

Gerhart von Graevenitz

## Die Gewalt des Ähnlichen

### Concettismus in Piranesi's *Carceri* und in Kleists *Erdbeben in Chili*

#### I.

Zu beginnen ist mit einem auffallenden Rezeptionsphänomen. In England und Frankreich gibt es seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine breite Piranesi-Tradition, sowohl in den bildenden Künsten als auch in der Literatur. In England, wo Piranesi früh Förderer und Bewunderer besaß, hat er Architektur- und Ornamentgeschichte geschrieben. So ist der 1791 begonnene Umbau der Bank of England als „Piranesische“ Architektur zu bezeichnen. In England beginnt auch die literarische Karriere des „Piranesismus“. Die *gothic novel*, allen voran Horace Walpoles *Castle of Otranto* (1764) und William Beckfords *Vathek* (1786), setzen auf einen ganz bestimmten Piranesi-Effekt, auf die Literarisierung der phantastischen Gefängnisse der *Carceri*, ihre Umwandlung zur ‚Seelenarchitektur‘. De Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) machen diese Seelenarchitektur zur Drogenkunst. Die Labyrinth des Unterbewußten und die Labyrinth imaginärer Scheinwelten werden in den Fieber- und Rauschträumen der *Carceri* begehbar.<sup>1</sup> In Frankreich, wohin die Söhne während der Revolution die Druckplatten des Vaters gebracht hatten, knüpften Boullée und Ledoux mit ihren Architekturutopien direkt an Piranesi's pathetische Monumentalität des Römischen an. Für das napoleonische Empire wurden Piranesi's etruskische, römische und ägyptische Ornament-Stiche viel kopierte Vorbilder. Luzius Keller hat Piranesi's *Mythos der Wendeltreppe*<sup>2</sup>, den Abstieg ins Unterbewußte und den Aufstieg ins Phantasma, zum „Leitbild der französischen Romantik“ erklärt. Alfred de Musset, Charles Naudier, Théophile Gautier, Victor Hugo und die nachro-

<sup>1</sup> Vgl. zu diesem ganzen Abschnitt: Norbert Miller: Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi (1978). München 1994. Darin: „Epilog: Piranesi und die Nachwelt“, „Piranesi als Mythos“, S. 365-396. – Vgl. auch Jorgen Andersen: Giant Dreams. Piranesi's Influence in England. *English Miscellany*, 3 (1952) S. 49-60; Alexander Kupfer: Piranesi's ‚Carceri‘. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Architektur. Stuttgart/Zürich 1992, darin: „Der Mythos der ‚Carceri‘“, S. 79-106.

<sup>2</sup> Luzius Keller: Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale. Paris 1966.

mantischen Modernen Baudelaire, Mallarmé sind Exponenten dieses literarischen „Piranesismus“.

Nichts dergleichen in Deutschland. Hier gibt es eine buchstäblich „klassisch“ zu nennende Piranesi-Blockade, über deren Gründe sich nur spekulieren läßt. Ein denkbarer Grund könnte Winckelmann sein. Denn Piranesi, auch ein Kunsttheoretiker von hohen Graden, war in Rom der große Kontrahent Winckelmanns. Und als solcher wurde er im Stammland des Winckelmann- und Griechen-Klassizismus vielleicht zur persona non grata. Zugespitzt könnte man sagen, die Nichtbeachtung Piranesis sei ein Stück Rezeptionsgeschichte Winckelmanns. Freilich entspricht das durchaus dem Verhalten der Protagonisten selbst. Ihren Griechen-Streit führen sie, ohne einander direkt zu nennen oder anzusprechen.<sup>3</sup> Piranesi macht offen Front gegen die Gräkomanie des Grafen Caylus und meint diejenige Winckelmanns. Nicht die menschliche Gestalt, die Plastik, so sein zentrales Argument, sind das Maß alles Schönen, sondern der Funktionalismus der Architektur. Zweck- und Materialgerechtheit in der Dimension des „Erhabenen“ sind Piranesis ästhetische Leitbegriffe. Die cloaca maxima der Römer ist im Zweifel „schöner“ als die „vorab auf Außenwirkung und das Ebenmaß der Proportionen gedachten Tempel- und Portikusbauten griechischer Provenienz“. „[...] so sind auch Piranesis auf Ärgeris ausgehende Hypothesen zur magnificenza ein früher Versuch zu einer Neubestimmung der Ästhetik und zu ihrer Befreiung aus dem feudalen Kanon der Rang- und Stilhöhen“. Die ästhetische Opposition – römische Monumentalität wider griechische Proportionalität, „römischer Ernst wider griechische Leichtfertigkeit“<sup>4</sup> – wird von einer kunsthistorischen These Piranesis begleitet, die wie bei Winckelmann geschichtsphilosophisch unterlegt ist. Nicht die Kunst der Griechen, sondern die etruskisch-römische Tradition markiert Anfang und Norm des Geschichtsverlaufs. Darauf wird zurückzukommen sein. Die abgenutzte Winckelmann-Formel von der „edlen Einfalt“ und der „stillen Größe“ bekommt neue Leuchtkraft vor der Piranesischen Gegenposition: nicht „edle Einfalt“, sondern „wilde Vielfalt“. Klassizistischem Ebenmaß und klassizistischer Transparenz stehen die manieristische, vom Concettismus geleitete Dominanz von Material und Monumentalität gegenüber, der „stillen Größe“ eine wahrhaft laute Großartigkeit, eine exzessive Inszenierung des Erhabenen, der römischen „magnificenza“.

Umgekehrt bleibt Winckelmann ohne seinen Kontrahenten Piranesi ein ‚Torso von Belvedere‘, eine um ihren Kontrapost beraubte Autorität, deren Konstruktionen von Griechentum, Klassizismus und Geschichte man nur ganz versteht, wenn man ihre verschiedenen Negationen mitliest. Vielleicht ist das alles aber auch nur ein Problem der Gelehrten und erst die partielle Blindheit des germanistischen Winckelmann-Klassizismus hat im Laufe der Zeit eine totale Piranesi-Finsternis erzeugt. Denn Goethe, der Winckelmannianer par excellence,

<sup>3</sup> Vgl. Norbert Miller: Verteidigung des Erhabenen. Der Griechen-Streit. In: Archäologie des Traums (Anm. 1) S. 221-233.

<sup>4</sup> Ebd., S. 237.

kannte und schätzte Piranesis Werk. Und nimmt man Luzius Kellers *Mythos der Wendeltreppe* als romantisches Leitbild zum Maßstab, dann könnten auch die Turmtreppe des E.T.A. Hoffmannschen *Sandmann* oder die weitläufige Seelenarchitektur des Arnimschen *Kronenwächter* als Beispiele eines deutschen, eines vielleicht nicht direkt, sondern über die *gothic novel* vermittelten Piranesismus gelten. Im Blick Edgar Allen Poes jedenfalls gehen die Piranesische Ikonographie und die Leitbilder der deutschen Romantik eine wirkungsvolle Koalition ein, so als hätten sie immer zusammengehört.

Das phantastische Brautgemach in Poes Erzählung *Ligeia*, ein Mausoleum mit verborgener Todesmaschinerie, umschreibt ein durch die herabhängende Laterne markiertes Raumbild der *Carceri* (Abb. 1).

The ceiling, of gloomy-looking oak, was excessively lofty, vaulted, and elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device. From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires.

Diesen Piranesischen Rohbau drapiert Poe mit üppigen „Arabesken“, Arabesken, deren Erscheinungsbild sich ändert mit der Veränderung der Perspektive.

But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height - even unproportionably so - were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry - tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visiter moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies - giving a hideous and uneasy animation to the whole.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Edgar Allan Poe: *Ligeia*. In: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Vol. II, *Tales* Vol. I. Ed. by James A. Harrison. New York 1902 (reprint New York 1965), S. 248-268, S. 259-261, Hervorhebungen nicht im Original. Vgl. Wolfgang Lange: *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*. Frankfurt a.M. 1992, S. 149-172, S. 167f. Zu Poe-Piranesi auch: Alexander Kupfer: *Piranesis ‚Carceri‘* (Anm. 1) S. 127-134, ohne Verweis auf „Ligeia“.

„Witzige Spielgemälde“<sup>6</sup> nennt Friedrich Schlegel die Arabesken. „Witz“, oder in der europäischen Terminologie, ingenium, benennt die Produktivkraft der inventio, jener „Erfindung“, die sich von der Naturnachahmung ab- und den konstruktivistischen Hervorbringungen der phantasia zuwendet. In ihrer ersten Fassung tragen Piranesis *Carceri* den buchstäblich abgebrochenen Titel *Invenzioni capric ... di carceri*. „Capricci“ – „Bocksprünge“ ist seit der Frühzeit der manieristischen Maler-Traktate terminus technicus für die a-mimetischen Produkte der Phantasie.<sup>7</sup> In deren terminologischem Umfeld bleiben auch die „invenzioni“, die der zweite Titel von Piranesis *Carceri*, die *Carceri d'invenzione* noch einmal hervorheben. Es sind Kerker, die sich der inventio verdanken und zwar einer zugespitzten Variante der inventio, der „capriziösen“ oder „witzigen“ oder, wie ein anderer Terminus lautet, der concettistischen inventio, der auf den Überraschungseffekt angelegten Erfindung unerhörter, nie dagewesener Bilder und Metaphern. In Poes phantastischem Brautgemach mit der piranesischen Laterne und der romantischen Arabeskendraperie vereinigen sich zuallererst, was immer sonst noch geschehen mag, zwei Figuren der inventio, zwei Blutsverwandte aus der weitverzweigten Familie des europäischen Concettismus und Manierismus.

Vergleichbar, wenn auch sehr viel karger in der Ausstattung, wird die Begegnung von Piranesi und Kleist sein. Beabsichtigt ist nicht, eine zwar verborgene, aber doch festgefügte und bruchlose Piranesi-Tradition in der deutschen Literatur zu suggerieren und sie durch Zusammentragen ihrer Elemente, hier jetzt Kleist, als Tradition nachzuweisen. In einer solchen linearen Kohärenzfigur läßt sich das Verhältnis Piranesi-Kleist nicht konstruieren. Vielmehr zeigt sich auf dem großen diskursiven Feld des europäischen Concettismus eine zunächst nur punktuell erscheinende Berührung zwischen Piranesi und Kleist als „ein Knoten in einem Netz“.<sup>8</sup> Von diesem Knoten aus kann ein größerer Problemzusammenhang rekonstruiert werden, in dem Piranesi und Kleist markante und verwandte Positionen darstellen. Dem concettistischen Verfahren durchaus ähnlich, mit dem auch Poe sein Brautgemach montiert hat, werden aus einer „zufälligen“, keineswegs als „Einfluß“ stilisierbaren Ähnlichkeit zwischen Piranesi und Kleist Aspekte des europäischen Concettismus für die klassische Epoche der deutschen Literatur zurückgewonnen, Aspekte, die nicht schon mit Hinweisen auf Jean Paul oder die Frühromantiker abgegolten sind.<sup>9</sup> Nicht eine „Tradition“ wird behauptet, die „die Streuung der Geschichte in Form des Gleichen“ denken läßt und „Ähnlichkeits- oder Wiederholungsphänomene auf einen Prozeß kausalen

<sup>6</sup> Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band 2. Hrsg. von Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 330f.

<sup>7</sup> Abschnitt „Concettismus. Zuccaris Kunsttheorie“. In: Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Hrsg. von Curt Grützmaker. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 63-67.

<sup>8</sup> Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1973, S. 36.

<sup>9</sup> Arbeiten wie Rüdiger Zymner: Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn/München/Wien/Zürich 1995, stellen in der Germanistik noch die Ausnahme dar.

Anstrichs<sup>10</sup> zurückführt. Sondern ein ‚punktueller Zünden‘ wird versucht, das für kurze Zeit an einer kulturellen Formation das komplizierte Verhältnis von Diskontinuität und Verbindung aufscheinen läßt.

## II.

Der Einsturz von Jeronimos Gefängnis ist die eigentlich „piranesisch“ zu nennende Schilderung im *Erdbeben in Chili*. Die Stadt rüstet zum Schauspiel von Josephes öffentlicher Hinrichtung. Jeronimo,

der inzwischen auch in ein Gefängnis gesetzt worden war, wollte die Besinnung verlieren, als er diese ungeheure Wendung der Dinge erfuhr. Vergebens sann er auf Rettung: überall, wohin ihn auch der Fittig der vermessensten Gedanken trug, stieß er auf Riegel und Mauern, und ein Versuch, die Gitterfenster zu durchfeilen, zog ihm, da er entdeckt ward, eine nur noch engere Einsperrung zu [...].

Das Leben schien ihm verhaßt, und er beschloß, sich durch einen Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte, den Tod zu geben. Eben stand er, wie schon gesagt, an einem Wandpfeiler und befestigte den Strick, der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer, die an dem Gesimse derselben eingefügt war, als plötzlich der größte Teil der Stadt mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben atmete, unter seinen Trümmern begrub. Jeronimo Rugera war starr vor Entsetzen, und gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen. Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte.<sup>11</sup>

Für das gerade noch Feste steht die „Eisenklammer, die an dem Gesimse eingefügt war“. Im nächsten Moment – ein kurzer Übergang vom „eben“ zum Beben – zerreißt das Wohlgefügte, das Verklammerte, „alle Wände rissen, der ganze Bau neigte sich“, die Vertikalen und Horizontalen verschieben sich. Über einen „schiefgesenkten Fußboden hinweg“ gelangt Jeronimo ins Freie. Das Gefügte und Verbundene zerreißen und abbrechen zu lassen, das Rechtwinklige in Schiefelage zu bringen, das gehört zu den auffälligsten Bildmotiven in Piranesis *Carceri* (Abb. 2).

Umschlossen sind die Gefängnisse von stabiler Monumentalität, festgefügt aus Senk- und Waagrechten. Aber die schiefen Rampen, die abgebrochenen

<sup>10</sup> Foucault: *Archäologie des Wissens* (Anm. 8) S. 33.

<sup>11</sup> Heinrich von Kleist: *Werke* in einem Band. Hrsg. von Helmut Sembdner. München 1966, S. 688f. Die Stellennachweise im Text nach dieser Ausgabe.

Brücken, die abreißen den Verklammerungen der Raumteile bringen diese Stabilität wenn nicht zum Einsturz, dann doch ins Gleiten und ins Wanken.

Nicht die behutsame und feste Konstruktion des Lotrechten, sondern die im Sturz erzeugte, im Sturz aufgehaltene „zu-fällige Wölbung“ ist das Prinzip dieser wankenden Monumentalität. Kleists berühmte, autobiographisch besetzte Raummetapher<sup>12</sup> hat ihre genaue gegenbildliche Entsprechung in Piranesis Blatt mit der Laterne (vgl. Abb. 1).

Die Laterne betont das Prinzip des Lotrechten, der Druckrichtung des Gewichtigen. Dessen Gesetze aber hebt die Baukonstruktion auf. Der fast freischwebende Treppenbogen Piranesis trägt eine überschwere Gewölbekonstruktion, wobei das leichte Schweben des Bogens in direktem Widerspruch steht zur Last, die ihm aufgeladen ist. Das Blatt zeichnet auf seine Weise einen aufgehaltenen Sturz, einen Sturz, der sofort eintreten würde, wollte man die Baukonstruktion aus dem Imaginären ins Reich realer Statik übertragen. Das Aufreißen des Verklammernten, das Aufbrechen neuer, instabiler, nur im Sturz momenthaft oder imaginär aufgehaltener Zusammenfügungen, das sind die Piranesi und Kleist gemeinsamen Bildmotive, die für beider künstlerische Phantasie grundsätzliche Bedeutung haben. Um das begründen zu können, sind die Konstruktionstechniken dieser Phantasie sichtbar zu machen.

Konstruktivistische Phantasie ist Bildthema des ganzen Piranesischen Œuvres, nicht nur der *Carceri*. Seine Gestaltungsbreite läßt sich am leichtesten umfassen mit den terminologischen Grundlagen des Concettismus. Federico Zuccari entwarf in *L'Idée de Pittori, Scultori ed Architetti* (1607), wie gemünzt also auf Piranesis Kunstpraxis, die für die Concettisten der Folgezeit wichtige Begriffreihe von „idea – concetto – disegno interno – disegno esterno“.<sup>13</sup> In einer traditionellen neuplatonischen Abstiegsfolge vom göttlichen Ideen-Bild zur sichtbaren Zeichnung steht der concetto an der entscheidenden Übergangs- und Verklammerungsstelle: Als „Bildbegriff oder Begriffsbild“<sup>14</sup> ist er sowohl Spiegelung des transzendenten Ideellen als auch Ermöglichungsgrund seiner sichtbaren Materialisation im „disegno esterno“. Spur des Begriffsbildes im disegno esterno ist die „Linie“. Im materiellen Substrat des Dargestellten repräsentiert die Linie den ideellen Umriß, Analogon des concetto. Es gibt für Zuccari drei Klassen des disegno esterno.

1. Disegno Naturale: d.h. die Kunst ahmt die Natur nach.
2. Disegno Artificiale: der Geist macht aus der Natur ein eigenes künstliches Bild.

<sup>12</sup> „Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen [...]“ (Brief an Wilhelmine von Zenge, Nov. 1800). Heinrich von Kleist: Brief 28. An Wilhelmine von Zenge, 16. [und 18.] November 1800. In: Ders.: Werke und Briefe. Bd. 4. Briefe. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag 1978, S. 151-159, hier: S. 154.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Hocke: Manierismus (Anm. 7).

<sup>14</sup> Ebd., S. 65.

3. Disegno Fantastico-artificiale: Ursprung aller ‚Seltsamkeiten‘, überraschenden Wendungen, d.h. Capricci (von ‚Sprüngen‘ des Bocks), ‚Erfindungen‘ [invenzioni], ‚Phantasien‘ und ‚Ungewöhnlichkeiten‘ [ghiribizzi].<sup>15</sup>

Was also traditionell als Opposition erscheinen mag, das Mimesis-Prinzip der ‚Normalästhetik‘ und der a-mimetische Phantasie-Konstruktivismus der Manieristen, das erscheint bei Zuccari jenseits der Binarismen in einer Skala der conchetto-Realisation.

„Der conchetto ist im mimetischen disegno esterno ebenso aufzuspüren wie im [a-mimetischen] disegno esterno prodottivo, fantastico.“<sup>16</sup> Mit Zuccaris conchetto-Skala zwischen Mimesis und phantasia läßt sich die Vielfalt von Piranesis zeichnerischem Werk ordnen. Auf der einen Seite die hyper-mimetischen anti-quarischen Stiche, die aber, wie etwa im Falle der Pflasterung der Via Appia (Abb. 3), die Linie des disegno esterno buchstäblich aus der dargestellten Materialität des Steinpflasters heraustreten lassen. Am entgegengesetzten Ende der Skala, auf Seiten des disegno fantastico, sind Piranesis „grotteschi“ (Abb. 4), die ornamentalen „Scherzi di fantasia“ (Tiepolo) einzuordnen, deren Gattung lange vor Piranesi unter der Bezeichnung *Capricchio* in die Architekturmalerei eingetreten ist. Die Mitte dieser Skala halten Piranesis Veduten: ein Mimetismus, der zugleich „phantastisch“ unterwandert ist. „Man erkennt alles in seiner peniblen Detailgenauigkeit wieder und weiß doch sofort, daß alles pathetisch überhöht ist, daß die theatralischen Effekte das Abgebildete irrealisieren.“

Die *Carceri* nun machen die concettistische Verschränkung von Mimesis und phantasia selbst zum Bildthema. Auf der ikonographischen Oberfläche inszenieren sie eine konstruktivistische Irrealisierung aller Architekturregeln und exponieren damit das konkrete Medienproblem eben des disegno esterno, dem sie zur Darstellung verhelfen.

Zuccaris Repräsentationsmodell von disegno interno und disegno esterno formuliert in platonischen Begriffen das Bewußtsein davon, daß in der Zeichnung nicht abgebildet, sondern alle Gegenstände neu konstruiert werden und alle gezeichneten Materien und Objekte die Spur dieser ihrer ideellen oder virtuellen Konstruktion sichtbar tragen. Piranesis erste Kerkerdarstellung stammt aus seiner *Prima parte di architetture e prospettive* (1743). Die doppelte Semantik von „prospettive“ weist auf die konstruktive Gleichursprünglichkeit von Darstellung und Dargestelltem. „Perspektive“ wird zur Objektbezeichnung perspektivischer Darstellung: „la prospettiva, pittura di architettura, proviene dal disegno prospettivo“. In „Scenografi urbanisti“, in der „pittura di paesaggio, di architettura e di decorazione“ materialisiert sich das perspektivische Repräsentationsverfahren.<sup>17</sup> In den *Carceri* dramatisiert, ja dämonisiert Piranesi diesen kon-

<sup>15</sup> Ebd., S. 66.

<sup>16</sup> Ebd., S. 67.

<sup>17</sup> Henri Focillon: Giovanni Battista Piranesi, a cura di Maurizio Calvesi e' Augusta Monferini. Bologna 1967, S. 134.

struktiven Bezug von perspektivischer Darstellung und Dargestelltem. Die Gesetze der Konstruktion sind ein „Gefängnis“, der Blick wird nie ein anderes Objekt sehen als eines, das er nach seinen eigenen Regeln konstruiert hat. Inbegriff dieser Gefängnisregel des Blicks aber ist ein nur concettistisch aufzulösender Grundwiderspruch von Irrealisierung des Realen, der wieder nur eine der Spiegelungen ist des ebenfalls unentrinnbaren, allenfalls concettistisch aufzulösenden Konflikts zwischen ‚realistischer‘ Mimesis und ‚konstruktivistischer‘ Phantasie.

Jede linearperspektivische Zeichnung erzeugt auf einer undurchdringlichen, opaken Fläche eine imaginäre Dreidimensionalität. Es scheint, als könne man durch die opake Materie der Zeichenfläche hindurchsehen in eine dreidimensionale Welt. Oder anders gesagt: Auf der Fläche entsteht imaginäre Transparenz. Wand, Leinwand oder Papier, auf denen gemalt oder gezeichnet wird, blockieren den Blick, um ihn im selben Augenblick in eine illusionistische Raumtiefe zu führen. Der Blick wird, metaphorisch gesprochen, auf der Maloberfläche „gefangen“, um ins „Unendliche“ eines imaginären Weltausschnitts entlassen zu werden. Auch diesen Effekt der „gefangenen Unendlichkeit“ dramatisieren und dämonisieren die *Carceri*. Sie suggerieren die Geschlossenheit der Gefängnisse, Gefängnisse aufgebaut aus Massen geradezu brutaler Materialität. Aber diese hermetische Geschlossenheit ist aus Durchlässen konstruiert, aus Bögen, Arkaden, Durchgängen und Durchblicken. Hinter jedem Durchblick erscheint eine neue Mauer, um den Blick zu arretieren, die dann wieder in einem Durchblicks- oder Übergangsmotiv überwunden wird. Von „ineinander geschachtelten Raumkompartimenten“ schreibt Ulya Vogt-Göknil, „deren Grenzen in endlosen Wiederholungen dem Auge entschwinden. Nirgends ist eine Treppe, die nicht aus dem Bildraum hinausführte; selten ein Bogen, der sich innerhalb des Bildraumes abschloß“. Alle Architekturzeichnungen Piranesis stellen „hauptsächlich Durchgangs- und Verbindungsräume“ oder: „Pfeilerhallen, Treppen und Gänge, Vorräume oder Vorplätze“ dar.<sup>18</sup> Nicht anders in den *Carceri*: der Kerker-Innenraum baut sich auf aus hybriden Überinszenierungen von Durchlässen, Treppen und Brücken. Man kann das wörtlich lesen als Umschreibung des Mediums: Es gibt nichts Undurchlässigeres als die Kupferplatte und das Papier, sie bauen gewissermaßen die „Kupferkammern“ der Anschauung, für die erst die perspektivisch gelenkten Ritzungen auf dieser Platte, die Striche auf dem Papier den Durchgang zur virtuellen Durchsicht schaffen. Und jeder perspektivisch gelenkte Strich ist eine Brücke, eine Treppenstufe für den Blick in diese „gefangene Transparenz“.

Für einen kurzen Augenblick spricht auch Kleists Text von dieser „gefangenen Transparenz“ oder „gefangenen Unendlichkeit“: „Überall, wohin ihn auch der Fittig der vermessensten Gedanken trug, stieß er auf Riegel und Mauern“. (S. 688) Die imaginären Durchblicke, ins Unendliche gestaffelt, die doch nie den Innenraum der *Carceri* verlassen, erscheinen hier als die Wunschphantasien des

<sup>18</sup> Ulya Vogt-Göknil: Giovanni Battista Piranesi. ‚Carceri‘. Zürich 1958, S. 40, S. 20.



Jeronimo, der sich vergebens ins Freie träumt. Kleist hat das Architekturmotiv der „Transparenz“ zur Transzendenz gesteigert:

die Pfeiler [der Dominikanerkirche] warfen, bei der einbrechenden Dämmerung, geheimnisvolle Schatten, die große von gefärbtem Glas gearbeitete Rose in der Kirche äußerstem Hintergrunde glühte, wie die Abendsonne selbst, die sie erleuchtete. (S. 696)

In der *Heiligen Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ist das Motiv unmittelbar mit der Verriegelung des Blicks verbunden. Der piranesische Kontrast von Arretierung und Öffnung des Blicks markiert eine wichtige Zäsur in der Erzählung, den ‚Durchbruch‘ zur Wundererzählung, eine Kontrafaktur der drei Frauen am Grabe des Auferstandenen:

[...] fanden die Weiber den Dom, weil eben gebaut wurde, am Eingang durch Plancken versperrt, und konnten, wenn sie sich mühsam erhoben, durch die Öffnungen der Bretter hindurch von dem Inneren nichts, als die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche wahrnehmen. (S. 747)

„Gefangene Unendlichkeit“, emphatischen Perspektivismus vermitteln die *Carceri* als Gesamteindruck, den sie unterhalb der Totalen zugleich konterkarieren. Den für die zentralperspektivische Konstruktion so wichtigen Grundsatz der bruchlosen Fügung der Teilräume und ihrer Aufeinanderfolge, den Grundsatz des widerspruchsfreien Zusammenhangs von Rahmen, Raumtiefe und Raumabschnitten, die von August Langen so genannte Homogenität von ‚Rahmenschau und Bilderkette‘<sup>19</sup>, hat Piranesi preisgegeben. Es ist ein nicht abschließbares Betrachterspiel, in Piranesis *Carceri* herauszufinden, wie oft im Einzelnen der perspektivische Konstruktionsbezug abbricht und wechselt. Auch dieses Abbrechen hat Piranesi direkt verbildlicht. Die Brücken und Treppen der *Carceri* lassen das Verbindende, das sie aufbauen, auch immer wieder abbrechen oder ins Leere laufen. Die abgebrochene Brücke, die Pathosformel des abgerissenen Verbindens, ist der irritierende, der das Erwartbare von innen heraus aufbrechende Gegenimpuls zur Pathosformel der „gefangenen Unendlichkeit“. Dieses Gegeneinander zweier Impulse ist das Bildprinzip der *Carceri*, das Gegeneinander von homogenem Gesamtraum und inhomogenen Teilräumen, das Gegeneinander von Verbinden und Abbrechen, von Schließung und Durchlässigkeit. Es ist dabei wichtig festzuhalten, daß diese in den *Carceri* emphatisch gemachte Widersprüchlichkeit nur eine Verschärfung des Normalfalls darstellt. Die aller perspektivischen Täuschung, auch allen ganz illusionistischen und mimetischen Perspektivbildern zugrundeliegende Widersprüchlichkeit wird in Piranesis *Carceri* nur übertrieben, sozusagen in Richtung auf die Schmerzgrenze hin verschoben. Der Effekt der „gefangenen Unendlichkeit“ verdankt sich dem widersprüchlichen Zusammenspiel von Fläche und Raumtiefe, von realer Undurchdringlichkeit und imaginärer Transparenz des Mediums, oder auf die Sehbilder bezogen: jedes perspektivische

<sup>19</sup> Vgl. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*. Jena 1934 (s. Anm. 44).

Bild ist ein spannungsreicher Kompromiß zwischen dem geometrisch konstruierten „prospect“ und dem sehphysiologisch erfahrbaren „aspect“. Gottfried Boehm hat diese Widersprüchlichkeiten des perspektivischen Bildes verallgemeinert zur „ikonischen Differenz“, zum „visuellen Grundkontrast“, der alle Bilder „in aller historischen Vielfalt als Bilder“ strukturiert.

Im Prozeß des Betrachtens nehmen wir [den Grundkontrast aller Bilder] wahr, indem wir zwischen einer Gesamtansicht, die das Bild als Ganzes erfaßt, und einer Detailansicht, die sich den einzelnen Elementen überläßt, wechseln. Registrieren wir einmal – nacheinander – die gesamten Elemente eines Bildes, erscheinen sie uns ein anderes Mal, nur durch eine geringe Verschiebung unserer Aufmerksamkeit bedingt, – gleichzeitig – in ihrer Gesamtheit.<sup>20</sup>

Man kann diesen visuellen Kompromiß wahrnehmungspsychologisch harmonisieren. Piranesi allerdings kündigt diesen Kompromiß, indem er ihn als gewaltsam ausstellt.

### III.

Es gibt eine alte Tradition der metaphorischen Entsprechung von Perspektivismus und concettistischer Poetik. Tesauro's *Cannocchiale Aristotelico* zeigt die Poesie beim Blick durchs Fernrohr, durch das Instrument der rhetorischen perspicuitas. Das concettistische ‚ingegno acuto‘ ist zugleich das ‚ingegno perspicace‘.

Der Ingeniöse [...] kann hinter den Vorstellungen, die die konkrete Situation bietet, noch andere, von der sinnlichen Wahrnehmung unabhängige unerwartet entstehen lassen [...]. Er kann durch Vorstellungen noch auf andere ‚hindurchschauen‘.<sup>21</sup>

Gewissermaßen als Beispiel concettistischer Metaphorisierung selbst wird die in sich paradox aufgebaute Transparenz-Konstruktion der Perspektivisten übertragen auf das metaphorische Verfahren arguter Rhetorik, die mit Vorliebe für Paradox und Oxymoron Unähnliches als ähnlich zusammenführt oder Ähnliches als unähnlich verfremdet. Diese concors discordia und discors concordia macht das Vertraute und Gewohnte transparent für neue imaginäre Welten unvordenkbarer Zusammenhänge. Oder nüchterner:

Das akute Sehen, das die italienischen Concettisten perspicacia, Transparenz, nennen, schafft in der Beseitigung des Überdrusses und der Trivialität eine kognitive

<sup>20</sup> Peter Braun: „Die ikonische Differenz“. In: Die doppelte Dokumentation. Fotografie und Literatur im Werk von Leonore Man und Hubert Fichte. Stuttgart 1997, S. 45-47, S. 46.

<sup>21</sup> Klaus-Peter Lange: Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauro und Pelligrinis Lehre von der „acutezza“ oder von der Macht der Sprache. München 1968, S. 84.

und ästhetische Erfahrung der Durch- und Einsicht in den Zusammenhang der sprachlichen und argumentativen Zeichen.<sup>22</sup>

„Ähnlich“ ist zwischen Perspektivismus und Rhetorik beider Bezug auf die „Transparenz“-Metapher, „unähnlich“ sind die verschiedenen Zeichenebenen, auf die sich die „Transparenz“ bezieht. Im Perspektivismus geht es um die materielle Seite des Mediums, das mit Hilfe konkreter Techniken imaginäre Transparenz erhalten soll. Im Falle der Rhetorik geht es um die Semantik der Metapher mit ihren komplexen Wechselbestimmungen von Signifikanten und Signifikaten. Kleist hat beide Aspekte ins Zentrum von Erzählungen gerückt, den materiell-medialen in der *Heiligen Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, den rhetorisch-semantischen im *Erdbeben in Chili*. In beiden Erzählungen aber sind es die piranesisch grundierten optischen Transparenz-Metaphern, die seine erzählerische Einsicht in den Zusammenhang der sprachlichen Zeichen auf den Punkt bringen.

In der *Heiligen Cäcilie* herrscht so etwas wie ein Medientumult. Das „Schauspiel einer Bilderstürmerei“ (S. 740) wird verhindert durch die Aufführung von Musik. Das Oratorium, das da „mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt“ wird, ist mit besonderer „Heiligkeit und Herrlichkeit“ gedichtet (S. 741f.). Diese Heiligkeit und Herrlichkeit schlägt sich auch nieder in der Schrift dieser Musik, der „Partitur“. Es genügt, die „unbekannten zauberischen Zeichen“ dieser Partitur zu sehen, um bei dem „bloßen Anblick [die] Sinne zu verlieren“: „Es war [der Mutter], als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge [...]“ (S. 748) Das „Rauschen“<sup>23</sup> aber ist die unartikulierte Mitte zwischen der heiligen Musik und dem satanischen Gebrüll der Bilderstürmer, die zu mitternächtlicher Stunde, als vom Sakrileg Geschlagene anfangen,

mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme das Gloria in excelsis zu intonieren [...]. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses [...] erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen wüf, zusammen zu brechen. (S. 746)

Ein sichtbar gemachtes akustisches Beben also, bei dem die sonst „zu Stein erstarrten“ Brüder plötzlich in „gleichzeitige Bewegung“ (S. 745) geraten. Und was hier in seiner höchsten Emphase Jeronimos piranesischer Beben-Szene gleichrangig ist, das bestimmt als schwacher Reflex auch den Gang der Erzählung: der Wechsel zwischen schriftlicher „Partitur“ im Brief und bewegter mündlicher Erzählung strukturiert den Ablauf des Textes. Das Bewegen des Erstarrten, Briefe in Handlung transponieren, Pfeiler zum Wanken bringen, sichtbare Partituren

<sup>22</sup> Renate Lachmann: Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München 1994, S. 109.

<sup>23</sup> Vgl. dazu Bettine Menke: Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka (unveröffentlichte Habilitationsschrift).

„hören“, Bilder in das Schauspiel der „Stürmerei“ verwickeln, das sind die wenig oder stark tumultuarischen „Aufführungen“ jenes Medienproblems, für das auch Kleist als Leitbild zuletzt eine dem Perspektivismus entlehnte Transparenz-Metapher wählte, jene mit Brettern vernagelte Tür, durch deren Öffnungen hindurch „von dem Inneren nichts, als die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche“ wahrzunehmen ist (S. 747). Im *Erdbeben in Chili* bezeichnet dieses Transparenz-Bild die Kulisse für eine Kanzelrhetorik, die unmittelbar Tumult und Gewalt auslöst. Die Rhetorik der Metapher, nicht das paradoxe Verhältnis von Materialität und Immaterialität der Medien, steht denn auch im Zentrum dieses Textes.

Jeronimos Kerkerszene zeichnet die Metapher der Metapher. Kleists „zufällige Wölbung“, das im Sturz aufgehaltene Zusammentreffen zweier Wände, läßt sich übersetzen in die Terminologie der barocken Traktate und ihrer Umschreibung der concettistischen Metapher als „duarum linearum concursus et coniunctis et in unum punctum coalescentium affinitas“.<sup>24</sup> Nicht nur verbildlicht die „zufällige Wölbung“ das concettistische acumen. Sie ist selbst auch Element in einem concettistischen lusus verborum. Mit einer einzigen verbalen Klammer, dem Wortfeld von „Fall“ hält Kleist die Stationen der Erzählung zusammen.<sup>25</sup> Ein glücklicher „Zufall“ führt zur Liebesverbindung Jeronimos und Josephes, Josephes Niederkunft ist der „Vorfall“, dem Verurteilung und Hinrichtungsschauspiel folgen. Ein „Zufall“ spielt Jeronimo im Gefängnis die Hilfsmittel zum Selbstmord in die Hände. Die im Erdbeben „fallenden“ Wände halten ihn vom Selbstmord ab und im Fall der Wände rettet ihn wiederum die „zufällige Wölbung“. In der Ähnlichkeit all dieser „Fälle“ wird auch die verhängnisvolle Unähnlichkeit sichtbar. Zwar erlebt auch Josephe eine Rettungsgeschichte, simultan zu Jeronimos „ähnlicher“ Gefängnisszene. Auch Josephe entkommt einem „von allen Seiten schon zusammenfallenden Gebäude“ (S. 691). Aber die „zufällige Wölbung“ der Wände wird jetzt, wieder über einen lusus verborum – die Ähnlichkeit von Hände/Wände – transponiert in die Verzweiflungsgeste der Äbtissin, „welche die Hände über ihr Haupt zusammenschlug“. Die fallenden Wände schützen nicht mehr, sondern bringen Verderben, „als diese, mit fast allen ihren Klosterfrauen, von einem herabfallenden Giebel des Hauses, auf eine schmäbliche Art erschlagen war“. (S. 691) Tatsächlich bedeutet der aufgehaltene Fall der Wände ja nur einen Aufschub. Das Verhängnis wird vom Erdbeben nur kurz aufgehalten, bevor es seinen Lauf nimmt. In ihrer Rettung wird Josephe mit dem Schicksal der Klosterfrauen konfrontiert, das auch sie als sündige und verurteilte „Klosterfrau“ ereilen wird: „Verderben“. Nicht nur als „aufgehaltener Sturz“ ist die „zufällige Wölbung“ Bild für den Ablauf der Geschichte. Als duarum line-

<sup>24</sup> Maciej Sarbiewski, zitiert nach Renate Lachmann: Die Zerstörung der schönen Rede (Anm. 22) S. 114.

<sup>25</sup> Vgl. Werner Hamacher: Das Beben der Darstellung. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. Hrsg. von David E. Wellbery. München 3. Auflage 1993, S. 149-173.

arum concursus ist sie zugleich Bild für die innere Logik des Geschehens. Ob man von „paradoxen Gleichungen“ (Norbert Altenhofer), von der „Festlegung der narrativen Achse auf die grundlegende Entgegensetzung von Glück und Unglück“ (Karlheinz Stierle), ob man von Mythen-ähnlichen „Umkehrungen“ spricht (René Girard) oder ob man chiasmatische Supplementarität bloßlegt (Werner Hamacher)<sup>26</sup>, immer werden narrative Strukturen der Gegenläufigkeit festgestellt und ihre oxymorale Verknüpfung als „Stabilisierung des Stürzenden“, als „zufällige Wölbung“ verbildlicht.

Standhalten und Niedersinken ist ein den ganzen Text durchziehendes Gegensatzmotiv. Der allgemeine Zusammenbruch ist der Zusammenbruch des Allgemeinen – des Gefängnisses, der Stadt, der bürgerlichen Ordnung, des Bewußtseins und seiner Intention –, der dem Ich Existenz schenkt. Im Zusammenschlag der beiden Wandmauern, [...] wird das sinnfällig.<sup>27</sup>

So in Helmut J. Schneiders der „sozialgeschichtlichen Werkinterpretation“ zugeschlagenen Deutung, folgendermaßen in Werner Hamachers „grammatologischer“ Lektüre:

Nicht allein die Architektur der Kleistschen Erzählung, auch ihr Verfahren im Umgang mit Regelbegriffen folgt dem Schema der stürzenden und im Sturz sich aufhaltenden Steine. Darstellung ist – suspendierter – Sturz.<sup>28</sup>

Die „zufällige Wölbung“ verbildlicht nicht nur den allgemeinen Bauplan des erzählten Geschehens. Vielmehr bedeutet umgekehrt das Erzählte auf all seinen Ebenen die Entfaltung des concettistischen acumens auf der Zeitachse. Rhetorisches Dispositiv dieser narrativen Expansion der „zufälligen Wölbung“ ist das Erhabene.

#### IV.

Concettismus und Erhabenes liegen von jeher nahe beieinander. Schon die Leitmetaphern sind eng verwandt, hypsous (Longin), die „Höhe“ oder „Spitze“ ist mit dem concettistischen acumen fast synonym.<sup>29</sup> Gleich sind auch die officia des Erhabenen und der concettistischen Ähnlichkeitsoperationen, sie erzeugen admiratio und delectatio, „maraviglia“ und „diletto“. Staunen und Verwunderung können Steigerungen der delectatio sein, umgekehrt kann die delectatio auch durch Bewunderung gesteigert werden.

<sup>26</sup> Vgl. ebd.

<sup>27</sup> Helmut J. Schneider: Der Zusammensturz des Allgemeinen. In: Wellbery: Positionen der Literaturwissenschaft (Anm. 25) S. 110-129, S. 124.

<sup>28</sup> Werner Hamacher: Das Beben der Darstellung, Ebd., S. 156.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Susi Kotzinger: Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol und die longische Tradition (unveröff. MS).

„Denn der Genuß entsteht aus der Bewunderung, wie man an plötzlichen Szenenwechseln und in gesehenen Schauspielen erfahren kann. Wenn nun der Genuß, den uns die rhetorischen Figuren bereiten, jenem Drang des menschlichen Bewußtseins entspringt, wobei das Bewußtsein des Hörers in einem einzelnen Wörtchen ein Theater voll von erstaunlichen Dingen zu sehen scheint.“<sup>30</sup>

Beiden, Bewunderung und Genuß, wohnt ein Moment des Gewaltsamen inne. In der Rhetorik und Ästhetik des Erhabenen<sup>31</sup> läßt sich ebenso wie in der Theorie des Concettismus ein nicht abreißender Gewalt-Diskurs verfolgen. Das acutum ist „spitz“, das Argute „verblüfft“, „im Augenblick der ‚maraviglia‘ hat der Intellekt den Boden unter den Füßen verloren“, er ist „aus seiner Sicherheit gerissen“, „offensichtlich verliert der Mensch jeglichen Halt (und auch sein Körper ist in einer kritischen Lage), wenn er vor einem sprachlich unbewältigten Objekt steht.“<sup>32</sup> Das Weggerissensein durch die „akute“ Metapher ist nicht weniger gewaltsam als die Überwältigung durch das Pathos des Erhabenen.

Piranesis Kunst des Erhabenen ist unübersehbar.<sup>33</sup> Sein permanenter Bilderdienst an der römischen magnificenza hat eine Mustersammlung „erhabener“ Monumentalität hervorgebracht. Nicht weniger unübersehbar ist auch das Erhabene in Kleists *Erdbeben in Chili*. Erdbeben gehören schon immer zum Katalog der „erhabenen“ Naturschauspiele. Werner Hamacher<sup>34</sup> hat darum die narrative Logik der Erzählung aus Kants „Dynamisch-Erhabenem“ hergeleitet. Das Erhabene Piranesis, Kants oder Kleists ist strukturähnlich in der Gegenbewegung von Unendlichkeit-Begrenzung, Freiheit-Freiheitsberaubung, Anziehen-Abstoßen, Erhöhen-Widerstehen, Sinnlichkeit-Vernunftidee. Wie eine Paraphrase von Piranesis Titel *Carceri d'invenzione* liest sich Kants Formulierung, das „Wohlgefallen am Erhabenen der Natur [sei] nur negativ, nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft“.<sup>35</sup>

Innerhalb dieser allgemeinen Familienähnlichkeiten der Diskurse des Erhabenen, kommt es nun zwischen Piranesi und Kleist zu einer speziellen Begegnung in dem beiden gemeinsamen Motiv der Augenfolter. Schon die frühen Artisten der perspektivischen Konstruktion waren der Meinung, daß das, was Pa-

<sup>30</sup> Tesauro, zitiert nach Klaus-Peter Lange: Theoretiker des literarischen Manierismus (Anm. 21) S. 91.

<sup>31</sup> Vgl. Winfried Menninghaus: „Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen“. In: Begegnung mit dem „Fremden“. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des 8. internationalen Germanistenkongresses. Tokyo 1990. Hrsg. von Eijiro Iwasaki. Bd 5. Hrsg. von Yoshinori Shichiji. München 1991, S. 272-279.

<sup>32</sup> Lange: Theoretiker des literarischen Manierismus (Anm. 21) S. 90.

<sup>33</sup> Vgl. Norbert Miller: Verteidigung des Erhabenen (Anm. 3) S. 221-274.

<sup>34</sup> Hamacher: Das Beben der Darstellung (Anm. 25) S. 157ff.

<sup>35</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Kant's gesammelte Schriften. Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Erste Abteilung. Fünfter Band. Berlin 1913, S. 269. „Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist daher auch nur negativ (statt dessen das am Schönen positiv ist), nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst, zudem [...]“ [sic].

nofsky „eine überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit“ bezeichnet hat, das Blicken „mit einem einzigen und unbewegten Auge“, die „Gestaltung eines völlig rationalen [...] und homogenen Raumes“<sup>36</sup>, daß dieses linearperspektivische Dispositiv einen gewaltsamen Zug hat. Dürers Darstellung des perspektivischen Zeichnens veranschaulicht das einprägsam (Abb. 5). Der kleine Obelisk nagelt den Blick des Zeichners fest auf das im velamen, im Quadratgitter Schematisierte. Dem rigiden Schematismus des männlichen Blicks unterworfen und zugleich dem männlichen Begehren entrückt ist das weibliche Blickobjekt.

Dürer has articulated the various zones of representation – artist, model, image, and viewer – classifying them through a system of antitheses: female and male, supine and upright, naked and clothed, rounded and square. The strictness of this regimen renders the whole scene unintentionally comic. The artist looks uncomfortably stiff as he aims his vision from the rather phallic pointer toward the woman, whose body thrusts itself at him legs first. Indeed, were all the paraphernalia cleared away – pointers, grids, draperies, and all – the artist would appear staring directly into the woman's sex. Eros, however, is controlled by the machine of representation that institutes the self of the artist as distinct, closed off, and therefore protected from the lure of the object.<sup>37</sup>

Ein komplexes Blicksystem von Unterwerfung und Kontrolle also, in dem ein Gitter die Hauptrolle spielt, und zwar in doppelter Funktion: Es ist als velamen Kernstück der Repräsentationsmaschine und es ist, weil es diese technische Funktion hat, eine der ikonographischen Leitformeln in der Selbstdarstellung und Selbstreflexion des Perspektivismus. Das „Gitter“ ist beides zugleich, unüberwindliche Vordergrundfläche und Öffnung ins Unerreichbare, „gefangene Unendlichkeit“ also. Die „Gitteremphase“<sup>38</sup> der *Carceri*, das Plankengitter der Kleistschen Kirchentür vor der transparenten Fensterrose spielen an auf diese Pathosformel für die „strictness“ der perspektivischen Blickreaktion.

Auch der zweite Bauteil der Repräsentationsmaschine, der „pointer“, der den Blick fixiert, gehört zur Piranesischen Ikonographie. In seiner Dürerschen Gestalt des Obelisken begegnen wir ihm auf der *Piazza del Popolo* (Abb. 6). Er hat dort im Bild für den Betrachter die gleiche Funktion, die er für Dürer außerhalb des Bildes für den Zeichner hat. Er soll den Blick „festnageln“, während dieser Blick gleichzeitig von den Wagenspuren und den theatralischen Szenographie-Straßenschluchten in die Bildtiefe hineingezogen wird. In den *Carceri* wird dieses Festhalten und Ziehen unmittelbar dramatisiert zur Foltertechnik (Abb. 7). Optische Fixierung und Folterung überlagern sich im Bildmotiv der Laterne

<sup>36</sup> Erwin Panofsky: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 1923-25. Leipzig und Bern 1927 (Repr. Nendeln, Liechtenstein 1967), S. 258-330, S. 260.

<sup>37</sup> Joseph Leo Koerner: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. Chicago/London 1993, S.446.

<sup>38</sup> Ein Begriff von Martin Selge über Stifters „Bergmilch“. Martin Selge: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1976, S. 56. (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 45)

(vgl. Abb. 1). Die Laternen hängen herab wie ein Lot, das den Blick scheinbar auf einen geometrisch gesicherten Punkt fixiert, während andererseits die Raumelemente der Treppen, Brücken und Durchgänge den Blick von seinen Fixierungen wegziehen. Diese Laternen haben zugleich eine fatale Nähe zur „Antenna“, einem Gerät, an dem der Delinquent zum Zwecke der Wahrheitsfindung aufgehängt wurde.<sup>39</sup> Antenna – Laterne – Lot – Norbert Miller spricht vom „Pendel“<sup>40</sup> und verlängert so indirekt die Motivgeschichte der geometrisierten Folter bis zu Edgar Allan Poe. Wenn, wie in der Forschung mehrfach ausgeführt worden ist, Piranesi die „sehr reale Ähnlichkeit zwischen Folterinstrumenten (s)einer Epoche und ihren technischen Werkzeugen“ ausspielt und die Bauwerkzeuge als „Folterwerkzeuge“<sup>41</sup> darstellt, dann ist diese Doppeldeutigkeit von Konstruktions- und Foltermaschinerie im Falle des Antennen-Lots direkt auf die „strictness of regimen“ der perspektivischen Konstruktion gerichtet, die proto-maschinelle Rektion des Blicks wird als medientechnische Foltermethode interpretiert.

Daß Kleist eine intensive, ja schmerzhafteste Vorstellung von der Blickfolter hatte, das beweisen die viel zitierten „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ der mit Brentano zusammen verfaßten Besprechung von Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer*:

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann, daß man Alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Fluth, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den Einem die Natur thut. Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder [sic] weggeschnitten wären. Gleichwohl hat der Maler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhafte Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung thun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser mahlte; so, glaube ich, man

<sup>39</sup> Miller: *Archäologie des Traums* (Anm. 1) S. 206.

<sup>40</sup> Ebd., S. 209.

<sup>41</sup> Ebd., S. 206.



könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.<sup>42</sup>

Brentanos und Kleists Gemeinschaftstext handelt auf komplizierte, keineswegs eindeutige Weise vom Erhabenen. Die „unbegrenzte Wasserwüste“ gehört zu den topischen Naturerscheinungen des Erhabenen wie die Erdbeben, „Einförmigkeit und Uferlosigkeit“ zu seinen ebenso topischen Beschreibungen. Aber der Text ist montiert. Brentanos Anteil handelt von der romantischen Sehnsucht.<sup>43</sup> Brentano macht, wenn man so will, einen letzten Schritt in der Entrhetorisierung des Sublimen hin zum sublimierten Gefühl. Mit harter Fügung setzt Kleist dieser Sentimentalisierung des Erhabenen dessen Brutalisierung entgegen. Der berühmte Vergleich „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“ steigert die Wirkung der erhabenen Darstellung eines erhabenen Gegenstandes ins Gewalttätige. Man kann sogar von einer Entstrukturierung des Erhabenen zur konturlosen Gewalttätigkeit sprechen. „Erhabene Landschaften“ benutzen die Ordnungsmuster der Perspektive und machen mit „Rahmenschau und Bilderkette“<sup>44</sup> dem Betrachter angesichts des Unendlichen ein optisches Angebot zur Selbstrückgewinnung. Kleist aber stellt gerade das Fehlen einer solchen Ordnung der Blickzurichtung und Blickstabilisierung fest. Es fehlt der bildimmanente Rahmen, das Bild hat „nichts als den Rahm zum Vordergrund“.

Wo Rahmenschau und Vordergrund entfallen, die die Ansicht des Unermeßlichen begrenzen, so den Betrachter sichern und stabilisieren und damit, psychologisch gesehen, dieselbe Funktion erfüllen wie das Schließen der Augen, da entgrenzt sich der Raum und überwältigt das Subjekt. In genau dieser Situation befände sich ein Mensch, dem die Augenlider weggeschnitten wären.<sup>45</sup>

Den „einsamen Mittelpunkt im einsamen Kreis“ deutete Begemann einleuchtend als Entgrenzung eines gerahmten und zentrierten perspektivischen Blicks auf ein panoramatisches Blickdispositiv: das lidlose Auge ist idealiter die rundum unbegrenzte Blickkugel. Es geht dabei nicht um A-Perspektivismus, sondern wie bei Piranesi um Para-Perspektivismus, um eine Art immanenter Selbstüberschreitung der perspektivischen Ordnung. Brentanos Textteil umschreibt den Betrachterstandpunkt im Bild: „So ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne“. Kleist überdehnt diese im Betrachterstandpunkt noch immer fixierte, „gefangene Unendlichkeit“, schneidet die Begrenzung weg. Die panoramatische Überdeh-

<sup>42</sup> Zitiert nach der Edition in: Christian Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs ‚Mönch am Meer‘. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: DVjs 64 (1990) S. 54-95, S. 55f. Zu den allgemeinen Hintergründen vgl. ders.: Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts. In: DVjs 58 (1984) S. 74-110.

<sup>43</sup> Christian Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs ‚Mönch am Meer‘ (Anm. 42) S. 62ff.

<sup>44</sup> Ebd., S. 79 mit Bezug auf August Langen.

<sup>45</sup> Ebd., S. 83.

nung führt **aber** nicht in die Befreiung aus der perspektivischen Relation, sondern verschärft sie, Piranesisch gesprochen, zur Streckfolter in den optischen Gefängnissen.

Kleists Redaktion der Brentanoschen Vorlage kommt einer concettistischen Montage gleich, die Brentanos „Sublimierungen des Sublimen“ gleich doppelt konterkariert: Er setzt neben das zur Sehnsucht sentimentalisierte Erhabene das offen Gewalttätige. Und er verfertigt damit eine harte Fügung, deren concettistisches acumen eben die Rhetorik des Erhabenen wieder präsent macht, die Brentanos Sentimentalisierung zu überschreiten glaubte. Kleists effektvolle Textredaktion besitzt grundsätzliche Bedeutung in zweifacher Richtung. Zum einen bezieht Kleist Position gegen die Schattierungsästhetik der romantischen „Gemüts-erregungskunst“, die in immer feineren Mischungen der Schreibweisen und der Phänomene einen immer dichteren Schleier über das Differentielle zog. Kleist, mit durchaus archäologischem Bewußtsein, setzte dem einen Konstruktivismus der harten Kontraste entgegen, von dem der arabeske „Witz“ der Frühromantiker noch eine Vorstellung hatte und zu dem auf seine Weise der „Dualismus“ E.T.A. Hoffmanns zurückkehren wird. Kleists hartgefügtter Konstruktivismus ist mit seiner immer wieder sichtbar werdenden Nähe zum perspektivistischen Konstruktivismus ein auf Medialität bezogener, ein materialisierter Konstruktivismus, der sich auch darin abhebt vom abstrakten und rein mentalen Konstruktivismus der „Gemüts-erregungskunst“ und ihrem Bezug auf kantischen Transzendentalismus oder neuplatonischen Analogismus. Kleists viel beschriebene und auch bestrittene Kant-Krise bedeutet nicht nur eine Krise durch Kant, sondern vor allem eine Krise für die nachkantische Intellektualisierung von Wahrnehmung und Erfahrung. Kleists Bezug auf den Perspektivismus betont den medialen und damit materialen Konstruktivismus von Wahrnehmung. In der Figurenpsychologie des *Erdbeben in Chili* zeigt er zudem, welche Konstruierbarkeit von Affekten sich hinter den Schleieren von Gemüt und Sehnsucht und ihren Bildern verbergen.

Die Psychologie des Erhabenen kennt schon lange das Problem der „gemischten Gefühle“.<sup>46</sup> Bewunderung und Genuß, Schrecken und Vergnügen, Unlust und Lust können sich im Kontrast steigern, aufheben oder verschränken. Moses Mendelssohn, der Theoretiker der gemischten Gefühle, schreibt über das Erhabene:

Die Empfindung, welche durch das Erhabene hervorgebracht wird, ist zusammengesetzt. Die Größe fesselt unsere Aufmerksamkeit; und da es die Größe einer Vollkommenheit ist, so hält sich die Seele mit Wohlgefallen an diesem Gegenstande fest [...]; die Unermeßlichkeit erregt einen süßen Schauer, der uns ganz durchströmt, und die Mannigfaltigkeit verhütet alle Sättigung, und beflügelt die Einbildungskraft, immer weiter und weiter zu dringen. Alle diese Empfindungen vermi-

<sup>46</sup> Vgl. Samuel H. Monk: *The Sublime. A Study of Critical Theories in 18th Century England*. Toronto 1960, S. 50.

schen sich in der Seele, fließen in einander, und werden zu einer einzigen Erscheinung, die wir Bewunderung nennen.<sup>47</sup>

Brentanos Sehnsucht ist demnach eine Form der Bewunderung des Unerreichbaren, in der süße Schauer und der ungesättigte Drang zum Fernen zusammenfließen. Mendelssohns *admiratio* ist ein Einheitsgefühl, in dem das gemischte Verschiedene zusammenfließt, ist eine gewissermaßen psychische Ähnlichkeitsoperation.<sup>48</sup> Die Wirkung des Erhabenen ist eine concettistisch konstruierte, das Entgegengesetzte vereinigende *admiratio*. Auch Kant beschreibt, noch weiter jenseits der rhetorischen Terminologien als Mendelssohn, das Erhabene als Einheitsoperation, als Zugleichsein des Gegenläufigen.

Erhabenheit entsteht in einem Widerspiel zwischen dem *progressus ad infinitum* der Einbildungskraft, die über alle Maße hinausschreitet, und der Rückholung dieser expansiven Vielheit in die höhere Einheit der subjektiven Vernunft, also einem gegenläufigen *regressus* der die Zeitbedingung im *Progressus* der Einbildungskraft wieder aufhebt, und das Zugleichsein anschaulich macht.<sup>49</sup>

Durchaus theoriegerecht reagiert Jeronimo, der Kleistsche Protagonist, auf die Erhabenheit des Erdbebens mit einem schnellen Wechsel gegenläufiger Gefühle:

ein unsägliches Wonnegefühl ergriff ihn, als ein Westwind, vom Meere her, sein wiederkehrendes Leben anwehte [...] und gleich, als ob der eine entsetzliche Eindruck, der sich seinem Gemüt eingepägt hatte, alle früheren daraus verdrängt hätte, weinte er vor Lust, daß er sich des lieblichen Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue. (S. 689f.)

Aber vor die *diversitas* des Lebens schiebt sich sogleich die Erinnerung an die Eine:

Drauf, als er eines Ringes an seiner Hand gewahrte, erinnerte er sich plötzlich auch Josephens; und mit ihr seines Gefängnisses, der Glocken, die er dort gehört hatte, und des Augenblicks, der dem Einsturze desselben vorangegangen war. Tiefe Schwermut erfüllte wieder seine Brust [...] [er] überließ sich seinem vollen Schmerz [...]. Darauf nun, da er sich ausgeweint hatte, und ihm, mitten unter den heißesten Tränen, die Hoffnung wieder erschienen war, stand er auf [...]. (S. 690)

Dieser schnelle Wechsel der widerstreitenden Gefühle – „Wonnegefühl“, „Lust“, „Schwermut“, „Schmerz“, „Hoffnung“ – verliert sein Tumultuarisches in der großen Gefühlsgemeinschaft des neuen Gartens Eden. Hier fließt das Widerstreitende zusammen zur problematischen Einheit von Mendelssohns „gemischter Empfindung“:

<sup>47</sup> Moses Mendelssohn, zitiert nach Christian Begemann: Erhabene Natur (Anm. 42) S. 106.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 107.

<sup>49</sup> Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M. 1990, S. 124f.

Ja, da nicht einer war, für den nicht an diesem Tage etwas Rührendes geschehen wäre, oder der nicht selbst etwas Großmütiges getan hätte, so war der Schmerz in jeder Menschenbrust mit so viel süßer Lust vermischt, daß sich, wie sie [Joseph] meinte, gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseins nicht von der einen Seite um ebenso viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte. (S. 694)

Aber aus dem trügerischen Idyll rousseauistischer Sentimentalisierung führt der Weg direkt zurück ins Reich der Rhetorik, führt zum Dementi der Gefühlsgemeinschaft durch die Wirkungen der Kanzelrede. Die Szene in der Dominikanerkirche entfaltet alle in der Piranesischen Gefängnissszene – mit ihrer Wölbungs-metapher – angelegten Selbstbeschreibungsmotive des rhetorisch-perspektivistischen Konstruktivismus, den Kleist verstanden haben will als epistemologischen, semiologischen und psychologischen Konstruktivismus.

Auch hier zu Anfang ein Medientumult, auch hier am Anfang des Tumultes die ‚Gewalt der Musik‘: Statt der Glocken der Gefängnissszene „ließ sich die Orgel schon mit musikalischer Pracht hören“. Schnell schiebt Kleist das Bild-Medium in den Vordergrund: „an den Wänden hoch, in den Rahmen der Gemälde, hingen Knaben, und hielten mit erwartungsvollen Blicken ihre Mützen in der Hand“ – der Blick ist buchstäblich ins Bild geklettert. Der Rahmen für diese Bilderblicke, das Raumbild aus Licht, Dämmerung, Pfeilern, Schatten und die im „äußerste[n] Hintergrunde“ glühende Fensterrose (S. 696) zitieren die Motive der „gefangenen Unendlichkeit“, der Dominikanerdom als gemäßigte Version der piranesischen Kerkerikonographie. Wie Jeronimo jenseits des „schiefgesenkten Fußboden[s]“ aufwacht zu „unsäglichem Wonnegefühl“, so die Gemeinde im Dominikanerdom zur „Flamme der Inbrunst“. Der Hiatt einer „Stille“, der Musik sowohl wie der Herzen, markiert einen neuerlichen Medienwechsel. Die fatale Kanzelrhetorik des „Chorherrn“ beginnt. Der historische Zusammenhang von Kanzelrede und Rhetorik des Erhabenen ist wissenschaftlich nachgewiesen. Kleist deutet ihn an durch die Gestik seines Predigers: „Er begann gleich [...] seine zitternden, vom Chorhemde weit umflossenen Hände hoch gen Himmel erhebend [...]“. (S. 696) Die Geste wiederholt die Verzweiflungsgeste der Äbtissin, die schon in Josephes Rettungsgeschichte auf das künftige Unheil hindeutet. Beide Gesten aber sind Übersetzungen der „zufälligen Wölbung“ aus der Gefängnissszene in Körpersprache. Die Geste des Priesters markiert genau den Zeitpunkt, an dem der Aufschub des Verhängnisses zu Ende kommt und der aufgehaltene Sturz zum jetzt bis zur „gänzliche[n] Zubodenstreckung“ (S. 689) Jeronimos und Josephes seinen Fortlauf nimmt. Auch das Verhängnis, das von der „erhabenen“ Rhetorik ausgelöst wird, hat eine auffallende Konstruktion. Die Wirkung der Hetzrede entspricht erwartbarer Massenhysterie. Die Keule der Rhetorik setzt die „Keule“ des Mörders in Bewegung, so als sollte das Volk mit der „Hiebe“ des Rhetors aus dem Longinschen Traktat dafür entschädigt werden, daß man ihm die Hinrichtung, das Musterschauspiel des Erhabenen in der Bur-

ke'schen Theorie vorenthalten hatte.<sup>50</sup> Der Lynchmord realisiert aber auch auf merkwürdige Weise das concettistische Prinzip des duarum linearum concursus et coniunctio. Nicht zwei geometrische, sondern zwei genealogische Linien werden buchstäblich, nachdem die eine brutal zerrissen worden ist, zusammengeführt. Ein Sohn tritt an die leergewordene Stelle des anderen. Die Wirkung ist der einer solchen heftigen concors discordia angemessene Widerstreit der Gefühle, der Leserinnen und Leser mit „gemischten Gefühlen“ entlassende Schluß der Erzählung. Dem „mütterlichen Schmerz“ steht am Ende einer Vergleichs- oder Ähnlichkeitsoperation die delectatio gegenüber: „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.“ (S. 699, Hervorhebung nicht im Original)

## V.

Nun ist es fraglich, ob dieses „freuen“ am Schluß wirklich zur delectatio des Erhabenen gehört, ob es nicht vielmehr hinausführt aus dem ganzen Schreckensapparat des „erhabenen Schauspiels“. Die Topoi einer nach vorwärts ins Utopische gerichteten Heils- und Menschheitsgeschichte sind so auffallend dicht über den Text verstreut, Paradies, Sündenfall, Zivilisation, Naturzustand so unübersehbar angesprochen, daß die innere Logik dieser Geschichtstopoi fast eine Art hermeneutischer Zwangslage erzeugt und gar nichts anderes als eine Art Ein-Wort-Erlösung als Perspektive der Unheilsgeschichte zuläßt: „als müßt er sich freuen“. Eine freilich konjunktivisch stark „aufgehaltene“ Freude, von der man nicht weiß, ob und wie sich ihr „Sturz“ fortsetzen wird. Ein Umstand spricht entschieden dagegen, daß dieses „freuen“ den erhabenen Concettismus von admiratio und delectatio überschreitet: der dem Concettismus eigene Chronotop sperrt sich gegen Teleologisierungen. Sowohl bei Piranesi als auch bei Kleist hat dieser concettistische Chronotop Relevanz für ihr Geschichtsbild.

Alle Theorien der admiratio, sei es der erhabenen oder der concettistischen, heben das Momenthafte ihrer gewalttätigen Effekte hervor.<sup>51</sup> Ein Augenblick genügt für das Erdbeben, für die gewaltsame Erschütterung der festgefügtten Weltordnung, für das Weggerissenwerden der Sinne und des Intellekts. Erhabenes und Concettistisches besitzen, wie gesagt, einen eigenen Chronotop der augenblickhaften, nicht-linearen Gleichzeitigkeit.

Piranesi vier *Grotteschi* (Abb. 4) von 1745, ungefähr gleichzeitig mit den *Invenzioni capric ... di carceri*, inszenieren das et in arcadia ego als concettistisch-argute Kombination von Ruine, Totenschädel, Kunstobjekt, Ornament und strotzender Vegetation. Diese „enigmatischen Idyllen aus Verfall und blühendem

<sup>50</sup> Vgl. Menninghaus: Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen (Anm. 31) S. 273, S. 274.

<sup>51</sup> Zu den Zeitaspekten des Erhabenen vgl. mit Bezug u.a. auf Lyotard: Manfred Weinberg: Von der Unvergesslichkeit des Erhabenen (unveröff. MS).

Leben<sup>52</sup> setzen auf die nicht vermittelte Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart.

Piranesi's *Varie Vedute di Roma antica e moderna* ziehen das Nacheinander der weltgeschichtlichen Abschnitte zusammen zu unvermittelter Kopräsenz: Auf der *Piazza del Popolo* (Abb. 6) stoßen die modernen Kutschen und das antike Ruinenarrangement hart aneinander. Gerade das Ruinöse der römischen Antike ist kein sicheres Indiz ihrer Vergangenheit. Piranesi entwickelt geradezu eine Obsession für das unterirdische antike Rom; Norbert Miller ist ausführlich darauf eingegangen.<sup>53</sup> „Unterirdisch“ ist im doppelten Sinne zu verstehen. Piranesi besucht die unterirdischen Ruinen oder er legt die unterirdischen Subkonstruktionen, z.B. des Hadrian-Mausoleums bloß. Er legt sie bloß als die im metaphorischen Sinne allgegenwärtige „unterirdische“ Präsenz des Antiken im gegenwärtigen Rom. So werden die „Marmetischen Kerker“ zu einer Art von Leit-Ruine für Piranesi Rom-Deutung. Unterirdisch sind sie de facto, und sie lassen sich metaphorisch verstehen als die ins Unterbewußtsein der Gegenwart verdrängte, die im Gefängnisbild selbst wieder „eingeschlossene“ magnificenza Roms. Von den marmetischen Kerkern ist es nicht weit zu den *Carceri*. In einem seiner Zusatzblätter zur zweiten Auflage der *Carceri* hat Piranesi durch Inschriften und Porträtbüsten in fast aufdringlicher Weise das Römische in der Kerker-Monumentalität herausgestrichen.<sup>54</sup> Den paradoxen Charakter concettistischer Gleichzeitigkeit erhält diese betont römische Monumentalität aber erst dadurch, daß die *Carceri* durchgehend unentschieden lassen, ob sie Rohbauten oder Ruinen darstellen. Alle ihre Folterwerkzeuge sind, darauf wurde schon hingewiesen, umfunktionierte Baumaschinen.<sup>55</sup> Das Instrument des Schreckens baut an der längst versunkenen römischen Unterwelt. Im Moment des Schreckens ziehen sich Aufbau und Zerstörung in einen Punkt zusammen. Oder umgekehrt, diese punktuelle Kopräsenz von Entstehung und Verfall erzeugt den Schrecken.

Piranesi inszeniert also einen doppelten Präsentismus der römischen Erhabenheit: die unterirdische „magnificenza“ tritt an die Oberfläche in dem schrecklich-erhabenen Augenblick der Kopräsenz von Vergangenem und Gegenwärtigem. Piranesi verfolgt mit diesen Inszenierungen durchaus eine geschichtstheoretische Absicht und zwar eine, die gegen die geschichtstheoretischen Folgen des Winckelmannschen Griechenkults gerichtet sind. Nicht die Kunst der Griechen, so Piranesi's Auffassung, sondern die etruskisch-römische Tradition markiert Anfang und Norm des Geschichtsverlaufs. Als „Griechenland unwissend, arm und barbarisch war,“ herrschten die Zeiten, in denen „ganz Itali-

<sup>52</sup> Miller: *Archäologie des Traums* (Anm. 1) S. 53.

<sup>53</sup> Ebd., S. 151f., S. 171f.

<sup>54</sup> Ebd., S. 217.

<sup>55</sup> Ebd., S. 206.

en etruskisch war; denn die Etrurier gingen Griechen und Römern in Weltweisheit und Kunstsinn voraus.“<sup>56</sup>

Gegen die Winckelmannsche Konstruktion der Geschichte, den linearen und teleologischen Weg der Annäherung an das griechische Ideal, setzt Piranesi die in jeder Wirkung des Monumentalen immer wieder neue unmittelbare Gegenwartigkeit der erhabenen Größe Roms. Vor die teleologische Ordnung einer Heils- und Erziehungsgeschichte setzt er den Synkretismus einer präsentischen und objektnahen Geschichtserfahrung. Sehr verkürzt gesagt: Geschichte ist im Blick Piranesis nicht die pädagogische „Prozedur“, die die Winckelmannianer aus ihr machen, sondern Geschichte ist die immer wieder neu sich ereignende, überwältigende Gegenwart der „Akte“, der Ereignisse und der Erfahrungen. Alle Linearität einer zusammenhängenden Menschheitsgeschichte verschwindet in der immer wieder neuen Überwältigung durch das Gegenwärtige, durch die Gewalt der gegenwärtigen Ereignisse, oder durch die gewaltige Wirkung des historisch Großen und Monumentalen. Winckelmann wurde zum Vorbild für eine Art evolutionärer Zerdehnung der Geschichte aus einer Griechen-Norm in eine Griechen-Utopie hinein. Piranesi wurde eines der künstlerischen Vorbilder für die Revolutionäre, die in einem gewaltsamen Akt die Geschichte Roms zur französischen Gegenwart machen wollten. Piranesi ist übrigens so weit gegangen, seinen Rom-Präsentismus auf das Feld der gräzistischen Teleologen zu tragen. Seine späten Paestum-Blätter könnten nach einer „Bekehrung“<sup>57</sup> zum Griechischen aussehen. Tatsächlich hat Piranesi die griechischen Ruinen auf „römischem“ Gebiet nach dem Muster der piranesischen römischen Monumentalität fast brutal verfremdet. Die griechische Antike wird zur Gegenwart ihrer zukünftigen Wiederkehr in der römischen „magnificenza“. Weniger Winckelmannisch als in diesem synkretistischen Concetto kann man die Griechen nicht behandeln.

Auch im *Erdbeben in Chili* versinkt die Menschheitsgeschichte im Augenblick des gewaltigen Zusammenbruchs. Vorübergehend sieht es so aus, als habe das Erdbeben die menschenfeindliche Ordnung zerstört und ein Neuanfang im paradisischen Tal von St. Jago, im rousseauistischen Naturzustand einer allgemeinen Menschenfamilie, sei möglich. Die Überlebenden des Erdbebens haben die Zivilisation der „Teetische“ hinter sich gelassen und zeigen statt dessen Beispiele von „Römergröße“ (S. 694). Gewissermaßen umspült vom Hauptstrom der deutschen nach-winckelmannschen Geschichtsphilosophie hätte Kleists rousseauistische Insel utopischer Vorschein werden müssen in einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts. Aber wie Piranesis *Carceri* die concettistische Gleichzeitigkeit von Rohbau und Ruine zeigen, so stoßen in Kleists Tal von St. Jago Ruine und Natur, Leben und Verfall gleich doppelt aufeinander. Das bukolische Tal liegt nahe der verwüsteten Stadt und bildet diese seine „Außendifferenz“ im Innern ab. Der Paradiesesbaum ist der Granatapfelbaum der Persepho-

<sup>56</sup> Ebd., S. 248, Mario Guarnacci (zit. nach Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Neuausgabe hrsg. von Walther Rehm. Köln 1956, Bd. 2, S. 300).

<sup>57</sup> Ebd., „Piranesis Bekehrung? Die Begegnung mit Paestum“, S. 354-364.

ne, die halb auf, halb unter der Erde lebt.<sup>58</sup> Das Paradies öffnet sich zum Hades, es ist eine „vom Himmel verhängte Wohltat“ (vgl. S. 693, Hervorhebung nicht im Original), die das in ihr verhängte Verhängnis schnell offenbaren wird. Nicht die heilsgeschichtliche Abfolge von Paradies und Sündenfall, die in eine neue Paradieseserwartung hineinführt, unterlegt Kleist dem Geschehen, sondern eine paradoxe Gleichzeitigkeit, in der das Liebesparadies Sünde, die Sünde Liebeshimmel bedeutet, das Strafgericht zum Paradies befreit und das Paradies sich zum Hades öffnet, die städtische Zivilisation untergeht und der wiedergewonnene Naturzustand die Zerstörung aller natürlichen Bindung einleitet. Die Elemente der Heils- und Geschichtsteologie sind im *Erdbeben in Chili* allesamt zu identifizieren, aber es fehlt ihnen die gestufte Abfolge. An ihre Stelle ist eine Serie von Momenten der Gleichzeitigkeit getreten. Deren letzter Moment, die Gleichzeitigkeit von Schmerz und Freude, gibt noch einmal zu erkennen, wie diese Momente konstruiert sind. Sie sind Ergebnisse von Ähnlichkeitsoperationen – „wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich und wie er beide erworben hatte“ – und sie sind alle von der Scheinhaftigkeit unterwandert: „so war es ihm fast, als müßt er sich freuen“. Auch die Theoretiker der concettistischen Ähnlichkeitsoperationen wußten, daß die Concetti „argomenti urbanamente fallaci“<sup>59</sup> darstellen. Piranesi entwickelte aus dem concettistischen Konstruktivismus des perspektivischen Scheins die immer wieder gleiche Selbstähnlichkeit der römischen „magnifizenca“. Erhabene Römergröße war die Wahrheit in allen seinen Konstruktionen des Imaginären. Kleist geht da einen Schritt weiter. In den Konstruktionen des Imaginären in Musik, Bild oder Rede ist Gewalt am Werk, eine Gewalt, die im acutum der concettistischen Konstruktion von Perspektivismus und Rhetorik der Erhabenen identifizierbar wird, eine Gewalt, die in ihrer Momenthaftigkeit nicht ein bestimmtes Zeit- oder Geschichtsbild erzeugt, sondern alle Zeit- und Geschichtsbilder auf ihre scheinhafte Konstruiertheit reduziert. Wie die perspektivische Transparenz, wie das rhetorische Erhabene ist das Geschichtsbild konstruierter Schein. Die Reduktion aller sprachlichen Bilder auf konstruierten Schein wird allerdings erst Nietzsche in Piranesischen Bildern ausführen. Die im *Erdbeben in Chili* vorbereitete semiologische Umformulierung der Kantischen Frage findet in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* statt.

„Das ‚Ding an sich‘ [...] ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth.“<sup>60</sup> „Was ist also Wahrheit“, so die vielzitierte rhetorische Frage.

<sup>58</sup> Friedrich A. Kittler: Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: Wellberry: Positionen der Literaturwissenschaft (Anm. 25) S. 24-38; S. 33.

<sup>59</sup> Tesauro, vgl. Lachmann: Die Zerstörung der schönen Rede (Anm. 22) S. 118.

<sup>60</sup> Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 1. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari. München/Berlin/New York 1980, S. 873-890, S. 879.



Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen und geschmückt werden, und die nach langem Gebrauch einem Volk fest, canonisch und verbindlich dünken [...].<sup>61</sup>

Ein „Begriff“ ist nur das „Residuum einer Metapher“, und nur dem „Hart- und Starr-Werden einer Metapher“<sup>62</sup> verdankt der Mensch sein „Selbstbewußtsein“.

Nur durch das Vergessen jener primitiven Metaphernwelt, nur durch das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, nur durch den unbesiegbaren Glauben, diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch sei eine Wahrheit an sich, kurz nur dadurch, daß der Mensch sich als Subjekt und zwar als künstlerisch schaffendes Subjekt vergisst, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz; wenn er einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glaubens heraus könnte, so wäre es sofort mit seinem ‚Selbstbewußtsein‘ vorbei.<sup>63</sup>

Die Architektur dieser „Gefängniswände“ ist durchaus piranesisch zu nennen mit ihrer verkehrten Statik, der Gründung des Stablen aufs Fließende und Schwebende (vgl. Abb. 1).

Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Aufthürmen eines unendlich complicierten Begriffsdomes gelingt [...].<sup>64</sup>

Die Befreiung aus den „Gefängniswänden“, die Rückkehr zur „Intuition“ außerhalb des „Begriffsdoms“ gelingt in den „Saturnalien“ der Täuschung, der erzählerischen Fiktion.

Der Intellekt, jener Meister der Verstellung, ist so lange frei, und seinem sonstigen Sklavendienste enthoben, als er täuschen kann ohne zu schaden [...].

Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem frei gewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, dass er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird.<sup>65</sup>

Anders gesagt, durch concettistische Konstruktionen von Schein – „das Fremdeste paarend und das Nächste trennend“ – zerstört der Intellekt die aufs Schwebende gebauten Konstruktionen seines scheinhaften Begriffsgefängnisses. Im Durchkonstruieren des Scheins befreit sich die Intuition, die Phantasie aus der Befangenheit im Schein. So gesehen ist der Piranesi und Kleist gemeinsame Con-

<sup>61</sup> Ebd., S. 880.

<sup>62</sup> Ebd., S. 884.

<sup>63</sup> Ebd., S. 883f.

<sup>64</sup> Ebd., S. 882.

<sup>65</sup> Ebd., S. 888.

cettismus eine selbstreflexive Figur, die aus der Befangenheit im Imaginären sich befreit durch Nachkonstruieren seiner Konstruktionsregeln. Aber die Freiheit entdeckt zugleich, daß ihr die Befangenheit im Schein notwendig ist, denn der Blick durch den Spalt in der vernagelten Tür sieht keine jenseitig durchglühten Fensterrosen, sondern der befreite Blick verwandelt sich in die

verhängnisvolle Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewusstseinszimmer heraus und hinab zu sehen vermöchte und die jetzt ahnte, dass auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht.<sup>66</sup>

Der im Piranesischen und Kleistschen Concettismus nachkonstruierte Schein verdankt sich dem Gewaltsamen, dem „Entsetzlichen“ und, so Nietzsches Tragödienschrift, seiner „künstlerische[n] Bändigung“ durch das „Erhabene“.<sup>67</sup> Aller Schein, so Piranesis und Kleists Einwand gegen die Klassizisten, ist konstruierte Gewalt.

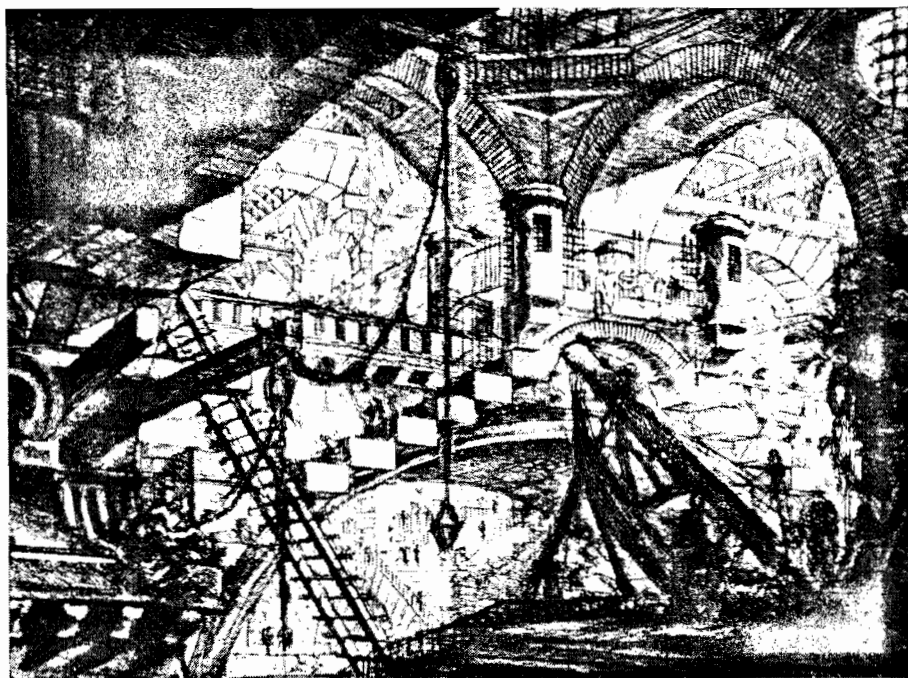


Abbildung 1: Aus: G.B. Piranesi. Bologna 1967, Tafel 38.  
Carceri d'invenzione, XI.

<sup>66</sup> Ebd., S. 887.

<sup>67</sup> Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Sämtliche Werke. Bd. 1 (Anm. 60) S. 9-156; S. 57.

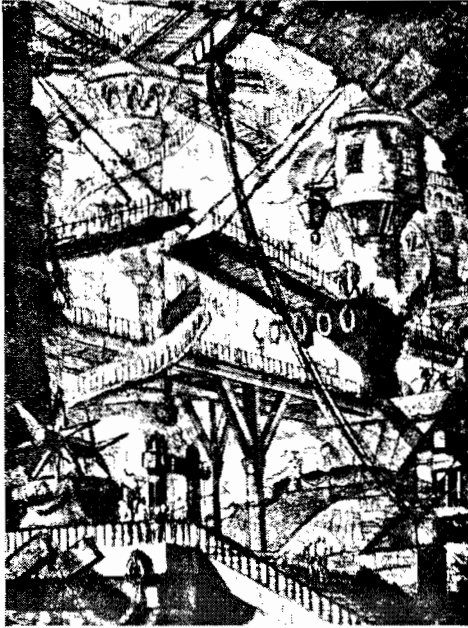


Abbildung 2: G.B. Piranesi. Bologna 1967, Tafel 30. Carceri d'invenzione, VII.



Abbildung 3: Aus: G.B. Piranesi. Bologna 1967, Tafel 122. Prospetto del lastricato e de' margini dell'antica Via Appia.

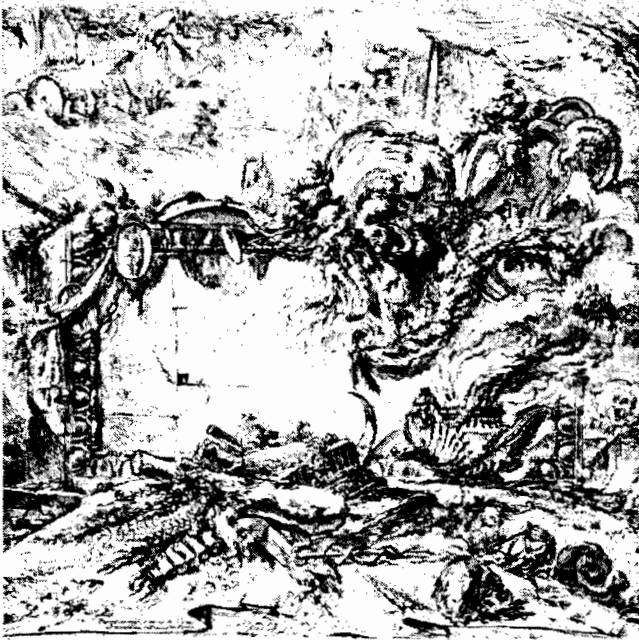


Abbildung 4: Aus: G.B. Piranesi. Bologna 1967, Tafel 19. N. 4 della serie dei Grotteschi. Rovine d'invenzione.



Abbildung 5: Aus: Karl-Adolf Knappe: Dürer. Das graphische Werk. Wien 1964, Abb. 373.

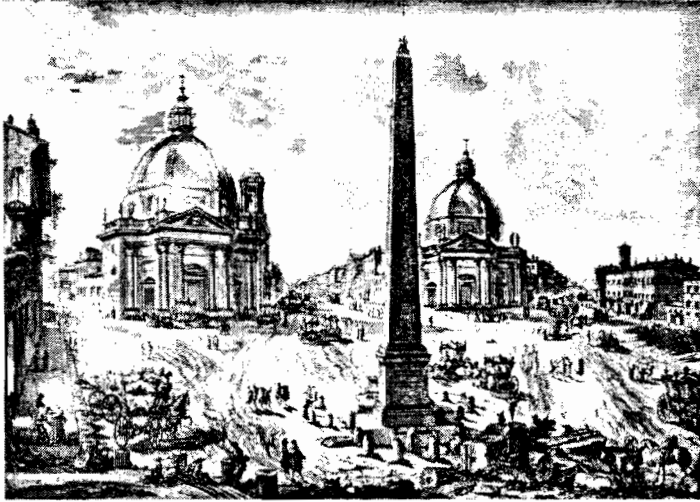


Abbildung 6: G.B. Piranesi. Bologna 1967, Tafel 187.  
Veduta della Piazza del Popolo.



Abbildung 7: G.B. Piranesi. Bologna 1967, Tafel 21. Carceri d'invenzione, II.

Abb. 1 – 4, 6+7 im Beitrag v. Graevenitz: Aus: Henri Focillon: Giovanni Battista Piranesi. A cura di Maurizio Calvesi e Augusta Monferini. Traduzione di Giuseppe Guglielmi. Le grandi Opere della storia dell'arte. 2. Bologna, Alfa 1967.