

Bettina Bannasch

APOLL UND MEISTER HILDEBRANDT  
ZUM VERHÄLTNIS VON PÄDAGOGIK UND ÄSTHETIK  
IN JOHANN H. W. TISCHBEINS *ESELSGESCHICHTE*

I.

In Goethes *Wilhelm Meister*, dem Bildungsroman schlechthin, säumen verschiedene Frauen den Weg des Helden und markieren zugleich seine Entwicklungsstationen. In Tischbeins Roman *Die Eselsgeschichte* sind es die Begegnungen mit Eseln, die den Reisebericht des Helden konturieren. Die Tiere sind hier nicht Indizien eines stetig aufwärtsgerichteten Bildungsgangs; und Tischbeins verstandesschwacher Held mit der guten Seele<sup>1</sup> hat weder die Absicht, sich an dem Ewig-Weiblichen abzuarbeiten, noch von ihm ‚hinangezogen‘ zu werden. Anders als Wilhelm Meister, der sich schließlich am vorläufigen Ziel seiner Aus-Bildung mit der idealen Frau Nathalie verbindet, übersteht Tischbeins Held – oder besser: Antiheld, Tischbein charakterisiert ihn als einen „Schwachmatikus“ – seine Liebeskrankheit lediglich ohne sich mit der verehrten Frau verbinden zu können. So wird Tischbeins Protagonist auch am Ende seiner Reise, von der er in der Rahmenhandlung der *Eselsgeschichte* seinen vier Brüdern Bericht erstattet, es nicht ‚herrlich weit gebracht‘ haben. Ziel seiner Fahrten war allerdings von vornherein nicht die Selbstausbildung, sondern die Suche nach dem Weg der Glückseligkeit<sup>2</sup>. Daß er bei dieser Suche immer wieder ausgerechnet auf Esel trifft, zeigt an, daß ihm dabei der Weg bereits das Ziel ist. In den Eseln nämlich findet er eben jene glückverheißende Mischung aus Duldertum und Selbstbescheidung, die ihm schon vor Beginn seiner Reise als die Voraussetzung von Glück erscheint. Tischbeins Schwachmatikus lernt nicht im Selbststudium hinzu, vielmehr wird er durch die Erfahrungen, die er unterwegs sammelt, immer wieder in seinen Grundauffassungen aufs Neue bestätigt. Seine *Eselsgeschichte* ist ein Lobgesang auf die immer schon geschätzte Selbstbescheidung und auf das Kleine, sowohl auf die kleine Form, wie auf geringgeschätzte Stoffe – wenn auch, ge-

messen an dieser Selbstbescheidung, ein recht umfangreicher Lobgesang.

Nicht nur durch die Erlebnisse des ‚wirklichen Lebens‘, die Begegnungen mit den Eseln, sondern auch in der Kunst findet der Schwachmatikus seine Auffassungen bestätigt. Bei einem längeren Aufenthalt in Rom sucht er die Werke Michelangelos und Raffaels auf. Führt ihm der bewundernswerte alte Meister Michelangelo die „Würde der Allmacht“ vor Augen, so wird ihm doch erst Raffael zum eigentlichen Lehrmeister. Dieser erst offenbart ihm „das Göttliche in lieblichen Formen mit dem wundervollen Reiz, der das Auge entzückt und das Gemüt wie den Geist mit jenem Zauber überwältigt, den nur das Überirdische, das Ideal zu geben vermag“<sup>3</sup>. Das pädagogische Verfahren, mit dessen Hilfe dem Betrachter in Tischbeins *Eselsgeschichte* das Göttliche erfolgreich vermittelt wird, ist nicht die unmittelbare Überwältigung durch die Schau des Gewaltigen. Es ist eine Pädagogik, die den Zugang in den Sinn und in die Sinne des Betrachters über seine Verliebtheit nimmt: die Bilder reizen ihn, sie entzücken ihn, und selbst wenn sie ihn schließlich überwältigen, so ist doch ihre Wirkung nicht erschlagender Größe, sondern gewaltloser Bezauberung geschuldet. Tischbein berichtet vom Akt des Lernens als einem erotischen Geschehen.

Vermeintlich Nebensächliches wie die Arabeske wird unter dem an den Werken Raffaels geschulten Blick ebenfalls – oder vielmehr: insbesondere – zum Lehrstück. „Bis jetzt hatte ich diese Malereien bloß für das Spiel einer grillenhaften Phantasie gehalten; allein jetzt wurde sie mir auf einmal bedeutend und ich las ihre Schrift wie das Buch einer bekannten Sprache. Ich fand, es waren Träume, wo die losgebundene Phantasie mit regellos wechselndem Spiel uns bald in die Blumenauen eines Paradieses, bald in den Flammenrachen einer Chimära versetzt.“ Und wenig später heißt es: „So wurden mir diese grillenhaft scheinenden Spiele einer ge-

wöhnlichen Einbildungskraft Bilder der Träume und endlich Bilder des Lebens, im großen und im kleinen. [...] ‚Ihr scheinlosen Bilder‘, rief ich, ‚an welchen ich oft achtlos vorbeiging! [...] in stummer Sprache, aber durch beredte Zeichen lehrt ihr [...]‘<sup>4</sup>. Die scheinbar bedeutungslosen Spielereien mit Bildern, wie sie die Einbildungskraft hervorbringt<sup>5</sup> wird nicht durch zusätzliche Bedeutungsaufladung oder Ordnung zu einer bedeutungsvollen Bilder-Schrift, sondern allein durch den geschärften Blick. Dieser stellt die Kohärenz zwischen den Bildern nicht über eine sinnstiftende ‚Erzählweise‘ her. Dem Traumgeschehen vergleichbar, läßt er die Gegensätze in ihrem Nebeneinander bestehen, ebenso wie ihm auch die wirklichen Erscheinungen des Lebens als ein widersprüchliches, gleichwohl zusammengehöriges Nebeneinander von Bildern erscheinen. Die Reihung, die Tischbein vornimmt, wenn er von den bedeutungslosen Spielereien der Arabeske bis hin zu den bedeutungsvollen Bildern des ‚wirklichen Lebens‘ voranschreitet, ist ausschließlich eine mit den Mitteln der Rhetorik argumentierende und keine hierarchisch ordnende, die die Bilder nach qualitativ zu bestimmenden Merkmalen graduell voneinander abgrenzt. Die großen und die kleinen Bilder, die Bilder des Traumgeschehens und die Bilder des wirklichen Lebens stehen – so hat es zunächst den Anschein – bei Tischbein gleichberechtigt nebeneinander. Die Erzählweise des gesamten Romans spiegelt diese Auffassung wieder. Auch hier reihen sich die Ereignisse nicht in einer sinnvollen Abfolge aneinander, sondern stehen als relativ selbständige Einzelerzählungen nebeneinander.

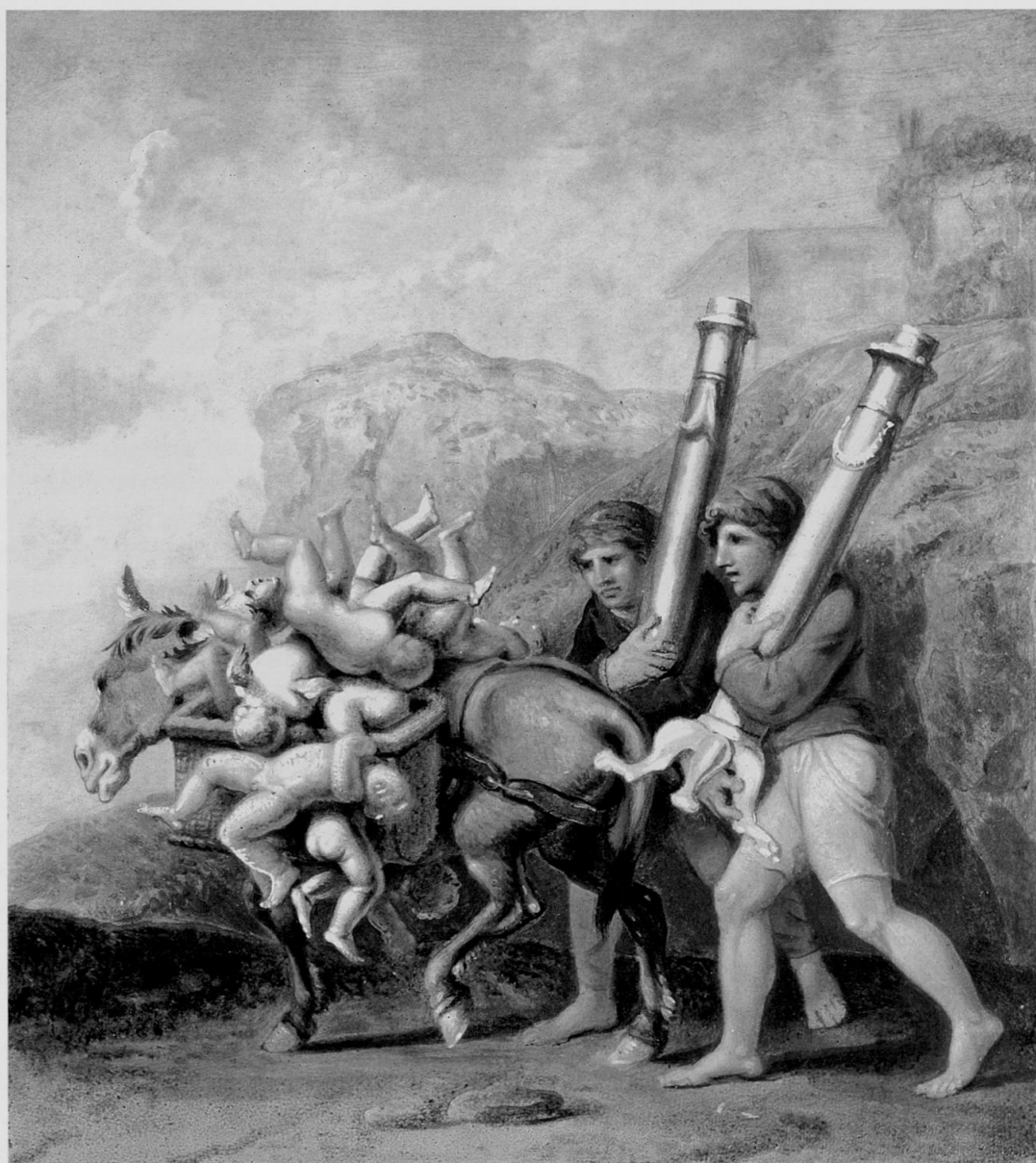
## II.

Können Bilder ‚gelesen‘ werden, so läßt sich ihnen – anders als im modernen Kunsterlebnis<sup>6</sup> – ein ein- oder auch mehrdeutiger, in jedem Fall aber besprechbarer Sinn abgewinnen. Im Hinblick auf Tischbein ist in diesem Zusammenhang von einer narrativen Bildauffassung gesprochen worden<sup>7</sup>. Entweder zielt Tischbein auf Eindeutigkeit und verbindet ein – im weitesten Sinne – didaktisches Interesse mit der Bildpräsentation. Oder aber sein Interesse richtet sich auf eine Mehrzahl von Bedeutungsmöglichkeiten, die das Bild bereithält. Diese fordert zu einem ‚geselligen‘ Umgang mit dem Bild auf. Tischbein bewegt sich mit seinen auf die Rezipientinnen und Rezipienten ausgerichteten Intentionen in einem Spannungsfeld von pädagogischer Bildvermitt-

lung und geselliger Bildbetrachtung<sup>8</sup>. Grundsätzlich verschieden von diesen beiden Rezeptionshaltungen scheint die moderne Bildbetrachtung zu sein, wie sie erst im 18. Jahrhundert entsteht: die stille Hingabe an das vieldeutige Bild, die sich jeder sprachlichen Mitteilbarkeit entzieht, das sprachlose Kunsterlebnis<sup>9</sup>.

Die Betrachtung des ‚kunstlosen‘, eindeutigen Bildes, bei dem es gilt, sich mit Sachkenntnissen und moralischen Grundwerten zu versorgen, überläßt der Erwachsene des 18. Jahrhunderts dem kleinen Menschen und der kleinen Form, dem Kind und dem Bilderbuch. Kaum hundert Jahre zuvor galt die Lektüre von Bilderbüchern jedoch für den erwachsenen Lesenden als keineswegs ehrenrührig, im Gegenteil. Dem Erscheinen des Bilderbuchs in der Kinderstube geht in der Zeit zwischen 1550 und 1750 eine ausgedehnte Verbreitung von Emblembüchern voraus, die – sehr verkürzt gesagt – so etwas wie Bilderbücher für Erwachsene darstellen. Unter Bilderbuch wird dabei ein Zusammenspiel von Bild und Text im Buch verstanden, wobei dem Bild ebenso wie dem Text ein eigener Stellenwert zukommt. Das Emblem entspricht diesen Anforderungen. Zuerst findet sich ein einzeliger Sinnspruch, das Motto, meist in lateinischer oder griechischer, zunehmend auch in deutscher Sprache. Darunter zeigt ein kleiner unkolorierter Holzschnitt oder Kupferstich in zumeist recht schematischer Reduktion einen oder mehrere Gegenstände, gelegentlich auch – wenngleich schon nicht mehr ganz ‚statthaft‘<sup>10</sup> – eine kleine Szenerie mit Figuren, die *Pictura*. Darunter schließlich folgt ein die bildliche Darstellung ergänzendes Gedicht, das Epigramm. Auffallend ist, daß die in Büchern zusammengefaßten Embleme keiner ersichtlichen Ordnung folgen, sondern zusammenhanglos hintereinander stehen. Fast alle theoretischen Entwürfe des Emblems verlangen, daß das Epigramm die *Pictura* solcherart ergänzen solle, daß sich erst aus dem Zusammenspiel beider die Aussage des Emblems ergibt, sie verlangen also eine im Idealfall geistreiche Kombination von Bild- und Textteil. Oftmals aber findet, dies wird bereits bei einer flüchtigen ersten Durchsicht von Emblembüchern schnell deutlich, im ‚real existierenden‘ Emblem keine wechselseitige Erhellung von Text und Bild statt, sondern nur eine *einseitige* und die *Pictura* fungiert lediglich als die bildliche Illustration von Motto und Epigramm. Das Emblem bleibt, betrachtet man es unter dem Gesichtspunkt seiner Originalität, in der Erscheinungsform also meist weit hinter den Ausführungen der Emblemtheorie zurück.

J.H.W. Tischbein,  
 Der Transport von  
 Tempelgerät,  
 Aquarell über Feder-/  
 Kohlezeichnung,  
 40,7 x 36,4 cm, Landes-  
 museum Oldenburg,  
 Inv.-Nr. LMO 15.089,  
 Foto: Landesmuseum  
 Oldenburg  
 (H.R. Wacker)



Das aber macht die Beschäftigung mit dem Emblem nur scheinbar einfacher. Die Fragestellung verschiebt sich von der nach der Auflösung eines geistreich zu entschlüsselnden Rätsels auf die Frage nach der Repräsentation schlechthin. Denn die Pictura des Emblems dient nicht zur Unterhaltung, sondern zielt vielmehr kraft ihrer bildlichen Unmittelbarkeit auf einen weder mit rhetorischen noch mit ästhetischen Kategorien zu bestimmenden Akt gelehrter Selbst-Bildung. Sie intendiert, der bildkünstlerischen Produktion von Holzschnitt und Kupferstich entsprechend, eine didaktische Grabe- und Meißelarbeit am eigenen Herzen.

### III.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt diese Art der selbstverantwortlichen Bildung bald aus der Mode. Zeitgenossen wie Winckelmann geben schließlich das Emblembuch endgültig der kunsttheoretischen Verdammung anheim. Auch Tischbein scheint mit seinen Gouachen und flüchtigen Skizzen weit von den Bemühungen der Emblematiker entfernt, diese Art der qualvollen Selbst-Bildung in Gang zu setzen – insbesondere mit seinem von Goethe zitierten und in der Folge berühmt gewordenen Ausspruch über die Gelegenheitsskizzen, die den besonnen hergestellten Arbeiten überlegen seien<sup>11</sup>. Damit beweist er in seinen Arbeiten

wie in seinen Äußerungen durchaus Zeitgemäßheit, denn die sich im 18. Jahrhundert etablierende Pädagogik erklärt das Bilderbuch zur Erziehungssache, zu einer Bildungsveranstaltung, die durch andere – bereits ausgebildete Erwachsene – an die immer schon für besonders gut formbar gehaltene, nun zudem zur ‚rein‘ und ‚unverbildet‘ erklärten Kinderseele herangetragen wird. So plädiert auch Tischbein für die kindliche Lektüre von Bilderbüchern, denn „durch Bilder kann man viel bewirken. Wenn man in Rom nur durch die Zimmer des Vatican läuft und sieht an die Wände, so wird man unterrichtet, ich verdanke dem Vatican viele meiner oberflächlichen Kenntnisse und dem Herculanum meine Phantasie. Das brachte mich auf den Gedanken in den Nebenstunden Zeichnungen aus dem gewöhnlichen Leben zu machen und da Lebensregeln beizuschreiben. Wenn Kinder sie spielend durchsehen, so werden sie mit der Welt schon bekannt, ehe sie in das Getriebe der wirklichen Welt kommen“<sup>12</sup>. Damit verbindet sich (auch) die Auffassung, im Buch eine ‚reine‘ Vorstellung von Welt vermitteln zu können als das ‚unreine‘ Leben es vermag, also gewissermaßen dem Kind ein sicherndes Wahrnehmungsraster einzuprägen, bevor es in die weite Welt entlassen wird. In diesem Zusammenhang ist von einer „Trendwende“<sup>13</sup> im Kinderbilderbuch gesprochen worden, die 1769 mit Basedows *Elementarwerk* eingeleitet werde. Die Bilder des *Elementarwerks* seien nicht mehr Illustration einer dem Kind oder ungebildeten Leser bereits bekannten Geschichte und setzten damit Vorwissen voraus, sondern sie selbst stellen überhaupt erst das Vorwissen bereit. Zu eben diesem Umgang mit der kleinen, reinen Welt des Bilderbuchs als Vorbereitung auf die große, verdorbene und verderbende Welt ‚draußen‘ entbrennt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein heftiger Streit – die Frage, die dort verhandelt wird, ist damit genauso alt wie die Gattung des Kinderbilderbuchs selbst. Gegner des Kinderbilderbuchs, allen voran Rousseau in seinem *Emile*, warnen vor dieser Art pädagogischer Vorbereitung auf die Welt, vor der Ver-Bildung des ‚natürlichen‘ Kindes durch das ‚künstliche‘ Bild. Mit dem Blick auf die moralistische Gattung des emblematischen Bilderbuchs aber wird deutlich, daß es sich hier weniger um eine Trendwende, als um das Fortbestehen einer alten Tradition des Umgangs mit dem Bild handelt. Das moderne Sachbilderbuch für Kinder gleicht dem moralistischen Emblemabuch gerade in seiner Intention, auf das ‚wirkliche Leben‘ vorzubereiten. Auch im Emblemabuch sind die Bilder nicht eigenständige ästhetische ‚Kunst-

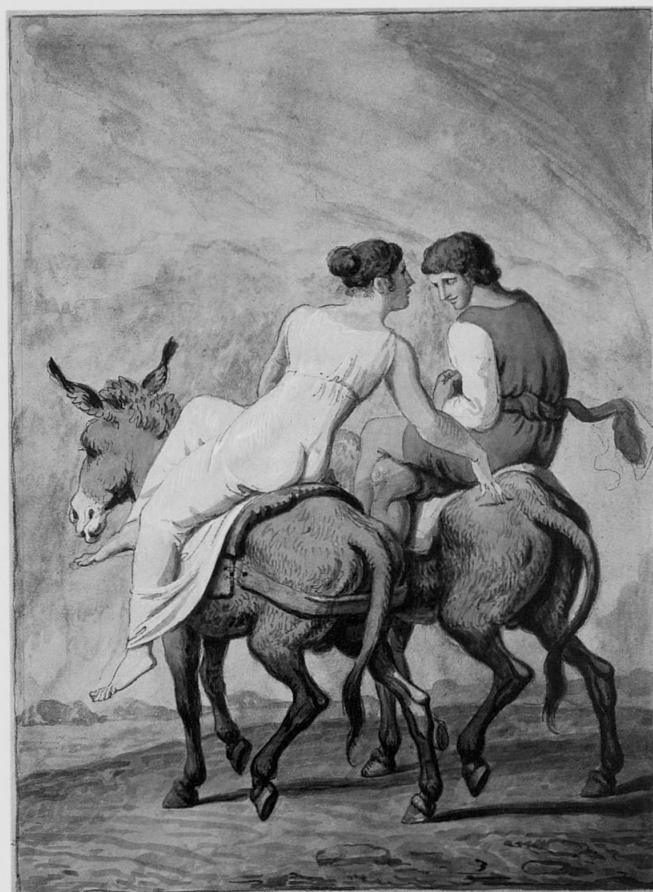
werke‘ oder auf das Kunstwerk Text bezogene Illustrationen in einer ‚ganz anderen‘ Welt ästhetischer Erfahrung. Im Kinderbilderbuch handelt es sich vielmehr um eine der religiösen Emblematik entsprechende, durch die eben erst sich etablierende Pädagogik fortgeführte Umkehrung des illustrativen Verhältnisses von Welt und (Ab)Bild. Das moderne Sachbilderbuch für Kinder illustriert nicht die Welt, sondern die später in der ‚wirklichen Welt‘ zu sammelnde Erfahrung wird das mit Hilfe des Buchs in die menschliche Seele eingeprägte Bild zu illustrieren haben.

#### IV.

Von einer ‚Trendwende‘ aber ließe sich erst dann sprechen, wenn das Kind allein zum Zwecke der Unterhaltung Texte liest und Bilder betrachtet. In den illustrierten Büchern für erwachsene Leserinnen und Leser ist genau diese Trendwende zu beobachten. Hier finden sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend prächtigere Illustrationen, die auf den Text – und nicht auf die ‚wirkliche Welt‘ – bezogen sind und ihn allein zur näheren Erläuterung oder zum Vergnügen des Lesers bebildern. Ihnen kommt eine grundsätzlich andere Funktion zu als den Bibelillustrationen vorangegangener Jahrhunderte. Ergötzende Funktion hat die Bibelillustration allein für den göttlichen Leser, für sein göttliches Auge. Ansonsten aber erfüllt sie – seit Gregor dem Großen theologisch abgesichert – keine unterhaltende, sondern eine didaktische Aufgabe. Noch die Vorreden in zahllosen Emblemsammlungen des 17. Jahrhunderts zeugen von dem Kampf gegen die menschliche ‚Augenlust‘, die stets mit der Präsentation des kunstvollen Bildes verbunden ist; dementsprechend wird für die *Pictura* des Emblems eine möglichst schlichte Form der Darstellung bevorzugt.

Tischbein wählt in dieser heiklen Frage nach dem Verhältnis von Pädagogik und Ästhetik eine zunächst eigenwillig, wenn nicht sogar widersprüchlich erscheinende Position. Erinnern wir uns an seinen Kommentar zum Kinderbilderbuch: Dort vertritt Tischbein zum einen die Auffassung, dem Kind sei die Welt im Bilderbuch nahe zu bringen. Zum anderen aber propagiert er – anders als die meisten Pädagogen seiner Zeit, die auf einen sehr kontrollierten Umgang mit dem Bild großen Wert legen und den Eltern hierzu genaue Anleitungen an die Hand geben – ein „spielend[es] [D]urchsehen“ des Bilderbuchs durch den kindlichen Leser. Neben sei-

ner didaktischen Funktion als Siegel, das in die weiche Seele des Kindes zu drücken ist, erhält das Bild im Buch bei Tischbein damit zugleich eine ästhetische Qualität, wird doch seit Kant und Schiller das Spiel als jener ästhetische Vorgang verstanden, in dem der erwachsene Mensch erst ganz zu sich selbst findet. Der Erwachsene wiederum, auch dies geht aus Tischbeins Bemerkung hervor, bildet sich allerdings nicht mit Hilfe des Bilderbuchs, sondern bei einem Besuch in der Gemäldegalerie<sup>14</sup>. Und auch dieser stellt bei Tischbein eine merkwürdige Mischung aus Didaxe und ästhetischer Erfahrung dar. „Die Malerei ist wie eine schöne und inhaltvolle Rede, wer sie hält, muß die Kunst verstehen, seine Worte und Gedanken so zu ordnen, daß sie gehörig wirken. Je weniger Worte er braucht, desto besser; aber gewählt müssen sie sein und rein und deutlich ihr Sinn. Wenn er viel Wust durcheinandermengt, wird er unverständlich. So muß auch der Maler wissen, was er darstellen will. Seine Zeichnung muß rein und deutlich sein, die Formen bestimmt und genau umschrieben; kein Zweifel muß bleiben, ob es sich hinein- oder hinausbiegt. Bestimmt ausgesprochen, muß er jedem das seine geben, keinen Teil vergrößern oder verkleinern, keinen durch Licht zuviel heben und keinen verdunkeln. Der Hauptgegenstand muß hervorleuchten, sich allein bestimmen und deutlich aussprechen und die Umgebungen nur da sein, um seine Vorzüglichkeit zu heben. [...] Er muß neben der Kunst und Wissenschaft die Kenntnis des Menschen sich zueignen, jeden Charakter, jede Leidenschaft auffassen und sie so getreu im Bilde wiedergeben, daß sie roh bei den Ungebildeten, versteckter bei den Verfeinerten hervortritt; er muß das Edle wie das Gemeine mit ihrer Eigentümlichkeit zeichnen. Hat der Künstler ein solches Werk hingestellt, so hat er geleistet was er schuldig war, aber dann fehlt seinem Werke noch das Beste. Ihm jenen zauberischen Reiz zu geben, der die Seele des Beschauenden wunderbar rührt und Empfindungen weckt, welche wie ein Himmelsfunken das Herz ergreifen – das ist eine übermenschliche Kraft und ist das Göttliche, das dem Künstler ohne sein Bewußtsein die Hand führt“<sup>15</sup>. Zunächst also ist es Aufgabe, ja Pflicht des Künstlers, dem Beschauer alles klar und deutlich vor Augen zu stellen, damit – durchaus in einem didaktischen Sinne – ein nachhaltiger Eindruck gewährleistet ist. Nicht mit der Darstellung selbst soll der vorbildliche Maler in Tischbeins *Eselsgeschichte* zu rühren suchen, sondern erst nachdem er mit seinem Bild in der Seele seines Betrachters einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Danach erst wirkt der göttliche Fun-



J.H.W. Tischbein: *Eselsreiter und Eselsreiterin im Gespräch*,  
Aquarell über Federzeichnung, 28,8 x 24,5 cm,  
Landesmuseum Oldenburg, Inv.-Nr. LMO 15.240,  
Foto: Landesmuseum Oldenburg (H.R. Wacker)

ken, der vom Werk des begnadeten Malers auf den Betrachter überspringt. Damit aber ist Tischbeins Konzeption gar nicht so eigenwillig, wie es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag. Tischbein befindet sich auch in dieser Frage durchaus auf der Höhe seiner Zeit, und zwar der ästhetischen wie der pädagogischen Diskussion. Die ‚kleine‘ Kunst des Bilderbuchs sieht Tischbein für die Kleinen vor, das ästhetische Spiel Schillers wird als Kinderspiel dabei pädagogisch nutzbar gemacht. Der Erwachsene dagegen bildet sich, unabhängig von dem Grad seines Vorwissens, in der Galerie an den ‚großen‘ Bildern. Nicht im freien Spiel, sondern in einem durch den Maler und sein Werk vermittelten Akt der Be-seelung springt der genialische Funke auf ihn über. Das Bildungsverfahren als Prägevorgang mit Hilfe der unmittelbar wirkenden Bilder – und ohne jede genialische Inspiration – kommt nie mehr wieder so recht zu Ehren. Es bleibt auf die Kinderstube beschränkt. Und

auch im Buch für erwachsene Leser verlieren die kleinen Bilder – die, anders als die ‚großen‘ Bilder, kein ‚Kunsterlebnis‘ zu verschaffen vermögen – als unterhaltende wie erhellende Illustration zunehmend ihren Ort im anspruchsvollen Buch und wandern in die Trivialliteratur ab. Diese Entwicklung setzt spätestens Ende des 18. Jahrhunderts mit der ungeheuren Popularität der Bilderbögen ein, die mit wenig Text und in grellen Farben Skandalöses berichten, und sie hält an. Bis heute müssen sich Intellektuelle und solche, die dafür gelten mögen, auf Reiseführer und Kochbücher beschränken, wenn sie Bilderbücher lesen wollen. Möglicherweise zeugt die derzeit auch unter erwachsenen Leserinnen und Lesern grassierende Begeisterung für Wohl und Wehe des Harry Potter ja davon, daß man allzu klarer Grenzziehungen zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur müde zu werden beginnt. Allerdings ist Harry Potter (noch) kein Bilderbuch.

## V.

Seit dem 18. Jahrhundert ist das kleine Bild im Buch nur mehr für das spielende Kind zum Zwecke der Bildung zu gebrauchen. Dem erwachsenen Leser dient es zunächst noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein zur ästhetischen Vergnügung – und dies umso mehr, je kunstvoller die den Text illustrierenden Bilder sind. Von der Rolle des dem Text zuarbeitenden Illustrators aber setzt Tischbein sich nachdrücklich ab<sup>16</sup>. Seine kleinen Bilder für Erwachsene distanzieren sich in ihrer Schlichtheit ebenso von den emblematischen Holzschnitten und Kupferstichen, wie von den prächtigen und kunstvollen Buchillustrationen seiner Zeit. Das kleine Bild für den Erwachsenen ist von Tischbein als Initialzündung geselliger Bildbetrachtung gedacht, als der Auslöser eines oder gleich mehrerer Texte – so wie auch die einzelnen Erzählungen in der *Eselsgeschichte* durch die Kommentierungen der vier Brüder des Schwachmatikus in der Rahmenhandlung stets vier sehr voneinander abweichende Ausdeutungen erfahren. Es geht Tischbein darum, ein Gemeinschaftskunstwerk zu erstellen<sup>17</sup>, dabei soll der wechselseitigen Erhellung der Künste jedoch allererst die wechselseitige Inspiration der Künstler vorausgehen. Tischbeins Werke und seine Briefe – insbesondere die oftmals unbeantwortet gebliebenen an Goethe – zeugen von dem Wunsch, sich noch sehr viel häufiger als geschehen gemeinsam an die Arbeit zu machen. Tischbeins Vorstel-

lung von diesem gemeinschaftlichen Arbeiten allerdings räumt dem Maler – also ihm selbst – die Rolle des funkschlagenden Initiators ein, seine Bilder sollen den oder die Dichter zu ihrem Schaffen inspirieren.

Dabei läßt Tischbein jedoch seine Bilder nicht ‚für sich‘ sprechen. Vielmehr legt er größten Wert darauf, daß mit den Bildern auch seine Kommentierungen berücksichtigt werden<sup>18</sup>. Die Geschichte von der Suche nach einem Autor für die *Eselsgeschichte* macht diesen Anspruch auf Werkherrschaft besonders eindringlich deutlich<sup>19</sup>. Dem Rat Johanna Schopenhauers jedenfalls, ruhig darauf zu vertrauen, daß die Eselsbilder ‚für sich‘ zu sprechen vermöchten und sie einfach ohne Text zu veröffentlichen<sup>20</sup>, ist Tischbein nicht nachgekommen – zur keineswegs einhelligen Freude der literarisch beflissenen Mit- und Nachwelt. Dennoch steht Tischbein den eigenen Texten keineswegs unkritisch gegenüber. In einem Brief an Römer wird deutlich, daß er sich der eigenen Begrenztheit durchaus bewußt ist. Es heißt dort: „Ich sah, daß es nicht hinreichte etwas Ähnliches zu geben, denn in Weimar besitzen sie in hohem Grade die Kunst des Apollo und meine Worte sind so recht von Meister Hildebrandt“<sup>21</sup>. Hier also inszeniert Tischbein sich nicht als den Malerpoeten oder den dichtenden Maler, als der er von seinen Zeitgenossen oftmals tituliert worden ist und als der er auch in der Forschung wahrgenommen wurde. Vielmehr geht es ihm um eine Sicherung der Deutungshoheit über die eigenen Bilder.

In einem Zeitalter, in dem sich die ‚Textsorte Bildtitel‘ gerade erst zu etablieren beginnt, ist es naheliegend, daß die Sorge um das Verhältnis von Bild und Text ein anderes ist als heute, in unserem bildtitelgesättigten Zeitalter, in dem – wie es jüngst in der *Süddeutschen Zeitung* hieß – seit Andy Warhol „kein Staubsauger und kein Eierkocher mehr davor sicher [ist], ein Kunstwerk Namens ‚Untitled‘ zu werden“<sup>22</sup>. Schon Harsdörffers *Frauenzimmer-Gesprächspiele* aus der Mitte des 17. Jahrhunderts führten das Verfahren der geselligen Bildbetrachtung für die Pictura des Emblems in den Gesprächen von sechs fiktiven Personen vor. Bereits hier geriet die gesellige Bildbetrachtung zur Suche nach dem ‚richtigen‘ Motto, zugleich aber auch zu einem Spiel mit dem Motto. Das Spiel mit dem Motto aber stellt den Glauben an die moralistisch-didaktische Prägung der Pictura grundsätzlich in Frage. In der Emblemtheorie der Harsdörfferschen *Gesprächsspiele* Mitte des 17. Jahrhunderts zeichnet sich damit bereits ab, was erst im 18. Jahrhundert eintreten werden wird: daß jedes Bild mit einem Titel versehen wird und daß dieser Titel frei

gewählt ist. Daß der Titel in einem Verhältnis der wechselseitigen Erhellung mit dem Bild steht, gerät dabei allerdings in Vergessenheit. Denn den Bildtitel als eine keineswegs zu vernachlässigende Textsorte wahrzunehmen würde bedeuten, das große betitelte Bild im Museum sehr viel enger mit dem kleinen Bild des Emblems in Verbindung zu bringen, als es der modernen Kunstauffassung genehm sein kann<sup>23</sup>. Der Galeriebesucher des 18. Jahrhunderts, dem idealerweise vor dem großen Meisterwerk ein als sprachlos ausgewiesenes Kunsterlebnis widerfährt, kann den Bildtitel schwerlich als Textsorte akzeptieren. Lieber läßt er die Mischform aus Bild und Text, aus *Pictura* und *Motto*, wie sie sich in der moralistisch-didaktischen Emblematisierung findet als ‚unkünstlerisch‘ hinter sich zurück.

Doch das Dilemma bleibt bestehen. Denn soll das Galerieerlebnis zum auch nur halbwegs verlässlichen Bildungsgeschehen avancieren, muß das ästhetische Erleben zwar nicht eindeutig festgeschrieben, doch zumindest gesteuert werden können. Formuliert Herbarth mit seinem Programm einer ästhetischen Bildung ein pädagogisches Konzept, das nicht auf die Vermittlung von Bildungsgütern, sondern auf die Entzündung durch Kunstwerke setzt<sup>24</sup>, so zeigt sich in Tischbeins teilweise unklarer und gelegentlich widersprüchlicher Text-Bild-Theorie, insbesondere aber in der Entstehungsgeschichte des *Eselsromans*, das Dilemma, das sich daraus ergibt. Auch Tischbeins Bilder sollen vielfältige literarische – möglicherweise auch außerliterarische – Reaktionen hervorrufen. Doch sie sollen nur mehrdeutig, keinesfalls aber beliebig vieldeutig sein. In seinen Äußerungen über das Verhältnis von Bild und Text verhandelt Tischbein also die Fragen einer modernen (Erwachsenen)Bildung, die in der sprachlosen ästhetischen Erfahrung gründet und sich von der gelehrten Selbst-Bildung durch emblematische Lektüre wesentlich unterscheidet.

## VI.

Doch lauert auch in diesem so undidaktisch anmutenden pädagogischen Verfahren – das liegt in der Natur jedweden pädagogischen Zugriffs – die Gefahr von Gewalttätigkeit. Um dieser Gefahr zu entgehen, entscheidet sich Tischbein nicht für die Freiheit der ästhetischen Erfahrung im Spiel des Erwachsenen mit den ‚großen‘ Bildern. Vielmehr zieht er auch hier im Zweifelsfall die ‚kleine Lösung‘ vor. So berichtet die *Eselsgeschichte* von der Begegnung des Helden mit einem wunderlichen

Holländer, dem Besitzer einer Sammlung ausgesuchter Kunstwerke. Dieser gibt seine Einsichten an den Schwachmatikus weiter: „Ich nehme mich vor dem Vielwissen in acht, bemühe mich aber dagegen, dasjenige, was mir sinnvoll erscheint, zu begreifen, zu erkennen und zu behalten. Wer sich den Verstand überladet, dem geht es wie dem Nascher, der sich den Gaumen kitzelt und den Magen verdirbt, das Genossene nicht verdauet und folglich keine Nahrung erhält. Ich habe nur gute Bilder, von Meistern vollendet, welche das, was sie darstellen wollen, im Geiste auffaßten, es klar vor sich sahen und ebenso deutlich wiedergaben“<sup>25</sup>. Ist der Holländer auch bereit, sich stundenlang mit dem Schwachmatikus zu unterhalten und sich in detaillierten, schwärmerischen Beschreibungen seiner Besitztümer zu ergehen, so verweigert er ihm jedoch die Besichtigung der Sammlung. Er macht dabei Termingründe geltend, denn der Besucher ist jenseits der festgesetzten Öffnungszeiten zum falschen Zeitpunkt erschienen. Unverrichteter Dinge muß der Besucher schließlich wieder aufbrechen. Da ruft ihn sein Gastgeber noch einmal zurück. Doch wird nun nicht etwa seiner stürmischen Bitte entsprochen, die Sammlung besichtigen zu dürfen. Der Holländer hat ihn nur deshalb noch einmal zu sich gebeten, um seinen zahlreichen Bildbeschreibungen eine weitere hinzuzufügen – von einem Werk aus seiner Sammlung, das er zuvor vergessen hatte. Dennoch geht der Protagonist nicht verärgert, sondern nachdenklich seiner Wege. Der dilettierende Kunstliebhaber, im bürgerlichen Leben ein Kaufmann, scheint ihm ein vorbildlicher Mann zu sein.<sup>26</sup> Denn wenn es darauf ankommt, entscheidet Tischbein sich nicht für die barocke Totalität des Universalgelehrten, und auch nicht für die möglicherweise ‚zeitgemäßere‘ Freiheit im Spiel, sondern für die Einschränkung. In seinen Plädoyers für das in der Selbstbescheidung gewonnene Kleine arbeitet sich Tischbein in der *Eselsgeschichte* sowohl an ästhetischen Großbildprojekten – wie dem Michelangelo –, wie an pädagogischen Großbildungsprojekten – wie dem des Bildungsromans – ab. Und selbst wenn diese Vorliebe, wie in der Geschichte mit dem Holländer, auch gelegentlich spießbürgerliche Züge tragen sollte: lassen sich Kunst und Leben nicht in einem Konzept ästhetischer Bildung versöhnen, so zählt bei Tischbein das Leben (was immer das auch sei) allemal mehr als die Kunst.

## Anmerkungen

- 1 „Die ganze Kraft und der ganze Reichtum seines inneren Menschen lag(en) in seinem Herzen, und er war eine herrliche und gute Seele, aber in seinem Kopfe war er nicht ganz so klar“ J. H. W. TISCHBEIN, *Eselsgeschichte oder Der Schwachmatikus und seine vier Brüder der Sanguinikus, Cholerikus, Melancholikus und Phlegmatikus nebst zwölf Vorstellungen vom Esel*, (1987) S. 21, Sp. 1.
- 2 „Nicht immer konnte sein Verstand fassen, was er hörte. Es fehlten ihm Kenntnisse, die verschiedenen Meinungen durch das dazwischen Fehlende zu ordnen und verbinden. Er beschloß daher, die Welt zu durchwandern und sich besonders Menschenkenntnis zu sammeln. Er hatte eine hohe Meinung vom Menschengeschlecht.“ Aber, so heißt es wenig später, „Der Mensch hatte den Weg der Glückseligkeit verfehlt, unser Autor hoffte, ihn zu finden und ging auf Reisen“ (ebd., S. 21, Sp. 1).
- 3 Ebd., S. 140, Sp. 2.
- 4 Ebd., S. 144, Sp. 2.
- 5 Die Einbildungskraft ist an dieser Stelle der *Eselsgeschichte* schon nicht mehr, wie noch in dem Verständnis des Einbildungsvorgangs im 17. Jahrhundert, für eine Einverleibung der Bilder zuständig. Allerdings bewahrt die Bildungsauffassung Tischbeins durchaus auch diese Vorstellung noch in sich auf.
- 6 Wenn die einzelnen Bestandteile von Bildern gleich Hieroglyphen entziffert werden können, geht damit nach dem modernen Verständnis des Kunstwerks ihr eigentlichstes Wesen verloren. „Die Theorie des Bildes“, fordert daher Gernot Böhme, „muß die Semiotik wegarbeiten, um sie selbst zu werden. Denn daß das Instrument der Semiotik sich selbst als Theorie des Bildes geriert, sieht man an Titeln wie *Die Sprachen der Kunst* (N. Goodman) oder an dem hybriden Begriff eines *ikonischen Zeichens* (U. Eco), durch den nicht nur Zeichen im Bild, sondern das Bild selbst zum Zeichen deklariert wird“ G. BÖHME, *Theorie des Bildes* (1999) S. 10.
- 7 So spricht MAISAK im Hinblick auf Tischbeins Gemälde des Götz von Berlichingen davon, daß hier „die erzählerische Absicht eindeutig im Vordergrund steht. [...] Tischbein sah die eigentliche Qualität im narrativen Charakter des Bildes, das seine Entstehung gleichermaßen der Dichtung und der Malerei verdankte [...]“ P. MAISAK, *Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt* (in: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, hg. v. H. MILDENBERGER, 1986) S. 17-50, hier S. 23.
- 8 MAISAK zitiert in diesem Zusammenhang Tischbeins Wertschätzung des Bedeutenden im Vergleich mit dem Gefallenden, wie er sie 1785 angesichts von Davids „Schwur der Horatier“ formuliert hatte, und faßt zusammen: „Damit gibt er dem prodese eindeutig den Vorzug vor dem delectare.“ ebd., S. 29.
- 9 Erst im 18. Jahrhundert entlarvt das Bedürfnis nach Konversation angesichts ‚großer Kunst‘ den Banausen. Erinnerung sei hier an die berühmte Gegenüberstellung von ‚richtiger‘ und ‚falscher‘ Kunstbetrachtung, wie Lessing und Chodowiecki sie 1779 vorführen. Vgl. hierzu auch W. KEMP, *Die Kunst des Schweigens* (in: *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*, hg. v. T. KOEBNER, 1989) S. 96-119, bes. S. 98f.
- 10 Bis auf wenige Ausnahmen fordern theoretische Abhandlungen über das Emblem, daß die *pictura* keine menschlichen Figuren abbilden darf. Dieser Umstand ist für eine Rekonstruktion der Rezeptionsvorstellungen von entscheidender Bedeutung – insbesondere vor dem Hintergrund der Frage nach der affektischen Erregung des Betrachters durch das Bild, wie sie Ende des 17. Jahrhunderts in zahlreichen Malereitraktaten insbesondere in Frankreich diskutiert wird. Dort nämlich sind es gerade die menschlichen Figuren, in die sich der Betrachter in mimetischer Anschauung hineinversetzt und von denen er bewegt wird. Mit dem – wenn auch in der Praxis oftmals nicht eingehaltenen – Verbot der Figurendarstellung zielen die Emblemtheorien auf eine grundsätzlich andere Art der Affektkontrolle als die Malereitrate. Sie wollen nicht mit rhetorischen Kunstgriffen die Affekte des Betrachters rühren und kathartisch reinigen, sondern sie senken die *pictura* als Siegeldruck in die menschlichen Seele ein.
- 11 Tischbein in einem Brief an Goethe vom 29. März 1806: „Sie werden eine Zeichnung sehen, die vielleicht das deutlich macht, was (ich) ich im letzten Brief vielleicht nicht deutlich genug schrieb. Nehmlich (daß) die Gelegenheits Bilder, welche die Mahler zuweilen gemacht haben, mehr geistigen Inhalts sind als die, welche sie nur Kunstgeschicklichkeit wegen machten“ W. v. OETTINGEN, *Goethe und Tischbein*. (1920; Schriften der Goethe-Gesellschaft 25) S. 4, Brief Nr. 4. Goethe nimmt in seinen *Tag- und Jahreshäften* von 1806 darauf Bezug, wenn er berichtet, Tischbein „teilte zuerst die Bemerkung mit, daß die flüchtigsten Bilder die glücklichsten Gedanken haben [...]“ J. W. V. GOETHE, *Tag- und Jahreshäfte* (1806, Bd. 10.) S. 492.
- 12 Zit. nach v. ALTEN, *Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel* (1872) S. 116.
- 13 L. M. EICHINGER, *Vor Augen geführt bekommen. Text-Bild-Kombinationen als Merkhilfen* (in: *Text und Bild im Dialog*, hg. v. K. DIRSCHERL, 1993) S. 429-449, hier S. 439.
- 14 Zur literarischen Gattung des Galerieerlebnisses im 18. Jahrhundert vgl. HERDING, „...Woran meine ganze Seele gesogen...“. *Das Galerieerlebnis – eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte?* (In: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1800*, hg. v. P. GANZ u.a., 1991) S. 257-286.
- 15 TISCHBEIN, *Eselsgeschichte* S. 78, Sp. 1f.
- 16 Vgl. Tischbeins Brief an Goethe vom 10. Februar 1817, Brief Nr. 99. V. OETTINGEN. S. 17.
- 17 So hebt Tischbeins Freund Jakob Ludwig Römer in seiner Rezension der *Phantasien* ausdrücklich hervor, daß Tischbein nicht als der ‚Illustrator‘ von Texten mißverstanden werden dürfe. „Überall sehen wir den Künstler, der nie das Heilige seiner Kunst durch leere Spielereien entweihte, sondern mit Geist und Herz in Farben dichtete. Jede neue Ansicht dieser Blätter, jedes tiefere Studium derselben kann eine neue Reihe von Gedanken erwecken, und es wäre wahrlich kein geringer Beitrag zu der Schöpfung der idealischen Welt, dieser regen Welt des Lieblichen und Schönen, wenn solche Maler mit solchen Phantasien den Dichter erweckten, wenn beide Schöpfer im freundlichen Vereine einander die Hand reichten“ J. L. RÖMER, *Über Wilhelm Tischbeins Phantasien* (in: *Der Neue Teutsche Merkur*, August 1806) S. 254-279, hier S. 260. Auch der von Tischbein vielfach umworbene Goethe betont, daß man Tischbeins „Überzeugung vertheidigen mußte, daß man [...] wie Homer mythologisch epische Gegenstände bildkünstlerisch zu behandeln habe“ GOETHE, *Tages- und Jahreshäfte* 1801. Zit. nach v. ALTEN S. 88f. Bodmers Preisgedicht *Über Tischbeins Götz von Berlichingen* (zit. in v. ALTEN S. 24f) stellt Tischbeins Gemälde schließlich über den Text, der den Anlaß zu jenem Bild gegeben hat.
- 18 Darin gleicht er seinem Maler in der *Eselsgeschichte*, in dessen Atelier Bilder und Texte kreuz und quer durcheinander liegen, und der der geselligen Präsentation seiner Bilder erst die Lesung der zugehörigen Texte voranstellt (TISCHBEIN, *Eselsgeschichte* S. 19, Sp. 1). Zum poetischen Primat in Tischbeins Bild-Text-Theorie vgl. auch MAISAK S. 25.
- 19 Lange Zeit ist Tischbein auf der Suche nach einem ‚richtigen Dichter‘, um seine Eselsbilder mit einem Text zu versehen. Als Böttiger ihm in einem Brief vom 17. August 1800 den Dichter Falk vorschlägt, zeigt Tischbein sich in seinem Antwortschreiben erfreut, besteht jedoch auf Vorgesprächen, in denen er dem Autor seine Notizen und Fragmente mitteilen möchte (Briefwechsel zit. bei v. ALTEN S. 74-76) Eine Zusammenarbeit mit Falk kommt nicht zustande; aufgeschrieben wird *Die Eselsgeschichte* schließlich von einer Frau, Henriette Hermes, die sich zwar als Autorin



inszeniert, die aber weder von Tischbein, noch von seinen Zeitgenossen in dieser Rolle anerkannt wird. Zur Entstehungsgeschichte des Eselsromans und zu Tischbeins Anspruch auf Werkherrschaft vgl. HOLM: „Der Text-Bild-Künstler hat zwar keine literarische ‚Geschicklichkeit‘, aber er formuliert unmißverständlich seinen Anspruch auf Werkherrschaft. Tischbeins Werkbegriff stellt nicht nur die mediale Differenz zwischen Text und Bild in Frage, sondern auch die Kategorie von männlich autonomer Autorschaft“. CH. HOLM, „...es werde ihm so schwer, im Zusammenhang zu schreiben, weil es ihn immer treibe, statt zu schreiben zu zeichnen.“ Text-Bild-Beziehungen in Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins und Henriette Hermes' Roman *Die Eselsgeschichte* (in: Bild und Schrift in der Romantik, hg. v. G. NEUMANN u. G. OESTERLE, 1999) S. 411-445, hier S. 417. Zit. nach V. ALTEN S.113.

20 Ebd., S. 111.

22 Süddeutsche Zeitung vom 9./ 10. September 2000, S.1.

23 Oder aber es würde bedeuten, das ästhetische Spiel zwischen dem Bild und seinem Titel ernst zu nehmen – ein Verständnis des Verhältnisses von Bild und Titel, wie es sich erst Anfang des 20. Jahrhunderts in den Werken insbesondere Rene Magrittes und Max Ernsts zu artikulieren beginnt. Vorgezeichnet ist diese Form des Umgangs mit dem Bildtitel im 18. Jahrhundert allerdings bereits mit den *Caprichos* Francisco Goyas, der mit der Hinzufügung des einzelnen Bildtitels aus eben jener Gattung ausbricht, an die er sich mit dem Sammeltitle anschließt: im Unterschied zum Emblem, mit dem das Capriccio einiges gemein hat, verzichtet das Capriccio auf Motti und erläuternde Epigramme. Mehr noch aber trennt das Capriccio vom Emblem. Eine frühe emblematische Darstellung des Capriccios in Caesare Ripas „Iconologia“ von 1603 charakterisiert das Capriccio als einen Gegenentwurf zum Emblem. Ripas Personifikation des Capriccios zeigt einen Narren, der in der einen Hand einen Blasebalg, in der anderen Sporen trägt; beide legen Zeugnis ab von den heftigen Antriebskräften seiner unkontrollierten Gedankengänge. Über Ripas emblematische Darstellung des Capriccios urteilt Busch: „Sein Credo war einfach: Phantasie darf nur in kontrollierter Form zur Entfaltung kommen, denn sie neigt zu völliger Entgrenzung. Die Aufklärung suchte zu Beginn, reinen Tisch zu machen; ihr galt es, Phantasie, als der Rationalität widersprechend, zu unterdrücken. Doch das Unterdrückte meldete sich im Inneren des Einzelnen mit Macht zurück, und wie kein anderer vor ihm hat Goya dieser Erfahrung der Moderne von der unlösbaren Spannung von Welt und Individuum, von Rationalität und Triebstruktur, von objektivem Anspruch und subjektiver Realität, aber auch von Zeichen und Bezeichnetem, Ausdruck gegeben, und zwar mit den Mitteln einer in ihren essentiellen Möglichkeiten erkannten Kunst“ W. BUSCH, Goya und die Tradition des ‚capriccio‘. (in: Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? hg. v. M. IMDAHL, 1986) S. 41-73, hier S. 73. Eine der Thesen, die hier vertreten werden, ist die Vermutung, daß diese von Busch gekennzeichnete Spannung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, in der Emblematik zwar noch nicht auffindbar ist, daß allerdings in dem unauflösblichen und von der Emblemtheorie unhinterfragten Zusammenspiel von Motto und Pictura ein Weg zur modernen Bildbetrachtung führt, in der Bild und Titel immer zusammengedacht werden – und sei es, daß ein Bildtitel fehlt. Barbara STAFFORD, und auch diese Auffassung ist im Kontext der hier verfolgten Überlegungen zum Emblem bedeutsam, versteht Goyas *Caprichos* als einen Gegenentwurf zur meditativen Vergegenwärtigung der inneren Bilder von der Passion Christi durch den Gläubigen. „Die *Caprichos* (1799) entfalten geradezu filmisch ironische Szenen von Verblendung und Scharlatanerie und bildeten als visuelle Zerstreuung eine säkulare Antithese zur religiösen Versenkung. In der Gegenreformation war der

Gläubige dazu aufgerufen, sich während der Meditation innerlich Szenen aus dem Leben und dem Passionsweg Christi zu vergegenwärtigen. Diese Bilder, die im katholischen Ländern noch im achtzehnten Jahrhundert in Emblembüchern abgedruckt waren, wurden für Kenner des Okkulten zum Inbegriff für die zweifelhaften und listenreichen Künste der modernen Wundertäter und Zauberer“ B. STAFFORD, Gewalt und Naturgeschichte. Über das dauerhafte Dilemma, wie etwas anschaulich zu machen sei (in: Vorträge aus dem Warburg-Haus Bd. 1, 1997) S. 77-105, hier S. 36.

Ihre besondere Anziehungskraft beziehen die *Capriccios* Goyas – die Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sind, also zu einer Zeit, in der die Emblemik bereits abgedankt hatte – im Unterschied zum Emblem nicht zuletzt aus der Vieldeutigkeit, die sie trotz ihrer Bildunterschriften beibehalten oder überhaupt erst erhalten haben. Auf die Anleihen, die Goya aus dem emblematischen Bilder- und Bedeutungsfundus macht, ist bereits hingewiesen worden, und einige Rätsel, die die *Capriccios* den Betrachterinnen und Betrachtern des 20. Jahrhunderts aufgaben, konnten mit Hilfe von Emblembüchern aus dem 16. und 17. Jahrhundert entschlüsselt werden. Das spannungsvolle Mit- und Gegeneinander von Bild und Titel, wie es die *Caprichos* Francisco Goyas ausweist, kennt das Emblem nicht. Die Spannung zwischen Bild- und Textteil des Emblems wird im Emblem selbst aufgelöst (oder aber durch alchemistisches Geheim- und Vorwissen gelöst); anders als das Capriccio ist das Emblem nicht auf Spannung und Funkenschlag aus, sondern auf die wechselseitige Erhellung von Bild und Text.

24 In Abgrenzung von der Herderschen Vorstellung von Bildung als einem ‚natürlichen‘ organologischen Auswickeln keimhaft angelegter Eigenschaften entwickelt Herbarth seine Auffassung vom Bildungsvorgang als einer ästhetischen, sprachlich nicht zu fassenden und erzieherisch nicht zu kalkulierenden Kunsterfahrung. „Ästhetische Bildung bedeutet somit für Herbart, daß die Rezipienten die Bedeutung des Kunstwerks erschaffen, indem sie mit dem Sinn kommunizieren, den die Werke verkörpern. Kunstwerke stehen für Sinn überhaupt, weil ihr Inhalt Form ist. Aber sie stehen nicht für eine vorgegebene, explizierbare Bedeutung und auch nicht für Schönheit.“ S. HELLEKAMPS, Ästhetische Rezeption und moralische Sensibilisierung. Zusammenhang und Differenz von Ästhetik und Ethik bei Rorty und Herbart (in: Pädagogik und Ästhetik, hg. v. L. KOCH, W. MAROTZKI u. H. PEUCKERT, 1994) S. 109-124, hier S. 120. Beide Bildungsauffassungen, die Herders wie die Herbarths, können als Gegenmodelle zu einem erinnerungsgebundenen Bildungsbegriff verstanden werden, in dessen Zentrum ‚unmittelbar‘ sinnlich wirkende Bilder stehen, die auf die formbare Seele des Rezipienten einwirken und von diesem erinnert werden.

25 TISCHBEIN, Eselsgeschichte S. 78, Sp. 1.

26 Das Lob des Kaufmanns korrespondiert mit der Verurteilung des Universalgelehrten (ebd., S. 70, Sp. 2) und kann möglicherweise als eine weitere Spitze Tischbeins gegen Goethe gelesen werden. Zu anderen ironischen Bezugnahmen auf Goethe, die Tischbein mit seiner *Eselsgeschichte* und mit der geplanten *Gänsegeschichte* herstellt, vgl. H. MILDENBERGER, Wilhelm Tischbein als Illustrator und Autor eines Romans (in: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, hg. v. dems., 1986). S. 51-77, bes. S. 63 und 32. MILDENBERGER macht plausibel, daß sich bereits das Titelbild der *Eselsgeschichte* als eine Anspielung verstehen läßt: „Der ‚Schwachmatikus in der Campagna‘ ist somit auch eine Art von privatem Gegenstück zu ‚Goethe in der Campagna‘, konzipiert mit einem kauzig-eigentümlichen Humor, welcher sich aus der visuellen Korrespondenz der Gouache zum berühmten Ölgemälde ergibt“ (ebd., S. 63).