

Ästhetik im Vormärz

herausgegeben
von
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2
Print ISBN 978-3-8498-1728-2
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Hauke Kuhlmann (Bremen)

Wahre Bilder

Über Theodor Mundts *Aesthetik* (1845)

Theodor Mundts Schrift *Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit* erschien 1845 und entstand, wie der Autor im Vorwort schreibt, aus „Vorträgen“, die er „vor einiger Zeit an der hiesigen Universität“, d. h. in Berlin, „über die Wissenschaft der Kunst“¹ gehalten habe. Die Aufgabe, der sie sich stellt und die der Untertitel andeutet, ist, die Funktion der „Wissenschaft der Kunst“, also der philosophischen Ästhetik, und der Kunst selbst vor dem Hintergrund der eigenen Zeit neu zu bestimmen. Mundt wendet sich dabei insbesondere gegen Hegels Relativierung der Kunst als letztlich unvollkommene Äußerungsform des absoluten Geistes und ihre Herabsetzung im Verhältnis zur Philosophie.² Im Versuch, diese Aufgabe zu bewältigen, bewegt sich die *Aesthetik* im Kreuzungsfeld von politischen Interessen, philosophischer Ästhetik und Erfahrungsgeschichte.

-
- 1 Theodor Mundt. *Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1845. Mit einem Nachwort von Hans Düvel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966. S. III (im Folgenden zitiert mit der Sigle MA). Die *Aesthetik* besteht, wie die Forschung verschiedentlich bemerkt hat, in Teilen aus Texten, die bereits früher an unterschiedlichen Stellen publiziert worden sind (vgl. nur Hanna Quadfasel. *Theodor Mundts literarische Kritik und die Prinzipien seiner „Ästhetik“*. Bruchsal i. B.: Kruse, 1932. S. 110, 135).
 - 2 Vgl. Petra Hartmann. „Von Zukunft trunken und keiner Gegenwart voll“. *Theodor Mundts literarische Entwicklung vom ‚Buch der Bewegung‘ zum historischen Roman*. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 159. Zu Mundts *Aesthetik* vgl. die ältere, merklich in lebensphilosophischen Zusammenhängen stehende Arbeit von Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). bes. S. 76-110. Quadfasel bespricht wichtige Begriffe und Konzepte in Mundts Text (z. B. das Prinzip der Unmittelbarkeit, Idealisierung, die geschichtsphilosophische Dimension und den Bildbegriff), woraus sich stellenweise Überschneidungen mit meinen Überlegungen ergeben. Vgl. des Weiteren Annemarie Gethmann-Siefert. „Hegelsches gegen Hegel. Zu Th. Mundts anti-hegelschem Entwurf einer Ästhetik“. *Hegel-Studien* 15 (1980): S. 271-278, bes. S. 273-278 u. Hartmann. *Von Zukunft trunken*. S. 153-161, 227-229.

Im Folgenden möchte ich Mundts Schrift in ihren Hauptmomenten vorstellen und dabei schlaglichtartig derartige Schnittstellen erhellen: die Idee einer großen, die modernen Differenzerfahrungen aufhebenden Vermittlung und deren politische Implikationen (1.); die Möglichkeiten einer politischen Artikulation im Rahmen der philosophischen Ästhetik des Vormärz (2.); die dynamische Begriffsordnung der *Aesthetik*, deren Bewegungsemphase und das zugleich bemerkbare Erproben formativer Kräfte (3.); Phantasie und Idealisierung (4.) und schließlich den für Mundts Schrift wichtigen Begriff des Bildes (5.). Die Verbindungslinien, die sich zwischen Mundts *Aesthetik* und der Ästhetik des Jahrhunderts zeigen werden, sind dann zugleich Ausweis von Kontinuitäten, die sich zwischen den beiden Jahrhunderthälften, zwischen Vormärz und Nachmärz erstrecken.³

Die Aufhebung der Kluft

Wollte man Mundts *Aesthetik* im Feld der ästhetischen Positionen des 19. Jahrhunderts verorten, so bietet sich der 1904 von Rudolf Eisler verwendete Begriff der „*idealistischen Gehaltsästhetik*“⁴ systemphilosophischen Vorgehens an, d. h. einer im Deutschen Idealismus begründeten, auf systematische Erschließung aller zugehörigen Themen Anspruch erhebenden Ästhetik, die die von ihr behandelten Phänomene und Gegenstände (insbesondere Schönheit und Kunst) nicht ausschließlich oder nicht primär auf Formbestimmungen bezieht. Vielmehr gewinnt für die philosophische Erörterung der ‚Gehalt‘ an Gewicht, der in unterschiedlichen Varianten als wesentlich oder allgemein begriffen wird und der im Schönen und in der schönen Kunst sinnlich anschaulich sein soll.⁵ So ist das Schöne, um dies

3 Vgl. dazu Norbert Otto Eke. „Vormärz/Nachmärz. – Bruch oder Kontinuität? Nachfragen an die Begriffsgeschichte“. *Vormärz – Nachmärz. Bruch oder Kontinuität? Vorträge des Symposiums des Forum Vormärz Forschung e. V. vom 19. bis 21. November 1998 an der Universität Paderborn*. Hgg. Norbert Otto Eke und Renate Werner. Bielefeld: Aisthesis, 2000. S. 11-30.

4 Rudolf Eisler. *Wörterbuch der Philosophischen Begriffe. Historisch-quellenmäßig bearbeitet*. Zweite völlig neu bearbeitete Aufl. Bd. 1. Berlin: Mittler, 1904. S. 89 (Hervorh. i. Orig.).

5 Vgl. dazu auch Gerhard Plumpe. „Einleitung“. *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Hg. Gerhard Plumpe. Stuttgart: Reclam, 2009. S. 9-40, hier S. 16.

vorauszuschicken, auch für Mundt dadurch definiert, dass „die Idee in die Erscheinung tritt“ (MA 57). Strukturiert ist ein solches Denken, das hier zum Ausdruck kommt, durch Oppositionen, um deren Aufhebung im Rahmen der Ästhetik es zugleich bemüht ist. Dieses Denken steht im engen Zusammenhang mit der Philosophie um 1800, die sich seit Kant dem nunmehr verschärften Problem widmet, wie die zumal in Erkenntnistheorie und Bewusstseinsphilosophie verhandelten Gegensätze (Sinnlichkeit und Verstand, Subjekt und Objekt, Innenwelt und Außenwelt ...) noch miteinander zu vermitteln sind. Schillers kulturkritisch ausgerichtete Schriften zur Ästhetik arbeiten sich bekanntlich an diesem Problem ab.

Diesem philosophiegeschichtlichen Hintergrund der *Aesthetik* wohnt freilich eine gewisse Abstraktheit inne, die sich so allerdings auch in Mundts kritischer Beschreibung seiner eigenen Zeit wiederfindet. So sei das

hohe Streben unserer Zeit [...] dies, die wahre Wirklichkeit der ewigen Ideenwelt darzustellen, sie zu Form und Gestalt zu bringen, und die himmelweit gerissene Kluft zwischen dem Geist und der Materie auszufüllen durch das Glück, die Freiheit und die Einheit des Menschengeschlechts. (MA 14)

Geist und Materie bilden hier jene paradigmatische Opposition, die in vielfacher Abwandlung (Idee/Wirklichkeit, Idee/Form, Wesen/Form, Göttliches/Menschliches, Unendliches/Endliches, Gedanke/Bild) die Argumentation des Textes steuert. Den mithilfe dieser Gegensätze ausgedrückten Zustand moderner Differenz und Entfremdung bezeichnet Mundt im politischen und religiösen Kontext als ‚transzendent‘ – ein Zustand, in dem Glück und Freiheit jenseits des Diesseits verortet werden. Als Gegenbegriff hierzu bringt Mundt den der ‚Immanenz‘ ein, der auf die Aufhebung solcher Widersprüche und Spannungen zielt:

Immanent heißt diejenige Weltansicht, welche sich der unheilvollen Trennung zwischen der Idee und Wirklichkeit frei entwunden, welche die nothwendige göttliche Lebenskraft der Wirklichkeit erkannt und zum Princip aller Gestaltungen des Daseins erhoben hat. (MA 16)

Ein weiterer zentraler Begriff, der eng mit jenem der Immanenz in Verbindung steht und große Überschneidungen mit ihm aufweist, ist der der ‚Unmittelbarkeit‘. Mundt unterstellt ihm gar sein ganzes Anliegen, wenn er vom „Prinzip der Unmittelbarkeit“ als „Prinzip der Aesthetik“ (MA VI) und von der „Philosophie der Unmittelbarkeit“ (MA 65) spricht, die zu entwickeln

die Aufgabe seiner Zeit sei. Gemeint ist damit die Einbettung des Begriffs in die Lebenswirklichkeit, sein ‚Unmittelbarwerden‘, was so auch gegen Hegel gerichtet ist: Nach Mundt liegt das Problem von Hegels Philosophie auch darin, dass sich in ihr das Leben im Gedanken auflöst. Eine solche Auffassung basiert sicherlich auf Missverständnissen⁶, deren Auswirkungen auf die Konturierung von Mundts Positionen nicht unterschätzt werden sollten. Letztere profilieren sich umso mehr, je einseitiger Hegels Philosophie dargestellt wird und je aggressiver sie als Gegensatz zur eigenen Auffassung fungiert. Der gegen Hegel ins Spiel gebrachte Begriff der Unmittelbarkeit gewinnt von hieraus an rhetorischer Wirksamkeit, die nicht gleichbedeutend ist mit definitorischer Schärfe. Eine gewisse begriffliche Weitläufigkeit ist gerade die Stärke von Mundts Konzepten wie dem der Transzendenz, Immanenz und Unmittelbarkeit, die gemeinsam das eine Problem, die Überwindung der Kluft von Geist und Materie, umkreisen. Im Zusammenspiel mit metaphorischen und metonymischen Verschiebungen erlaubt es diese begriffliche Unschärfe, von den abstrakten Konzepten zur politischen Wirklichkeit überzuleiten, wobei die vormärzlich-oppositionellen Intentionen unübersehbar sind.⁷ So entspricht dem zu überwindenden Zustand der Transzendenz die absolutistische Herrschaftsform, eine ihr entsprechende Machtkonzentration und -willkür: die „declarirte *Geistesabwesenheit* des *Volks*, seinen Herrschern gegenüber, die, als die Stellvertreter Gottes und der göttlichen

6 Hans Düvel. „Nachwort“. *Mundt: Aesthetik* (wie Anm. 1). S. 391-403, hier S. 394. Zu Mundts Hegel-Kritik generell und in der *Aesthetik* im Speziellen vgl. des Weiteren Walter Grupe. *Mundts und Kühnes Verhältnis zu Hegel und seinen Gegnern*. Halle an der Saale: Jung, 1928 (Reprographischer Nachdruck Tübingen, 1973), zur *Aesthetik* insbes. S. 90-92 und Hartmann. Von Zukunft trunken (wie Anm. 2). S. 157-159.

7 Zu sozialen und politischen Implikationen von Mundts Überlegungen vgl. auch Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 85. Helmut Koopmanns im Kontext seiner Ausführungen zu Ludwig Börnes Stillkonzept gefälltes Urteil über die *Aesthetik*, dass, wenn Bekundungen über den Zusammenhang von „Leben und Philosophie“ fehlen würden, „nichts [...] darauf hindeuten [würde], daß hier ein Jungdeutscher geschrieben“ habe, ist vor dem Hintergrund solcher politischen Absichten und Implikationen sicherlich zu korrigieren (Helmut Koopmann. „Doppeldeutiges. Zum literarischen Stil Ludwig Börnes“. *Ludwig Börne. 1786-1837*. Bearbeitet von Alfred Estermann. Im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main. Hg. von der Stadt- und Universitätsbibliothek. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1986. S. 175-187, hier S. 177).

Gnaden, sich allein das geheimnißvolle Privilegium vorbehalten hatten, die Maschinerie zu verstehn und zu lenken“ (MA, 12). Die neue Zeit, so lassen sich Mundts andeutende Formulierungen verstehen, strebt hingegen im Zeichen von Immanenz, Individualität und (politischer) Freiheit eine größere Verteilung von Macht und die Begrenzung politischer Willkür an:

Immanent heißt das aus dieser Weltansicht hervorgebildete Staatsleben, welches das Volk nicht mehr wie sonst als die unreine und unwürdige Materie betrachtet, auf welche der jenseits von ihm thronende absolute Herrscher nach Umständen bald Sonnenschein bald Regen herabfallen läßt, sondern wo in dem Volke [...] die höchste Idee des Staats, welches die Idee der Freiheit ist, sich wesentlich verkörpert und organisch ineinsgebildet hat. (MA 17)

Für die Idee der ‚Unmittelbarkeit‘ wiederum gilt, dass eine ihr entsprechende Philosophie zur „ächte[n] Philosophie *der That*“ (MA 65) führe. Das ist kein Aufruf zum Umsturz, dafür aber der Versuch einer philosophischen Reflexion, die auf Entschlussfreudigkeit und die Möglichkeit von (gesellschaftlich relevanter) Aktion zielt. Sie meint aber auch die Verwirklichung, Einsetzung und Institutionalisierung revolutionärer Intentionen, d. h. also der Absichten der Französischen Revolution und der Julirevolution von 1830.

Exkurs: Arnold Ruges *Neue Vorschule der Aesthetik* (1837)

Die Ausdrücklichkeit, Unbefangenheit und Polemik, die Mundts politische Kritik in der *Aesthetik* auszeichnet, ist vor dem Hintergrund der rigiden Zensurpraxis im Vormärz durchaus bemerkenswert. So wird der „moderne[n] Staatslehre“ zur Aufgabe gemacht, darzulegen, dass der „wahre christliche Staat kein anderer als der freie und organisch verfassungsmäßige“ (MA, 5) sein könne. Mundt erklärt frei heraus, das monarchistische Herrschaftsprinzip führe zum „politischen Fetischismus“ (MA, 151) und während der „Restauration“ diene den „Regierungen“ die Kunst als eine „süße Belohnung für blinden Gehorsam“ (MA 25).

Solche Äußerungen zeugen von weicheren Zensurbestimmungen oder wenigstens von der Auffassung, dass derartige Positionen eigentlich keiner Verhüllung mehr bedürfen. Insbesondere im Vergleich mit Arnold Ruges acht Jahre zuvor erschienenen Schrift *Neue Vorschule der Aesthetik* (1837) lässt sich hieran der Spielraum ermessen, den eine dezidiert politische

Artikulation im Diskurs der philosophischen Ästhetik des Vormärz besitzt. Ruge widmet sich hier schwerpunktmäßig dem Komischen, dies unter Rückgriff auf Hegel und in Auseinandersetzung insbesondere mit Jean Paul und dem Philosophen Christian Hermann Weiße. Zwar wird eine demokratische Herrschaftsform andeutungsweise thematisiert, sie ist aber in einer kritischen Auslassung zu Heinrich Heine gleichsam versteckt, dessen Schriften selbst wiederum als Beispiele für das Hässliche in der Kunst erhalten müssen: „So ist ihm ferner die Staatsfreiheit nichts als Willkühr Aller ohne die Fessel Eines Willens, denn daß im Grunde die Vernunft dieser Eine Wille sei, muß er absurd finden, weil er nur immer die Seite der Unvernunft in ihrer Bethätigung entdeckt“⁸. Das ist derart versteckt in den Tiefen der Gesamtargumentation, dass es strukturell keine Relevanz entfalten kann, als plötzlich aufscheinende politische Positionierung allerdings umso mehr Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag.

Demgegenüber kennzeichnet den Text als Ganzes eine Schreibstrategie, die die Abstraktheit der Formulierungen nutzt, um einen Assoziationsraum zu schaffen, in dem die allgemeinen Philosopheme – auch durch das Wissen über die kritische, linkshegelianische Einstellung Ruges – auf die Situation der eigenen Zeit bezogen werden können.⁹ Wenn Ruge an einer Stelle erklärt, dass das „Princip der Philosophie [...] der absolute, der freie, der ewige Geist“ (RA 99) sei, dann ist mit der hier angesprochenen Freiheit erst einmal weniger ein gesellschaftlich wirksamer Faktor als eine subjektphilosophische Voraussetzung angesprochen. Zumal im Zusammenhang mit dem Komischen kommt es dann aber zu Ausführungen über die freie Persönlichkeit, deren Emphase eben auch andere Horizonte aufruft: Die „Lust am Komischen, d.h. die Heiterkeit des Gelächters, [ist] dieses Freiheitsgefühl [...], und zwar das Gefühl des Sichbefreiens“ (RA 130), andernorts ist die Rede von einer „emancipirenden That“ (RA 129). Der „komische Vorgang“ wird als der „Gewinn der Persönlichkeit“ verstanden, „welcher das Eine absolute Selbstsein d. h. Selbstbethätigung des Geistes ist, die nicht als Privilegium

8 Arnold Ruge. *Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhange*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1837. S. 102 (im Folgenden zitiert mit der Sigle RA).

9 Dieses Vorgehen ist vergleichbar mit Ludwig Börnes Überlegungen zum Stil in repressiven Zeiten, der auf „Ambiguität“ und auf eine „politisch motivierte[] doppelte[] Optik“, auf ein Schreiben „in zweierlei Beziehungssystemen“ setzt (Koopmann. Doppeldeutiges [wie Anm. 7]. S. 179f.).

und nicht als schlechtes Außending zu denken ist“ (RA 125f.) – eine Formulierung, die mit dem „Privilegium“ eine ständische Dimension aufruft. Dieser Assoziationshorizont wird durch die Momente Bewegung, Kampf und Unruhe (vgl. u. a. RA 65f.), die deutlich betont werden, noch verstärkt. Auch die Wiederholungen und Redundanzen in Ruges Ausführungen wirken sich hier aus. Sie stabilisieren diesen Horizont gerade dadurch, dass zentrale Begriffe wie Freiheit immer wieder aufgerufen und so präsent gehalten werden.

(Begriffs-)Bewegungen

Die Veränderung der gesellschaftlichen Zustände setzt die Lösung der defizitären kulturellen Ausgangslage, d. h. also die große Synthese voraus. Die *Aesthetik* ist auch Geschichtsphilosophie, die jene Synthese durch die Entstehung des Christentums, das Mundt vorrangig als Gott und Menschen vermittelnde Religion versteht (vgl. MA 6)¹⁰, als möglich erachtet und von ihr zur welthistorischen Aufgabe erhoben wird. Antike und Christentum, griechische Objektivität, die sich in der griechischen Kunst verwirklicht habe, und die Göttlichkeit des Menschen, die durch Christus zur Erscheinung gekommen sei, sowie die menschliche Subjektivität gelten als wirksame Faktoren des Geschichtsprozesses. Dieser verläuft in Richtung der in die Zukunft verlagerten Vermittlung von „antike[r] Objectivität“ und „christliche[r] Subjectivität“, die die Wiederherstellung der „Einheit des Menschengestes“ (MA 247) bedingt.

Diese Einheit des Differenten ist nun konstitutiv für die Schönheit und die (schöne) Kunst und damit für weitere zentrale Begriffe von Mundts Ästhetik: Schönheit ist das „Heimathlichwerden der Idee in der Wirklichkeit, sie ist die als Wirklichkeit gestaltete Idee selbst“ (MA 54), der Künstler schafft im Kunstwerk „eine neue Einheit von Geist und Körper“ (MA 261). Zwar wird das Christentum als geschichtsphilosophisch entscheidender Faktor ausgemacht, ihm wird aber eigentlich auch nur die Idee der großen Synthese zugrunde gelegt, die ja für die wichtigsten Begriffe und Konzepte der *Aesthetik* konstitutiv ist, zu denen auch das der (politischen) Freiheit zählt. Christentum, subjektive wie politische Freiheit, die an das Christentum

10 Vgl. (hier im Kontext des *Madonna*-Romans [1835]) Hartmann. Von Zukunft trunken (wie Anm. 2). S. 224.

zurückgebunden werden, Aufhebung der grundsätzlichen Differenzenerfahrung, Immanenz, Unmittelbarkeit, Schönheit und Kunst befinden sich in Mundts *Asthetik* in einem Wechselverhältnis, dass sie in wesentlicher Hinsicht übereinstimmen und dass sie stellenweise (wie Immanenz und Unmittelbarkeit oder Freiheit und Schönheit [s.u.]) gegenseitig austauschbar sind.¹¹ So entwickeln sich an einer Stelle aus der christlichen Idee Schönheit und Freiheit (vgl. MA 5), an anderen Stellen wiederum wird politische Freiheit an ein immanentes Leben zurückgebunden (vgl. MA 17), Schönheit wiederum auf den Begriff der Unmittelbarkeit zurückgeführt (vgl. MA 57) und mit dem Begriff des Lebens in Verbindung gesetzt (vgl. MA 66). Das Schönheitsideal sei das Ideal der neuen Zeit, identisch mit dem Ideal der Freiheit und in der Verschmelzung von Antike und Christentum gegründet (vgl. MA 388). Andere Formulierungen erwecken dagegen den Eindruck, die Kunst stehe im Zentrum des Geschichtsprozesses: Im Kunstwerk vollbringe sich die „Wiederherstellung aller ursprünglichen Einheit des Daseins“ (MA 270), in der Kunst wird dasjenige angeschaut, was „in allen unsern heutigen Lebenszuständen uns Noth thut“ (MA 19f.). In der Gesamtschau zeigt sich, wie in Mundts Argumentation die Begriffe einander ersetzen, sich gegenseitig verdrängen oder zueinander überleiten. Das steht in einem bemerkenswerten Kontrast zu dem immer wieder bemühten und vielfach variierten Oppositionspaar ‚Geist/Körper‘, entspricht aber von einer anderen Seite her auch nur wieder dem Überbrückungs- und Vermittlungsaufwand der *Asthetik*.

Mundts Begriffe weisen also, weil sie an dieselbe Ausgangslage und utopische Zielvorstellung gebunden sind, die Tendenz auf, sich einander anzunähern; auch ist ihr Gebrauch stellenweise weniger statisch als flexibel, obwohl oder gerade weil sie dasselbe Grundproblem umkreisen. Jenen Begriffen, die sich gegenseitig ersetzen können, kommt damit auch kein fest definierter Ort im System zu. Diese Eigenheiten des Argumentationsstils sind ursächlich an der für Mundts Text so kennzeichnenden Evokation von Evidenz beteiligt, weil durch sie die besprochenen Bereiche des Lebens stets mit jenem Grundproblem und mit der Idee der großen Synthese als dessen Lösung verknüpft werden.

11 Vgl. Michael Titzmann. *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München: Fink, 1978. S. 52: „Irgendwelche Hierarchisierungen von Merkmalskomplexen kennt Mundt kaum“.

Diese Aufweichung eines streng begrifflichen Denkens steht bei Mundt im Zusammenhang mit der emphatischen Bezugnahme auf Bewegungssphären und Bewegung überhaupt.¹² Unruhe, fortwährendes Sich-Bewegen, Verändern und Neu-Gestalten sind hier Charakter der Weltgeschichte, der eigenen Zeit, der Wirklichkeit und des Denkens. Derartiges findet sich beispielsweise gleich zu Beginn, wenn von den „innersten Bewegungselementen unserer Zeit“ (MA III), dem „unruhige[n] Geistesdrang des heutigen Lebens“ (MA 2) sowie der „Fortbewegung des heutigen Völkerlebens“ (MA 9) die Rede ist. Bewegung ist die Signatur von Denken und Natur gleichermaßen: Das „Denken ist seinem Grund und Wesen nach durchaus ein Producieren, es geht ein fortwährendes *Schaffen*, das heißt, *Verändern*, auch durch das Reich des Denkens, ebenso wie durch das Reich der Natur.“ (MA 91) Diese Bedeutung, die hier die unterschiedlichen Formen von Bewegung besitzen, ist zeithistorisch signifikant und autorspezifisch. „D<eutsch>land ist fortgerissen in die Beweg<un>g“¹³, wie Heine zu sagen weiß, und die „Gegenwart“, wie Heinrich Laube 1843 schreibt, sei „seit Jahrzehnten in einer rastlosen Umsetzung begriffen. Glaube, Heldengedanke, Staat, Verdienst, Völker- und Volksleben, ja Häuslichkeit und Umgang sind im mannigfachsten Wechsel begriffen“¹⁴. Derartige Beispiele ließen sich mehren. Sie sind Ausdruck für die revolutionären Umbrüche im politischen Bereich, die Veränderungen durch die voranschreitende Industrialisierung, die damit zusammenhängende Herausbildung neuer gesellschaftlicher Schichten und Klassen sowie generell für mentalitäts- und anschauungsgeschichtliche Veränderungen, deren bekanntestes Symbol zumal in der Forschung sicherlich die Entstehung und Durchsetzung der Eisenbahn (Wolfgang Schivelbusch) geworden ist.¹⁵

12 Dazu vgl. Hartmann. Von Zukunft trunken (wie Anm. 2). S. 159, 235-241.

13 Heinrich Heine. „[Die höchste Blüte des deutschen Geistes]“. In: *Heinrich Heine. Historisch kritische Gesamtausgabe der Werke*. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut. Hg. Manfred Windfuhr. Bd. 10. Bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993. S. 336f., hier S. 336.

14 Heinrich Laube. „Neues Theater IV.“ [1843] *Der Literarische Vormärz*. Hgg. Wolfgang W. Behrens, Gerhard Bott, Hans-Wolf Jäger u. a. München: List 1973. S. 105f., hier S. 106.

15 Vgl. die konzisen Informationen bei Norbert Otto Eke. *Einführung in die Literatur des Vormärz*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. S. 20f.

Auch für Mundts Schreiben ist dieser emphatische Bezug auf Bewegungsphänomene von großer Bedeutung.¹⁶ So stellt Mundt in seinem Aufsatz *Ueber Bewegungsparteien in der Literatur*, mit dem er die von ihm redigierte Zeitschrift *Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst* (1835-1836) eröffnet, v. a. die Geschichte der Literatur seit Goethe als eine Abfolge von Bewegung und Erstarrung dar und bekennt sich gleich zu Beginn zu ersterer: „Ich widme mich der Bewegung, denn sie ist die Wahrheit.“¹⁷ In seinem Roman *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen* aus dem gleichen Jahr ist sie, wie dann zehn Jahre später in der *Aesthetik*, charakteristisch für die eigene Zeit: „Die Zeit befindet sich auf Reisen“¹⁸. Literatur, die unter dieser Bedingung entsteht, wird zu ‚Bewegungsliteratur‘, Mundts Roman mithin zu einem „*Buch der Bewegung*“, deren vektorielle Ausrichtung auf die noch unerreichte Zukunft das „Unvollendete dieser Bewegungsbücher“¹⁹ begründen soll.

Im Gegensatz zur *Madonna*, wo ‚unvollendet‘ inszenierte Fragmentarizität bedeutet, ist die *Aesthetik* durchaus nicht unvollständig oder gar fragmentarisch. Sie stellt den Versuch dar, trotz allem Misstrauen am systemphilosophischen Vorgehen und einer mit ihr assoziierten „Abgeschlossenheit des Wissens“ (MA, 89)²⁰ eine systematische Erfassung aller für sie wesentlichen Erfahrungsbereiche zu leisten. Die zuvor beschriebene Aufweichung und Dynamisierung des Denkens, in dem sich die Begriffe einander gegenüber öffnen und ihre Positionen wechseln können, korrespondiert der Bewegungsemphase von Mundts Schreiben innerhalb und außerhalb der *Aesthetik* und trägt gerade so dazu bei, eine Erstarrung des Denkens zu verhindern.

16 Vgl. Quadfasel. Mundts Literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 32-34 und (zu Mundts Roman *Moderne Lebenswirren* [1834]) Grupe. Verhältnis zu Hegel (wie Anm. 6). S. 69-72, 89f.

17 Theodor Mundt. „Ueber Bewegungsparteien in der Literatur“. *Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst*. 1835. Januar bis Juni. Leipzig: Gebrüder Reichenbach [o. J.]. S. 1-20, hier S. 1. Vgl. Hartmann. Von Zukunft trinken (wie Anm. 2). S. 236-238.

18 Theodor Mundt. *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen* (1835). Frankfurt a. M.: Athenäum, 1973. S. 434 (*Athenäum Reprints. Das Junge Deutschland*. Hg. Alfred Estermann).

19 Ebd., S. 434.

20 Zu dieser Kritik Mundts am System Hegels vgl. Grupe. Verhältnis zu Hegel (wie Anm. 6). S. 75, 87f.

In ihrem grundsätzlichen Charakter können solche Bewegungsphänomene das Zeichen der Göttlichkeit tragen und kontrastieren darin auch jener schlechten „Veränderlichkeit“ (MA 95), die Mundt exemplarisch an Schellings Philosophie aufzuzeigen versucht. So erschöpfe sich diese in einer destruktiven, systemaufbrechenden Tätigkeit (vgl. MA 96), was Mundt als einen Ausdruck für ein ungelöstes Verhältnis von philosophischem und poetischem Vorgehen versteht. Wesentlicher für die gesamte *Asthetik* als das, was Mundt an dieser Stelle als Problem ausmacht, ist aber das sich hier zeigende Ungenügen an einem bloß negativen und zerstörerischen Denken, dem jede positive Setzung fehlt. Denn Mundts Ausführungen ist durchaus das Bemühen ablesbar, unter der Bedingung grundsätzlicher Dynamik und Veränderung von Welt und Denken Möglichkeiten des Formativen und Stabilen zu erproben.²¹ Dieses Bemühen verrät sich durch den Einsatz einer Art Stabilitätsrhetorik. An unterschiedlichen Stellen des Textes wird so mithilfe bestimmter Ausdrücke eine Semantik formativer Kräfte erzeugt (u. a. ‚Einheit‘, ‚Gestalt‘, ‚Form‘, ‚Grenze‘, ‚Ganzes‘, ‚gegenständlich‘, ‚zusammenfügen‘, ‚unzerstörbar‘). Das kulminiert in der Behandlung der schönen Kunst:

Das Kunstwerk bezeichnet überhaupt diejenige Sphäre des Menschengestes, in welcher die auseinanderfallenden natürlichen und geistigen Gegensätze des Lebens sich aus ihrer Zerstückelung zu erheben, und in ein festes Lebensbild zusammenzufügen trachten. [...] [Das] Kunstwerk [schließt] die Ruhe und die Bewegung zugleich in sich, es ist der ewig nothwendige Stillstand des Organismus, an den sich das Dasein hier gefesselt hat, und zugleich treibt in diesen Grenzen der volle Lebensstrom in die Unendlichkeit der Zukunft hin. (MA 262f.)

Das zu Mundts Zeiten längst etablierte Konzept des Organismus unterstützt die Fortsetzung der Vermittlungsprogrammatik bis in den Bereich der Kunst hinein. Ruhe als Ergebnis formativer Energien und Bewegung als grundsätzlicher Charakter des Lebens kommen hier zusammen. Hierdurch vermag die Kunst, für Sistierungen und Haltepunkte innerhalb der die Welt und das Denken bestimmenden Dynamik zu sorgen, in denen die glücksverheißende Synthese erfahrbar wird.

21 Das ist – zumal mit Blick auf die Auseinandersetzung mit Schellings Philosophie – als Beitrag zu der Frage zu werten, welche Alternativen sich zur „negative[n] Kritik“ (Mundt. Bewegungsparteien [wie Anm. 17]. S. 17) im Vormärz denken lassen (vgl. dazu Eke. Einführung [wie Anm. 15]. S. 51).

Zu demselben konzeptuellen Zusammenhang, der an dieser Stelle von der gebrauchten Lexik gestiftet wird („festes“, „zusammenzufügen“, „Ruhe“, „Stillstand“, „gefesselt“, „Gränzen“), gehören Überlegungen, nach denen die Kunst „die innere Ewigkeit der äußeren Erscheinungswelt festhält und gewissermaßen zum Stillstand bringt“ und „in der Form das Wesen zwingt, sich zu etwas Bleibendem [...] zu machen.“ (MA 268f.) Solche Haltepunkte, wie sie vom Kunstwerk in konzentrierter Weise gebildet werden, gehen aufs Wesentliche und damit aufs Ganze. Gestalten, Begrenzen und Stillstellen sind so Strategien, um im Verlauf aller Veränderungen Momente der Verdichtung zu schaffen, denen Einheit, Sinn und Ordnung zukommen sollen.²² An ihnen wird jene formative Kraft sichtbar, die auch für die Gestaltung politischer Strukturen wichtig ist. Mundt bezieht sich in seiner Orts- und Funktionsbestimmung von Kunst und Ästhetik als Wissenschaft explizit auf Schillers Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) (vgl. MA 22 u. ö.). Schillers Idee, auf dem Weg der Schönheit und Kunst eine Verbesserung des Menschen zu erzielen, die ihn überhaupt erst zu einer politischen Veränderung befähigt, eignet sich Mundt in der Weise an, dass die bildende Tätigkeit, die für die politische und künstlerische Gestaltung gleichermaßen wichtig ist, vom Kunstwerk vorgeführt wird. Letzteres wird so zum Vorbild der politischen Gestaltung:

Die künstlerische That, die That des schaffenden Genius, sie enthält immer die Gewährleistung in sich für *die That der Geschichte*, für die That des politischen Gesetzgebers, für die That des in seine Einheit und Freiheit sich erhebenden Staatslebens, eine Gewährleistung, indem sie den Bildungs- und Formtrieb des menschlichen Geistes an einem Object der Freiheit siegreich aufzeigt. Wird dieser freie Bildungstrieb der Völker, der durch die Kunst gewissermaßen seine Erziehung erhalten kann, die politischen Verhältnisse, den Staat, ergreifen, so wird das politische Schöpfungswerk von dem Kunstwerk die Idee der freien Organisation zu entlehnen haben. (MA 21)²³

22 So aufgefasst arbeitet sich Mundts *Asthetik* an der dialektischen Verschränkung von modernen Auflösungsprozessen und von Versuchen einer (Neu-)Ordnung ab, die in deren Verlauf zu beobachten sind. Vgl. dazu die konzisen Bemerkungen von Bernhard Waldenfels. „Ordnung im Potentialis. Zur Krisis der europäischen Moderne“. *Der Stachel des Fremden*. Hg. Bernhard Waldenfels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 15-27, bes. S. 25 und Jürgen Habermas. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 16.

23 Vgl. auch Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 85.

Der freie Staat ist wie das Kunstwerk das Produkt einer formgebenden Tätigkeit. Wie bei der Rede vom Volk, in dem sich die Staatsidee „verkörpert und organisch ineinsgebildet“ (MA 17) habe, zeichnet sich auch an dieser Stelle ein gestalt- und strukturgebendes Moment ab, das hier in der Idee der Schöpfung, der Organisation und – damit zusammenhängend – des Organismus²⁴ erscheint. Der hier anvisierte Staat erscheint so als eines jener Werke, in denen sich (hier: geschichtliche) Prozesse kristallisieren und gestalthaft konzentrieren. In ihm findet das Bedürfnis nach Immanenz und Freiheit seine Befriedigung.

Phantasie und Idealisierung

Um ein Kunstwerk schaffen zu können, ist Phantasie notwendig. In ihr kommen Einheit und Gestalt zusammen: „Die Phantasie ist das gestaltige Denken der Wirklichkeit, das wirkliche Leben wird von ihr gedacht als diese einheitsvolle Gestalt, in der Form und Idee sich ewig ineinandergebildet haben.“ (MA 123) In der *Asthetik* wird die Phantasie als ein Modus verstanden, durch den die Welt auf eine bestimmte Weise aufgefasst wird. Das kommt im Ergebnis auf das Gleiche hinaus wie das „*Idealisiren*“ (MA 55) der schönen Kunst, von dem Mundt an früherer Stelle spricht. Wird ein Gegenstand im künstlerischen Prozess idealisiert, dann wird er auf Ideelles, Allgemeines oder Wesentliches bezogen und ihm gewissermaßen angenähert. Dieser Gedanke wird von Mundt mehrfach variiert: Abgezielt wird im Kontext einer Auseinandersetzung mit repräsentativer Portraitmalerei auf den „wahren und ganzen König, das ideale königliche Lebensbild, dem kein endlicher Widerspruch etwas anzuhaben vermag“ (MA 80), auf die „wahre Realität dessen [...], was an den Dingen *ewig* ist“ (MA 145) oder auf die „höchste[] Weltordnung, wie sie gedacht werden kann“, mit der der Humor „jeden materiellen Stoff, den er berührt, [...] in Beziehung setzt.“ (MA 136f.) Daraus ergibt sich beinahe von selbst, dass Kunst keine „bloße Na[c]hahmung der Natur“ (MA 266) sei. Im Zusammenhang mit der Lyrik ist dagegen auch

24 Vgl. für den damaligen Sprachgebrauch den Eintrag ‚Organē‘ in *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte*. Nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft bearbeitet und herausgegeben von Wilhelm Traugott Krug. Bd. 3. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1828. S. 115f.

von der „Läuterung und Befreiung des menschlichen Herzensinhalts“ (MA 328) die Rede. Eine derartige Auffassung ist, bedenkt man die der Weimarer Klassik und der Romantik gemeinsame Abneigung gegenüber bloßer Mimesis, weder neu noch findet sie mit Mundts *Asthetik* ihr Ende. Vielmehr weisen Ausdrücke wie ‚Läuterung‘ und ‚Verklärung‘ (MA 269), weist das Konzept der Idealisierung insgesamt auf ästhetische Positionen realistischen Zuschnitts voraus, die sich spätestens nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 zunehmend durchsetzen.²⁵ Idealisierung und Verklärung als Teil der ästhetischen Theorie sind damit nicht erst eine Sache der zweiten, sondern bereits der ersten Jahrhunderthälfte.²⁶ Dass sich im Verlaufe des Jahrhunderts dann die Gewichtung von Idealem und Wirklichem zugunsten des Letzteren verschiebt, ändert nichts an der sich fortsetzenden Struktur: Die Idee einer produktiven Tätigkeit, die einen Gegenstand dem ideellen Gehalt annähert und ihn dabei von Unwesentlichem und Kontingentem ‚reinholt‘, scheint sich (Differenzen im Einzelnen abgerechnet) durch das gesamte 19. Jahrhundert zu ziehen.

Bild

Die Arbeit am Gegenstand des Kunstwerkes geht bis zu dessen Neubildung. Er wird im Rahmen der Tätigkeit der Phantasie vom „anschauenden Geist“ „neu erschaff[en] und gestaltet“ (MA 131). Das Ergebnis dieses Vorgangs ist ein Bild²⁷, was Mundt am Beispiel der Landschaftsbetrachtung ausführt: Der anschauende Geist nimmt die Landschaft „in sich auf, und sie erhält aus ihm heraus erst ihre wahre Begränzung, ihre höhere geistige Form, in der sie sich zu einem wahren Bilde abschließen kann“ (MA 131f.). Die konstruktive Leistung des Geistes liegt in der Eingrenzung des Gegenstandes durch eine ihm auferlegte Form und in einer (Neu-)Strukturierung, die dazu führt, dass er als geschlossen erscheint. Dieses Moment der Schließung ist im Kontext

25 Vgl. nur die Hinweise auf Vischer, Kirchmann und Carriere bei Hugo Aust. *Realismus. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006. S. 61-63.

26 Vgl. nur Friedrich Konrad Griepenkerls *Lehrbuch der Ästhetik* (1826), Johann Piskorz' *Asthetik* (1839) und Karl Hinckels *Allgemeine Aesthetik für gebildete Leser* (1847).

27 Zum Verhältnis von Phantasie und Bild in der *Asthetik* vgl. auch Quadfasel. Mundts Literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 89 (zum Bildbegriff bes. S. 96-102).

der Gestaltwerdung und Sistierung des Kunstwerkes zu sehen, das selbst als ein „geschlossene[r] Organismus“ (MA 261) begriffen wird. Als geschlossenes Bild, als ‚festes Lebensbild‘, von dem bereits weiter oben die Rede war, vermag es – so zumindest dem Anspruch nach –, die verschiedenen Sphären des Lebens zusammenzuführen und -zuhalten. Im Modus des Bildes entsteht so innerhalb der allgegenwärtigen Dynamisierungserfahrung einer jener ‚festen‘ Haltepunkte, in denen sich noch Einheit, Sinn und Ordnung manifestieren.²⁸

Die Verwendung des Ausdrucks ‚Bild‘ ist in der *Asthetik* keine Randererscheinung. Vielmehr ist es so, dass auch dieser Ausdruck und der ihm hinterlegte, recht weite Begriff zu jenem bereits beschriebenen Set an Grundbegriffen gehört, auf denen Mundts Ausführungen basieren. So ist dem Bild in seinem Zusammenspiel mit dem Gedanken ein eigenes Kapitel gewidmet (vgl. MA 142-146). Es wird innerhalb der Begriffsordnung der *Asthetik* auf Seiten der Form, der Materie und der Wirklichkeit verortet (vgl. MA 76, 142, 317) und ist einer jener Begriffe, derer es für das Verständnis des „Grundwesen[s] der *künstlerischen Darstellung*“ (MA 142) bedarf. ‚Bild‘ wird aber auch umfassender verwendet und meint dann „die Einheit von Wesen und Form“ (MA 143). In dieser Verwendungsweise ist das Bild „diejenige Form, welche das Wesen selbst ist, und in der sich darum die für die menschliche Anschauung einzig mögliche *Erscheinung* der *Einheit des Göttlichen und Menschlichen* darstellt.“ (MA 143) Nur noch im Bild ist jene Einheit, um die es in der *Asthetik* geht, erfahrbar – eine womöglich überanstrengte Begriffsverwendung, die ihren Rückhalt wenigstens darin findet, dass ‚Bild‘ im 19. Jahrhundert sowohl eine sinnliche als auch geistige Dimension besitzt und hierdurch gerade syntheseaffinen Intentionen wie denen von Mundt dienlich werden konnte.²⁹ Dem Bild wird so letztlich das gesamte System überantwortet und in seiner superlativischen Variante als „*wahre[s]*“

28 Vgl. dazu Thomas Althaus. „Bildrhetorik“. *Darstellungsoptik. Bild-Erfassung und Bilderfülle in der Prosa des 19. Jahrhunderts*. Hg. Thomas Althaus. Bielefeld: Aisthesis, 2018. S. 9-36, bes. S. 27-29. Freilich ist das nicht die einzige Funktion, die dem Bild im Kontext moderne- und erfahrungsgeschichtlicher Verläufe zukommt. Seine Verwendung in Texten des 19. Jahrhunderts zielt gerade auch auf den gegenteiligen Effekt: die Begleitung und Kommunikation von neuen Bewegungs- und Beschleunigungserfahrungen (vgl. ebd. S. 24-27).

29 Vgl. Hauke Kuhlmann. „Titelmode, Ästhetik, visuelle Kultur: Zu einigen Kontexten von Friedrich Kaisers ‚Lebens-‘ und ‚Charakterbildern‘“. *Nestroyana* 38 (2018): S. 69-80, hier S. 76.

Bild“ (MA 144) wird es geradewegs zum Mittelpunkt der geschichtsphilosophischen Betrachtung. Die Weltgeschichte erscheint nun als Suche nach dem wahren Bild und so als Abfolge unterschiedlicher Versuche, dieses Bild bzw. die mit ihm verbundene Einheit von Göttlichem und Menschlichem, Geist und Materie zu gestalten: „Die Geschichte des Bildes ist die Geschichte der Zeiten selbst“ (MA 146). Am Ende dieser Geschichte steht dann die bereits angesprochene Synthese von Antike und Christentum, die sich, dem Sprachgebrauch von Mundts *Aesthetik* ganz entsprechend, beide „zu einem neuen wahren Lebensbilde der Freiheit und Schönheit zusammenzufügen“ (MA 247) haben. Bei aller Begriffshypertrophie handelt es sich hier um den faszinierenden Versuch, Geschichte und Ästhetik in radikaler Weise zusammenzudenken und Geschichte unter ästhetischen Gesichtspunkten, d. h. im Modus des Bildes, zu rekonstruieren.

Mundts *Aesthetik* ist damit recht bescheiden eine Bild-Ästhetik. Diese Bildemphase zeichnet sich bereits im *Madonna*-Roman ab, wo der Protagonist für die „*Wiedereinsetzung des Bildes*“ kämpft und die „Versöhnung zwischen Bild und Wahrheit“ zur „welthistorischen Aufgabe“³⁰ erklärt. Sie hat ihren Ort aber auch in einem mehrschichtigen Begriffszusammenhang, der sich spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verdichtet und sich dann im 19. Jahrhundert und darüber hinaus deutlich in der Ästhetik beobachten lässt. Denn zur Geschichte der Ästhetik gehört die Geschichte des Bildbegriffs. Dabei hängt der Versuch, Schönheit und Kunst als Bild oder im Modus des Bildes zu denken, mit dem Verhältnis von Einbildungskraft und Bild, wie es sich um 1800 darstellt³¹, der gehaltsästhetischen Profilierung der Philosophie des Schönen und der Kunst zur gleichen Zeit und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (v. a. Schelling und Hegel) sowie mit der in diesem Kontext zu beobachtenden Verwendung des Bildbegriffes zusammen. So ist bei Kant der Vorstellungsaufbau an die Einbildungskraft geknüpft, die sinnliche „Eindrücke“ zu einem „*Bild*“ zusammenfügt, in dem sie überhaupt erst einen „Zusammenhang“³² aufweisen. Auch besitzt die Einbildungskraft

30 Mundt: *Madonna* (wie Anm. 18). S. 406, 131f. Vgl. Hartmann. *Von Zukunftstrunken* (wie Anm. 2). S. 159f., 226f.

31 Vgl. dazu Hauke Kublmann. „Die Bilder der Einbildungskraft. Beobachtungen zu einem Begriffszusammenhang um 1800“. *Kant-Studien* 112 (2021) [im Erscheinen].

32 Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe*. Hg. Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg: Meiner, 1998. S. 225f. (KrV A 120f.).

eine – seit langer Zeit in der Geschichte der Philosophie verbürgte – vermittelnde Funktion. Sie tritt bei Kant ins Mittel zwischen Sinnlichkeit und Verstand: „Beide äußerste Enden, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, müssen vermittelt dieser transzendentalen Funktion der Einbildungskraft notwendig zusammenhängen“³³. Wirkt sich die Einbildungskraft in dieser Weise aus, dann sind ihre Produkte (ihre Bilder) Ausdruck dieses Vermittlungsvorganges.³⁴ Beides ist für die weitere Entwicklung wichtig, da sich hier die Verknüpfung von Ordnungs- und Vermittlungskonzepten mit dem Bildbegriff deutlich abzeichnet, die sich dann ja auch bei Mundt beobachten lässt.

In der *Kritik der Urteilskraft* (1790) werden sodann Ästhetik, Einbildungskraft und Bild zusammengedacht. Das geschieht im 17. Paragraphen, wenn Kant über die „ästhetische Normalidee“³⁵ spricht. Diesen Paragraphen, der sich eigentlich dem Ideal der Schönheit widmet, kritisch diskutierend, führt Wilhelm Traugott Krug in seiner *Geschmackslehre* (1810) diese Koppelung von Begriffen und Konzepten im Zeichen einer nun stärker auf einen ‚Gehalt‘ hin orientierten Ästhetik weiter. Hier erschafft die Einbildungskraft das „Bild“³⁶ eines Gegenstandes, das der Idee der Schönheit angemessen ist, und durch welches diese Idee anschaulich gemacht werden kann. Wenn in Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) einer der überlieferten mündlichen Zusätze konzis bestimmt, dass die Kunst „das wahrhaft Allgemeine oder die *Idee* in der Form des *sinnlichen Daseins*,

33 Ebd., S. 228 (KrV A 124). Vgl. Johann Heinrich Trede/Karl Homann. „Einbildung, Einbildungskraft“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Hg. Joachim Ritter. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. S. 346-358, hier S. 347.

34 Zu Kants Bildbegriff vgl. Dietrich Schlüter/Wolfram Högbe. „Bild“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Hg. Joachim Ritter. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 913-919, hier S. 915: Das Bild „ist die vermittlung des Schemas in den Begriff gefaßte sinnliche Wahrnehmung als Vermittlung von Sinnlichkeit und Verstand.“

35 Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft. Beilage: Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*. Mit einer Einleitung und Bibliographie. Hg. Heiner Klemme. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti. Hamburg: Meiner, 2009. S. 89.

36 Wilhelm Traugott Krug. *System der theoretischen Philosophie. Dritter und letzter Theil: Geschmackslehre oder Ästhetik*. Königsberg: A. W. Unzer, 1810. S. 102.

des *Bildes*,³⁷ darstelle, dann ist das ein sehr genauer Reflex dieses Begriffszusammenhangs. In Hegels *Ästhetik* ist ganz ähnlich von der „wesentliche[n] Bildlichkeit und Sinnlichkeit des Kunstwerks“³⁸ und von der „bildliche[n] und äußerliche[n] Seite“ die Rede, die dem Kunstideal „ebenso notwendig ist als der in sich gediegene Inhalt“³⁹. Das sind grundsätzliche Bestimmungen für die philosophische Ästhetik, die trotz wichtiger Gegenbewegungen im Verlaufe des 19. Jahrhunderts tradiert werden.⁴⁰ Allerdings betreffen diese Absetzbewegungen v. a. die gehaltsästhetische Ausrichtung und/oder die idealistische Grundierung, weniger aber den Bildbegriff, der eine gewisse Persistenz in der philosophischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts behauptet. Neben den genannten Beispielen lässt er sich in Griepenkerls *Lehrbuch der Ästhetik* (1826), Joseph Hillebrands *Lehrbuch der Literar-Aesthetik* (1827), Bernhard Heinrich Carl Lommatzschs *Die Wissenschaft des Ideals* (1835), Carl Johns *Über die Wissenschaft des Schönen und der Kunst* (1838), Piskorz' *Aesthetik* (1839), Franz Fickers *Aesthetik* (1840), Heinrich Ritters *Über die Principien der Aesthetik* (1840), August Kahlerts *System der Aesthetik* (1846) und in Hinckels *Allgemeine Aesthetik für gebildete Leser* (1847) nachweisen. Er findet in den enzyklopädischen Projekten von Ignaz Jeitteles (*Aesthetisches Lexikon* [1835/37]) und Wilhelm Hebenstreit (*Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik* [1843]) und auch in der Schulpoetik Verwendung (Friedrich Joachim Günthers ‚für Gymnasien‘ geschriebene *Poetik [Nach Hegel's Ästhetik]* [1845]). Schließlich findet er sich bei Friedrich Theodor Vischer, in dessen Habilitationsschrift *Ueber das Erhabene und*

37 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes. Mit den mündlichen Zusätzen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. S. 267 (Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 10).

38 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. S. 63 (= Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 13).

39 Ebd., S. 212. Weitere Belegstellen für die Verwendung des Bildbegriffs (nicht nur) im Diskurs der Ästhetik listet Quadfasel. Mundts literarische Kritik (wie Anm. 1). S. 99, auf.

40 Zum Weiterleben der idealistischen Ästhetik im 19. Jahrhundert vgl. die konzisen Ausführungen von Plumpe. Einleitung (wie Anm. 5). S. 16f.; zum Spektrum der ‚nichtidealistischen‘ Ästhetik vgl. Titzmann. Strukturwandel (wie Anm. 11).

Komische (1837) und in seiner großangelegten *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857), in der der Bildbegriff ausgiebig genutzt wird. Wenn es dort im ersten Band heißt, der Begriff des Schönen zerfalle in die drei „Momente: Idee, Bild, Einheit beider“⁴¹, dann drückt sich in dieser lakonischen Formulierung der ganze Begriffs- und Konzeptzusammenhang aus, in dem auch Mundts *Aesthetik* steht. Ein direktes Abhängigkeitsverhältnis ist damit freilich nicht unterstellt, sondern die Teilhabe am selben Diskurs, der hier in bemerkenswert dichter Weise fast zeitgleich (Mundt: 1845, Vischer: 1846) verarbeitet wird.

In der zweiten Jahrhunderthälfte verwendet Otto Ludwig den Bildbegriff in seinen *Shakespeare-Studien* (entst. 1851-1865), man findet ihn in Moriz Carrieres mehrfach aufgelegter *Aesthetik* (1859) und für Julius Hermann von Kirchmanns *Aesthetik auf realistischer Grundlage* (1868) ist ‚Bildlichkeit‘ ein zentraler Grundbegriff. Besonders auffällig ist die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Ästhetik mehrfach verwendete Metapher vom ‚gereinigten Bild der Wirklichkeit‘, die in prägnanter Weise Kunst, Idealisierung (die in der Metapher angesprochene ‚Reinigung‘) und den Bildbegriff zusammenbringt. Sie findet sich in Adolf Stahrs Einleitung zu seiner Übersetzung von Aristoteles *Poetik* (1860)⁴² und zieht sich über Max Schaslars Schriften zur Ästhetik der 1870er und 1880er bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts durch.

Fragt man von hieraus noch einmal nach den Eigenschaften solcher ‚Bilder‘ und betrachtet dazu den Diskurs der Ästhetik im Querschnitt, dann ergibt sich ein ähnliches Ergebnis wie für Mundts *Aesthetik*, nur kommen mehrere Eigenschaften noch hinzu: Ein Bild in diesem Sinne ist ein einzelnes und individuell, ist ruhend und gleichbleibend, fixiert und fest, räumlich und zeitlich begrenzt, überschaubar, sistiert und konzentriert, geschlossen, einheitlich, ein Ganzes und fasslich sowie – im Falle einer gehaltsästhetischen Ausprägung – qua Gehalt geordnet. Eine Ästhetik, die sich einen solchen Bildbegriff zu eigen macht bzw. eine Kunst, die im Modus des Bildes

41 Friedrich Theodor Vischer. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. Erster Theil: Die Metaphysik des Schönen*. Reutlingen/Leipzig: Carl Mäcken's, 1846. S. 39.

42 Vgl. *Aristoteles Poetik*. Uebersetzt und erklärt von Adolf Stahr. Stuttgart: Kraiss & Hoffmann, 1860. S. 21: In Stahrs Deutung sagt Aristoteles, „daß das ächte Kunstwerk höher stehe als die Wirklichkeit, deren gereinigtes Bild es widerzuspiegeln bestimmt sei.“

verfährt, ist damit ausgesprochen ordnungsaffin und (im Falle des Kunstwerks) deutlich konturiert. Es handelt sich hierbei um Spezifika von zentralen Grundpositionen innerhalb des Diskurses der Ästhetik im 19. Jahrhundert, die über die politische und kulturgeschichtliche Grenzscheide 1848/49 hinaus Gültigkeit bewahren und die gerade im Begriff des Bildes einen prägnanten Ausdruck gefunden haben.

Offensichtlich wird damit aber dem Bildbegriff, werden der Ästhetik und der Kunst im Ganzen viel zugemutet. Die hypertrophe Begriffsverwendung in Mundts *Aesthetik* hat das ja bereits überdeutlich gezeigt. Auf unterschiedliche Weise wird hier mit einem offenen Bildkonzept auf jene Erfahrungen von Dynamisierung und Beschleunigung sowie politischer und gesellschaftlicher Veränderung reagiert, die für das 19. Jahrhundert zu verzeichnen sind: Das ‚Bild‘ fungiert als deren Korrektiv, ist Ausdruck utopischer Zielvorstellungen und hat die Aufgabe, im Bereich der Kunst Erfahrung zu konstituieren, die innerhalb dieser von Unruhe gekennzeichneten bewusstseinsgeschichtlichen Situation als sistiert erscheint und die Sinn und Ganzheit zu verkörpern vermag. Mundts *Aesthetik* ist damit tatsächlich ein „kostbarer Fokus ihrer Zeit“⁴³, indem sie einen Schnittpunkt ästhetikgeschichtlicher Entwicklungen, politischer Bedürfnisse und modernegeschichtlicher Vollzüge bildet.

43 Düvel. Nachwort (wie Anm. 6). S. 403.