

BUCHBESPRECHUNGEN

Kai Nonnenmacher, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*. Tübingen: Niemeyer 2006, 377 S.

Seine letzte Lebenszeit verbrachte Jean Paul bekanntlich vollkommen erblindet, als wolle sein Leben bestätigen, was er schreibend vorwegnahm: »denn ich kann nichts erleben als vidimierte Kopien dessen, was ich schon zehnmal gedacht und geschrieben habe –« (I,4,1057f.). In geradezu obsessiver Weise antizipieren Jean Pauls Romane die spätere Krankheit: Sie sind in vielen Variationen mit Blinden bevölkert, mit zeitweise und definitiv Blinden, mit für den Moment Geblendeten und Nachtblinden, mit Augenkranken und gewalttätig ihres Augenlichts Beraubten.

Diesem Blindheitsinventar in Jean Pauls Werk widmet sich ein langes Kapitel der Arbeit von Kai Nonnenmacher, die es indessen in einen sowohl zeitlich als auch räumlich weit gespannten Horizont stellt. Er reicht von der Mitte des 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, er umspannt die französische Literatur ebenso wie die deutsche und er umschließt philosophische Blindheitstheorien, ästhetiktheoretische Konzepte und literarische Gestaltungen der Blindheit. Die Arbeit ist epochenübergreifend, komparatistisch und interdisziplinär angelegt, sie zeigt die Interdependenzen und die Verbindungen zwischen den bearbeiteten Wissensfeldern und sie läßt Theoriekonzepte und Erzählungen der Blindheit einen vielfach verschränkten Dialog miteinander führen.

Diese theoretische Ausrichtung stellt von vornherein klar, daß es sich ausdrücklich nicht um eine Motivgeschichte der Blindheit oder um eine sozialgeschichtliche Untersuchung handeln kann und soll. Auch das Etikett der kulturwissenschaftlichen Ausrichtung, wozu das Thema sich hervorragend eignen würde, wäre unzureichend. Vielmehr zielt die Arbeit auf nichts Geringeres als auf eine am Leitfaden der Blindheit aufgerollte Geschichte des Sehens im Doppelaspekt von (sinnlicher) Wahrnehmung und (geistiger) Er-

kenntnis, die evident macht, wie fundamental Blindheit ein Instrument der ästhetischen Reflexion der Moderne darstellt. Das Phänomen der Blindheit wird dabei weit gefaßt: als Gegenstand der Wahrnehmung, als Herausforderung der Erkenntnistheorie, in seiner rhetorischen Verwendung als wichtiger Bildspender in den Metaphernfeldern von hell – dunkel, außen – innen, klar – trübe, offen – verschlossen. Blindheit markiert die beiden Pole der völligen Dunkelheit und der weißen Helle, die beide gleichermaßen blind machen und zwischen denen das Sehen oszilliert. Sie werden mit Platons Höhlengleichnis identifiziert, das einen die Arbeit durchziehenden Referenzpunkt darstellt.

Blindheit in dieser umfassenden Weise rhetorisch und referentiell (18) verstanden, läßt sich lesen als »mächtige Gegengerählung« zu »triumphalen Aufklärungsphantasmen, zur technischen Zurichtung und zur verwissenschaftlichten Objektivierung des Blicks« (1). Die Titelmetapher, einem Victor Hugo auf dem Totenbett zugeschriebenen Satz entnommen: »Je vois de la lumière noire«, deutet mit ihrer *contradictio in adjecto* die paradoxe Ambivalenz an: die Blindheit, zunächst in der Aufklärung als Mangel verstanden, erfährt ab der Spätaufklärung und insbesondere im Idealismus und in der Romantik eine ästhetisch positivierende Umwertung: Sie erlaubt die imaginative Überschreitung der empirischen sinnlichen Welt und ermöglicht ein inneres Sehen, das auf den romantischen »Weg nach innen« mit seinem dunklen Leuchten gerichtet ist. Die Abwesenheit des Sehens wird fundamental für die ästhetische Diskussion. Im Übergang der reproduktiven zur produktiven Einbildungskraft, wie er sich am Ende der Aufklärung abzeichnet, bestimmt die Figur des Blinden zunehmend die romantische Abkehr von der Nachahmungstheorie (4).

Diese Bewegung verfolgen die drei chronologisch angeordneten Großteile: (vorwiegend französische) Aufklärung und Empfindsamkeit, (deutscher) Idealismus und Jean Paul, (vorwiegend französische) Romantik und desillusionistische Nachromantik. Sie erfahren als Ganzes noch einmal eine Zweiteilung: die erste Hälfte der Arbeit gilt der »Blindheit der Philosophen«, die von Holbach bis Schelling und Hegel reicht; Jean Paul als ästhetischer Theoretiker und Dichter bildet dann das Scharnier zur zweiten Hälfte, die sich dem »dunklen Leuchten der Poesie« und der Negation des schwarzen Lichts in der Literatur widmet.

Der erste Teil umreißt, nach einem Rückgriff auf Descartes, Locke und Berkeley, zunächst die aufklärerische Position zur Blindheit bei Holbach und in der Encyclopédie insgesamt: Blindheit wird darin als Negation, als Phänomen des Fehlens und der Abwesenheit verstanden, an dem sich das erkenntnisphilosophische Interesse der Aufklärung abarbeitet. Der Blinde ist

der Unmündige, der zum Licht der Vernunft geführt werden muß und die aufklärerische Urszene dazu ist das Starstechen im Auge des Blinden. Die Wende zur empfindsamen Konzeption der Blindheit kündigt sich an mit Diderots *Lettres sur les aveugles*, die erstmals eine rührende und positiv überhöhte Blindheit vorstellen. Das Kapitel dazu untersucht die Metaphorizität der Blindheit und die Zeichenprozesse der Symbolisierungen, die Herausforderung der Blindheit für die sinnliche Erkenntnis und schließlich das neue ästhetische Potential, die »sensibilité«, die den Blinden privilegiert (59ff.). Bei Herder und Rousseau ist dann die Abkehr von der cartesianisch-rationalen Visualität vollzogen: Der selbst augenranke Herder etabliert eine haptische Ästhetik, die den Blinden zum Schiedsrichter der Künste erhebt und beansprucht Descartes' *cogito* für die Empfindung: »Ich fühle mich! Ich bin!« (100). Rousseaus Formel: »l'imagination éveille le sens« (126) dreht das Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung und Einbildungskraft um.

Für die Philosophie des Deutschen Idealismus konstatiert Nonnenmacher im zweiten Teil eine Umwertung der philosophischen Lichtmetaphorik »die nicht mehr in Überwindung ihrer Begrifflichkeit auf die überweltliche Sonne der Idee hinstrebt, sondern im Gegenteil aus dem anschaulichen Dunkel der platonischen Höhle heraus zu leuchten beginnt« (135). Das platonische Höhlengleichnis bildet denn auch die Matrix für die Lektüre des deutschen Idealismus am Leitfaden der visuellen Metaphorik. Insbesondere interessiert die Verdoppelung der Blindheit, die sich sowohl beim Aufstieg aus der Höhle ins Licht (als Blendung) wie beim Abstieg zurück in das Höhlendunkel einstellt. Sie wird auf die Kantische Unterscheidung der Blindheit der Empfindung (»Anschauung ohne Begriffe sind blind«) und der Blindheit der Vernunft (»Begriffe ohne Anschauung sind leer«) bezogen und in ihren krisenhaften Zuspietzungen einer weltlosen Innerlichkeit und einer reflexiven Haltlosigkeit am Beispiel Fichtes diskutiert. Nonnenmacher folgt dann der bekannten, von ihm aber mit viel Material angereicherten These, daß Hegel und Schelling Fichtes Radikalisierung des Subjekts zu korrigieren versuchen und durch die Wiederanbindung des Subjekts ans Objekt dem Blick wieder einen Halt bieten wollen.

Vor diesen Hintergrund der platonischen und idealistischen Philosophie stellt Nonnenmacher Jean Pauls Blindheitskonstellationen und findet die philosophischen Modelle präzise in die narrativen Strukturen eingebaut. So wird der *Hesperus* mit »der platonischen vierfachen Unterscheidung des Seins und der Verdoppelung der Blindheit in eine der Empfindung (Julius) und eine der Vernunft (Emanuel)« gelesen (211), wie sie Nonnenmacher an Kants *Träumen eines Geistersehers* identifiziert hat; Lord Horion gehöre

dagegen durch die aufklärungssatirische Blindenheilung der platonischen Welt des Begriffs an und Viktors Charakter bündele und breche die anderen drei Figuren. Im *Titan* erkennt Nonnenmacher ebenfalls ein tetralogisches Modell, das die Fichtesche Subjekttheorie und die Hegelsche Kritik daran zugleich reflektiert: er sieht die Aporien der Fichteschen Verabsolutierungen in der selbstvergessenen anfallsweise blinden Liane (weltlose Selbstvergessenheit der Empfindung) und dem selbstreflexiven Schoppe (Haltlosigkeit der Reflexion) gestaltet, während die selbstgewisse nachtblinde Linda und der amoralische Betrüger Roquairol dieser absoluten Innerlichkeit als Paar der »herzlosen Objektivität bzw. des nihilistischen Materialismus« gegenüberstehen. Erst die Verbindung von Albano und Idoine überwindet diese schlechte Alternative dann im Zeichen von Hegels Vereinigungsphilosophie. In den *Flegeljahren* schließlich wird die spielerisch zur Schau getragene Blindheit der Täuschung unterstellt (wie übrigens alle Motive des Romans) und – entsprechend der Hegelschen Dialektik – in eine Prozessualisierung überführt, die von Vults vorgetäuschter Blindheit zu Walts gerührter Blindheit für alle materiellen Aspekte des künstlerischen Schaffens reicht und zugleich die Wahrnehmungserfahrung des Transitorischen formuliert.

Mögen diese, jeweils noch in Tabellen dargestellten Systematisierungsversuche auch bestechend wirken, so melden sich hier doch die Bedenken der Rezensentin. Jede Deutung ist notwendig eine Abbeviatur. Aber sie sollte dennoch nicht die behandelten Figuren dem Systematisierungsgedanken unterordnen. Schon daß die Blindheitsthematik in den Schemata auf alle, auch die nicht buchstäblich blinden Figuren ausgeweitet wird, macht sie unscharf. Besonders beim *Titan* wirkt das Verfahren gewaltsam. Die Anordnung von sechs Personen in einer Tetralogie (für die sich Liane und Schoppe verdoppeln müssen, wodurch zuletzt acht Figuren das Schema füllen) führt zu einer Schiefelage, die durch die begriffliche Zuordnung verstärkt wird. Sie ist der *Vorschule der Ästhetik* entnommen und wendet ein dort auf das seit der Antike je veränderte Verhalten eines Künstlers seinen Objekten gegenüber (I/5,72) nun als »vier Liebesformen« auf die Figuren des *Titan* an. Die für das Schema verdoppelte Liane ebenso wie der verdoppelte Schoppe müssen beide sowohl die »wilde Subjektivität« als auch die »unbesonnene Objektivität« allegorisieren, die am jeweils entgegengesetzten Ende des Schemas die beiden krisenhafte Extreme der Fichteschen Ichphilosophie vertreten. Es leuchtet mir nicht ein, wie etwa die ätherisch-sanfte Liane beides repräsentieren soll. Diese Zuordnung wird ebensowenig evident wie die Lindas zur »herzlosen Objektivität«. Hier hat, so scheint mir, die Lust am Systematisieren ihr Objekt teilweise aus den Augen verloren.

Der dritte Teil der Arbeit verfolgt die Spur des schwarzen Lichts bis hin zu seiner Negation in der deutschen und französischen Literatur, wiederum vom späten 18. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, mit einem Ausblick auf die Photographie. Die aus der Antike übernommenen Figuren des blinden Sängers und Sehers, Homer und Teiresias, beide »Gründungsfiguren abendländischer Dichtungs- und Deutekunst« (226), verkörpern noch emphatisch die dichterische Inspiration und Prophetie, die bei Hölderlin und André Chénier eine revolutionäre Wendung erhält. Bereits in Chateaubriands Werk sind die Blinden von einer bedrohlichen Leere umgeben, eine Tendenz, die sich bei Nerval und Hugo verstärkt verfolgen läßt und zu erkennen gibt, wie sich Hugos emphatische Sehervisionen an der trostlosen Entzauberung romantischer Hoffnungen brechen. Schließlich werden Baudelaire und Gautier zu Kronzeugen für eine entromantisierte Blindheit, für die leere Transzendenz des gebrochenen Blicks und damit für ein Ende des Blindentraums. In seiner Fluchtlinie stehen dann die – in der Arbeit nur erwähnten – Blinden aus Maeterlincks *Les aveugles*, die nur noch Embleme einer transzendentalen Unbehautheit sind, und Mallarmés Rettung der Ästhetik in die absolute weiße Leere.

Den Schluß bildet ein Ausblick auf die Negativität der Photographie um 1900, die in Roland Barthes Formulierung von der »chambre claire« die Logik der romantischen Vision auf die Füße stellt und das idealistische, im Dunkel schimmernde Licht in die objektive Helle der photographischen Evidenz überführt.

Nonnenmachers Arbeit beeindruckt nicht nur durch die großen Linien der (ästhetischen) Blindheitsgeschichte, sondern auch durch die Menge an Texten und Theorien, die er heranzieht. Nicht nur die Primärtexte der Philosophen, der Dichter, der Theoretiker und Ästhetiker der jeweils behandelten Zeit kommen darin zur Sprache, sondern auch viel Forschungsliteratur zu den angesprochenen Themen, Texten und Autoren, weit über die Fragestellung der Blindheit hinaus. Dies ist die große Leistung der Arbeit, aber auch ihre Gefährdung. Die Breite der Theorie- und Forschungsdiskussion, wovon die Anmerkungen und das Literaturverzeichnis zeugen, verstellt manchmal den Gang der Argumentation, der immer wieder durch Forschungspositionen unterbrochen oder ersetzt wird, so daß die eigene Position von einem kontinuierlichen Forschungsbericht untermischt wird. Es hätte die Lesbarkeit erleichtert, wenn hier schärfere Trennlinien gezogen worden wären. Auch ein anderes Phänomen ist wohl ebenfalls der stupenden Materialfülle geschuldet: eine Zitierweise, die in rascher Folge dekontextualisierte Zitate aneinanderreihet. Dieser manchmal etwas sprunghafte, Fülle um Fülle häufende Darstel-

lungsgestus zeugt vom verständlichen Bedürfnis des Verfassers, die vielen andrängenden Positionen und Aspekte unterzubringen, aber die kontinuierliche Entwicklung des Gedankengangs leidet darunter. Hier wäre manchmal weniger mehr gewesen.

Die Arbeit endet mit dem schönen Satz: »*Mehr Licht* – wie es Goethe auf dem Sterbebett gesucht haben soll – ist in der Moderne nicht zu haben« (337). Tatsächlich hätte ich manchmal für die Arbeit selbst, wo nicht mehr Licht, so doch eine etwas straffere Führung brauchen können, um mich bei so viel angebotenen Reichtum und bei so weiten Wegen besser orientieren zu können. Aber vielleicht sind in einer Arbeit über das dunkle Licht besonders gut ausgeleuchtete Wege gar nicht passend. Denn die immensen funkelnden Schätze, die immer wieder nur kurz beleuchtet werden, könnten bei besserem Licht vielleicht blenden. So aber bleiben sie geheimnisvoll im Halbdunkel und geben den Lesenden eine Fülle an reichen und fruchtbaren Einblicken, Einsichten und Anregungen.

Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel)

Martin Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*. Berlin/New York: de Gruyter 2005. 430 S., 62 Abb.

Um es gleich eingangs zu sagen: Martin Dönike legt hier ein großes, gewichtiges Buch vor! Wichtig in seinem reinen Umfang, in der Größe des Textcorpus, das er einer äußerst präzisen, fundierten und mit großer auch kunstgeschichtlicher Expertise kontextualisierten Analyse unterzieht, gewichtig aber vor allem, weil im Ergebnis der Blick auf die Ästhetik des Weimarer Klassizismus um mehr als eine Facette bereichert wird – man könnte fast sagen: Ausgehend von den programmatischen »Zentralorganen« des Weimarer Klassizismus wird hier dessen Geschichte neu geschrieben! Ins Zentrum seiner Dissertation stellt Dönike Aloys Hirts »Laokoon«-Aufsätze aus Schillers *Horen*, zentrale ästhetische Beiträge Meyers und Goethes zu den *Propyläen*, die Weimarer Preisaufgaben für bildende Künstler sowie abschließend Carl Ludwig Fernows zueinander komplementäre Künstlermonographien zu Asmus Jakob Carstens und Antonio Canova. Die Ausgangsfrage, die Dönike seiner Lektüre dieser Texte zugrundelegt, ist die nach dem Verhältnis der Weimarer Klassizisten zur »Nachahmung des Gewaltigen«, des Pathetischen, leidenschaftlich Bewegten.

Und damit setzt er an einem Punkt an, der für das traditionelle germanistische Verständnis des Weimarer Klassizismus ganz wesentlich ist: Winckelmanns Formel von »edler Einfalt und stiller Größe«, die stereotyp sowohl zur Beschreibung antiker Kunst als auch zur Identifikation klassizistischer Programmatik und künstlerischer Gestaltung insbesondere am Ausgang des 18. Jahrhunderts lange herhalten mußte, ist zwar spätestens seit den 1990er Jahren von verschiedenen Seiten (Osterkamp, Pfothner u.a.) längst als konstruktive Deutung relativiert worden; die Andersartigkeit des Weimarer Klassizismus gegenüber dem Frühklassizismus Winckelmanns und auch Lessings aber zeigt erst Dönikes genauerer Blick in die genannten Texte. Damit kann die Arbeit das selbstgesteckte Ziel umsetzen, »hinter dem Bild eines vermeintlich statischen, in idealischer Schönheit und Stille gleichsam versteinerten Klassizismus eine weitaus dynamischere Ästhetik erkennbar werden zu lassen, für die die Darstellung von Pathos, Ausdruck und Bewegung keineswegs ein Tabu, sondern ein notwendiges Ingrediens der Kunst war« (S.11).

Bevor Dönike auf Hirts in den *Horen* veröffentlichten, gegen Winckelmanns und Lessings Deutung gerichteten »Laokoon«-Aufsatz zu sprechen kommt, widmet er sich zunächst dessen *Versuch über das Kunstschöne* (1797 ebenfalls in den *Horen* erschienen): Hirt wird als empirischer Kunstkenner, nicht als Theoretiker eingeführt, dessen Winckelmann-Kritik nicht anticlassizistisch aufzufassen sei, vielmehr würden aus der umfassenden Kenntnis eines römischen Cicerone auch andere als harmonisierende Ausdruckansprüche klassizistischer Kunst aus den antiken Kunstwerken ableitbar gemacht. Dönike kontextualisiert Hirts Begriff der »Charakteristik« als einer Zentralkategorie ästhetischer Reflexion sowohl begriffsgeschichtlich als auch im Blick auf die Kontroverse zwischen Friedrich Schlegel und Schiller, um schließlich Hirts Exemplifikation seiner »Theorie« am Laokoon zu rekonstruieren. Hier bemächtigt sich Hirt des Kernstücks der ästhetischen Überlegungen Winckelmanns und Lessings, um es im Sinne seines Charakteristik-Begriffs umzudeuten. In einer präzisen Lektüre der Hirtschen »Rhetorik der Anschauung«, die jedes Detail der Skulptur vorgeblich beschreibe, tatsächlich aber als Ausdruck leidender Bewegung evoziere, kann Dönike zeigen, daß Hirt die »für die Interpretation der antiken Kunstwerke bislang geltenden Regeln der »Schönheit« respektive »edlen Einfalt und stillen Größe« durch das Prinzip der »Charakteristik« [ersetzt], das sich »in allen Werken der Alten, sowohl in Ruhe, als Bewegung und Ausdruck« zeige und dem sich alle anderen Kunstgesetze unterzuordnen hätten« (S.46f.). Ausführlich kommentiert Dönike das »Museum gewaltsamer Darstellungen«, das Hirt, wiederum aus

seiner reichen Anschauung schöpfend, seiner Laokoon-Deutung anschließt und das die Evidenz dieser Deutung – gegen die Axiome des Frühklassizismus – belegen soll: die Tötung Niobes und ihrer Kinder, Medea und Kreusa oder Orest beim Mord an Klytämnestra und Ägisth beispielsweise, ebenfalls eine Fülle von Einzelfiguren – ein Panoptikum antiker Gestaltungen, bei denen rein quantitativ die leidenschaftlich bewegten bei weitem die ›stillen, schönen‹ überwiegen. – Nach einem knappen Exkurs zu Hirts »Nachtrag über Laokoon«, mit dem er auf Goethes – noch nicht publizierten, ihm aber zugespielten – *Propyläen*-Beitrag »Über Laokoon« reagiere und auf seiner Ansicht beharre, schließt Dönike den ersten Teil seiner Arbeit mit einem glänzenden Resümee ab: Hirt sei insgesamt eine »Verschiebung des Blickwinkels auf die bekannten und als kanonisch anerkannten Kunstobjekte« gelungen, die »das zeitgenössische Bild der antiken Kunst als eine kulturelle Konstruktion entschlüsseln« helfe, »die allein auf der Grundlage von Grenzziehungen und Ausblendungen entstehen konnte und deren Objektbindung sich einem eminenten Deutungswillen verdank[e]« (S.82). Damit führe er die vom Frühklassizismus aus dem ästhetischen Diskurs ausgeschlossenen Dimensionen von »Ausdruck, Leidenschaft und Bewegung wieder in die ästhetische Diskussion ein und mach[e] damit zugleich das ›Gewaltsame‹ in der Kunst aufs neue diskursfähig« (S.84).

Daß Hirt diese provokanten Überlegungen nicht in irgendeiner Nische der literarischen Öffentlichkeit publizierte, sondern in Schillers *Horen*, läßt Dönike sehr richtig die Konsequenz ziehen, die Distanz gegenüber der Winkelmann-Lessingschen Antikedeutung für den Weimarer Klassizismus insgesamt anzusetzen – und dies im zweiten Teil seiner Arbeit an Goethes *Propyläen* nachzuvollziehen: Als »Grenzerweiterung des Klassischen im Rückgriff auf die Anschauung beziehungsweise die Lektüre der Quellen und Monumente« (S.90). Zunächst rekonstruiert er die Nähe Hirts zu zentralen gattungspoetologischen Überlegungen Goethes und Schiller um 1797, Schillers Rezeption von Hirts Begriffen des Charakteristischen und der künstlerischen Behandlung des Stoffes, die mit seinen dramentheoretischen Vorstellungen koninzidierten. Hirts Reflexion über die Tauglichkeit auch tragischer Gegenstände für die künstlerische Darstellung setzen Meyer und Goethe fort, in seinem *Propyläen*-Beitrag »Über Laokoon« greife, so Dönike in seiner präzisen Analyse, Goethe Hirts Überlegungen nicht nur auf, sondern integriere sie in ein Verständnis antiker Kunst, in der die Darstellung des Gewaltsamen durch »Ordnung und Symmetrie« (S.99) ästhetisch integriert werde; sehr genau wird hier Goethes dramatisierender Blick auf die Skulpturen-Gruppe im Lichte von Goethes Rezeption aristotelischer Tragödienästhetik herausge-

arbeitet: »Goethe versucht, der irritierenden expressiven Leidenschaftlichkeit in der Darstellung der Laokoongruppe dadurch zu begegnen, daß er sie in eine historisch bewährte Gattung, die Tragödie, einbindet, die sich an und durch den künstlerischen Umgang mit dem Schrecklichen, Grausamen und Erschütternden, kurz: dem Tragischen herausgebildet hat« (S.107). Pointierte Künstlichkeit der Komposition also mache Tragisches für die Kunst darstellbar – Dönike unterläßt allerdings nicht, auch Goethes selektiven, ebenfalls abstrahierenden, weglassenden Blick zu konstatieren, der den Hintergrund für diese Deutungsanstrengung darstellt.

Im Blick auf das sich unmittelbar an die Einstellung der *Horen* anschließende *Propyläen*-Projekt zielt Dönikes Darstellung im Folgenden darauf ab, schon in Goethes und Meyers Überlegungen über Darstellungsgegenstände der neuen Zeitschrift nachzuweisen, in wie hohem Maße auch diese klassizistische Programmschrift vom »Problem der Vereinbarkeit von klassizistischer Kunst und expressivem Pathos« (S.131) gekennzeichnet war. Die *Propyläen*-Beiträge, deren Argumentation Dönike mit großer Genauigkeit nachvollzieht, dienen nachdrücklich zur Verifizierung dieser Ausgangshypothese: Meyers in engem Zusammenschluß mit Goethe verfaßter Aufsatz »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« reformuliere die aus Goethes »Über Laokoon« stammende Forderung, der (als tragischer zunächst ungeeignete) Gegenstand werde durch die künstlerische Behandlung, durch Komposition doch ästhetisch integrierbar. Eine Forderung, die Meyer in seinem (in der Klassizismus-Forschung bisher noch Desiderat gewesenen) Beitrag über »Raphaels Werke besonders im Vatikan« beispielhaft erläutere (etwa am *Borgobrand*, dem *Bethlehemitischen Kindermord* u.a.). Ebenso leiste dies Meyers Deutung von »Niobe mit ihren Kindern«, wo das »grausame Sujet [...] zu einer Art Familiengemälde [werde], in dessen Zentrum statt der Götter eine ›Frau in reifen Jahren‹, eine ›Mutter vieler Kinder‹ steht, die sich, anstatt selbst vor den tödlichen Pfeilen [Apolls und Dianens] zu fliehen, schützend über ihre jüngste Tochter beugt« (S.194). Die Artifizialität des Kunstwerks halte dem gewaltigen Affekt, den es darstelle, die Waage, wie Goethe den *Laokoon*, so deutet Meyer die *Niobidengruppe* als tragische Poesie. Dönike kann in der Folge sehr schön zeigen, wie Meyer alle Figuren der Gruppe, die seinem Deutungsversuch widersprechen könnten, als nicht originale Gestaltungen denunziert, ein archäologisches Argument kompensiere das ästhetisch Fragwürdige der Deutung.

Goethes kleiner ästhetisch-theoretischer Briefroman *Der Sammler und die Seinigen* (*Propyläen* II.2) kann von Dönike durchsichtig gemacht werden auf die nicht polemische, aber kritische Referenz Goethes auf Hirts Ästhetik, auf

dessen *Horen*-Beiträge: In den brieflich geschilderten Auseinandersetzungen der Figuren würden das Charakteristische und das Leidenschaftliche als Bestandteile des Schönen in dessen Theorie integriert – unter der Bedingung ihrer Ästhetisierung: Der »sokratische Dialog« (236) des *Sammlers* enthalte allerdings nicht *die* integrale Ästhetik Goethes, sondern führe Winckelmanns, Hirts, Lessings, Goethe, Schillers und Meyers Positionen in einem offenen Gespräch zusammen (ähnlich wie die theatertheoretische Auseinandersetzung im *Faust*-»Vorspiel auf dem Theater«). – Die Konsequenzen, die Goethe und Meyer aus der kunstgeschichtlichen Debatte über die Darstellbarkeit des Leidenschaftlich-Gewaltsamen in antiker und Renaissance-Kunst für die künstlerische Praxis der Gegenwart um 1800 ziehen, kann Dönike an den Weimarer Preisaufgaben (1799–1805) aufweisen: Die Gegenstände, die (zunächst) aus Homer geschöpft werden, sind jeweils ein »gefälliger« und ein »pathetischer«. Aus Begleitschreiben der Künstler und den Rezensionen der Weimarer Kunstfreunde kann Dönike beispielhaft (an der »Preisaufgabe fürs Jahr 1800«) zunächst aufzeigen, daß in der künstlerischen Praxis die Darstellung »heroisch-pathetischer Gegenstände« grundsätzlich als »eine besondere künstlerische Herausforderung« (S.252) eingeschätzt werde, die zunächst die Wahl des richtigen Moments zur Darstellung erfordere, dann aber wiederum die kunstvolle Komposition. Dönike versteht die Kunstaufgaben auch im nationalkulturellen und -politischen Kontext als Reaktion der Weimarer auf die Jacques-Louis-David-Begeisterung auch unter deutschen jungen Künstlern, die wiederum nur ein Anzeichen für die ohnehin existierende Vorliebe für pathetische Sujets sei.

Der dritte, kürzere Teil der Arbeit wendet sich der professionellen Kunstkritik aus dem Weimarer Kreis zu, Fernows Künstlermonographien zu Carstens und Canova, die, nachdem mit dem Scheitern der *Propyläen*, dem Abbruch der Preisaufgaben und nach Schillers Tod Goethe die Erfolglosigkeit der eigenen klassizistischen Bemühungen einsehen mußte, gleichsam die ästhetische Reflexion der *Horen* und der Weimarer Kunstfreunde fortführten. Nachdem er mit dem »Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts« einen zweiten bisher unerforscht gebliebenen Text Meyers auf dessen Einschätzung von Füssli, Carstens und Canova (im Verhältnis zu Michelangelo und Raffael) hin vorstellt, rekonstruiert Dönike Fernows Deutungen von Carstens und Canova als kontrastive Typologie: Carstens werde in seiner künstlerischen Entwicklung schließlich zum zweiten Raffael stilisiert – Dönike kann allerdings deutlich machen, wie hoch der (durchaus gewaltsame) Um-Deutungsaufwand des Biographen angesichts des viel sperrigeren und eben doch pathetischen Œuvre von Carstens ist. Canova wird –

entgegen der überbordenden Wertschätzung, die ihm sonst entgegengebracht wird – wegen seiner, so Fernow, mißratenen pathetisch-heroischen überdimensionalen Kunstwerke kritisiert, lediglich das Liebliche gelänge ihm; die Verknennung der Modernität von Canovas Skulpturen durch Fernow kann Dönike sowohl an der Gruppe *Theseus und der Kentaure* als auch am *Tod des Priamos* zeigen. Bei beiden Künstlern sei schließlich, entgegen der polemisch-kontrastiven Lektüre Fernows, »die ›Nachahmung des Gewaltamen‹ ein integraler Bestandteil ihrer Kunst, der nicht ohne weiteres unterschlagen oder aus ihrem Œuvre ausgegrenzt werden« könne (S.370). Damit setzen die bildenden Künstler, Carstens und Canova, Hirts Ästhetik des Heroisch-Pathetischen fort; Fernows Deutungsbemühungen stehen in gewisser Weise in der Tradition jener Strategien (und Tricks), mit denen vor allem Goethe und Meyer um 1800 das ›Gewaltame‹ in eine klassizistische Ästhetik zu integrieren versuchten. Daß Goethe später, auch unter dem Eindruck neuer archäologischer Entdeckungen, Carstens und Canova neben die Alten stellt – und ungemindert gereizt wird vom Problem des ›Gewaltamen‹ in der Kunst, kann Dönikes kurzer Ausblick schließlich überzeugend darlegen.

Dönike legt mit seiner Dissertation eine beeindruckende Studie vor, die die Forderung nach einer grundlegenden Erweiterung des literar- und kunsthistorischen Begriffs vom »Klassischen« – weit über Winckelmanns stereotype Formel von »edler Einfalt und stiller Größe« hinaus – plausibilisieren kann. Der Band ist in seiner ausgezeichnet lesbaren Diktion vorbildlich, ebenso darin, daß er den Ausgangspunkt immer wieder in der intensiven Erarbeitung der Texte und ihrer Rhetorizität sucht; Dönike verfügt über eine große kunstgeschichtliche Expertise und ausgezeichnete bildinterpretatorische Kompetenz, die Arbeit verblüfft durch ihren Quellenreichtum, gleichsam eine wissenschaftliche »Schatzgräbermentalität«, deren Nachvollzug beim Lesen große Freude macht und fasziniert.

Benedikt Jeßing (Bochum)

Barbara Hunfeld, *Der Blick ins All. Reflexionen des Kosmos der Zeichen bei Brockes, Jean Paul, Goethe und Stifter*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. 223 S. (Zugleich: Würzburg, Univ., Diss., WS 2001/02)

Barbara Hunfelds Würzburger Dissertation gilt dem literarisch inszenierten Blick ins All bei ausgewählten Autoren, deren vergleichende Betrachtung mit denkbarer Klarheit verdeutlicht, welchen denkgeschichtlichen Wandel die

analysierten Texte spiegeln – und inwiefern damit eine jeweils modifizierte Konzeption des literarischen Schreibens verknüpft ist. Der subtile und gründliche, bei aller Nähe zu den untersuchten Texten selbst immer wieder an übergeordnete Fragestellungen anknüpfende Vergleich zwischen Brockes, Jean Paul, Goethe und Stifter beleuchtet eindrucksvoll die komplexen Bedeutungsdimensionen der jeweils dargestellten Himmelserkundungen. Entscheidend dafür ist, daß Hunfeld ihre Autoren-Konstellation in einem weiten Horizont erkenntnis- und zeichentheoretischer Modelle und ästhetischer Autoreflexion zu verorten weiß. Das Sehen ist in der Geschichte des abendländischen Denkens stets die privilegierte Metapher für den Bezug des erfahrenden Menschen zur Welt als dem Inbegriff der Gegenstände seiner Erfahrung gewesen. In visuellen Wahrnehmungsvorgängen bespiegeln sich Prozesse des Erkennens sowohl hinsichtlich ihrer Gegenstände als auch hinsichtlich ihrer Strukturen, ihrer Medien und ihrer Interpretation durch das jeweilige Subjekt der Wahrnehmung. Unterschiedliche Modelle visueller Erfahrung, wie sie im Lauf der Geschichte in enger Wechselwirkung mit einem sich modifizierenden und vertiefenden Wissen über Sehvorgänge und ihre Bedingungen entwickelt wurden, korrespondieren unterschiedlichen Konzepten von Erkenntnis; die theoretische Reflexion der Relation zwischen Rezeptivität und Produktivität im Erkenntnisprozeß artikuliert sich unter Rückgriff auf Konzepte des Sehens, die Abhängigkeit des Erkennens von der erkennenden Instanz findet ihr Sinnbild in der Standortabhängigkeit des Blicks, der »Perspektivik« visueller Erfahrung; Erweiterungen des Erkenntnis-»Horizonts« bespiegeln sich in solchen des Blickfeldes, Grenzen möglicher Erkenntnis in entsprechenden Beschränkungen. Einen komplexen und hochdifferenzierten Fundus an Sinnbildern zur Modellierung des erkennenden Weltbezugs bietet die Sphäre der optischen Medien, der Sehhilfen, der Instrumente zur Bilderzeugung und Bildspeicherung. Wenn sich im Zeichen der transzendentalphilosophischen Wende im ausgehenden 18. Jahrhundert der Gedanke durchsetzt, die Strukturen der erkennenden Subjekt-Instanz seien konstitutiv für die Welt seiner Gegenstände, so führt dies unter anderem zu einer intensivierten Arbeit an visuellen Gleichnissen, an Modellen, Metaphern und Sinnbildern. Eine Fülle von Sprachbildern und literarischen Darstellungen bezieht sich auf den medial gestützten, den be- oder entgrenzten, den gesteuerten, gebrochenen, verfremdeten, den vielfältigen Gegenständen gewidmeten »Blick« auf die Welt.

Ist der Blick Kernmetapher des Weltbezugs, so spielt hinsichtlich der unterschiedlichen Gegenstände des Sehens der Blick ins All aus mehreren Gründen eine signifikante Sonderrolle. Denn zum einen ist der »Himmel« im

christlichen Vorstellungshorizont (und nicht nur hier) mit Ideen der Transzendenz konnotiert (vgl. dazu die sachkundigen und klaren Ausführungen in Kapitel I: »Die Ordnung des Himmels. Die Astronomiegeschichte und die Zeichen«, S.6ff.), zum anderen gilt der Blick in den Himmel vorrangig den Gestirnen, den Konstellationen der Himmelserscheinungen, und diese waren schon seit der Antike mehr denn bloß physisch sichtbare Gebilde: Man betrachtete sie als Bedeutungsträger – pointiert: als Schrift, die von Kundigen gelesen werden wollte. Wovon die Himmelszeichen kündeten, war antiken und noch im Mittelalter maßgeblich nachwirkenden Vorstellungen zufolge nichts Geringeres als die Ordnung der Welt. Der Begriff des »Kosmos«, der vor allem die Assoziation eines Blicks in die Sternenwelt aufruft, zielte, wie Barbara Hunfeld einleitend in ihre Monographie zum literarischen »Blick ins All« in Erinnerung ruft, auf »das Weltganze als gesetzmäßige und bedeutungsvolle Konfiguration« (S.1). In diesen Zeichen schien das Absolute sich zu offenbaren (vgl. S.1). Die Beziehung zwischen Mensch und All erschien über die Gestirne zeichenhaft vermittelt; die Selbstmitteilung der göttlichen Ordnung in Zeichen erforderte einen entsprechenden Akt der Lektüre. Die topische Vorstellung vom Lesen der Himmelschrift, von antik-philosophischen Quellen ebenso gestützt wie von biblischen, nimmt innerhalb der Topik von der »Lesbarkeit der Welt« einen prominenten Platz ein. Mit ihr verknüpft sind insbesondere zwei entscheidende Fragen: die nach der Erkennbarkeit des Absoluten – und die Frage, was denn »Lektüre« überhaupt sei. Der Blick auf die Sternenschrift löst unter dem Vorzeichen des theoretischen Interesses an Lesevorgängen als solchen also nicht zuletzt die Reflexion über das Wesen von Texten, über schriftliche Konstitution von Bedeutung, über Wesen und Funktionen von Zeichen und über die Bedingungen und Erfolge von Entzifferungsprozessen aus – die »Lettern« der Sterne werden zum Inbegriff des Schrift-Zeichens überhaupt. Wo literarische Texte vom Blick auf die Sternenschrift handeln, handeln sie vom Lesen. Mit aller denkbaren Prägnanz formuliert Barbara Hunfeld die Folgen für die Literatur (als Kunst der litterae): »Der literarische Blick ins All ist [...] immer auch ein Blick, den der Text auf sich selber wirft.« (S.3) Literarische Berichte vom Blick ins All partizipieren an der semantischen Komplexität des Topos von der Himmelschrift. Die Reflexion über das All mit seiner Sternenschrift und über die in Zeichen menschlicher Provenienz verfaßten Texte konvergieren, wie Hunfeld im folgenden theoretisch weiter begründet und an Beispielen plausibilisiert, insgesamt unter zweierlei Aspekten: Zum einen beruht die »Affinität von Literatur und Kosmosreflexion« auf der für beide gleichermaßen wichtigen »Semantik des gestirnten Himmels«, zum anderen bedienen

sich beide derselben Erschließungsinstrumente: der »Zeichen und der Einbildungskraft« (S.35). Wie der Kosmologe, so setzen Verfasser (und Leser) literarischer Texte auf die Einbildungskraft, wie oftmals im Bild des »inneren Auges« bespiegelt wird (S.36). Anlässlich literarisch inszenierter Blicke ins All werden nicht zuletzt Leistung und Grenzen des Imaginationsvermögens thematisiert – und erprobt.

Vor Anbruch der Neuzeit stand der Himmel mit seinen Gestirnen den irdischen Belangen, Kontingenzen und Unzulänglichkeiten als das ferne Andere gegenüber; er schien der Zeit entrückt und markierte eine als absolut geltende Grenze des Erfahrbaren. Die von den Gestirnen ausgehende Verheißung einer in ihrer Schrift verfaßten Botschaft mochte Lese-Optimismus oder aber die Befürchtung menschlicher Leseinkompetenz wecken (vgl. dazu u.a. S.9) – entscheidend war die Unterstellung eines transzendenten Ursprungs und Grundes dieser Botschaft. Wie sich das Wissen über den Himmel von der Antike bis zur anbrechenden Neuzeit konfigurierte und modifizierte, zeichnet das erste Kapitel auf instruktive Weise nach; Diskurse über den Himmel sind, wie dabei im vergleichenden Blick auf Lukrez, Augustinus, Cusanus und Bruno deutlich wird, immer auch Diskurse über die Grenzen des Wissens, des Wißbaren und des Vorstellbaren – Grenzen, die sich allmählich verschieben –, Diskurse über die Relation zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit (vgl. dazu insbes. Kap. I.3: »Die unbestimmbare und die unermeßliche Sphäre (Cusanus, Bruno)«, S.20ff.; Kap.I.4: »Die Selbstübereinstimmung des Himmels«, S.30ff.). Deutlich werden in Hunfelds Darstellung zur einschlägigen Wissensgeschichte u.a. die ambigen Konsequenzen der kopernikanischen Einsichten: Der menschliche Betrachter muß seinen Anspruch auf Verortung im Zentrum der Welt zwar aufgeben, aber die Vernunft weiß sich fortan dafür auch »an keinen Ort im All gebunden« (S.19): Nicht der physische Ort, sondern die Kraft des Intellekts ist neuzeitlich-wissenschaftlichem Erkenntnisoptimismus gemäß die maßgebliche Bedingung für die Erkenntnis der Ordnung der Welt; der physisch aus der Weltmitte herausgetretene Mensch erfährt, eben weil er sich denkend mit dem Kosmos auseinandersetzt, »eine neue Privilegierung als intelligibles Subjekt« (S.39).

Die Erfindung des Fernrohrs macht in der Geschichte der Sehhilfen in besonderem Maße Epoche. Nicht allein, daß es die Möglichkeit bietet, neue Einsichten der Naturwissenschaft in die Struktur des Kosmos, insbesondere natürlich die Ablösung des ptolemäischen durch das kopernikanische Weltmodell durch visuelle Evidenzen zu untermauern. Indem es sichtbar macht, was bisher unsichtbar war, provoziert es die Einsicht in die Dichotomie von Sichtbarem und Unsichtbarem als in eine medienabhängige, mithin histori-

sche und kontingente Differenz. Galilei zeichnet auf, welche Sterne dem bloßen, und welche zusätzlichen Sterne dem instrumentell bewaffneten Auge sichtbar sind. Die Folge der Erweiterung des Sehfeldes ist eine Relativierung der Himmelschrift; der aufs physische Sehen bezogene Erkenntnisgewinn wird also erkaufte mit der Erschütterung der Gewißheit, am Himmel eine der Zeitlichkeit und allen technischen Bedingtheiten enthobene absolute Botschaft lesen zu können. Jeder, der sich fortan, um Entzifferung bemüht, mit der Schrift der Gestirne auseinandersetzt, muß sich auch mit dem Abgrund des Unsichtbaren hinter den Zeichen, dem Unlesbaren als der Folie des Lesbaren auseinandersetzen.

Brockes führt, so Hunfeld, »den Weltraum der kopernikanischen Revolution als erhabenen und somit ästhetischen Gegenstand in die deutsche Literatur« ein (S.48). In seiner Natur-Lyrik kommen angesichts des Wissens um die Unermeßlichkeit des Alls wechselnde Haltungen zum Ausdruck; sie changieren zwischen dem von Schwindelgefühlen erzeugten Schrecken ob der Entgrenzung des Blicks (S.47), verbunden mit dem Wunsch, die Unermeßlichkeit des Himmels möge durch einen Vorhang nochmals verhüllbar sein (vgl. S.46), und dem Überschwang, den die Imagination gestattet, wenn sich der All-Betrachter momentan in den gedachten Betrachterstandpunkt Gottes versetzt (S.47). Brockes' Welt-Lektüren im *Irdischen Vergnügen in Gott* stehen im Zeichen der Auseinandersetzung mit dem Himmelsraum des nachkopernikanischen Wissens, und das heißt eben auch: mit dem unauslotbaren unsichtbaren Pendant der Himmelszeichen. Es ist der Welt-Leser, der letztere auch im Angesicht der dispersiven Kräfte jenes Abgrunds zusammenhält – genauer: es sind die Kräfte seiner Imagination. Implizit stehen Brockes' Auseinandersetzungen mit dem Himmel nicht zuletzt im Zeichen der Frage nach dem mimetischen Charakter literarisch-poetischer Darstellung. Wenn gelegentlich die Möglichkeit einer sprachlichen Abbildung des Alls in Zweifel gezogen wird, so lastet das lyrische Ich dies allerdings sich selbst an, nicht der Sprache als solcher (S.49). Die Gedichte des *Irdischen Vergnügens* geben dem Bedürfnis Ausdruck, die als zeichenhaft angesprochene Welt sprachlich ins Bild zu setzen – motiviert wohl nicht zuletzt durch die Sorge, die empirische Natur möge dem Betrachter sonst unlesbar bleiben (S.55). Gelingt es – wie vor allem beim Anblick des Firmaments – nicht, die überwältigende Fülle der Erscheinungen als sinnvollen Zusammenhang zu erfassen, dann müssen Imagination und Sprache des Dichters kompensatorisch ins Feld treten. Hunfelds einleuchtender Befund: »Wo das äußere Auge überfordert scheint, die sinnliche Welt zu formen, beansprucht das imaginierende innere Auge, sie auf seine Weise zu konfigurieren. Dazu bedarf es

einer Sprache, die [...] selbst Sehakte in Gang bringt, die über die Reproduktion von ›Wirklichkeit‹ hinausgehen.« (S.67) Daß der bedeutsame Kosmos ›herbeigeredet‹ werden muß (vgl. S.78), wo er dem Blick verloren geht, zeigen wie in einer Experimentalanordnung die von Hunfeld analysierten Gedichte »Das Firmament«, »Die schnelle Veränderung« und »Die Seiffen-Blase«.

In den Werken Jean Pauls, der sich zeitlebens astronomisches Wissen angeeignet hat, wird nicht allein wiederholt und intensiv in den Himmel geblickt; die entsprechenden Szenen verraten durch ihre komplexe und aufwendige Ausgestaltung auch, welch paradigmatischer Status solchen Blicken für Jean Paul zukommt. Hunfeld verdeutlicht zunächst einen wichtigen Unterschied zwischen differenten Jean Paulschen Textgattungen (vgl. S.111): Während die astronomischen Kenntnisse des Autors in Gestalt disparater gelehrter Anspielungen in seine Satiren einfließen, rücken die Romane mit ihren Darstellungen erhabener Visionen des Alls zu solch szientifischem Wissen auf Distanz. Was das Jean Paulsche Betrachtersubjekt hier am Himmel sieht, ist keine gegebene, vermeßbare Wirklichkeit, und die Darstellung solchen Betrachtens läßt sich in Kategorien des Mimetischen nicht fassen. Statt mit einem astronomischen Himmel hat man es letztlich mit einem Produkt der Imagination und ihrer Sprache zu tun. Daß die eigenen Projektionen dem Himmelsbeobachter ersetzen müssen, was sich seinem Blick entzieht, ist ein Befund, dessen Ambivalenz Jean Paul erfaßt und literarisch reflektiert. Albanos im *Titan* geschilderten Himmelsblicke illustrieren: Eine Möglichkeit, sich der Transzendenz durch den Blick in den Himmel zu versichern, besteht nicht mehr; kompensatorisch tritt eine Imagination auf den Plan, die sich »ihren« Himmel entwirft. Ihre Macht und – komplementär dazu – die Ahnung davon, daß es eben die Macht der Imagination ist, die sich bei jeder »Himmelsschau« zur Geltung bringt, führen einerseits zu Aufschwüngen einer sich und ihre Erzeugnisse genießenden Phantasie, andererseits zu existenziellen Ängsten vor Leere und Vernichtung. Die Erschaffung einer »zweiten Welt« aus eigener subjektiver Kraft macht sich vor allem die der Sprache inhärenten Synthetisierungs- und Semantisierungspotenziale zunutze. Der visionäre Charakter der von Jean Paul im Medium poetischer Sprache modellierten und zugleich als Produkt sprachlicher Modellierung reflektierten »zweiten Welt« wird vor allem durch das Motiv der Blindheit, des verschlossenen Auges und der inneren Schau unterstrichen. Jean Pauls Himmelsschau-Szenen illustrieren pointiert, was Hunfeld als eine das gesamte Œuvre prägende Grundspannung deutlich herausstellt: »zwischen der Aufwertung des Subjekts und dem Verdikt des Subjektivismus« changierend (S.138) und in Zusammenhang damit sowohl auf die »Selbstzeugungskraft

der Zeichen« (S.139) setzend wie auch diese Kraft als trügerisch beargwöhnend, stellt Jean Paul einander durchgängig zwei unvereinbare Positionen gegenüber: »die Behauptung eines absolut Darstellungsunabhängigen« namens »zweite Welt« und »die Totalisierung von Darstellung« (ebd.), welche darauf hinausläuft, die zweite Welt als sprachliches Konstrukt zu begreifen. Die poetologische Folge ist eine unaufhebbare Spannung zwischen »semiotischer Transparenzutopie und autoreferentieller Selbstbeglaubigung« (ebd.).

Goethe läßt seinen Protagonisten Wilhelm Meister in den Wanderjahren eine Sternwarte besuchen. Mit dieser Episode verbindet sich der Darstellungskomplex um Makarie als Schnittpunkt komplexer Korrespondenzen innerhalb der sozialen und der stellaren Welt, als ›Leitstern‹. Die Frage nach der Ordnung der Welt und ihrer Zeichen wird im *Meister*, wie Hunfeld darlegt, sprachkritisch beantwortet: Es gibt keine absolute Ordnung, aber Sprache vermag Ordnungen zu stiften. Für Goethe, der einerseits die Präzision der zeitgenössischen Astronomie positiv würdigte, andererseits die Dominanz technisch-instrumenteller Faktoren bei der Himmelsbeobachtung beklagte (vgl. S.152), ist dem von der Astronomie beobachteten Himmel keine »Evidenz einer universalen Ordnung« (ebd.) mehr abzugewinnen; zwischen »Kosmos« und »All« tut sich ein Abgrund auf (vgl. ebd.), der dem von Vermeßbarem und Symbolischem korrespondiert. Das All an sich ist nichts weiter als ungeheuer (im mehrfachen Wortsinn); Bedeutungen müssen ihm zugeschrieben, Ordnungen in seine Unermeßlichkeiten hineingelesen werden. Nicht die Beschreibung des Alls selbst, sondern die des Betrachters prägt in Abstimmung darauf die Sternwarten-Szene (vgl. S.161). Mit anderer Akzentuierung als bei Jean Paul (dessen Himmelsblicke vor allem im Zeichen der Frage nach der »zweiten Welt« stehen) bestätigt sich in Goethes Reflexionen über die Ordnung der sichtbaren Welt die Abhängigkeit bedeutsamer und »lesbarer« Strukturen von der Sprache und den Zeichen selbst: Dem Rätsel des Unlesbaren in der Welt setzt Goethes Protagonist einen »sprachlich konfigurierten Kosmos der Bedeutsamkeit« entgegen (S.170). Das Projekt einer Strukturierung des an sich Unstrukturierten verbindet sich auch mit dem Motiv des Archivs; mit dessen Thematisierung wird ein Schrift-Kosmos modelliert, der ein »mythisches Universum der Ähnlichkeit« spiegelt (S.177). Der Kosmos des Erzählers weist allerdings Lücken auf, das Archiv ist unvollständig (S.179).

Stifters Figuren im *Condor* bemühen sich noch einmal darum, die gegenständliche Welt als solche unmittelbar als geordnete zu fassen. Sie scheitern, denn der Himmel ist zwar schön, aber leer (S.193); Hybris schlägt in Entsetzen um. Der Versuch, sich dem Himmel und seinen Zeichen zu nähern, führt

anlässlich einer Ballonfahrt zur erschreckenden Einsicht in die Eingeschlossenheit des Menschen in ein Welt-»Gehäuse« (vgl. S.207), das den Betrachter nichts anderes erblicken läßt als Bilder; programmatisch erscheint der Vergleich solcher Welterfahrung mit dem Beobachten der Projektionen einer *Laterna magica*. Hunfelds Diagnose ist wiederum so prägnant, daß sie buchstäblich zitiert sei: »Der Kosmos der Zeichen ist unentrinnbar. Dies zeigt auch die sprachliche Form der ›laterna magica‹-Metapher selbst; auch sie ist Bild; eine abschließende ›Gegenständlichkeit‹ der Welt ist nicht in Sicht. Der Kosmos der Zeichen ist geschlossen, doch in der Bewegung der Verweisungen unabschließbar« (S.207).

Die vom »Kopernikanischen« Naturlyriker Brockes über die sprach- und darstellungsbewußten Romanciers Jean Paul und Goethe zu Stifters beklemmendem Szenario eines Gehäuses voller Bilder führende Linie bestätigt: Blicke ins All spielen in der Geschichte menschlichen Wissens und der kritischen Reflexion über dieses Wissen eine ebensolch paradigmatische Rolle wie sie in der Literatur zum prägnanten Anlaß werden, über die Bedingtheiten der Erfahrung und Lektüre der Welt und im Zusammenhang damit über die eigene darstellerische Praxis zu reflektieren. Barbara Hunfelds Dissertation bietet zum einen eine souverän angelegte und ausformulierte Übersicht über die Geschichte des Himmels-Wissens, zum anderen erschließt sie ebenso souverän die differenten Bedeutungsschichten der analysierten Texte. (Die durch keine andere Darstellungsform und durch keinen wissenschaftlich-theoretischen Diskurs ersetzbare spezifische Signifikanz literarischer Darstellung für die Reflexion über menschliche Weltbezüge und Weltmodelle zeigt sich daran exemplarisch.) Im Ausgang von der in Hunfelds Buch erschlossenen Autoren-Konstellation mögen im folgenden andere Gestirne in den Blick genommen werden; an weiteren Texten, die den Topos der Himmelszeichen aufgreifen, mögen weitere Modifikationen des Himmelsblicks wahrgenommen und weitere Verflechtungen mit der Geschichte des Sehens und des literarischen Schreibens entdeckt werden: Das Verdienst, hierfür eine Sehhilfe bereitgestellt zu haben, kommt der vorliegenden Dissertation zu.

Monika Schmitz-Emans (Bochum)