

['mediən]' 3

neue vortraege zur medienkultur



['mediən]³

['mediən]'

Herausgegeben von Claus Pias, Joseph Vogl und Lorenz Engell

neue vortraege zur medienkultur

**herausgegeben
von Claus Pias**

Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften
Weimar 2000

© VG Bild-Kunst, Bonn 2000 für folgende Werke:

Hamilton, Richard: Just what is it that makes today's home so different, so appealing?

Wesselmann, Tom: Great American Nude

Wesselmann, Tom: Still Life 28

Kunc, Milan: Zeitgenössisches Monument

Vostell, Wolf: TV-Begräbnis

Vostell, Wolf: Beton-TV

Vostell, Wolf: Deutscher Ausblick

Vostell, Wolf: Berliner Brot

Vostell, Wolf: Auto-TV-Hoch-Zeit

Levine, Les: Contact. A Cybernetic Sculpture

Horn, Rebecca: Mit zwei Scheren gleichzeitig die Haare schneiden

Horn, Rebecca: Zwischen den feuchten Zungenblättern die Haut abstreifen

Beuys, Joseph: Filz-TV

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Neue Vorträge zur Medienkultur / Claus Pias (Hg.). - 1. Aufl. - Weimar : Verl. und

Datenbank für Geisteswiss., 2000

(Medien ; 3)

E-Book ISBN: 978-3-95899-117-0

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2000

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autoren haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung: C.P.

Inhalt

7 Vorwort

I. Medien und Mächte

Manfred Schneider

19 Die Gewalt von Raum und Zeit

Kleists optische Medien

Hans-Joachim Lenger

45 Holografische Kriege

Zur »Echtzeit« des Objekts

Bazon Brock

67 Kunst und Krieg

Der verbotene Ernstfall

Wolfgang Hagen

81 Jenseits der Massenmedien

II. Die Arbeit der Zeichen

Albrecht Koschorke

115 Lesesucht / Zeichendiät

Die Weimarer Klassik als Antwort auf die Medienrevolution des
18. Jahrhunderts

Bernhard J. Dotzler

137 »Theilung der geistigen Arbeit«

Literatur & Technik als Epochenproblem

- Bettine Menke
165 Akustische Experimente der Romantik
Töne – Hören
- Sybille Krämer
185 »Performativität« und »Verkörperung«
Über zwei Leitideen für eine Reflexion der Medien

III. Sinn, Sinne

- Herta Wolf
201 Die Augenmetapher der Fotografie
- Irmela Schneider
233 Medienalltag und Medienkunst
Stationen einer Beziehungsgeschichte
- Boris Groys
267 Medienkunst im Museum
- Elisabeth Lenk
285 Achronie
Über literarische Zeit im Zeitalter der Medien
- 301 Über die AutorInnen

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt Vorträge, die während des Wintersemesters '98/99 und des darauffolgenden Sommersemesters an der Fakultät Medien der Bauhaus Universität Weimar gehalten wurden. Er ergänzt und beschließt damit eine bescheidene Umfrage, was Medienkultur heißt und zu welchem Ende man sie studiert. Stärker als im vorangegangenen Band¹ zeichnet sich dabei ein medienhistorisches Interessen- und Forschungsfeld ab, das durch die ›Sattelzeit‹ um 1800 und die Gegenwart polarisiert wird. Die napoleonische Kriegführung und der (gerade noch aktuelle) Kosovo-Krieg, die akustischen Experimente der Romantik und die derzeitige Konvergenz von Klang und Schrift im Digitalen, das leise Lesen bildgebender Literatur und ein absehbares ›Jenseits der Massenmedien‹ mögen als Beispiele genügen. Gleichwohl bleiben die Beiträge so vielfältig und zum Teil widersprüchlich, wie es das Format einer Ringvorlesung impliziert, deren Rahmen nicht weiter gesteckt sein könnte als durch das Wort »Medien« und deren Anliegen gerade darin bestand, heterogene Ansätze und disparate Themen zusammenzubringen. Gemeinsam ist allen Beiträgen jedoch, daß sich ihr Blick auf jene Effekte richtet, die Apparate, Techniken oder Symboliken *als Medien* zeitigen und die aus ihnen eben mehr machen als bloße Geräte, Verfahren und Codes. So heterogen wie die Bedingungen und Elemente aus denen sich mediale Zusammenhänge herstellen, sind daher auch die Wissensbereiche (hier: Medizin und Literatur, Krieg und Ökonomie, Chemie und Philosophie, Akustik und Kino, Psychoanalyse und Statistik, Kunst und Mathematik), auf die eine Medienkulturwissenschaft zugreift, die nicht mehr in Philologie, Technikgeschichte oder Kommunikationswissenschaft aufgeht.

1 Vgl. *dreizehn vortraege zur medienkultur*, Hrsg. Claus Pias, Weimar 1999.

Die folgende Dreigliederung in unscharfe Rubriken wie »Macht & Ohnmacht«, »Schrift & Stimme« und »Sinn & Sinnlichkeit« ist daher nur als Angebot unter vielen möglichen Lektürewegen zu verstehen, die die chronologische Ordnung der Vorträge in eine logische verwandeln könnten.

Medien und Mächte

Von der Macht des Sehens und Gesehenwerdens und den Zusammenhängen zwischen Kriegs- und Medienlagen handeln die Beiträge von Manfred Schneider und Hans Joachim Lenger. Beide markieren historische Schwellen: Einerseits die Auflösung der Grenzen einer gewaltsam reduzierten Wahrnehmung um 1800, andererseits die Auflösung der Gestalt und das Ende der Epoche des Kinos um 2000.

Manfred Schneider entziffert Kleists Kant-Krise nicht philosophisch, sondern medienhistorisch. Pränapoleonische Kriegsführung, Erkenntnisverarbeitung und Tourismus der Aufklärung vollführen die gleichen medialen Operationen von Rahmung, Verdichtung, Sequentialisierung und Speicherung. So wie das Schachfeld räumlich gerastert ist, die Handlungen seriell geordnet sind und jedes Geschehen seine scharf umrissenen Grenzen hat, so rahmt der touristische Blick die Landschaft durch optische Medien, homogenisiert sie durch Färbung und zerlegt sie in eine Folge einzelner Ansichten. Diese Gewalt medialer Reduktion verspricht Rettung vor der Überforderung erhabener Totalität: Medien halten eine Vernunft arbeitsfähig, die ohne sie von der Komplexität der wahrgenommenen Datenmengen paralytisiert würde. Kleists Protest gegen die Gewalt der Medien ist der napoleonischen Entrahmung und Entsequentialisierung des Kriegstheaters gleichzeitig und formuliert ein utopisches Programm einer entmedialisierten und damit gewaltfreien Wahrnehmung. Doch im Panorama, das die grünen Gläser als Modell ablöst, schlägt diese unmögliche Totalisierung einer Medienfreiheit um in eine mediale Perfektion, die die Welt wiederholt und überbietet.

Eine nahezu vollständige Totalisierung des Blicks erkennt *Hans Joachim Lenger* angesichts digitaler Bildverarbeitung in gegenwärtigen Kriegen. Wo Kameras, Sensoren und gestalterken-

nende Software das Sehen des Feindes übernehmen und umgekehrt zugleich das eigene Unsichtbarwerden in Echtzeit rechnerisch organisieren, ist das Symbolische, ist Information selbst zur Waffe geworden. Wenn digitale Bilderkennung also eine Frage in den Kriegsraum projiziert, die – mit Carl Schmitt – den Feind als Gestalt ausmacht, so wird gerade die Gestaltlosigkeit zum Versteck. Medien modellieren nicht nur das Wahrgenommene, sondern (als negative Form oder Zwischenraum) zugleich auch das, was ihnen entgehen könnte. Im totalen Kriegstheater digitaler Medien hilft diese Unterscheidung von Figur und Grund jedoch nicht weiter, sondern muß selbst aufgegeben werden. Der identifizierenden Wahrnehmung entgeht nur, was nicht mehr ihrer Basisoperation von Figur und Grund folgt, sondern (wie der Außerirdische im Film *Predator*) von Morphologie auf Morphing umstellt, was a-morph wie Schlamm oder inkommensurabel wie Rauschen wird. Moderne Mediendispositive erzeugen folglich erst jene Taktiken der Unsichtbarkeit und des Verschwindens die dann als »archaische Kriegsmythema von Wald, Boden, Schlamm und Dickicht« erscheinen und den Krieg für traditionelle Massenmedien undarstellbar machen.

Von ganz unterschiedlichen Seiten nähern sich Bazon Brock und Wolfgang Hagen dem Phänomen der Ohnmacht. Seitdem Gesellschaften ihr Verhalten nicht mehr am existenziellen, sondern am verbotenen Ernstfall eichen, seitdem Kriege beispielsweise als Interventionen zur Vermeidung des Ernstfalls Krieg geführt werden, sei – so *Bazon Brock* – der »Ernstfall zum Fall der Unterhaltung« geworden. Die demokratische Verfaßtheit stelle daher jeden einzelnen vor die Aufgabe, seine Geltungsansprüche ohne Legitimation durch Sanktionsgewalt mit ernsthaften Folgen zu vertreten. Solcher Nihilismus der Eigenverantwortlichkeit drücke die »Ohnmacht der Macht in Demokratien« aus und bezeichne ihre verwundbare Stelle. Umgekehrt impliziere demokratisches Selbstverständnis eine Ethik der Folgenlosigkeit, eine Orientierung auf Vorbehalte und Rückrufbarkeit: »Ein ausgezeichnete [...] Demokrat operiert [...] mit der Lüge als solcher, mit der Täuschbarkeit als unvermeidlicher, mit der Erfahrung der Bodenlosigkeit und Ohnmacht als verläßlichem Grund.«

Nicht als Kritik eines solchen Imperativs der Folgenlosigkeit, wohl aber als Problematisierung der Möglichkeitsbedingung der Abschätzung von Folgen überhaupt, kann der Text von *Wolfgang Hagen* gelesen werden. Dies betrifft in prominenter Weise das Gebiet der Technikfolgenabschätzung. Weder ist das Erscheinen von bestimmten Technologien vorhersehbar, noch ist deren Zukunft prognostizierbar. Gewiß ist allenfalls, daß sie »ideologisch resistent« und irreversibel sind. Wider eine Anthropozentrierung der Technik im Sinne der Extensions-Theorien Kapps oder McLuhans, die suggerieren, Technik sei für sinnvoll ›für etwas‹ erfunden und wider einen darwinistischen Evolutionismus der Technik gelte es (mit Heidegger) die Technik als etwas nicht nur Menschliches zu begreifen. Wenn Technik dergestalt unvorhersehbar, unumkehrbar und nicht bestellt ist, wird sie nicht nur zum Problem der Technikgeschichtsschreibung, die ihr Dasein durch Historisierung und Sinnggebung plausibilisieren muß. Sie erzeugt zugleich Schocks und Schwellenängste, die nur durch jene Unsichtbarmachung, Gewöhnung und ›Trivialisierung‹ (Heinz von Foerster) überwunden werden können, die glauben machen, daß der Realitätscharakter der Technik dem Menschen zugänglich und diese beherrschbar sei. Gleichwohl der Computer massiven Trivialisierungsversuchen unterworfen ist, die seine Akkulturation erst ermöglichen, beharren jedoch seine grundlegend algorithmischen und simulativen Eigenschaften und bilden einen irreduziblen nicht-trivialen Kern, der sich anthropozentrischen Überlegenheitsgefühlen hartnäckig widersetzt.

Die Arbeit der Zeichen

Die eher literaturhistorisch orientierten Beiträge von Albrecht Koschorke, Bettine Menke und Bernhard Dotzler beschäftigen sich auf je unterschiedliche Weise mit den medialen Bedingungen von Zeichenverarbeitung: der Ökonomie von Zeichenflüssen einerseits, der Prozessierung und Referenz von Zeichen andererseits.

Albrecht Koschorke entziffert die medienhistorischen Bedingungen des poetischen Neuanfangs der Autonomieästhetik um 1800 und läßt dabei die Klassik als Remedium gegen den Pessimismus der Lesesuchtdebatte hervortreten. Zeichenverknappung,

Exklusivität und Kanonisierung lauteten ihre Antworten auf die Flut industrialisierter Zeichenproduktion. Übertragung der medizinischen Säftelehre und Diätetik auf die Erfahrungsseelenkunde hieß die Kur der Medienkrankheit Lesesucht. Die Operation des ›Verstehens‹ erscheint dabei als Verfahren der Datenreduktion, dem sich ein Lektürereglement zugesellte, das selbst vor Peitschenhieben nicht Halt machte, um den Realitätsbezug der Zeichen zu stabilisieren. Aus dem medizinischen Programm, das die Lesesüchtigen von den Schäden ihrer Scheinwelten zu kurieren suchte, und dem literarischen Programm, das dem Imaginären ein autonomes Terrain zugestehen wollte, bildete sich jedoch zuletzt eine paradoxe Allianz. Sie bekämpfte das Wuchern der Einbildungskraft gerade dadurch, daß sie dieselbe von allen mimetischen Verpflichtungen freistellte. Sie setzt Hermeneutik gegen semiotische Desorganisation und ein Vergessen gegen Gedächtnisüberlastung, das zuletzt sogar vergessen soll, daß die Kunst künstlich ist.

Nicht die Konsumtion, sondern die technischen Produktion von Zeichen thematisiert *Bernhard Dotzler*. Wider eine motivgeschichtliche Sicht, die voraussetzen muß, daß Literatur und Technik getrennt sind und daß die eine sich (prophetisch oder verspätet) der anderen darstellend annimmt, plädiert Dotzler für ein Verständnis der Literatur selbst *als* Technik. Ihre Zeichenflut ist Produkt einer maschinisierbaren und (potentiell) arbeitsteiligen Kombinatorik, wie sie auch die Mathematik bei der Erstellung von Zahlentafeln benutzt. Literatur träumt nicht vom Computer, sondern in ihrer Technik – dem endlosen Papierband, auf dem Zeichenoperationen in diskreten Einzelschritten durchgeführt werden – haust schon dessen Logik. Literatur- und Zahlenfabrik haben die gleiche Produktionsstruktur, in der nicht nur die materielle Verfertigung, sondern auch (beispielsweise in der Übersetzung) die sogenannte ›geistige‹ Arbeit teilbar scheint. Diese Frage nach der (Un-)Teilbarkeit der geistigen Arbeit, die sich zwischen Marx und Babbage eröffnet und mit Turing obsolet wird, bestimmt die Stelle, an der sich Papiermaschinen und Literatur trennen.

Das Phantasma der Literatur beginnt daher gerade jenseits des Diskreten, in einer Fülle, die der Ordnung von Zeichen unerreich-

bar bleibt. Auf dieses Jenseits der Schriftlichkeit beziehen sich, wie *Bettine Menke* zeigt, sowohl die akustischen Experimente als auch die Literatur der Romantik. In den Chladni'schen Klangfiguren schreiben sich Töne (und nur Töne) selbst an. Nur die redundante Dauer eines Tons läßt an den Schwingungsknoten arabeskenhafte Sandfiguren entstehen, nicht jedoch das rasche Spektrum eines Geräuschs. Ebenso wie einer alphabetischen Schrift der Klang und der Rhythmus der Stimme versagt bleiben, vermögen die Klangfiguren eine ›verstimlichte‹ Musik jenseits der Notenschrift nicht zu speichern. Gerade dieses Nicht-Erreichen bezeichnet jedoch einen Ort, auf den ein sehnsüchtiges Versprechen der Literatur verweist und an den sie einen Anschluß sucht. Romantische Texte nehmen das Hören als Modus der Resonanz, als Mit-Schwingen, metaphorisch für sich in Anspruch: Sie beschreiben unwiderstehliche Wirkungen ohne diese selbst implementieren zu können. Gerade dabei entwerfen sie jedoch eine Prinzipschaltung, die jene analogen technische Medien materialisieren, die das Reale von Klängen und nicht mehr nur das Symbolische von Notationen zu speichern und zu übertragen vermögen.

Den Zusammenhang von Stimme und Schrift, von Zeichen und Materialität, nimmt *Sybille Krämer* als Beispiel für den Versuch einen »kulturalistischen Medienbegriff« zu entwickeln, der die Frage nach dem Apriori überwindet und das »Verhältnis von Subjektivität und Medialität nicht im Verhältnis der Ausschließung denkt«. So ist die Stimme nicht bloß Vollstreckerin der Rede, sondern zugleich Spur des Körpers im Sprechen, Deutung, Kommentar oder Unterminierung des Gesagten. Rhythmus und Klang verantworten eine Heterogenität von Stimme und Rede, so daß diese etwas anderes ist als kontrollierbares Handeln. Umgekehrt zehrt die Schrift von ihrer ikonischen Dimension. Ihre Materialität bleibt stets Versinnlichung des Sinns. Der Computer zuletzt – selbst durch Laufzeiteffekte, Programmcode und Hardware-Materialität bestimmt – verdoppelt den Körper dessen mit dem er interagiert. Im Zusammenspiel von Computern und Menschen zeichnet sich daher ein neuer Typ von Kommunikation ab, der weder ausschließlich auf Verfahrensrationalität noch ausschließlich auf Körperlichkeit beruht, sondern vielmehr einer Revision des Perfomanzbegriffes bedarf.

Sinn, Sinne

Dem Nicht-Bestelltheit von Technik steht die Selbstverständlichkeit gegenüber, mit der technische Vorrichtung Sinn zu machen scheinen. Dieser Sinn ist, wie *Herta Wolf* am Beispiel der Fotografie zeigt, Effekt einer Übertragung (also einer im Wortsinn ›metaphorischen‹ Operation) die Vertraulichkeit herstellt und dabei zugleich eine spezifische Unsichtbarkeit erzeugt. Die Akkulturation einer technischen Vorrichtung bestünde also darin, sie in einer Weise zu verstehen, die ›normal‹ anschlussfähig an das Verständnisrepertoire bereits bestehender Technologien ist. Erkauft wird diese Kontinuität durch die Unterdrückung anderer Deutungsoptionen und alternativer Verstehensmöglichkeiten. Im Falle des fotografischen Apparats leistet dies die Metapher des Auges. Die Augenmetapher stellt nicht nur eine Kontinuität zur Erfindung der Zentralperspektive her und läßt damit die Kamera als Fortführung all jener Zeichenhilfen erscheinen, die von der Strahlenoptik her konzipiert sind, sondern konstruiert umgekehrt auch deren Geschichte selbst als eine Abfolge protofotografischer Instrumente. Die daran anschließende Vorstellung, daß die fotografische Apparatur lediglich eine umgebaute camera obscura und damit ein besonders ›objektives‹ Medium sei, erweist sich folglich als Implikation der Metapher und gerade nicht als Folge ihrer wissenschaftshistorischen Bedingungen. Diese sind vielmehr in der Erforschung des Wesens des Lichts zu suchen. John Herschels Experimente beispielsweise beschäftigten sich mit dem Wellen- (und nicht dem Teilchencharakter) des Lichts, untersuchten die Effekte von Chemie, Optik und Licht und proklamierten daher gerade nicht eine Objektivität, sondern nahmen (im Gegenteil) die Medialität dieser Bestandteile selbst kritisch in den Blick.

Nicht der Metapher als sprachlicher, sondern der materiellen Übertragung medientechnischer Apparate in den Kontext der Kunst widmen sich die Beiträge von Irmela Schneider und Boris Groys. Auf komplementäre Weise beschäftigen sie sich mit der Frage, wie einerseits der Sinn von Geräten durch ihren künstlerischen Gebrauch und ihr museales Umfeld verändert und wie umgekehrt die Rezeption und der Museumsraum durch das Eindringen der Geräte verwandelt wird.

In *Irmela Schneiders* Minimaldefinition bestimmt sich Medienkunst schlicht dadurch, daß sie audiovisuelle Medien integriert und damit dem Alltagsgebrauch entfremdet. Die Möglichkeiten reichen von den neuen Ready-Mades der Pop-Art bis zum Technoklasmus eines Vostell, von Überwachungsinstallationen bis zu Enzensberger'schen Partizipationsmodellen, von Paiks indexikalischen Leuchtspuren auf Fernsehern bis zu Shaws computerspielartigen Interaktionen. Kontextverschiebung, Zerstörung oder Umnutzung bieten dabei die Möglichkeit, dasjenige an Medien erkennbar zu machen, was für ihr Funktionieren sonst konstitutiv unwahrnehmbar bleiben muß, nämlich ihre Medialität selbst und die Bedingungen der Gerätekommunikation.

Wie *Boris Groys* zeigt, bedeutet das Auftreten des bewegten Bildes im Kunstraum eine völlige Umstrukturierung der Zeitökonomie des Betrachters. Dabei wird das Museum nicht einfach zum Kino, sondern aus der Vermischung beider Praktiken durch Videokunst emergiert eine neue, eigenständige Rezeptionsform. Während das Kino nur als »grandiose Parodie auf die abgewertete *vita contemplativa*« erscheint, das den Zeithaushalt seiner Zuschauer rigide kontrollierte und sie im Dunkeln fixierte, verfügte der Museumsbesucher durch die Unveränderlichkeit der Werke über ein freies Zeitbudget und ungehinderte Bewegungsmöglichkeiten. Bewegte Bilder im Museum führen nun einerseits zu einer Unüberschaubarkeit des Werkes und zu notwendiger Partikularität der Wahrnehmung, erlauben dafür aber andererseits einen (wortwörtlich) freien Umgang mit den Werken, einen beweglichen und deshalb distanzierten Betrachter, der die Bilder (wie der Künstler selbst) de- und rekontextualisieren, fragmentieren und neu zusammensetzen kann. Auf dieser eigenmächtigen Bewegung gründet Groys' Kunstvertrauen, das auf einer Vorbildlichkeit künstlerischen Medienkonsums insistiert, die das Filmbild aus seiner Sprachlosigkeit im Kinosaal erlöst.

Gegen das Zeitregime der telekommunikativen Vernetzung macht *Elisabeth Lenk* die Achronie als »Seinsmodus der Literatur in der Zeit« geltend. Technische Medien kappen die Zeittiefe um der Raumbherrschaft willen. Ihre Signaltechnik dient der Handlungskoordination, so daß nicht nur eine »Gegenwart aller Entfernungen«, sondern auch eine Verflachung zur Echtzeit entsteht.

Gegen diese »zeitkompakte Gesellschaft« gelte es – so Lenk – die Ungleichzeitigkeit der Literatur hervorzuheben und dabei zugleich den medientheoretischen Kurzschluß vom physiologischen Leseakt auf eine lineare Leseerfahrung zu revidieren. Vielmehr stellt die achronische Verfaßtheit von Literatur das in der Zeit her, was technische Übertragungsmedien im Raum herzustellen suchen. Und indem Literatur »den Bildpol der Worte magnetisiert«, und so einen Schlüssel zum Imaginären liefert, ist ihre spezifische, mediale Leistung weder durch Bilder zu ersetzen noch gar zu übertreffen.

*

Der Dank des Herausgebers gilt allen, die dieses Unternehmen über insgesamt drei Semester unermüdlich unterstützt haben: Den Autoren, die sich (oft über das Vereinbarte hinaus) den Mühen der Veröffentlichung unterzogen haben, der Fakultät Medien und ihrem Dekan Lorenz Engell für die großzügige Bereitstellung der Mittel, Joseph Vogl für seine unverzichtbare und stets erfrischende Kritik, sowie Ursula Schmitt, Hildegard Kühndorf und Monic Wollschläger für ihre organisatorische Unterstützung.

Claus Pias

I. Medien und Mächte

Die Gewalt von Raum und Zeit

Kleist's optische Medien

Im Jahre 1780 erschien Friedrichs des Großen Schrift *Über die deutsche Litteratur, die Mängel, die man ihr vorwerfen kann, die Ursache derselben und die Mittel sie zu verbessern* zugleich französisch und deutsch. Dieses königliche Wort löste in der deutschen Gelehrtenrepublik sogleich jenes Kopfschütteln aus, das heute noch zur Gymnastik der Intellektuellen gehört, wenn sich die Politik in ihre Dinge mischt.¹ Wie konnte jemand Shakespeares Dramen als »lächerliche Farcen« abtun, die allenfalls vor den »Wilden von Canada« gespielt werden dürften? Wie konnte man den *Götz von Berlichingen* als »ekelhaftes Gewäsche« niederreden und zugleich über eine höchst triviale Komödie wie Cornelius von Ayrenhoffs *Der Postzug* königliches Lob ausgießen? Der König begründete seine Shakespearepolemik unter anderem damit, daß in dem Drama des Engländers die äußerste Unwahrscheinlichkeit regierte: Die Einheitsregeln der Zeit, des Orts und der Handlung würden nicht beachtet. Man hat diese Kritik stets als eine an die französische Aristoteles-Auslegung angelehnte königlich-ignorante Bemerkung gelesen. Denkt man aber daran, daß Friedrich ein bedeutender Armee reformer, Feldherr und Kriegstheoretiker war, dann ist seine Besorgnis über die aus den Fugen geratenen Räume und Zeiten auf den Bühnen begreiflich. Sollte der König tatenlos zusehen, wie das unterhaltende Theater seinen Offizieren die Begriffe von Raum und Zeit verwirrte? Aller Bühnenwahrscheinlichkeit entfremdet, sollten sie auf dem *Kriegstheater*, wie es von Clausewitz nennen wird, die Orientierung weiter bewahren können?

1 Der französische wie der deutsche Text sowie Dokumente zur Wirkung finden sich in: Friedrich der Große: *De la Littérature Allemande* (1780), hg. von Ludwig Geiger, Berlin ²1902 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 16), Nachdruck: Nendeln 1968.

Die königliche Sorge um die taktische Bildung seiner Offiziere auf dem Theater verdient Verständnis. Denn der General muss auf dem Kriegstheater nicht nur Regie führen, sondern auch gemäß Friedrichs *Generalprinzipien des Krieges* »wie ein Schauspieler agieren.«² Das Problem der Raum-Zeit-Ordnungen auf dem Friedens- und auf dem Kriegstheater darf sich daher ein Feldherrnproblem nennen! Und dieses Problem soll hier im Lichte der optischen Medien bei Kleist erneut sichtbar werden. Krieg und Poesie, das hat Wolf Kittler gezeigt, stehen in Kleists Dramen zeitweise in einer Front.³ Sie Sache ist einmal entdeckt und verdient weitere Aufmerksamkeit. Den Ausgang für die hier anschließenden Überlegungen bildet einmal mehr eine Äußerung Kleists, die man gerne und häufig als Dokument einer philosophischen oder gar religiösen Krise gelesen hat. Über diese sogenannte »Kant-Krise« Kleists ist sehr viel Scharfsinniges gesagt worden, von Hanna Hellmann, Ernst Cassirer bis hin zu Ludwig Muth oder Ulrich Gall.⁴ Dennoch blieb der Fall bis heute rätselhaft. Es lässt sich nicht mehr klären, welches Kant-Werk den brieflich dokumentierten Erkenntnisschock vom März 1801 ausgelöst hat: die *Kritik der reinen Vernunft* oder die *Kritik der Urteilskraft* oder gar die 1798 erschienene *Anthropologie*. Oder war es gar nicht Kant? Ernst Cassirer äußerte bereits 1919 die Vermutung, daß Kleist nicht durch

-
- 2 Friedrich der Große: *Generalprinzipien des Krieges in Anwendung auf die Taktik und auf die Disciplin der preussischen Truppen*. In: *Kriegswissenschaftliche Schriften Friedrichs des Grossen*. Deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang von Heinrich Merkens, Jena 1876, S. 1-120, S. 48.
 - 3 Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie*. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987.
 - 4 Ernst Cassirer: *Heinrich von Kleist und die kantische Philosophie*. In: *Ders.: Idee und Gestalt*. Goethe, Schiller, Kleist, Berlin 1921 – Hanna Hellmann: *Heinrich von Kleist und »Der Kettenträger«*. In: *GRM XIII* (1925), S. 350-363. – Ludwig Muth: *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*. Versuch einer neuen Interpretation, Köln 1954 (*Ergänzungshefte der Kantstudien* 68). – Ulrich Gall: *Philosophie bei Heinrich von Kleist*. Untersuchungen zur Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften, Bonn 1977 (*Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik*, Bd. 123).

Kant selbst, sondern durch Fichtes Abhandlung *Die Bestimmung des Menschen* aus der Bahn geworfen wurde. Ulrich Gall wiederum fand gute Gründe für die Version, daß die intellektuelle Erschütterung in der Abhandlung *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* des Kantianers Karl Leonhard Reinhold auf Kleist gewartet habe. Auch nicht von der Hand zu weisen ist die Lesart, daß der Brief an die Braut nur eine Denkkrise in Szene setzte, um eine Lebenskrise zu maskieren und die längst beschlossene Flucht aus Berlin und aus Deutschland zu erklären. Diese Thesen und Vermutungen stehen hier nicht zur Diskussion. Vielmehr setzen die folgenden Überlegungen noch einmal bei den berühmten grünen Gläsern an, mit deren Hilfe Kleist der Braut die durch Kant ausgelöste Krise aller Erkenntnisgewißheit vor Augen führen wollte. Hier noch einmal die entscheidende Passage aus dem Brief vom 22. März 1801:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich –⁵

Grüne Gläser entstellten die Bilder der Welt, die wir empfangen, ohne daß dies an irgend einer Stelle des Auges oder des Bewusstseins registriert würde. Die menschlichen Sinne können sich selbst gegenüber keinen Betrugsverdacht erheben. Auf der Suche nach dem vernunftkritischen Äquivalent dieser möglichen Entstellung durch die grünen Gläser stößt man allein auf Kants Erkenntnis, daß der Anschauung und dem Verstand bei allen ihren Operationen die Beteiligung der Raum-Zeit-Medien unzugänglich bleibt. Raum und Zeit geben nach der transzendentalen Ästhetik in der

5 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Auf Grund der Erstdrucke und Handschriften herausgegeben von Helmut Sembdner. Dritte, vermehrte und revidierte Auflage, München 1964, Bd. II, S. 634. Nach dieser Ausgabe alle weiteren Kleist-Belege im Text mit Band- und Seitenzahl.

Kritik der reinen Vernunft jeder Erkenntnis die Form.⁶ Da die Raum-Zeit-Bestimmungen aber keine Qualitäten der Dinge sind, sondern die Aprioris der subjektiven Erkenntnis, färben sie – so Kleists didaktische Handreichung gegenüber der Braut – die Dinge ein wie bunte Gläser. Diese Erklärung ist philosophisch falsch, aber offensichtlich durch Kants Warnung motiviert, man dürfe die »Idealität« von Zeit und Raum nicht durch unzulängliche Beispiele wie etwa Farben oder Geschmack erläutern.⁷ Das daher unzulängliche Glas-Beispiel entnimmt Kleist indessen einem vielgenutzten Repertoire von Erkenntnis-Paradigmen der Zeit.⁸ Die gesamte Aufklärung machte sich die Raum-Zeit-Begrenzung der Anschauung und Erkenntnis an den eingeschränkten Sehfeldern der damals verfügbaren optischen Instrumente klar: an Fernrohr, Mikroskop, Guckkästen, Spiegel, Camera obscura und natürlich an farbigen Gläsern. Niemand nahm daran Anstoß. Aber genau dies schien Kleist plötzlich um 1801 zu tun. Er wollte nicht mehr gelten lassen, daß das Original der Welt, so wie es Gott und alle unsterblichen Seelen sehen, dem irdischen Blick verschlossen bleibt. Und

-
- 6 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 3-4, S. 69-96.
- 7 Kant (wie Anm. 6), S. 79. Daß bereits vor 1800 mit »Kantischer Philosophie« vor allem diese sensationellen Bemerkungen über die apriorischen Gegebenheiten der menschlichen Erkenntnis bezeichnet wurden, das läßt sich allenthalben bei Lichtenberg nachlesen. Und auch Lichtenberg zählt neben Raum und Zeit sinnliche Daten wie Farben dazu. Im *Sudelbuch J* findet sich die Bemerkung 1168: »[...] was wir wahrnehmen sind nicht die Dinge selbst, das Auge schafft das Licht und das Ohr die Töne. [...] Eben so ist es mit dem Raume, und der Zeit. [...] Es ist aber nicht möglich sich hiervon ohne tiefes Denken zu überzeugen. Man kann Kantische Philosophie in gewissen Jahren glaube ich eben so wenig lernen als das Seiltanzen.« Vgl. im Heft H die Bemerkung Nr. 19: »[...] behaupten zu wollen, die Körper objektive nehmen einen Raum ein, ist gerade so unsinnig, als ihnen eine Farbe, oder gar eine Sprache zuzuschreiben.« In: Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, München 1968-1992, Bd.1, S. 818 sowie Bd. 2, S. 180.
- 8 Vgl. hierzu immer noch: August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934. Neudruck Darmstadt 1965.

daß das »Ding an sich«, nämlich die von Raum-Zeit-Medien unentstellte Schöpfung, niemals Zugang zur Erkenntnis findet. Darum auch spricht Kleist in seinem Krisenbrief an die Braut mit spürbarem Dégoût davon, daß wir die Wahrheit *sammeln*. Was wir mit ins Grab nehmen, kommt aus einer durch die Lebenszeit laufenden Kollekte von Datenerhebungen. Kleists philosophischer Aufstand gegen das transzendente Apriori jeder Erkenntnis führt die *grünen Gläser* als mediale Zeugen an; dies aber in einem noch erläuterungsbedürftigen Sinne.

Nun ist aber auch bekannt, wie fasziniert sich Kleist zeigte, als am Ende des Jahrhunderts die Sehfelder dieser Medien, die länger als ein Jahrhundert im Dienste der Erkenntnis-Paradigmen standen, aufgesprengt wurden. Man denke nur an das neue Sehen aus Montgolfieren, an neue Medien wie das Myriorama oder Polyorama⁹, doch vor allem an das Panorama.¹⁰ Es lässt sich tatsächlich bei Kleist ein solcher Übergang von den grünen Gläsern und der transzendentalen Ästhetik des 18. Jahrhunderts hin zu den neuen Medien nach 1800 erkennen. Es ist ein ästhetischer Paradigmenwechsel. Er löst die philosophische und literarische Verwaltung der limitierten Sehfelder und kontinuierlichen Zeitverläufe ab. An ihre Stelle tritt eine Ästhetik und Synästhetik der Simultaneität und der unbegrenzten Horizonte. Kleists Kant-Schock ist *philosophisch* nicht mehr rekonstruieren. Wohl aber lässt sich der Weg von den grünen Gläsern hin zu den neuen *Medien* der Anschauung und Erkenntnis im Detail nachvollziehen.

-
- 9 Zum Myriorama und Polyorama vgl. den Katalog: Beauty, horror and immensity. Picturesque landscape in Britain, 1750-1850. Exhibition selected and catalogued by Peter Bicknell. Fitzwilliam Museum, Cambridge July-August 1981. Cambridge 1981, S. 94f. und Abb. 93.
- 10 Zum Panorama vier Titel: Dolf Sternberger: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, (Hamburg 1938), Neudruck: Frankfurt/Main 1974. – Heinz Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970.- Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/Main 1980. – Sehsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 28. Mai bis 10. Oktober 1993 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Basel, Frankfurt/Main 1983.

Solche farbigen, zumal grünen Gläser treten in der Literatur um 1800 immer wieder auf. Dort werden sie als Medien angeführt, die – mit Kant zu sprechen – sowohl die *intuitive* als auch die *diskursive* Erkenntnis trüben. In Wielands *Geschichte des Agathon* von 1773 ist die Rede von klarblickenden Leuten, die »weder durch einen Nebel noch durch gefärbte Gläser sehen«. ¹¹ Im Anschluss an Experimente von Benjamin Franklin warnt Goethe in seiner *Farbenlehre* von 1810 vor grünen Gläsern oder grünem Papier zur Schonung der Augen, weil »jede Farbspezifikation dem Auge Gewalt antut und das Organ zur Opposition nötigt«. Setzen wir nämlich eine grüne Brille ab, dann sehen wir die Gegenstände mit »rötlichem Schein übergläntzt.« ¹² Hanna Hellmann wies bereits 1925 nach, daß in dem 1797 anonym erschienenen Roman *Kettenträger* von Friedrich Maximilian Klinger grüne und rote Gläser als Medien unmöglicher reiner Erkenntnis des »Dings an sich« angeführt werden. ¹³ Die Lektüre dieses Romans begann angeblich Kleist auf Anraten seines Freundes Rühle von Lilienstern, um seinen Kant-Schrecken zu lindern. (II, 635) Die Belege zeigen an, daß die farbigen Gläser zum kritischen Begriffsapparat der physikalischen wie philosophischen Aufklärung um 1800 gehören.

Und doch verdienen die *grünen Gläser* als Hardware und als Embleme einer durch Medien gewaltsam reduzierten Erkenntnis der Welt nähere Aufmerksamkeit. Vorsichtig gesprochen, verweisen die Gläser auf eine ästhetische Praxis, die nichts zu tun hat mit optischen Experimenten wie bei Franklin oder Goethe und auch nichts mit der Topik »grüner oder rosiger Gläser«, die eine unaufgeklärte oder gar unmögliche Erkenntnis denunzieren. Farbige Gläser spielten nämlich um 1800 noch in ganz anderem Zusammenhang eine heute nahezu vergessene Rolle, nämlich als eine Art Vorläufer der Photographie. In diesem Kontext hießen sie jedoch *Claude-glasses* oder auch *landscape-glasses*, da sie zunächst in England in Mode kamen. ¹⁴ In Deutschland setzte sich

-
- 11 Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. In: Ders.: *Werke*, hg. von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, München 1964ff., Bd. I, S. 700.
- 12 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, Hamburg ⁶1966, Bd. 13. S. 343.
- 13 Hellmann (wie Anm. 4), S. 354.

dann die Bezeichnung *schwarze Spiegel* durch. Die Bezeichnung *Claude-glass* deutet die Verwendungsweise dieser Spiegel-Gläser an. Sie leitet sich ab vom Namen des französischen Landschaftsmalers Claude Lorrain (1600-1688). Lorrain galt und gilt nach wie vor als Meister der idealisierenden Landschaft und als unerreichter Techniker indirekter Lichtwirkungen. Die ebenso zart wie intensiv getönten Helligkeiten auf seinen Bildern kommen aber nicht von den astronomischen Lichtquellen Sonne und Mond her, sondern sie verteilen sich wie getönter Dunst über der Landschaft. Im englischen 18. Jahrhundert, zumal in der ästhetischen Diskussion über das *Pittoresque*, brach eine regelrechte Lorrain-Manie aus, die auch die Mode der *Lorrain-glasses* hervorbrachte. Unter diesem Namen firmieren freilich verschiedene optische Medien. Es handelt sich dabei entweder um einen fächerartig angeordneten Satz farbiger Stielgläser oder um einen dunkel getönten Spiegel mit einer leichten konvexen Wölbung. Beide Medien dienten naturenthusiastischen Dichtern oder auch Bildkünstlern dazu, über ausgewählte reale Landschaftsausschnitte Lorrainartige Licht- und Raumeffekte zu breiten. Die farbigen Gläser (*picturesque glasses*) wurden lediglich als optische Filter vors Auge gehalten.¹⁵ Dagegen klappte man die quadratisch oder oval geformten Spiegel wie Taschenbücher auf, um eine Sektion des Horizontes

14 Zum Claude-glass verweise ich auf folgende Literatur: Jean Hagstum: *The Sister Arts*, Chicago 1958, S. 141-143. – Deborah J. Warner: *The landscape mirror and glass*. In: *Antiques* (January 1974), S. 158-159. – Malcolm Andrews: *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, London 1989, S. 67ff. – John Dixon Hunt: *Picturesque Mirrors and the Ruins of the Past*. In: *Art History* Vol. 4, No 3 (1981), S. 254-270. – Christopher Mulvey: *Anglo-American landscapes: a study of 19th century Anglo-American travel literature*, Cambridge 1983, S. 252-254.

15 Vgl. die Beschreibung des englischen Ästhetikers William Gilpin: »The only picturesque glasses are thoses, which the artist calls Claude Lorraine glasses. They are combined of two or three different colours; and if the hues are well sorted [...] give the objects of nature a soft, mellow tinge, like the colouring of that master.« In: William Gilpin: *Three Essays: on picturesque beauty; on picturesque travel and on scetching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*, London 1792, S. 124.

am Rande des Sehfeldes oder im eigenen Rücken gerahmt, getönt und in zentrierter Verdichtung zu präsentieren. Der englische Dichter Thomas Gray (1716-1771), Verfasser der berühmten *Elegy written in a Country Churchyard* und Autor romantischer Reisejournale, setzte auf seinen Wanderungen in den Lake-Distrikt das spiegelnde *Claude-glass* allenthalben ans Auge. Sein Biograph Edmund W. Gosse berichtet:

It seems that Gray walked about everywhere with that pretty toy, the Claude-Lorraine glass, in his hand, making the beautiful forms of the landscape compose in its lustrous chiaroscuro.¹⁶

Der etwas jüngere englische Schriftsteller und Ästhetiker William Gilpin empfahl in seinen Essays und Reiseberichten, die auf die romantische Bewegung in England große Wirkung ausübten, gleichfalls den Einsatz der *Claude-glass*-Spiegel. Seine Gründe dafür lauteten wie folgt:

When we examine *nature at large*, we study *composition*, and *effect*. We examine also the forms of *particular objects*. But from the size of the objects of nature, the eye cannot perform both these operations at once. If it be engaged in *general effects*, it postpones *particular objects*: and if it be fixed on *particular objects*, whose forms, and tints it gathers up with a passing glance from one to another, it is not at leisure to observe *general effects*. – But in the minute exhibitions of the convex mirror, *composition*, *forms*, and *colours* are brought closer together; and the eye examines the *general effect*, the *forms of the objects*, and the *beauty of the tints*, in one complex view. As the colours too are the very colours of nature, and equally well harmonized, they are the more brilliant, as they are the more condensed.¹⁷

In Form des Spiegels versorgt das *Claude-glass* den Gesichtssinn und den Verstand mit komplexen ästhetischen Bildinformationen, die über eine natürliche Operationsweise des Auges nicht zu haben sind. Das Auge muß ja jeweils entscheiden, ob es sich auf die Totale oder auf die Nahaufnahme einstellt, ob es sich einen Gesamteindruck oder die Farben und Formen der einzelnen Objekte

16 Edmund W. Gosse: Gray, New York 1882, S. 186.

17 William Gilpin: Remarks on Forest Scenery, and other Woodland Views (relative chiefly to Picturesque Beauty) illustrated by the Scenes of New-Forest in New Hampshire (1791). Zitiert nach: Malcolm Andrews (Hg.): The Picturesque. Literary Sources & Documents, vol. I-III, Mountfield 1994, vol. I, S. 491f.

in die Sehgrube holt. Das *Claude-glass* hingegen schneidet aus der Horizontlinie ein Teilbild und zieht Räume wie Einzelheiten in einer verdichteten Darstellung zusammen. Das verkleinerte virtuelle Bild erlaubt es dem Betrachter, Details, Farben, Formen und den Gesamteindruck zugleich zu studieren. Dieses Studium gilt einem virtuellen Gemälde, das die Vorlage der Natur zwar getreu wiedergibt, aber die Leistung des unbewaffneten Auges überbietet. Die Bildbearbeitung des Spiegels erfolgt über zwei Manipulationen: Die *konvexe Wölbung* drängt die Objekte zusammen; die *Tönung* harmonisiert die natürlichen Farben. Damit unterscheidet sich das *Claude-glass*-Bild von der Projektion der Camera obscura, die auch im 18. Jahrhundert von Malern und Zeichnern in der freien Natur benutzt wurde. Abgesehen von der größeren Handlichkeit erlaubte das Glas den Einsatz auch bei schlechten Lichtverhältnissen. Mit dem *landscape-glass* verfügten der Wanderer wie der Künstler über ein Medium zur raschen Auswahl schöner Bilder aus dem Überangebot der dreidimensionalen Natur. Denn die Sinne melden eine Überforderung, wenn sie das Ganze und seine Teile zugleich sehen und speichern sollen. Daher muß die Weltkomplexität im visuellen Raum reduziert werden zugunsten jener bevorzugten Sichtbarkeit, die eine *Sehenswürdigkeit* heißt. Darüber sind sich die Theoretiker des Pittoresken mit den Autoren der Reisehandbücher um 1800 einig: Aufmerksamkeit verdient nur das Schöne.¹⁸ Den Rest der Welt kann man an den Sinnen vorbeilaufen lassen. Mit dem Einsatz des Spiegel-Mediums, wie es Gilpin lehrt, wird der unmittelbare Sinneseindruck in vierfacher Hinsicht entlastet: durch 1. Rahmung, 2. Verdichtung, 3. Sequenzialität und 4. Speicherung. Der *Rahmen* des Spiegels schneidet ein Stück aus der Welt. Die Tönung und konvexe Wölbung *verdichten* das Bild. In *Sequenzen* wird das als ganzes unerkennbare Panorama sichtbar gemacht. Und nur die in Sequenzen gebrachten Ausschnitte erlauben die Übertragung in ein Bild oder eine Skizze, die

18 Hierzu Monika Wagner: Das Gletschererlebnis – Visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus. In: Götz Großklaus u. Ernst Oldemeyer (Hgg.): Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe 1983 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten), S. 235-263 (Hinweis von Christoph Hennig, München).

gespeichert und mitgeteilt werden kann. Diese vier Begriffe analysieren nun zum einen die diskursive Erkenntnisverarbeitung der Aufklärung. Zugleich gehören die so benannten Betriebsweisen des erkennenden Auges zu den kritischen Momenten der sogenannten *Kant-Krise*. Sie sind es, die Kleist im Bild der grünen Gläser, alias *Claude-glasses*, aufruft.

Neben dem Fernglas und Skizzenbuch gehörte das *Claude-glass* um 1800 zur Ausrüstung der Touristen wie heute der Photoapparat. Es diente dazu, Ausschnitte zu bestimmen, ästhetische Sichten zu optimieren und zu sequenzialisieren, damit dann der Zeichenblock das Gesehene vielleicht fixierte; oder sie wurden aufgeklappt, um die in den touristischen Handbüchern vermerkten Sehenswürdigkeiten an Ort und Stelle, ästhetisch aufbereitet, nachzuerleben. Nur ein Beispiel für diese Mode: Salomon Gessner, der Idyllendichter, Zeichner und Kupferstecher, schrieb 1785 an seinen Sohn Heinrich, Wielands Schwiegersohn und Verleger von Kleists *Familie Schroffenstein*:

[Der Schwarzspiegel] ist und bleibt mein beständiger Gefährte, und täglich lern' ich denselben besser gebrauchen. Ich gebe demselben vor jeder Camera obscura den Vorzug, weil man ihn bequem in der Tasche mitführt.¹⁹

Das *Claude-glass* ging aber nicht nur durch die Hände der zeichnenden Wanderer und schönheitsdurstigen Touristen, sondern fand auch den Weg in die Literatur. So rüstete Jean Paul eine seiner Figuren in den *Flegeljahren*, die 1804/05 erschienen, mit einem schwarzen Spiegel aus. Er wollte durch eine sorgsam arrangierte Szene den Wechsel der Paradigmen in den Formen der Naturbeobachtung seiner Zeit profilieren. Er setzt zwei junge Leute, die nur mit ihren empfindsamen Sinnen ausgerüstet sind, und einen mit dem *Claude-glass* armierten nüchternen Mann in Marsch. Diese Szene bildet modellhaft auch die widerstrebenden Tendenzen bei Kleist ab. Im 49. Kap. der *Flegeljahre* macht der junge poetische Notar Walt eine Bergpartie mit seiner Angebeteten Wina und mit deren Vater, dem General Zablocki. Der General zeigt den beiden früh am Morgen die sublimen Schönheiten der

19 Salomon Gessner: Briefwechsel mit seinem Sohne, Bern und Zürich 1801. Zitat nach Oettermann (Anm. 10), S. 74.

Bergwelt unter einem immer noch gestirnten Himmel, während auf den Gipfeln bereits Sonnenschein liegt. Nur er setzt das *Claude-glass* an die Augen:

Wina ging an der einen Hand des Vaters, der in der andern einen sogenannten schwarzen Spiegel hatte, um daraus die Natur zum zweiten Male als ein Luftschloß, als einen Abgußsaal einzuschöpfen.²⁰

Die beiden empfindsamen Liebenden reagieren auf die Eindrücke der erhabenen Gebirgsnatur erst mit Stummheit und dann mit einem gleichzeitig entzückten »O Gott«. Das entspricht genau der zweiphasigen Verarbeitung erhabener Eindrücke nach Kants *Kritik der Urteilskraft*: erst Resignation der Sinne und des Verstandes, dann aber Triumph der Vernunftidee.²¹ Der General hingegen besieht alle Bilder ein zweites Mal im Spiegel:

»Nicht wahr?« sagte der General und sah den Himmel im schwarzen Spiegel nach – »das ist einmal für meine Schwärmerin?« – Langsam und ein wenig nickte sie mit dem Kopfe und mehrmals mit dem Augenlide, weil sie vom gestirnten Himmel nicht wegsehen wollte; führte aber die väterliche Hand an den betenden Mund, um ihm stiller zu danken.²²

Der General ist ein abgebrühter Inspekteur des Sublim-Pittoresken; seine empfindsamen Tochter hingegen bleibt anschauungsfromm an dem erhabenen Bild hängen. Nur zart deutet sie mit dem Raum-Zeit-Schalter des Augenlides an, wie tief sie in das Unermessliche versunken ist. Der General ist ein Wissender, der zu zeigen versteht. Dagegen erliegen die zwei jungen Leute wie alle Empfindsamen jedem intensiveren Eindruck. Sie sind nicht in der Lage, relevante Ausschnitte des Unendlichen zu erfassen, sie auf den Zeitpfeil von Sprache und Syntax zu setzen und sie zu spei-

20 Jean Paul: Flegeljahre. In: Ders.: Werke, hg. von Norbert Miller u. a., München 1959-1977, Bd. II, S. 900 (Hinweis von Christoph Hennig, München).

21 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: Ders.: Werke (wie Anm. 6), Bd. 8, S. 328ff. In der Analytik des Erhabenen werden die Größenbegriffe aus dem Jenseits auch der technisch erweiterten Anschauung geholt (Mikroskop, Teleskop) und damit der Anschauung und dem Begriff entzogen. Das Gefühl des Erhabenen erwächst aus dem Versagen der Anschauung und des Begriffs, um dann in den Triumph der Vernunftidee überzugehen.

22 Jean Paul: Flegeljahre (Anm. 20), S. 901.