

Wolfgang Kemp

Die Kunst des Schweigens

Wir Menschen sind geborene Übersetzer. Kaum haben wir etwas gefühlt, gedacht, gesehen, getan, schon übersetzen wir es in andere Sprachen, in die Sprache der Worte, der Gesten, der Medien. Kaum haben wir etwas getan und etwas übersetzt, schon wird es uns durch Kommentare, Übertragungen, Nachahmungen anderer enteignet. Kaum nehmen wir die Übersetzungen anderer wahr, reagieren wir auf sie durch Übersetzungen usw. Daß übersetzt werden muß, darüber wird nicht gestritten. *Wie* übersetzt werden muß, darüber haben zwei große Schulen gestritten. Die eine konzentrierte sich auf das Medium, in das übersetzt wird. Der Gedanke an einen Übertragungsverlust drückte sie nicht; sie sann auf die beste Weise, die neue Sprache effektiv werden zu lassen. Von diesem Programm hat unser Alltagsverhalten noch viel, aber seinen paradigmatischen Status hat es an die andere Schule verloren. Diese sorgte sich um die Unversehrtheit der Ursprache; sie zweifelte an den Möglichkeiten der »Fremdsprache« und richtete deren dienende Funktion an dem obersten Kriterium der Adäquatheit aus. Kunst und Wissenschaft im jeweils weitesten Sinn, Wirksamkeit und Wahrheit heißen hier die begrifflichen Zuordnungen. Beide Übersetzungspraktiken bestanden lange Zeit nebeneinander; ihre Koexistenz gehorchte den Gesetzen der Aufgabenteilung *und* der Konkurrenz. Das Modell des »heiligen Textes«, dessen tiefer Sinn nach der unendlichen, unterwürfigen Explikation verlangt, hat das andere Modell bis ins 18. Jahrhundert nicht behindert oder gar überholt. Erst danach gehört ihm in mehr oder minder säkularisierter Form das Feld. Und erst in unseren Tagen ist seine Vorherrschaft durch das Aufkommen des Dekonstruktivismus in Frage gestellt worden.¹

Mein Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, wie der Wechsel dieser Paradigmen in der Geschichte der Kunstbetrachtung vonstatten ging. Mit Kunstbetrachtung ist nicht die professionelle Kunstkritik oder die historische Behandlungsweise gemeint, sondern der Umgang der Laien mit Kunstwerken, vermittelt durch die Institutionen der Prä-

sensation von Kunst, der gesellschaftlichen Verhaltensweisen und erst in fernerer Hinsicht der Fachsprache, der Fachtheorie und der Fachwissenschaft.² Was die bildenden Künste des Feudalzeitalters anbelangt, das im 18. Jahrhundert zu Ende ging, so ist behauptet worden, daß es eigentlich keinen Wettstreit der Künste, sondern nur eine einzige Kunst gegeben habe, und das sei die Kunst der Innendekoration gewesen – man könnte auch sagen: der Innen- und Außendekoration.³ Ohne diese These verwässern zu wollen, möchte ich doch wenigstens eine Ergänzung anbringen und eine zweite übergreifende Kunstform auf der Seite der Rezeption benennen: die Kunst der Konversation. Wenn wir das mit Unterhaltung im weiteren Sinn übersetzen, fassen wir beides, Produktion und Rezeption, Dekoration und Konversation unter einen Begriff. Aber mir geht es hier speziell um die heute ausgestorbene, damals tonangebende *ars conversationis*, genauer noch: um die Übersetzung von Kunst in Gesellschaftskunst, in sozialen Austausch, der nach den Gesetzen der Wirksamkeit und nicht der Gegenstandsadäquanz funktionierte.⁴ Die Paragone-Debatte, also der Streit der Künste um den Vorrang, hat in der Gesprächskunst ihren Ursprung. Die schon im Mittelalter beliebten »Gesprächsspiele« wurden in der ersten Anstandslehre der Renaissance (die in Dialogform gehalten ist), im *Cortegiano* des Baldassare Castiglione um den Diskussionsgegenstand des Wettstreits der Künste bereichert. Ob die Malerei oder die Dichtung, die Skulptur oder die Malerei den höheren Rang beanspruchen, dazu mußte man nun Argumente bereithalten. Es lassen sich gute Gründe dafür benennen, warum dieser Gegenstand zu dieser Zeit geschwätzlich wurde, aber man folgere daraus nicht, daß damit eine größere Nähe oder Objektivität der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunst erreicht wird. Über Kunst wird gesprochen, weil ihr Status, nicht ihre Funktion sich gewandelt hat; *wie* über Kunst gesprochen wird, das regelt die Kunst der Konversation und das in ihr zum Ausdruck kommende Wertesystem der Adelskultur.

Wenn man an die wirklich aussagefähigen Quellen der Kunstbetrachtung herangeht, an die Alltagsethiken, die »Konversationslexika« und Gesprächsmustersammlungen, dann wird man über den »nichtssagenden«, stereotypen Charakter der vorgegebenen Konversationsformeln erschrecken, aber diese Reaktion drückt nur den Verfall des einen und die zur Natur gewordene Vorherrschaft des anderen Modells aus.⁵ Es ging damals um die Unterhaltung als

Eigenwert und um den Vorteil, den das geschickte, nicht das richtige Argument in der Paragone-Situation des Hofes bewirken konnte. Kunst als Eigenwert und Kunst als Ausdruck von Wahrheit, die Bemühung um Wahrheit erfordert, wären in diesem Kontext undenk- bare und undurchsetzbare Forderungen gewesen. All dies muß ich als gegeben voraussetzen: *Ut conversatio pictura* wäre das Thema eines anderen Beitrags. Hier geht es, wie gesagt, um die Auflösung dieses Verhaltensstereotyps vor dem Horizont der bürgerlichen Kulturrevo- lution des 18. Jahrhunderts.

Im Göttinger Taschenkalender von 1779 und 1780 veröffentlichten Georg Christoph Lichtenberg und Daniel Chodowiecki eine Art Bilder-Knigge, den sie *Natürliche und Affektierte Handlungen des Lebens* nannten. Sie trieben in Bildern und Texten die verschiedensten »Verrichtungen des Lebens« zu Gegensatzpaaren, um das richtige und das falsche Betragen ihrer Zeitgenossen zu kennzeichnen – richtig und falsch gesehen aus der Perspektive zweier Bürger und im Hinblick auf ein vorwiegend bürgerliches Publikum geurteilt. Unter »Affektation« sammelten sie alle Spezifika der späten Adelskultur, als da waren »Hof- Süßigkeit«, »zum bloßen Nichts abgeschliffene Complaisance«, »Modetorheiten«, »Oberfläche« und vor allem Nachahmung alles Französischen. Zur Belobigung des »natürlichen« Verhaltens reicht da oft schon ein Satz wie: »Dieses sind Deutsche, sprechen deutsch, sehen sich und verstehen sich«. Echtheit, Innerlichkeit, angemessene Zu- rückhaltung und »Anstand« empfehlen sie den Standesgenossen für alle Lebenslagen, unter vielen anderen Anlässen auch für die Kunst- betrachtung oder die *Kunstkenntnis/Connoissance des Arts*, wie es unter den beiden kleinen Radierungen heißt. (Abb. 1,2) Wir setzen zu den Bildern Chodowieckis den ungekürzten Text Lichtenbergs hinzu:

»Blatt 7. Wie weit sich die Kunstkenntniß dieser beyden Herren erstreckt, will ich nicht aus ihrem Anstand beurtheilen, sie scheinen wenigstens nicht viel zu affektiren, und dieses ist schon mehr als der erste Grad gewonnen.

Blatt 8. Allein hier sieh den Connoisseur, du, der du dieses Blat anschaut, oder rühme dich nie eines Menschen-Gesichts mehr. Wenn du nicht siehest thätige Federkraft des Sammlers, nicht den Muth Rom nach Sachsen zu schleppen in der Spannung des nach Antwort schnappenden Geschwindfragers, nicht lähmendes Entzücken und dem Weinrausch sich näherende Wonnetrunkenheit des bis zur Husa- ren Attitüde abgespannten; wenn dir 15 ausgespreizte Finger in Einer



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts*



*Kunst-Kenntnis
Connoissance des Arts*

Abb. 1 und 2 Daniel Chodowiecki: Kunstkenntnis. 1779.

Reihe nicht sagen, das, was der 16te berührt, sey das Werk mit der Asträa geflüchteter, oder ausgestorbener Kunst, so giesse du dein Dintenfaß auf dieses Blatt und meine Erklärung, denn sie nützen dir so eben soviel. Sie scheinen sich nicht um die Schönheit und die Bedeutung des Körpers der Bildsäule zu bekümmern, wovon ohnehin, weil es ein Mädchen ist, jeder Bube die Kenntniß mit auf die Welt bringt, sondern viel mehr zu bewundern die Wärme, womit der Künstler gebrochen hat die Falte des leinenen Marmors, zu fühlen die ölichte, Vögeltäuschende Glätte einer Traube oder zu sehen den versteinerten Duft einer Blume, welcher um zu riechen nichts fehlt als der Geruch.«⁶

Leider verhält es sich mit dieser Konfrontation nicht so einfach, daß man ohne weiteres sagen könnte: hier haben wir das bürgerliche und dort das adlige Verhaltensstereotyp, die einen sind in schweigender Kontemplation versunken, die anderen reden und verhalten sich wie Ekstatiker. Die beiden Autoren karikieren im negativ besetzten Blatt die Vermischung zweier Reaktionen, die im Grunde nicht viel miteinander zu tun haben: die Konversation und die Affektation. Das

Gespräch vor Kunstwerken ist das 1780 bereits ausgeschlagene Erbe einer Jahrhunderte alten Adelskultur; die Schwärmerei ist die kurzlebige Erscheinung des Zeitalters der Empfindsamkeit, das die Aufklärer Chodowiecki und Lichtenberg in seinen Auswüchsen ebenso treffen wollten wie das Modell der französischen Sitte. Wahrscheinlich hielten die Anstandslehrer es für wirksamer, wenn sie die Warnung vor der Empfindelei in die Mißgestalt gentiler Unnatur mitverpackten. Streichen wir das affektierte Getue der beiden Herren als zeitbedingtes Phänomen, so haben wir zwei Personen und ein Kunstwerk in einer Dreierbeziehung: die Kunstkenner kommunizieren untereinander und mit dem Werk. Dagegen ist die bürgerliche Kunstbetrachtung als Zweierbeziehung zwischen Werk und Rezipient bzw. als parallele Beziehung zwischen Betrachtern zum Werk angelegt – man kann das aus Chodowieckis Bildern sehr schön herausanalysieren. Da wir keine andere Aussage von derartiger Klarheit und Entschiedenheit zum Problem des Verhaltens vor Kunstwerken haben, stellen wir erst einmal fest, daß um 1780 zwei Paradigmen der Kunstbetrachtung bekannt waren und sich offensichtlich als Konsequenz der bürgerlichen Kulturrevolution in Ablösung befanden: Dem Reden, dem geselligen Austausch der Kenner, Enthusiasten oder Verächter von Kunst soll offensichtlich ein Ende gesetzt sein; was jetzt gilt, ist das reine, stille, verinnerlichte Betrachten, die Kontemplation.

Wenn wir im folgenden diese Gegenüberstellung von Konversation und Kontemplation nicht nur für wahr nehmen, sondern als Grundmuster geradezu verabsolutieren, dann sei eines zur Beruhigung vorausgeschickt: Es kann natürlich keine Rede davon sein, daß die Menschen danach nur geschwiegen haben und die davor nur geredet. Als Warnung vor dieser überzogenen Position käme uns sogleich das erste bildliche Zeugnis in die Quere, das Betrachter von Kunstwerken zeigt. Ich verweise auf den Altar von St. Omer, der dem Simon Marmion zugeschrieben wird und aus dem 6. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts stammt.⁷ (Abb. 3, 4, 5) Es handelt sich um eine Zutat am Rande oder besser im Hintergrund, wie sie seit Jan van Eyck gebräuchlich ist: ein Klosterkreuzgang mit einem freskierten Totentanz in so detailreicher Ausführung, daß die Versuchung, sein Vorbild zu identifizieren, groß wird, und vor diesem, mit Inschriften erläuterten Figurenband zwei Betrachter im Gespräch, zwei Laien in dieser klösterlichen Umgebung, schauend und gestikulierend und eigentlich nur im Ausmaß ihres gestischen Engagements von ihrem Pendant aus

einer 320 Jahre späteren Zeit verschieden – sogar das ein wenig Stutzerhafte stimmt überein. Aber da sind noch welche im Kreuzgang, in seinem rechten Teil, die sich ganz anders verhalten: Einer schaut überhaupt nicht zu den beredten Fresken hin, sondern in den grünen Innenhof und wird dafür vom Maler gestraft, indem eine reich bemalte Säule ihn fast ganz verdeckt, ein zweiter hat es sich bequem gemacht, er lehnt gegen eine Säule des Kreuzgangs und betrachtet mit Muße und Abstand die Wandbilder durch die Arkaden hindurch. Da hätten wir sie also gleich zu Beginn, die Redner und die Schweiger, und es wäre diesmal unmöglich zu sagen, wem die Präferenz gilt. Worum es also nur gehen kann, das ist die idealtypische Vorherrschaft eines Verhaltensmodells, das gegenüber seinem Gegenteil, das immer mitläuft, mit allerlei ideologischen und praktischen Vorteilen ausgestattet wird.

Chodowieckis und Lichtenbergs Anweisungen zum korrekten Betrachterverhalten sind im Zusammenhang einer breiten Diskussion über die Grundsatzfragen der bürgerlichen Kultur zu verstehen. Im deutschen Sprachraum erfolgt sie relativ spät und dauert von ca. 1770 bis 1800. Da man den »willkürlichen Zeichen« der Konvention, der Etikette, des gesellschaftlichen Brauchs nicht mehr folgen will, beginnt man, die »Natur« lesen zu lernen.⁸ Es ist dies die Hochzeit der physiognomischen und mimischen Ausdruckslehren, der Charakterkunden und populären Anthropologien, der »Naturheilkunden« des sozialen Austausches; alle Disziplinen und Künste steuern ihren Beitrag bei: die bildende Kunst, indem sie den physiognomischen Blick schärft und Moraltraktate in Hogarthscher Manier oder Bilderknigges à la Chodowiecki/Lichtenberg liefert. Das Problem des ganzen Unternehmens wird aus einer kleinen Bemerkung Lichtenbergs zu der Illustration der »Schweiger« deutlich: »Wie weit sich die Kunstkennntnis dieser beyden Herrn erstreckt, will ich nicht aus ihrem Anstand beurteilen (...)« – ein Verhalten, das sich nicht intentional im Gespräch mitteilt und sich auch nicht in einem regelgerechten Gebaren artikuliert, sondern als einzige Regel die Nicht-Reaktion gelten läßt, ist schwer zu interpretieren. In diesem Falle bleibt auch Lichtenberg nur der Schluß ex negativo übrig: »sie scheinen wenigstens nicht viel zu affektieren, und dieses ist schon mehr als der erste Grad gewonnen.« Doch auch in vielen anderen Anwendungsbereichen stößt das bürgerliche Programm der Konvention »Natur« an Grenzen: in der praktischen Verwicklung wie in der Lesbarkeit, die Voraussetzung einer gesellschaftlichen Kommunikation ist.



Abb. 3 Simon Marmion: Altar von St. Omer. Ca. 1453–1459.

Bevor wir uns aber der naheliegenden Frage nach der Aussagefähigkeit des bürgerlichen Schweigens zuwenden, also fragen, ob es ein beredtes Schweigen ist, das wesentlichen Vorstellungen von der neuen Rolle der Künste Ausdruck verleiht, vor dieser Frage müssen wir korrekterweise den exemplarischen Status der Alternative nach der bürgerlichen Seite hin befestigen. Die beiden folgenden, ausführlicher zu interpretierenden Texte wurden so ausgesucht, daß sie noch einmal die Opposition der kleinen Bilder wiederholen: zur Karikatur hin verzogene Beschreibung des adligen Betragens hier – zum Muster erhobene Verhaltensweise des Bürgers dort. Beide Texte stammen aus dem Goethe-Kreis; daß zwischen ihnen 24 Jahre liegen, soll hier nicht stören, denn es geht, wie gesagt, um idealtypische Ausbildungen und nicht um historische Nuancen des Habitus.

Johann Heinrich Merck (1741–1791), der Autor des ersten Textes, steht hier nach Chodowiecki und Lichtenberg als nächster in der langen Reihe der deutschen Künstler und Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, die das »bürgerliche Air«, das bewußte Klassenverhalten auch in Aestheticis zu begründen versuchen. In programmatischer Abwendung von Frankreich soll ein Weg zwischen dem »toten Geschwätz« der Kenner und dem »Andachtsgeschwätz« der enthusiastischen Laien gefunden werden, vielleicht ein Weg, über dem das Gesetz des Schweigens waltet. Der einzige Satz, den Merck in seinen *Briefen über Maler und Malerei an eine Dame* (1779) im Druck hervorhebt, lautet: »Die Laien sollen daher, wie Falconet mit Recht sagt, *schweigen und nicht erklären.*«⁹ Mit der »Liebe zur Kunst« gehe es, wie mit der Ehrlichkeit, »diejenigen, die sie am meisten im Munde führen, haben



Abb. 4 und Abb. 5
Details aus Abb. 3



am wenigsten davon«¹⁰. Wie es nun anders zugehen soll, darüber herrscht bei Merck noch keine Klarheit, aber das »immer nur negativ predigen können« – Mercks Worte – beherrscht er perfekt, wie der folgende Ausschnitt aus dem Text *Über die letzte Gemälde-Ausstellung in xx* (1781) beweist. Diese Szene spielt noch im Bannkreis des Hofes, in einem Galeriegebäude, das unter der Oberaufsicht eines Hofmarschalls steht und von einem Galericinspektor bewacht wird, aber »zu bestimmten Stunden allen Ständen dieser zahlreichen Stadt« geöffnet ist. Der erste Teil dieses fiktiven Berichtes beschäftigt sich mit dem Verhalten der »brillanten Herrn von Hofe«, der »Offiziers, Pagen und Kammer-Junker«. Sie parlieren natürlich französisch, sie sehen »mehr nach den Bürgermädchen als nach den Skizzen, die an der Wand hängen« und sie suchen, wie es der gute Ton diktiert, das Gespräch mit dem Galerie-Inspektor und mit einem alten Professor, um dann nur auf die Schuhschnallen, an den Plafond oder ins brennende Feuer zu schauen.

»Den letzten Tag der Ausstellung kam die alte Gräfin v. R. an, und hatte einen Abbé, einen Castraten, und zwei junge Fähndrichs in ihrem Gefolge, die eben aus den Cadets entlassen waren. Sie war so munter gekleidet, als ob sie Annette mit Lubin vorstellen sollte, und von hinten war sie für jedermann eine angenehme Illusion. Der Abbé führte sie sogleich vor eine Danae, die allgemein bewundert wurde, und setzte ihr den Stuhl. Sie nahm Platz, und die Konversation über das Stück begann. Da die Danae ganz nackt war, so gab der Abbé zu bemerken, daß wenigstens nicht gegen das Kostüm gefehlt wäre. Die Gräfin tat anfangs, als ob sie den indezenten Anblick nicht ertragen könnte; sie nahm aber eine tüchtige Prise Tabak, und ihre Augen fanden sich nunmehr gestärkt. Der Kastrat, ein dicker hübscher Mann, behauptete: daß er nie bemerkt hätte, daß eine Dame den goldnen Regen in einer so kalten Stellung erwartet hätte; und der rechte Fuß stehe, als ob sie sich die Nägel wollte schneiden lassen. Der Abbé fand sie überhaupt zu weiß, und sagte den Fähndrichs ins Ohr, daß sie hier ihre Imagination verdürben. Er wisse wohl, was man dem Ideal eines Künstlers zugeben müsse, mais qu'il n'étoit pas permis d'être si blanche même en peinture.

Die Gesellschaft ward durch den alten dicken podagrischen Leibmedicus vermehrt, der wie ein Luchs überall herumschlich, um, wo er ein Fleckchen nacktes Fleischerblicken konnte, seine Augen zu weiden. Er stand mit der ganzen Gruppe in der genausten Bekanntschaft, und sie

sahen ihn in zeitlichen Dingen als ihren Mentor an. Man appellierte an ihn, als an den exklusiven Richter über die Lehre von den Muskeln. Er nahm sein Glas, und deklarierte heilig, daß hier die größte Ignoranz herrschte, und daß nicht die Hälfte der Muskeln angegeben wären, wie sie sich in der Natur zeigten. Der Galerie-Inspektor ward aufmerksam, trat herbei, und machte einige Einwürfe. Er sprach von der Schönheit und Größe der Formen, wie dies oder jenes unter diesem Augenpunkte nicht erscheinen könne, von der nötigen Verkürzung usw. Der Leibmedicus legte aber seinen Stock an, und wies ihm alle Muskeln des Unterleibs auf lateinisch. Die Szene endigte sich auf Kosten beider; die Gräfin stand auf, gab dem jüngsten Fähndrich den Arm, und der Abbé und der Kastrate waren eins, *que pour jouir, il ne falloit ni de la Myologie ni de l'Optique.*

Die Gesellschaft verlor sich diesen Tag zeitiger als gewöhnlich, weil die lebensgroßen aus lauter kleinen Muscheln verfertigten Puppen sollten eingepackt werden, die der Bambergische Künstler auf die Messe gebracht hatte, und deren Ankunft nicht zeitig genug war bekannt worden. Es stürzte also alles aus der Galerie, um diesen letzten Augenblick noch zu nutzen, besonders weil der König von Preussen zu Pferde darunter war.«¹¹

Es kann nicht ausbleiben, daß die Exemplare einer niedergehenden Kultur klischiert und karikiert werden. Die Umstände ihres Auftretens sind bekannt bzw. voraussehbar: daß man sich vor der Kunst zu einem Konversations-Cercle zusammenfindet, daß man um des pikanten Reizes willen eine mythologisch verbrämte Aktdarstellung zum Gegenstand der Betrachtung wählt, daß man sich des Französischen bedient, daß man Fachleute um Beistand angeht, um deren Rat dann mit einer eleganten Wendung zu entwerten, daß man die eigene Lebenserfahrung hemmungslos zum Maßstab auch der Kunstbetrachtung macht – all dies umschreibt die Konvention der vergangenen drei Jahrhunderte.

Eine wirkliche Pointe setzt Merck mit dem Schluß. Da der Kunstgenuß keinen Selbstwert repräsentiert, sondern als ein geselliger Anlaß unter vielen immer nach dem Gradmesser seines Vergnügungswertes gehandelt wird, ist ihm in dem Moment ein Ende bereitet, da eine andere Attraktion mehr Amusement verspricht. Mit sicherem Fingerzeig deutet Merck auf das Faktum, daß der Adel unter der eben genannten Prämisse keinen Kanon der Kunstgattungen kennt, daß ihm also die Künste der Schaustellerei, der Illusion, des Trickgewer-

bes, des Materialfetischismus jederzeit wichtiger werden können als ein kapitaless Gemälde.

Merck ist noch nicht in der Lage, das Gegenbeispiel einer »richtigen« Art der Kunstbetrachtung zu finden oder zu erfinden. Der zweite Teil des Textes reproduziert ein Gespräch zwischen einem Künstler und einem Grafen, in dem es ohne karikierende Verzeichnung der Personen um Grundsatzfragen, vor allem um die jeweilige Berechtigung des Laien- und des Künstlerurteils geht. Immer noch ein Dialog, aber ein Dialog über die Prämissen und nicht einer über die Sache selbst. Was wir bei Merck vermissen, das praktizierte neue Ideal des Umgangs mit Kunstwerken, das formuliert ein Text von Johann Baptist Bertram (1776–1841), dem Mitbesitzer der Boisseréeschen Kunstsammlung, jener berühmten Sammlung altdeutscher Bilder, die in Heidelberg, später in Stuttgart viele Besucher anzog. Zu ihnen gehörte im Herbst 1814 auch Goethe:

»Wie Goethe sich in die farbenprächtige und wahrheitsvolle Idealwelt dieser altdeutschen Bilder, in die überraschende Ursprünglichkeit ihrer Gedanken hineinlebte und über die empfangenen Eindrücke sich äußerte, ist für den alten Herrn im hohen Grade charakteristisch. Er betrachtete die Bilder nicht, wie sie eins neben dem anderen an der Wand hingen; er ließ sich immer nur eins, abgesondert von den anderen, auf die Staffelei stellen und studierte es, indem er es behaglich genoß und seine Schönheiten, unverkümmert durch fremdartige Eindrücke von außen, sei es der Bilder oder Menschenwelt, in sich aufnahm. Er verhielt sich dabei still, bis er des Gesehenen, seines Inhalts und seiner tieferen Beziehung Herr zu sein glaubte, und fand er dann Anlaß, Personen, die er liebte und schätzte, gegenüber seine Empfindungen Ausdruck zu geben, so geschah es in einer Weise, die alle Hörer zwang. (...) »Da hat man nun«, äußerte er ein andermal, »auf seine alten Tage sich mühsam von der Jugend, welche das Alter zu stürzen kommt, seines eigenen Bestehens wegen abgesperrt, und hat sich, um sich gleichmäßig zu erhalten, vor allen Eindrücken neuer und störender Art zu hüten gesucht, und nun tritt da mit einem Male vor mich hin eine ganz neue und bisher mir ganz unbekannt Welt von Farben und Gestalten, die mich aus dem alten Gleise meiner Anschauungen und Empfindungen herauszwingt – eine neue, ewige Jugend; und wollte ich auch hier etwas sagen, es würde diese oder jene Hand aus dem Bilder herausgreifen, um mir einen Schlag ins Gesicht zu versetzen, und der wäre mir wohl gebührend.« (...)

In jenen geweihten Augenblicken, wo er vor den Bildern saß, ließ Goethe sich nur ungerne durch Besuche stören (...) und suchte sich ihrer auf irgendeine zulässige Art zu entledigen. Wenige Tage nach seiner ersten Ankunft ließ Frau von Humboldt sich bei den Boisserées melden, als eben Goethe in der Sammlung vor dem Bilde des heiligen Lukas, der die Madonna mit dem Kinde malt, saß. »Es steht Ihnen eine Überraschung bevor«, sagte Bertram als er zu Goethe ins Zimmer trat. »Eine Überraschung? Herr! Sie wissen, wie sehr ich die Überraschung liebe. Wer ist es?« Frau von Humboldt!

»Frau von Humboldt? Sie möge kommen!« Und dabei veränderte sich Goethes Gesicht von oben bis unten, indem es die langweiligste Grimasse annahm; Frau von Humboldt öffnete die Türe, und die Arme ausbreitend rief sie: »Goethe!« Dieser erhob sich ruhig von seinem Sessel, bat sie, sich neben ihn zu setzen. »Wissen Sie, wie man Salmen fängt?« fragte er. »Nein!« erwiderte ganz verwundert über solchen Empfang Frau von Humboldt. »Mit einem Wehr fängt man sie«, fuhr er fort. »Sehen Sie! Solch ein Wehr haben diese Herren (auf Boisserée zeigend) mir gestellt, und sie haben mich gefangen. Ich bitte Sie: machen Sie sich schnell auf und davon, daß es Ihnen nicht geht wie mir. Ich bin nun einmal gefangen und muß hier sitzen bleiben und anschauen; aber das wäre nichts für Sie. Machen Sie, also, machen Sie, daß Sie fortkommen.« – Frau von Humboldt, die nicht gekommen war, Bilder anzuschauen, sondern in dem großen Mann einen alten Bekannten zu begrüßen und mit ihm zu plaudern, sah sich wider ihren Willen gleichsam zur Tür hinausgeschoben und entfernte sich, worauf Goethe zu seinen Freunden sagte: »Nun, kommen Sie! Jetzt soll uns nichts mehr stören.« Doch verschmähte es Goethe nicht, die Huldigung der geistreichen Frau bei gelegener Zeit anzunehmen, als er in den nächstfolgenden Tagen zweimal bei ihr in Abendgesellschaft erschien.«¹²

Es wird kaum ein Text auszumachen sein, der das neue Ideal der Kunstrezeption kompletter und sinnfälliger vorstellen könnte. Hier sind und bleiben sie unter sich, die Bürger im bürgerlichen Institut der reinen Kunstsammlung, die später nahtlos in die neue Einrichtung des Museums überführt wird.

Nach einer von Goethe selbst und von Heinrich Meyer aufgestellten Regel soll die Auseinandersetzung mit der Kunst vor dem einzelnen Kunstwerk erfolgen. »Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur

in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.«¹³ Die Betrachtung der Originale gilt dem Einzelwerk, das aus dem Verband der Sammlung herausgenommen wird. Die Grunddisposition ist die Dyade Individuum – isoliertes Kunstobjekt. Daß die Einzelbildbetrachtung jedoch nicht als absolutes Novum hier auftaucht, macht der Text von Merck, macht der Blick auf die gemalten Kunstgalerien des 17. Jahrhunderts deutlich: Immer war es ein Privilegium, Bilder aus der Nähe, unter günstigen Bedingungen betrachten zu können. Was sich unter gleichbleibenden äußeren Aspekten verändert, ist dennoch entscheidend: Die Statusfrage wird zu einer inneren, sachgemäßen Notwendigkeit. Wer sich auf eine so langwierige und konzentrierte Betrachtung einläßt wie Goethe – »Jeden Tag (...) war er morgens um acht Uhr im Bildersaal und wich nicht von der Stelle, bis zur Mittagszeit«¹⁴ – der hat ein sachlich begründetes Anrecht auf Einzelschau.

Die kleine Geschichte mit Frau von Humboldt ist mehr als eine Episode. Sie zeigt, daß die gesellige Tätigkeit des Gesprächs, des Plauderns, des Rasonnements in Gegenwart der Bilder nicht gewünscht wird. Die Aktivitäten werden gesondert. Die Betrachtung der Kunstwerke, konzentriert und weitgehend passiv, hat ihre Stunde, die gepflegte Konversation, der lebendige Austausch wird für die Abendgesellschaft aufbehalten. Nun widmet sich Goethe den Bildern einer privaten Sammlung und ist umgeben von Freunden und Bekannten, aber er verhält sich »still« und wehrt gesellschaftlichen Kontakt eher ab. Die Pointe, die gerade dieser Einzelfall bereithält, wird dem Leser nur bei genauerer Personenkenntnis klar. Daß die adlige Caroline von Humboldt geb. von Dacheröden aus dem Kreis der bürgerlichen Kunstfreunde herauskomplimentiert wird, muß einen in diesem Fall sogar eher verwundern als bestätigen, denn diese Frau hatte ihr Kunstverständnis durchaus unter Beweis gestellt. Goethes Zeitschrift *Propyläen* hatte sie mit Gemäldebeschreibungen aus Paris bedient; mehr als hundert Bilder des Prado hatte sie in ähnlichen Beschreibungen festgehalten, doch während der »geistigen Kommunion« mit den Kunstwerken ist auch sie nicht, ist niemand willkommen.¹⁵ Wir wissen von einem interessanten Parallellfall, der hier herangezogen werden soll. Johann Jakob Wilhelm Heinse (1746–1803) hatte seinen Namen mit den *Briefen aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie* (1776/77) begründet –

sie erschienen übrigens wie Mercks einschlägige Texte in Wielands *Teutschem Merkur* –; diese ersten Beschreibungen von Kunstwerken nach den Versuchen Winckelmanns aus den fünfziger Jahren wiesen ihren Autor als einen wortgewaltigen, ja wörtertrunkenen Kunstjünger aus. Was aber erlebte Friedrich von Matthison, als ihn Heinse 1786 durch die Düsseldorfer Gemäldegalerie führte? Nach dreistündiger Besichtigung begleitete er ihn zu einem Johannes-Bild, das damals alle Welt für einen echten Raffael und für ein Hauptwerk der Galerie hielt: »Heinse postierte mich mit den Worten: »Nun beten Sie an!« vor den »Johannes« und setzte sich hierauf zum ruhigen Beobachten auf eine Fensterbank.«¹⁶ Vor dem Meisterwerk hält auch der beredteste Cicerone sich zurück; es kommt dann darauf an, wie der Kunstjünger sich verhält, ob er Wirkung zeigt, ohne viel zu affektieren, um mit Lichtenberg zu sprechen. War früher das richtige Wort, die geschickte Phrase der Schlüssel zum gesellschaftlichen Erfolg, so kann nun das Verstummen, die sichtbare, aber stille Rührung, die Dauer der Versenkung die Probe aufs Exempel liefern. Dieser Adept bewährt sich: »Bald sogen meine Blicke mit glühender Liebe sich ein, und nur mit Schmerz rissen sie von dem erhabenen Wunderbilde sich wieder los. In der Tat hatte kein Gemälde der Galerie mich so lange vor sich hingebannt wie diese Himmelsgestalt in der Einöde (...).«¹⁷ Nur verständlich ist es da, wenn den Andächtigen das alte Ambiente einer fürstlichen Bildergalerie stört – der »Johannes« hing zusammen mit anderen Gemälden in einem Saal: »Eigentlich müßte dieser »Johannes« in einer besonderen kleinen Rotunde mit von oben einfallender Beleuchtung aufgestellt werden: denn er duldet nichts neben sich.«¹⁸

Goethe gipfelt seine Quintessenz mit der Feststellung: »und wollte ich auch hier etwas sagen, es würde diese oder jene Hand aus dem Bilde herausgreifen, um mir einen Schlag ins Gesicht zu versetzen, und der wäre mir wohl gebührend.« Die Bilder sind also der lebendige, wirkungsmächtige Teil in dieser Zweierbeziehung; sie »dulden« oder sie »dulden nicht«, sie diktieren die Grundbedingungen ihrer Aufnahme, das Schweigen notfalls durch ihr Eingreifen. Auf eine drastischere Formel konnte das bürgerliche Redeverbot gar nicht gebracht werden. Immer war bei der Auseinandersetzung mit Bildern eine Ahnung ihrer Macht mit im Spiel gewesen. Die Kraft, die man in günstige Richtung zu lenken suchte, konnte sich auch im Negativen beweisen. Sagen, Legenden und Dichtung sind voll von Strafaktionen der Bilder gegen Ungläubige und Frevler, gegen Menschen, die sich

gegen das Numen im Bild versündigt hatten. Jetzt wird das Bild als selbsttätig und strafend für den Fall beschrieben, daß man sich zu ihm als Kunstleistung, als ästhetischem Faktum nicht adäquat verhalten würde.

Nun darf man trotz allem nicht annehmen, gerade im Falle Goethes nicht, daß die Aufnahme der altdeutschen Bilder durch diesen Betrachter in gänzlichem Schweigen erfolgt wäre. Doch verläuft das Reden nicht mehr in konventionalisierten Bahnen, ist nicht Selbstzweck. Es werden Informationen ausgetauscht, und es werden Resümees gezogen. Beides geschieht in Richtung Kunstwerk und nicht parallel zu ihm gesprochen, in Richtung Gesprächspartner. Das Resümee, das Goethe aus seiner Begegnung mit der altdeutschen Malerei zieht, hat wirklich etwas Abschließendes – als Ausdruck einer existenziellen Erfahrung, einer Verhaltensänderung ist es nicht geeignet, Stoff für einen Disput in Aestheticis zu liefern: »Da hat man nun (...) auf seine alten Tage sich mühsam von der Jugend, welche das Alter zu stürzen kommt, seines eigenen Bestehens wegen abgesperrt (...) und nun tritt da mit einem Male vor mich hin eine ganz neue und bisher mir ganz unbekannte Welt von Farben und Gestalten, die mich aus dem alten Gleise meiner Anschauungen und Empfindungen herauszwingt (...).«

Ganz ähnlich heißt es in einer anderen Quelle aus der gleichen Zeit: »Vor dem großen Bild des Eyck hat Goethe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nicht darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt: Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige. Da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr ist als alles, was ich gemacht habe.«¹⁹

Das abschließende Reden ist dann weder Dialog der Betrachter noch Reden über das Kunstwerk. Der Verdacht entsteht, daß das sprachliche Idiom überhaupt für unfähig gehalten wird, sich mit dem Bild zu messen, daß nur die Anschauung als adäquate Form der Kommunikation zählt. 1816 hatte Goethe selbst gefragt: »(...)da der Künstler das Unaussprechliche schon ausgesprochen hat, wie will man ihn dann noch in einer anderen, und zwar in einer Wortsprache aussprechen?«²⁰ Gerade in dem eigenen Bericht, den Goethe über seine Begegnung mit den Kunstwerken der Sammlung Boisserée gibt, werden aus dieser Problemlage klare und endgültige Folgerungen gezogen: »aller Vorzug der bildenden Kunst«, so sagt er gleich zu Anfang, bestehe darin, »daß man ihre Darstellungen mit Worten zwar andeuten, aber nicht

ausdrücken kann.«²¹ So beschränkt Goethe sich darauf, nicht »von den Bildern selbst als von ihrem Bezug untereinander Rechenschaft zu geben«. Damit deutet er eine Arbeitsteilung an: »In Schriften über solche Gegenstände muß der Verstand sprechen, damit der Verständige auch, ohne die Gegenstände zu sehen, sich daraus etwas abnehmen könnte.« Das öffentliche Reden über Kunst, die Kunstschriftstellerei hält sich an das Mitteilbare der historischen Daten, Inhalte und Künstlercharakteristiken. »Die Gegenwart ist es alsdann, die zu den Sinnen spricht, die Einbildungskraft erregt, das Gemüt rührt, den Enthusiasmus entflammt.«²² Der private Verkehr mit »den Bildern selbst« bleibt stumm, hält sich an das Sinnlich-Gefühlsmäßige und mündet in Bekenntnisse.

In den Briefen des Sulpiz Boisserée findet sich in Bezug auf Goethes Besuch der Satz: »So wie wir jetzt miteinander stehen, denke ich noch manches von dem alten Meister zu lernen, besonders im Schreiben (...).«²³

Tatsächlich ging es in dieser Periode der bürgerlichen Kulturrevolution um das Schweigen- und um das Schreiben-Lernen; die Worte, die man sich dort versagte, vertraute man hier gerne dem Papier an. Das Sprechen, der gesellige und direkte Austausch wird von den einsamen und indirekten Formen des Schreibens und Lesens abgelöst. Das ist zuerst eine Signatur der Zeit: »Die bürgerliche Öffentlichkeit formiert sich als eine Individualkultur. Die ästhetischen Anlässe kollektiver Selbstbegegnung liegen vorwiegend an ihrer Peripherie. Auf der einen Seite die Vergnügungskultur der Massen, Schaustellungen, ästhetische Alltagskultur, die im wesentlichen den Unterschichten gehört; auf der anderen Seite die geistlichen Feste und Umzüge, die Oper, Herrschaftsarchitektur und Parkarrangements, die Schauseite der feudalen Macht. – Daß im Mittelpunkt bürgerlicher Aufklärungskultur das Buch steht, bedeutet auch die Verinnerlichung des ästhetischen Ausdrucks mit der Tendenz zum Erlöschen der öffentlichen Kunstszene. Das Lesepublikum ist atomisiert in die vielen einzelnen Leser, und es ist hauptsächlich privat. Es ist ein Publikum nur *an sich*, nicht *für sich*.«²⁴

Wenn wir die Kunstbetrachtung in dieses Argument miteinbeziehen, müssen wir das Dialektische des Vorgangs im Auge behalten: nicht weil das Buch zum führenden Medium der bürgerlichen Kultur aufrückt, wird auch die Kunstbetrachtung verschriftlicht, – weil die Kunstbetrachtung wie viele andere Rezeptionsweisen in dieser Epoche

zur isolierten Begegnung mit dem isolierten Kunstwerk drängt, kann die Reproduktion dieser Begegnung in der Schrift, die Reproduktion für die vereinzelte Rezeption zur vollgültigen Mitteilungsform werden.

Schon das Schrifttum der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dürfte mengenmäßig all das aufwiegen, was seit Albertis erstem Traktat über die Malerei im Druck erschienen war; interessanter noch ist aber der qualitative Beitrag, die Erweiterung der Gattungen. Seit dem Jahr 1747 etabliert sich die aktuelle Kunstkritik in sogenannten Livrets oder in Zeitschriftenbeiträgen; die fünfziger Jahre bringen die Werkbeschreibung als eigenständige Gattung herauf; es werden die ersten Sammlungskataloge mit ausführlichen Beschreibungen publiziert; es bildet sich die Form des Künstlerromans heraus, und das Jahrhundert erlebt noch das Erscheinen der ersten reinen Kunstzeitschriften. Daneben werden die alten Gattungen des Traktats, des Essays, des Lexikons, der Biographie, der Reisebeschreibung eifrigst für die neuen Zwecke genutzt. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß diesen Schreibzwang ein enormer gesellschaftlicher Druck bewirkt, aber man wird nicht sagen können, daß da ein unreflektierter Schwall von Worten in ein großes Vakuum abgelassen wird. Was in gesellschaftlichem Verhalten sich als Schweigen artikuliert, taucht beim Schreiben als grundsätzliche Frage nach der Adäquatheit der Worte auf. Dieser Zweifel, dem wir schon kurz bei Goethe begegnet sind, schwebt von Anfang an über der bürgerlichen Auseinandersetzung mit Kunst und ist bis heute nicht abgetan: eine ganze Anthologie kritischer Stellungnahmen zum Verhältnis Wort und Bild ließe sich leicht füllen.

Die epochale Herausforderung stellten zweifellos Winckelmanns berühmte Beschreibungen von Kunstwerken dar. An ihnen schulte sich die Literatursprache der deutschen Klassik im Großen und die Theorie der Kunstbeschreibung im Kleinen. Lessings *Laokoon* und Herders *Plastik* streifen das Problem; Moritz gibt ihm theoretische Statur in seinem Aufsatz von 1788: *Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?* Danach nehmen sie alle an der Diskussion teil: Goethe, Forster, Lichtenberg, Wackenroder, Tieck, die Schlegels. Vor allem die Frühromantik fühlt sich angesprochen, denn, so heißt es bei Brentano, »das Romantische selbst ist eine Übersetzung«. »Das tiefe Mißtrauen an der Sprache, an der Möglichkeit des Sagens und Mitteilens, die Vereinsamung des Individuum, dessen schöpferi-

sches Wort unverstanden blieb – das alles muß mitgesehen und mitberücksichtigt werden, um das Problem der Übersetzung als eines der dringlichsten in der deutschen Geistesgeschichte um die Jahrhundertwende erscheinen zu lassen.«²⁵ Zweifellos haben diese Skrupel nichts mit etwaigem sprachlichem Unvermögen zu tun, sondern resultieren einzig und allein aus der kollektiv betriebenen Aufwertung der Kunst, ihrer nunmehr erreichten Gipfelstellung, die alles Bemühen als Anstrengung, ja als vergeblich und vermessen hinstellt. Die Literaturtheorie sagt: »Wenn bestimmte sprachliche Äußerungen bestimmten Kunstwerken angemessen zu sein scheinen, dann hat das seinen Grund darin, daß sie diese Werke zuerst als Objekte für eine begrenzte Untersuchung konstruiert haben.«²⁶ Dann gilt aber auch die Umkehrung, und sie gilt besonders in unserem Fall: Sprachliche Äußerungen erscheinen unangemessen, wenn sie die Werke zuerst als unendlich und unbeschreiblich konstruiert haben. Auf welcher Basis den Romantikern überhaupt eine Annäherung möglich schien und wie sie mit dem Problem praktisch umgingen, möchte ich nur noch schlaglichthaft erhellen.

Indiz für die fortschreitende Loslösung der Kunst aus dem wortsprachlichen und gesellschaftlich formierten Kommunikationszusammenhang ist zweifellos der romantische Gedanke von einer eigenen und vollwertigen Sprache der Kunst. Ihn hatten andere schon vorge-dacht, Moritz etwa, wenn er schreibt: »...man kann wohl sagen, daß in diesem Gemälde der erhabenste Ausdruck herrscht, wodurch die Malerei selbst zur Sprache wird, oder vielmehr die Sprache unendlich übertrifft.«²⁷ Aber Wackenroder hat ihn systematisiert, indem er zwischen drei Sprachen in der Welt unterscheidet: Die Wortsprache, die dem Menschen leicht, zu leicht alles untertun macht und nur »unser Gehirn, nur die eine Hälfte unseres Selbst, in Bewegung« setzt²⁸, die Sprache der Natur und die Sprache der Kunst, das sind die »wunderbaren Sprachen«, »durch welche der Schöpfer den Menschen vergönnt hat, die himmlischen Dinge in ganzer Macht (...) zu fassen und zu begreifen«. »Sie kommen durch ganz andere Wege zu unserm Inneren, als durch die Hilfe der Worte; sie bewegen auf einmal, auf eine wunderbare Weise, unser ganzes Wesen und drängen sich in jede Nerve und jeden Blutstropfen, der uns angehört.«²⁹ Die Sprachen der Kunst und der Natur haben also Offenbarungscharakter; durch sie redet Gott – direkt im Fall der natürlichen Dinge, indirekt durch »gesalbte Lieblinge«, durch die großen Künstler im Fall der Kunst-

werke. Die Wirkung der Offenbarung auf den Eingeweihten ist eine totale, den Menschen als ganzen bewegende: Die Kunst »schmilzt das Geistige und Unsinnliche, auf so rührende und bewunderungswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird«. Von daher wird verständlich, daß die Sprache der Kunst nicht eigentlich entziffert oder übersetzt werden soll und auch keiner sprachlichen Antwort harrt: »Ein köstliches Gemälde ist nicht ein Paragraph eines Lehrbuchs, den ich, wenn ich mit kurzer Mühe die Bedeutung der Worte herausgenommen habe, als eine unnütze Hülse liegen lasse.«³⁰ Der geglückte Verkehr mit dem Werk ist wie jede Offenbarung ein Geschenk: »Harret, wie beim Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu einem Ganzen vereinigen«³¹. Doch muß die »Entzückung« »still«, das »Gebet« »stumm« bleiben; die Sakralisierung des Kunstgenusses (»Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet«) möchte der Autor nicht in ekstatisches Gebaren überführt wissen. Der bürgerliche Umriß des Kunstbetrachters bleibt à la Chodowiecki/Lichtenberg unbewegt: »Der echte Genuß erfordert eine stille und ruhige Fassung des Gemüts und äußert sich nicht durch Ausrufungen und Zusammenschlagen der Hände, sondern allein durch innere Bewegungen.«³² Auf die »wunderbare Sprache« der Kunst antwortet also bei Wackenroder keine Körpersprache und keine Wortsprache; der neubegründete Sprachcharakter des Mediums baut sich eher als Kommunikationssperre auf. Aber es war ein Leichtes, diese Sperre niederzulegen.

Eine kontroverse Bearbeitung des Themas, die seinen eigentlich romantischen Möglichkeiten gerechter wird als die einsinnige Kunsttheologie Wackenroders, nehmen Caroline und August Wilhelm Schlegel in ihrem Dialog *Die Gemälde* von 1799 vor. Den Ort des Gesprächs stellen die öffentlichen Kunstsammlungen Dresdens; die Partner heißen Luise, Reinhold und Waller, eine Kunstfreundin, ein Maler und ein Bildhauer. Eine kleine Gesellschaft im Gespräch über Kunst und kunsttheoretische Fragen vertieft – ein Dialog, weil gerade die Romantik auf diese Form nicht verzichten konnte, aber kein »Gesprächsspiel« mehr. Der bürgerliche Ernst richtet sich geradezu inquisitorisch auf, als Luise es wagt, von der Malerei zu behaupten, sie mache »es einem leichter, sie zu genießen«:

»Reinhold. Ja, was nennen Sie so etwa genießen?

Luise. Mich der schönen Darstellungen erfreuen, mich daran sättigen, sie ganz in mich aufnehmen.

Reinhold. Das reicht lange nicht hin, um ein Bild gründlich zu beurteilen, geschweige denn um ihm abzusehen, wie man selbst etwas machen soll.

Luise. Was Sie da nennen, sind ja Geschäfte, lieber Reinhold. Legt der Künstler sich selbst ein so schweres Geschäft auf, bloß um andern wieder das Leben sauer zu machen? Man soll sich ohne Mühe ergötzen, das ist ja die Absicht.

Reinhold. Aber es muß einen doch ärgern, wenn Leute, die nicht einen Strich zu machen imstande sind, herumgehen und die größten Meister keck durcheinander tadeln. Hier vermischen sie dies; jenes sollte so sein, und wenn es nach ihnen ginge, kämen arge Mißgeburten heraus.

Luise. Ich merke, Sie hätten nicht übel Lust, uns beim Eintritt in einen Kunstsaal immer einen kleinen Maulkorb vorhängen zu lassen. Ihnen sind also die Fremden am liebsten, die mit offenen Nasen und Ohren sich stumm durch die Galerie hindurchstaunen?

Reinhold. Immer noch lieber als die, welche beständig darauf gespannt sind, etwas Sinnreiches und Originelles zu sagen, um dies vorzubringen, sich gar nicht die Zeit gönnen, ordentlich zu sehen.«³³

Vergnügen und Gespräch – beide Konventionen möchte die bürgerliche Verhaltenslehre mit einem Schlag treffen. Was Luise auf die letzten Vorhaltungen Reinholds antwortet, soll ein Kompromiß zwischen dem neuen Kontemplationsideal und der überkommenen Unterhaltungsform sein:

»Luise. (...) Ich sehe, ich bemerke anhaltend und wiederholt; ich sammle die Eindrücke in aller Andacht und Stille: aber dann muß ich sie innerlich in Worte übersetzen. Dadurch bestimme ich sie mir erst recht, dadurch halte ich sie fest, und diese Worte suchen dann natürlich den Ausweg in die Luft.«

Damit hat die jedoch den prinzipiellen Argwohn Reinholds gegenüber der Sprache nicht entkräftet:

»Reinhold. (...) der Eindruck ist nur ein Schatten von dem Gemälde oder der Statue; und wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen.

Waller. Die Sprache vermag, wie Sie es nehmen wollen, alles oder nichts.

Reinhold. Ja, die Sprache pfuschert an allen Dingen herum: sie ist wie ein Mensch, der sich dafür ausgibt, von allem Bescheid zu wissen und darüber oberflächlich wird.«³⁴

Damit ist Reinhold für Waller, für die romantische Kritik zu weit gegangen. Das gemeinsame Dritte, das die Klassik für Kunst und Dichtung einsetzte, die Schönheit, das heißt bei Luise und Waller: Sprache. »Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mitteilung; daß ich bei Wallers Gleichnis stehen bleibe, die gangbare Münze, worein alle geistige Güter umgesetzt werden können.«³⁵ Was Luise für sich so auslegt, daß dann auch die sprachliche Kommunikation, nicht nur die Übersetzung in Sprache gesichert ist: »Nein, mein Freund, Gemeinschaft und gesellige Wechselberührung ist die Hauptsache« und »Also plaudern muß man, plaudern«. Wallers Anliegen ist jedoch grundsätzlicher: Weil alle Kunst sprachförmig ist, vermag das eine Idiom das andere in seinem Geist »lebendig zu fassen und darzustellen«. Wortsprache ersetzt nicht, »was nur ein sinnlicher Abdruck leisten kann«, sie schafft neu. »Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden (verstehen Sie mich recht, es sollte eine Verwandlung von Grund aus sein, nicht wie manche Schüler Ihre steinernen Akademien in ein Bild bringen), Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken (...).«³⁶

Diese Lösung, Bildsprache Wortgemälde werden zu lassen, »die Verwandlung von Gemälden in Gedichte« hatte Wackenroder bereits angestrebt; im Dialog der Schlegels erhält sie erst ihre theoretische Begründung. Diese Lösung bildet auch das Ende des theoretischen Teils und das Programm des praktischen Teils des Dialogs, in dem Luise ihre Beschreibungen und Waller seine Bildgedichte vortragen, fertige, vorbereitete Texte, die gelesen und dann besprochen werden. Der Weg scheint gebahnt, der gemeinsame Grund gefunden, aber man täusche sich nicht: daß nun allein Dichtung, Künstlerkunst der Kunst antworten darf, ist nur ein anderer Ausdruck des Schweigegebots. Selbst Luise wird es ein wenig bedenklich: »O weh! Es soll also förmlich gedichtet sein.«

Über die Durchsetzung des Schweigens in der bürgerlichen Institution des Museums und über die Vervielfältigung des Schweigens durch ein immer weiter sich ausdehnendes Schreiben und über die Formen des Redens, die trotz allem geblieben sind, wäre nun mindestens

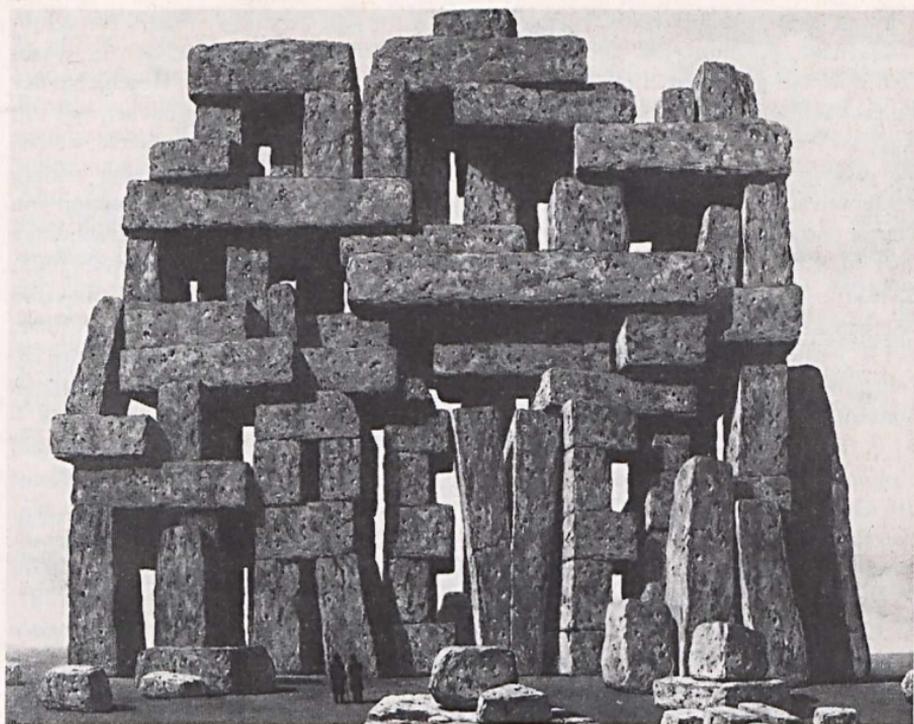


Abb. 6 René Magritte: L'art de la conversation. 1950.

ebensoviel zu schreiben wie über die redselige Zeit vor unserer Gelenkzeit.³⁷ Ich schließe statt dessen mit einem weiteren Bild, das zwei Männer in Betrachtung eines Kunstwerks zeigt. Magritte malte es 1950 und nannte es »L'art de la conversation« (Abb. 6).³⁸ Diesmal sind die Betrachter ganz klein geworden und das Kunstwerk ganz groß und sperrig wie eine Mauer. Durchlaß zeigt es nur, soweit es sich zu Zeichen und Buchstaben formt. Von einer Art stillem oder lautem Dialog wie bei Chodowiecki kann keine Rede sein. Auch das Gleich-zu-Gleich von Mensch und Menschenbild ist geschwunden. Zwar könnte die Statue auf Chodowieckis Blatt dasselbe sagen wie der Vers Baudelaires, mit dem Magritte hier spielt: »Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre...« Aber sie könnte es nur sagen. Nun wird die Kunst großgeschrieben und die Kunst der Konversation klein.

1 Einige dieser Gedanken wurden durch die Lektüre von M. Frank: Was ist Neostukturalismus?, Frankfurt/M. 1984, angeregt. – 2 Was August Lange, der für dieses Gebiet so viel getan hat, 1940 feststellte, daß an Vorarbeiten für eine Geschichte der Bildbetrachtung und Bildbeschreibung die Forschung »auffallend arm« sei, gilt mit Ausnahmen auch heute noch. Unter die Ausnahmen rechne ich zwei Aufsätze, welche die gleiche Zeit und den gleichen Gegenstand zum Thema haben, aber andere Perspektiven wählen: O. Bätschmann: Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hg. von W. Kemp. Köln 1985, S. 183 ff. – eine Arbeit, die das Wechselspiel von Kunsttheorie, Präsentationspraxis und Kunstproduktion erhellt; N. Flax: Fiction Wars of Art. In: Representations. H. 7. 1984, S. 1 ff. – eine Arbeit, die dem epistemologischen Konzept der Kunstbetrachtung des 18. Jahrhunderts schärfere Konturen gibt. Im Vergleich zu diesen neueren Beiträgen konzentriert sich meiner auf den Verhaltensaspekt, auf die gesellschaftliche Praxis. – 3 P. Thornton: Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France and Holland. New Haven/London 1978. – 4 Zur Konversationskunst siehe u. a.: Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie. Hg. von C. Schmölders. München 1979; C. Stroszetki: Konversation. Ein Kapitel gesellschaftlicher Pragmatik im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1978; P. Zoberman: Voir, savoir, parler. La rhétorique et la vision. In: XVII^e siècle 133. 1981, S. 410 ff.; M. Fumaroli: L'Age de l'éloquence. Paris 1980; N. Luhmann: Soziale Systeme. Frankfurt/M. 1984, S. 209, 267, 456, 500. – 5 Ich plane, dieses Material im Rahmen einer größeren Untersuchung vorzustellen. – 6 G.C. Lichtenberg: Handlungen des Lebens. Erklärung zu 12 Monatskupfern von Daniel Chodowiecki. Stuttgart 1971, S. 53. – 7 West-Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Vgl. E. Warren-Hoffmann: Simon Marmion or the Master of the Altarpiece of Saint-Bertin. In: Scriptorium 27. 1973, S. 263 ff. – 8 Vgl. dazu W. Kemp: Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation. In: Städel-Jahrbuch 5. 1975, S. 111 ff. – 9 J.H. Merck: Werke. Hg. von A. Henkel. Frankfurt/M. 1962, S. 406. – 10 Ebd., S. 404. – 11 Ebd., S. 457 f. Auch in: Meine süße Augenweide. Dichter über Maler und Malerei. Hg. von W. Tenzler. Gütersloh 1978, S. 94 f. – 12 Goethes Gespräche ohne die Gespräche mit Eckermann, Hg. von F. Freiherr v. Biedermann. Wiesbaden 1957, S. 317. Auch in: Meine süße Augenweide (wie Anm. 11), S. 181 ff. Ich wurde auf diesen kapitalen Text zuerst aufmerksam durch: Goethe. Leben und Werk in Briefen. Hg. von F. Kemp. München 1978, S. 644 ff. – 13 J.W. v. Goethe: Einleitung zu den Propyläen. In: Schriften zur Kunst (dtv-Gesamtausgabe Bd. 33 - 34). Bd. 1. München 1962, S. 84. – 14 Goethes Gespräche (wie Anm. 12), S. 317 – 15 Zu Caroline von Humboldt s.: Kunstwerke in dichterischer Deutung. Hg. von A. Langen. Dresden 1940, S. 49 f., 260 f. – 16 Zit. nach J.J.W. Heinse: Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie. Hg. von A. Winkler. Leipzig/Berlin 1914, S. 22. – 17 Ebd. – 18 Ebd. – 19 Goethes Gespräche (wie Anm. 12), S. 354. – 20 Goethe (wie Anm. 13), Bd. 2, S. 212. – 21 Ebd., S. 33. – 22 Ebd., Bd. 1, S. 84. – 23 Goethes Gespräche (wie Anm. 12), S. 317. – 24 G. Mattenklott: Die neue Kunst und ihr Publikum. Rezeptionsweisen einer erweiterten Öffentlichkeit. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hg. von H. Beck, P.C. Bol, E. Maek-Gerard. Berlin 1984, S. 41. – 25 A. Langen in: Kunstwerke (wie Anm. 15), S. 235. Zur Geschichte der Bildbeschreibung s. zuletzt W. Killy: Die Sprache der Bildbeschreibung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44. 1981, S. 1 ff. Zur Aktualität des Themas

s. M. Baxandall: *The Language of Art History*. In: *New Literary History* 10. 1979, S. 453 ff. – 26 Flax (wie Anm. 2), S. 2. – 27 K.P. Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hg. von H.J. Schrimpf. Tübingen 1962, S. 221. – 28 W.H. Wackenroder: *Sämtliche Schriften*. Reinbek 1968, S. 55. Zur Sprachförmigkeit der Kunst in der romantischen Theorie s. jetzt G. Bickendorf: *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma Geschichte*. Worms 1985. – 29 Wackenroder (wie Anm. 28), S. 54. – 30 Ebd., S. 65 f. – 31 Ebd., S. 65. – 32 Ebd., S. 66. – 33 Athenäum. Eine Zeitschrift von A.W. Schlegel u. F. Schlegel. Neuauflage, hg. von C. Grütz-macher. Bd. 2. Reinbek 1969, S. 10 f. – 34 Ebd., S. 11. – 35 Ebd., S. 13. – 36 Ebd. – 37 Zu diesem Thema s. vor allem die Studien von P. Bourdieu: *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*. In: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. 1970, S. 159 ff.; ders.: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1982, S. 405 ff.; ders. u. A. Darbel: *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris 1969. – 38 Vgl. M. Butor: *Les mots et la peinture*. Paris 1969, S. 92 f.

Abbildungen:

- Abb. 1, 2 Daniel Chodowiecki: *Kunstkenntnis*. Radierung 1779.
Abb. 3 Simon Marmion: *Altar von St. Omer mit Szenen aus dem Leben des hl. Bertin*. Ca. 1453–1459. Berlin-West, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz (Ausschnitt).
Abb. 4, 5 Detail aus Abb. 3.
Abb. 6 René Magritte: *L'art de la conversation*. 1950. Brüssel, Privatbesitz.