

## Roger Paulin

### Stolberg und Wackenroder: Toleranz und Exklusivität

Zwischen Friedrich Leopold Stolberg und Wackenroder besteht, soweit sich nachweisen läßt, keine direkte Verbindung. Gewiß gibt es kein persönliches Bindeglied, denn die kulturellen und politischen Kreise, in denen die Grafen Stolberg beheimatet sind, unterscheiden sich in vielem von denjenigen im bürgerlichen Berlin oder gar des preußischen Adels. Mag meinen Ausführungen der pragmatische Nexus in dem Sinne fehlen, daß keine direkten Einflüsse feststellbar sind, so gehen sie von dem Grundgedanken der referentiellen Rezeptionsforschung aus, daß der Transfer von einer Generation zur nächsten nicht nur Umwandlung bedeutet, sondern auch eine wesentliche Bestätigung des Gemeinsamen. In seiner Monographie aus dem Jahre 1993 hat Dirk Kemper<sup>1</sup> bereits vor Augen geführt, wie das den *Herzensergießungen* zugrundeliegende ästhetische Programm im wesentlichen auf einen früheren Korpus zurückgeht, der eine Korrespondenz religiöser und ästhetischer Erfahrung zum Inhalt hat. Stolbergs empfindsame Essays aus den 1770er und 1780er Jahren, in Boies *Deutschem Museum* erschienen, besonders *Über die Fülle des Herzens* – der Rückbezug dieser Schriften reicht über Burke und Klopstock bis hin zum Pseudo-Longin – sind wesentlich für die Vorstellungen poetischer Kreativität der Sturm und Drang-Generation und sind eine Basis für Wackenroders frühromantische Position. Es mag uns wundern, wenn sich der junge Wackenroder über Stolbergs Odenstil freundlich äußert und ihn demjenigen Klopstocks vorzieht (HKA, II,100): Stolberg sei direkter, weniger sprunghaft und metrisch gelockerter als das große Modell, auf jeden Fall inhaltlich zugänglicher. „Streben nach Klopstocksgröße“ mochte noch in Hölderlins

---

Folgende Werke werden abgekürzt im Text zitiert: Kurztitel in Klammern. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hg.v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde. Heidelberg 1991 (HKA, Bandzahl)

Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, 20 Bde. Hamburg 1820-25 (SW, Bandzahl)

<sup>1</sup> Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart und Weimar 1993, S.115-120.

Tübingen an der Tagesordnung sein, wo es verhältnismäßig konservativ zugeht und man an klaren Mustern festhielt. In Berlin assoziierte man Klopstock eher mit der strengen metrischen Observanz Karl Wilhelm Ramlers, des Horaznachahmers, der unter der jungen Generation wenig Anklang fand. Die frühe Lyrik Ludwig Tiecks – das sei nebenbei bemerkt – zeigt zwar einige Berührungspunkte mit Nachfolgern Klopstocks, Tiedge oder Matthisson, jedoch nicht mit Stolberg.

Stolberg, im Jahre 1796 nur noch vier Jahre von der Konversion entfernt, die literarische Kreise in Deutschland so skandalisierte und erschütterte, greift dem romantischen Programm indessen auf andere Weise vor. Stolbergs Position in der Kontroverse mit Schiller über *Die Götter Griechenlands* wird in Novalis' *Hymnen an die Nacht* aufgegriffen.<sup>2</sup> Stolberg tat als erster den denkwürdigen Schritt der Konversion, den so viele, Friedrich Schlegel allen voran, ihm nachmachten (wer kann wissen, ob Wackenroder und Novalis, hätte sie der frühe Tod nicht ereilt, sich nicht angeschlossen hätten). Er fungierte im übrigen als Mentor für eine jüngere Generation romantischer Dichter. Vor allem ist er ein Anhänger des Raffael-Kults, was ihn mit den *Herzensergießungen* in direkte Berührung bringt. Zunächst aber einige relevante Fakten.

Ich beziehe mich im folgenden auf Stolbergs *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien*, die eine Reise in den Jahren 1791-2 dokumentiert und im Jahre 1794 als Buch erschien.<sup>3</sup> Interessant ist hier die chronologische Nähe zu den *Herzensergießungen*, weniger die ungelöste und letzten Endes unlösbare Frage, ob Wackenroder und Tieck von dem Werk Kenntnis hatten. Beide Werke wiederholen bis zu einem bestimmten Grade Gemeinplätze und Topoi der Kunstrezeption und -kritik des 18. Jahrhunderts. Noch wichtiger: beide Werke werfen Fragen oder

<sup>2</sup> Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg.v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 6 Bde. Stuttgart 1960-88, S.142-7.

<sup>3</sup> Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien in den Jahren 1791-92*, 4 Bde., Königsberg und Leipzig 1794. S. weiter Roger Paulin, 'Goethe's and Stolberg's Italian Journeys and the Romantic Ideology of Art'. In: *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*, hg.v. Zweder von Martels, Leiden, New York, Köln 1994, S. 207-219; Eleoma Joshua und Judith Purver, 'Antike und christliche Kunst in Friedrich Leopold Stolbergs „Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien“'. In: *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, hg.v. Anne Fuchs und Theo Harden, Heidelberg 1995, S. 404-416.

Probleme des Eklektizismus, der Exklusivität und der Toleranz auf, die für den Generationstransfer charakteristisch sind.

Mit der Behauptung, die *Herzensergießungen* seien ein eklektisches Werk, sagt man nichts Neues, denn ihr bewußter Verzicht auf Systematik und historische Progression zugunsten einer radikalen Verinnerlichung und Subjektivisierung des Kunstprozesses schließt dies mit ein. Eklektisch ist das Werk vielleicht auch in einem anderen Sinne, einem persönlichen oder biographischen, als es nur einen Aspekt vom Koautor Ludwig Tieck wiedergibt, und zwar einen, von dem er in kurzer Zeit abrücken sollte. Tieck ist bedeutend vielseitiger als Wackenroder. Im Jahre 1799, in dem Gedicht *Ein Traum in den Phantasien über die Kunst*, das zugleich als ergreifendes persönliches Andenken an Wackenroder und als programmatisches Manifest fungiert, ist es „Der kühne Britte“, also Shakespeare, der „wandelt dreister/Vor allen her“ (HKA, I, 251f.), und zwar weg von Raffael. Das *Gespräch über die Poesie* in der *Athenaeums*nummer von 1800 setzt die ‚großen Namen‘ aus verschiedenen Epochen der Geschichte in eine organische Beziehung zueinander (keine systematische!), während *Die Gemälde* aus dem Jahre 1799, wenn auch der herkömmlichen Kunstkritik abhold, Malerschulen und Stile und Kunstpraxis einem übergreifenden Prinzip innerer, letzten Endes religiöser Kunstschau unterordnet.

Stolbergs *Reise in Italien* (ich benutzte im folgenden diesen Kurztitel) ist andererseits, wie Reisebeschreibungen im allgemeinen, ihrem Wesen nach eklektisch. Sieht man von der großen Ausnahme Goethe ab, der das Irrelevante und Nicht-Ansprechende an Italien einfach wegließ, verstand sich die Reisebeschreibung im 18. Jahrhundert immer noch als Sammelwerk, als Dokumentation aller möglichen Gegenstände und Stile, welche die kulturellen und historischen Umschichtungen Italiens zutage gefördert hatten. Hinzu kommt im Falle Stolbergs seine fast manische Neigung, alle zugänglichen Kunstsammlungen – und die meisten tun sich für einen Reichsgrafen auf – zu registrieren. Der Reisende äußert sich zu den Gegenständen in der zwangslosen Reihenfolge, wie er ihnen begegnet, und wie so viele Kunstkenner seines Jahrhunderts schütten auch seine Briefe – Stolberg bedient sich des Reisebriefs als Stilgriff – eine Fülle historischen und archäologischen Wissens aus, das Erbe der Aufklärung und ihrer Enzyklopädistik. Aber nicht nur das. Gelegentlich tritt bei Stolberg eine chronologische Linearität und Folgerichtigkeit auf, beispielsweise wenn er die Kunstgeschichte Roms als „ewigen Frühling“ (SW, VII, 269) bezeichnet

und in einer weitumfassenden Geste den historischen Verlauf von Ägyptern und Griechen bis in den heutigen Tag (Angelika Kaufmann!) als einen kontinuierlichen Prozeß verstehen will. Nur selten, dann aber an bedeutenden Stellen, hält er in seiner leicht atemlosen Chronik inne und bekennt sich zu einer eindeutigen Position. Das kann in einer großangelegten Naturbeschreibung geschehen oder etwa in seinem Panoramabild von Savoyen. Dort überblickt er die Ebene Norditaliens und läßt im Geiste die großen Kulturen Revue passieren, die Italien beherrscht haben, bis an die fernen Küsten des Mittelmeers und weiterhin. Denn hier, wo das „heilige Feuer der Religion“, „die lange Morgenröthe ihrer Geschichte, und durch das Hahnengeschrei der Propheten angekündigte Sonne der Wahrheit und die Liebe“ (SW, VI, 311f.) gewaltet haben, entsteht eine postantike und triumphierende christliche Apologetik, die nicht selten seinen Kennerblick färbt. Sein Geschichtsverständnis entfernt sich offensichtlich von dem der Aufklärung. In Rom, in der Sammlung Borghese, nach seinem Ausfall über Lessings Ablehnung des „Widrigen“ in der antiken Kunst, äußert er sich folgendermaßen:

Das unverbrüchliche Hauptgesetz der Kunst war und ist: nach der festesten Ergreifung der Wahrheit, mit Inbegriff der poetischen Wahrheit zu streben. Wohl dem Künstler, wohl dem Dichter, welcher mit dieses Gesetzes Beobachtung die Wahl des Schönen und des Edlen verbindet! (SW, VII, 249 f.).

„Das Edle, Wahre und Schöne“ sind unverbindliche Anleihen aus Winckelmann, auf die verschiedensten Gegenstände angewendet. Gelegentlich ist indessen der Einfluß Burkes festzustellen, indem Stolberg Raffael im Sinne des Schönen, Michelangelo jedoch nach dem Maß des Erhabenen, beschreibt. Diese Technik liegt auch Wackenroders Ausführungen zugrunde, ist aber, wie die Beispiele Mengs und Reynolds verdeutlichen, nichts Außergewöhnliches.<sup>4</sup>

Stolberg erhebt keinen großen Anspruch auf Kennerschaft, wengleich seinem Reisebericht zu entnehmen ist, daß er sich bemüht hat, sich eingehend über das Sehens- und Beschreibenswürdige zu informieren. Das Platon-Zitat auf dem Titelblatt – „Das Schöne zum Wahren“ – macht die propädeutische Absicht des Ganzen klar; es dient gleichzeitig als Hinweis an den Leser, sich über die ‚Unvollkommenheiten‘ seines Schilderungsvermögens hinwegzusetzen. Stolbergs nicht unerhebliche poetische Fähigkei-

<sup>4</sup> Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, hg.v. Robert R. Wark, New Haven und London 1975, S.84. Opere di Antonio Raffaello Mengs [...] pubblicate dal Cav. D. Guisepe Niccola D'Azara, 2 Bde., Bassano 1783, II, 43.

ten kommen in der *Reise in Italien* sehr verschieden zur Geltung, zum einen in den stellenweise sehr schönen topographischen und botanischen Schilderungen, die durchaus den Vergleich mit Goethe aushalten. Dagegen verzichtet er in seinen Gemäldebeschreibungen auf eigentliche Wiedergabe durch Worte und konzentriert sich statt dessen auf das Wesenhafte im Kunstwerk – das sich selbstverständlich nie sinnmäßig ausdrücken läßt – auf die emotionale und moralische Wirkung auf den Betrachter und unsere Identifikation mit dem Zweck des Gegenstandes vor unseren Augen. Wenn nämlich das dem Kunstwerk innewohnende Prinzip richtig ist, dann läßt sich dieses Prinzip auf die künstlerische Ausführung übertragen. Schaffende Künstler im 18. Jahrhundert mochten zwar vor den Risiken warnen, den Prozeß der artistischen Wiedergabe auf subjektive Kriterien zu reduzieren. In seinem 5. *Discourse* beteuert Sir Joshua Reynolds, Kritiker würden „always find in them [d.h. den Kunstwerken] what they are resolved to find“ und „excellencies that can hardly exist together“ loben.<sup>5</sup> Interessant ist daher folgende Passage, in der Stolberg ein Gemälde von Raffael schildert:

Ich habe das berühmte Gemälde von Rafael, die Verklärung Christi, in der Kirche *San Pietro in Montorio* gesehen. Auf seine Stärke sich verlassend, wagte der große Mann eine Kühnheit, welche vielleicht nur Er wagen durfte; oder vielmehr, er beging, wohlwissend, was er that, einen Fehler, sicher, ihn durch die Schönheit der Gedanken und der Darstellung vergessen zu machen.

Ein Geist, wie Rafael, will nicht Verzeihung verdienen: er will Verzeihung, mehr als Verzeihung, er will Bewundrung erzwingen, selbst wenn er vorsetzlich fehlt, wie er nur fehlen darf, und es gelingt ihm!

Eigenthümlich ist das Gelingen dem Genie. Rafael zeigt uns Christus hoch in Strahlen; unter ihm schweben Elias und Moses über der Höhe des Berges; Johannes, Jacobus und Petrus liegen in Entzückung auf dem Gipfel, und unten am Berge ist der Besessene, aus welchem die übrigen Jünger unsers Herrn, während Er auf dem Berge war, den Teufel zu treiben nicht vermochten.

Welcher Standpunkt läßt sich denken, aus dem wir zugleich alle diese Personen, und mit deutlicher Physiognomie der Gesichter, sehen könnten? Zu diesem gerechten Vorwurf läßt Rafael uns nicht Zeit; sein Zauber reiße uns hin, Schrecken ergreift uns beim Anblick des Besessenen; wir theilen die Verlegenheit der Jünger, den Antheil der Zuschauer, das ängstliche Forschen im entflamnten Vaterauge, ob diese Männer seinem Sohne helfen können, den Jammer der Mutter und der Schwester; unser geschreckter Blick irret umher, wir sehen hinauf, wir werden entzückt mit den Jüngern,

<sup>5</sup> Sir Joshua Reynolds, *Discourses* (wie Anm. 4), S.78.

wir erheben uns mit den aufwärts strebenden beiden großen Sehern der alten Vorzeit, um näher zu kommen Dem, der mit menschlichem Leibe in umstrahlende[m] Himmelsglanze als in Seinem Elemente schwebet, mit unaussprechlicher Hoheit und Liebe schwebet, mit empor eilender Andacht, mit hinab auf die Erde thauender Huld und Gnade!

Tadel, wo ist dein Stachel? Kritik, wo ist dein Sieg? (SW, VII, 242 f.).

Vielleicht ist es Zufall, daß sowohl Christus und Raffael in Majuskeln erscheinen – Stolberg ist ohnehin nicht konsequent. Es ist auch Nebensache. Stolberg räumt ein, daß im Sinne der Maltechnik das Gemälde Fehler aufweist: nach Lessings Kategorien versucht es, das ‚Nacheinander‘ dreier verschiedener Handlungsverläufe aus dem Evangelium zu fassen, aus ein und derselben Malperspektive, sodaß die Wirkung auf alle Beteiligten – auf den verklärten Jesus mit Moses und Elias, die Jünger „in Entzückung“ (die Wirkung des himmlischen Wortes) und den Besessenen – beobachtet werden kann. Solchen technischen Überlegungen stehen aber „Stärke“, „Kühnheit“, „Gelingen dem Genie“ (Raffaels Kräfte), „Zauber“, „Schrecken“, „Entzücken“, „sich erheben“, „Andacht“ entgegen (die Reaktion des Betrachters) und das umgewandelte Paulus-Wort, das alle bloße Kritik zunichte macht. Goethes berühmte Schilderung im Gespräch mit Eckermann 1827 der Licht- und Schattentechnik bei Rubens und seines Sich-Hinwegsetzens über die Konventionen der Landschaftsmalerei wäre hier zu vergleichen, wengleich Goethe auf ganz andere Überlegungen hinaus will. Es ist bemerkenswert, wie Stolberg auf der einen Seite dem Betrachter den Luxus einer ‚Kritik‘ am Genie zubilligt, um diese Kritik sogleich in ihre Schranken zu weisen. (Wackenroder dagegen ist nicht bereit, auch nur dieses Maß an Kritik einzuräumen.) Wenn Stolberg einen ganz anderen Gegenstand – die Laokoongruppe – beschreibt, beläßt er es trotz genauer Beobachtung von Details (z. B. der Wirkung des Schlangengiftes) bei „Harmonie“ und „Natur“, der essentiellen Wahrheit des poetischen Textes. (SW, VII, 286 f.). Er weiß wohl, daß Worte unfähig sind, den Rhythmus, die Prozesse und Techniken wiederzugeben, deren Ineinanderwirken das Kunstwerk entstehen läßt; das Gemälde eines Genies bringt dennoch eine Art Ekphrasis zustande und vermittelt sowohl Poesie als auch Philosophie:

Zum drittenmale haben wir einen Vormittag in den Rafaelischen Stanzen des Vaticans zugebracht. Puccini war in unserer Gesellschaft. Dieser geistvolle, zart empfindende, feurige Mann hat sich tiefer vielleicht als je ein Maler in Rafael's Gemälde, in das Genie dieses Unsterblichen hinein gedacht, hinein empfunden! *S'è internato del Raffaello*, würde Dante gesagt haben. Welche

Schönheiten, welche Gedanken hat er mir in diesen Wundern des Pinsels gezeigt! welche Tiefen in diesem Ocean des Schönen! Kein Maler hat wohl je den Reichthum und zugleich die weise Sparsamkeit wie Raffael. In der Natur ist die lebendigste Fülle, und nichts ist umsonst. So in Raffael's Gemälden. Je länger man sie sieht, desto mehr entdeckt man. Jedes ist ein Gedicht! O ihr Dichter, hütet euch zu sehr Maler seyn zu wollen! Lernet die Würde der Poesie! Raffael, welcher alle Maler so weit hinter sich zurück läßt, war so groß, so unerreichbar groß, weil er in seinen Gemälden Philosoph und Dichter war. Ich zweifle, daß er Einen Vers gemacht habe, aber gedichtet haben wenige Dichter wie er. (SW, VII, 257 f.).

Stolbergs poetischer und religiöser Mentor Klopstock, dem er Zeit seines Lebens die Treue hielt, sogar nach seiner Konversion, und dessen *Messias* wiederholt in der *Reise in Italien* zitiert wird, hätte dieser Erkenntnis nur teilweise zugestimmt. Für Klopstock haben Musik und Poesie den Vorrang, nicht die bildenden Künste. Edward Youngs *Nachtgedanken*, wie er 1758 in seinem Essay *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* ausführt, haben der Menschheit mehr eingebracht als Raffael.<sup>6</sup> Stolberg, wie auch die meisten seiner Generation, ist eindeutig anderer Meinung. Trotzdem bleibt Klopstock nach wie vor einer der Schutzheiligen der deutschen Vorromantik (um einen leicht altmodischen Terminus zu gebrauchen), ja Stolbergs Schilderung von Raffaels *Verklärung* hat etwas vom Rhythmus des *Messias*. Dies entspricht jener breiten Toleranzhaltung, der zufolge Boies *Deutsches Museum* Homer, Raffael, Shakespeare, Sophokles, Ossian – und Klopstock – als ungefähr gleich einstufen kann. Dieser Eklektik bleibt Stolberg auch treu: in der *Reise nach Italien* erinnert die Verseinlage „Hesperiden, meinem Freunde J.A. Ebert gewidmet“ (SW, IX, 332-51) an den alten Klopstockkreis. In Tiecks und Wackenroders Umgebung setzt Reichardt, der Musiker *und* Dichter in seine Kunstästhetik aufnimmt, diese Richtung fort. Bei Stolberg kann es gelegentlich zu kühnen Gleichsetzungen und Verbindungen kommen: Apelles mit Raffael dürfte noch angehen (SW, VII, 219), aber Homer und Platon mit Raffael (SW, VII, 219, IX, 382) ist wohl etwas gewagt. Stolberg postuliert zwar gelegentlich das Versagen der antiken Kunst im Hinblick auf die Vollendung christlicher Kunstschulen; niemals aber gibt er das Primat der griechischen Kunst als Fundament und Richtmaß unseres Schönheits sinns preis. Als eifriger Raffaelanhänger hat er jedoch hohes Lob für jedes Kunstwerk, aus welcher Schule auch immer, das ihm

<sup>6</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hg. v. Karl August Schleidens, Darmstadt 1962, S. 990.

angenehm auffällt. Gewiß gefällt ihm nicht alles, denn seine Sehweise ist zeitbedingt: im Palazzo Doria ergeht er sich in Lobeserhebungen über Poussin oder Claude, geht jedoch an Caravaggio oder Velásquez ohne eine Silbe vorbei. Er führt uns die verschiedensten Kunstschulen vor: Bologna, Toskana (nicht Venedig, wohlgemerkt), Flandern, die Niederlande, ja auch Deutschland. Denn sogar Dürer kommt in dem Abschnitt über den Palazzo Doria vor. (SW, IX, 366). Er steht kunsthistorisch auf ebenso schwankendem Boden wie nachher Wackenroder, und seine Verklammerung der Namen Raffael, Michelangelo und Dürer entspricht durchaus dem Kunstverständnis seiner Zeit. Aus dem Gewühl von Namen, die uns Stolberg entgegenbringt, treten jedoch drei Gestalten hervor: selbstverständlich Raffael, aber nicht nur der religiöse Maler, denn Stolberg hat auch die *Galatea* gesehen (SW, VII, 306), Leonardo und Michelangelo, drei Universalgenies, Architekten, Bildhauer und Maler zugleich. Das ist auch Wackenroders Dreifaltigkeit (nicht etwa Mengs' Trinität von Raffael, Correggio und Tizian).<sup>7</sup> Bei seiner enzyklopädischen Eklektik gelingt es Stolberg, aus der Kultur der italienischen Halbinsel bestimmte ästhetische Normen und Grundsätze herauszudestillieren, die er mit bestimmten, der Rangordnung nach kategorisierten Namen und historischen Perioden verbindet. Er urteilt nur über das, was er mit eigenen Augen gesehen hat. Das Anekdotenhafte, das dem Genie anhaftet, interessiert ihn nicht. Beim Besuch im Hause Tassos auf Sorrent steht z.B. der göttliche Dichter im Mittelpunkt, nicht seine Lebensumstände:

Mit vaterländischem Stolze zeigen Sorrento's Bürger das Haus, in welchem der unsterbliche Dichter geboren ward. Wenn er an Erhabenheit und Feuer dem großen Dante, an Fülle der reichsten Phantasie dem üppigen Ariosto weicht, so ist er doch einer der drei großen Dichter des neuen Italiens, welche zwar vorzüglich ihrem Vaterlande, aber auch der ganzen Menschheit Ehre bringen, der Menschheit, welche sich Rechte auf jedes außerordentliche Genie vorbehält, und solche nicht allein Einem Lande zur Zierde läßt. Reine, entflammte Liebe zum Schönen und Wahren leitete seine keusche Muse, welche nicht um den Beifall der Menge buhlend, aber empfindlich für der Edlen Lob, diesen schöneren Kranz zugleich mit jenem Beifall erhielt, und behalten wird. (SW, VIII, 160).

Die Dichter des literarischen Kanons, die ‚Schutzheiligen‘ sind über biographische, lokale und zufallsabhängige Überlegungen erhaben.

<sup>7</sup> Mengs, *Opere* (wie Anm. 4), II, 190.



Die jungen Romantiker – als solche treten sie in den *Herzensergießungen* hervor – stehen auch auf hoher Warte und überblicken alle Kulturen, schränken den Kanon jedoch radikal ein und beweisen damit, daß Stolbergs *Reise in Italien* einem anderen Zeit- und Mentalitätsabschnitt angehört. Vorbei ist der Klopstockkult, mag er auch ihre Vorstellungswelt und ihre Sprachhaltung beeinflusst haben. Diese Generation hat auch ein anderes Verständnis von christlicher Poesie: sie entdeckt Dante. Sie hat für die Aufklärungsneologie Sacks oder Spaldings, für christliches Humanitätsdenken nichts übrig, ja sie ist nicht einmal an Doktrin interessiert. Für sie ist *Der Messias* unlesbar (außer in Tübingen), und sie verliert bald den Geschmack an Ossian. Für sie ist Goethes Tasso relevant, nicht Stolbergs. Das neulich erschienene Werk Goethes, ein Bildungserlebnis besonders für den jungen Tieck, hat nämlich in der Hauptsache mit dem Charakter und den Lebensumständen des Künstlers zu tun. Selbstverständlich greift Goethe die Topoi der Künstlerhagiographie auf, jene ältere Tradition des Humanismus und der Renaissance, die sich über Lebensschicksal und Einbrüche zugunsten des ‚divino artista‘ hinwegsetzt. Hat der Dichter oder Künstler tatsächlich den göttlichen Funken empfangen, ist er ein ‚alter deus‘, mit Fürsten auf gleichem Fuß, die Verkörperung des Genies, so stehen diese Manifestationen im Mittelpunkt. Alle Schwächen und Gebrechen sind nur Nebensache, ja sogar Vasari hält es nicht für nötig, sie zu verschweigen, nicht einmal bei Raffael. Alles andere wird in den Schatten gestellt zugunsten der wunderbaren Kindheit des Künstlers (Beispiele: Giotto und Tasso), seiner göttlich inspirierten Maltechnik, seiner Großmut und seiner Leutseligkeit, seiner Großmut in der Not, seinem Umgang mit hohen Herren. Sind Schwächen zu verbuchen, so waltet eine großzügige Toleranz: mehrere Texte des 18. Jahrhunderts demonstrieren, wie langlebig und tiefverwurzelt diese Vorstellungen sind. Später im Jahrhundert tritt eine gegenläufige Tendenz zutage, die man schon in der Hagiographie um Klopstock oder den Hainbund (Giseke, Hölty) und überhaupt in der Konzentration auf Leben und Werk feststellen kann. Schillers Bürger-Rezension (1791) ist hier bezeichnend: die „fast kränkelnde Schwermut“ ist Teil vom „eigenen *Selbst* des Dichters“, gibt jedoch nicht jene „wohlthätige harmonische Stimmung“ wieder, „in welche wir uns von dem Dichter versetzt sehen wollen“.<sup>8</sup> Zwischen den Zeilen also ein Hinweis für

<sup>8</sup> Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bde., München 1960, V, 982f.

den Eingeweihten auf Bürgers wüstes Privatleben. Von großem Symbolgehalt für die Zeit ist daher die Ausstellung im Pariser Salon von 1781 – ich folge hier Michael Leveys These<sup>9</sup> – des ersten historischen Gemäldes in einer ganzen Welle, das den sterbenden Leonardo in den Armen Franz I. darstellt, die menschliche Seite also des ‚alter deus‘.

Welchen Kategorien folgt dagegen Wackenroder? Sein Triumvirat Raphael, Leonardo und Michelangelo (mit Dürer als viertes Glied) besteht nicht wie Stolbergs lediglich in der Zusammenkunft von Genie und Inspiration; hinzu kommt der Charakter des Künstlers: ob der göttliche und frühvollendete Raffael oder der ‚naive‘ Meister Dürer, der die Enge seiner bürgerlichen und privaten Existenz überwindet durch seine Hingabe an eine Kunst, die wie Raffaels religiös fundiert ist. Wackenroder ist nicht immer konsequent: er setzt sich z.B. am Ende der *Herzensergießungen* über Guido Renis verwildertes Leben hinweg. (HKA, I, 144). Im großen und ganzen darf man aber sagen, daß die *Herzensergießungen* Eigenwilligkeit, Ekzentrität und Manieriertheit streng richten; sie betrachten mit Stringenz das Leben derer, denen das Gleichgewicht zwischen Leben und Kunst – die Eigenschaft des wahren Genies – abgeht: Francesco Francia (HKA, I, 61-5), Piero di Cosima (HKA, I, 101-5), ja selbst Joseph Berglinger, trotz seines „ästhetischen Enthusiasmus“ (HKA, I, 144), sie alle werden letzten Endes am Charakter scheitern, nicht am Talent. Die Muster der Musikerhagiographie, die bei Reichardt noch nachwirken, gelten nicht mehr.

Meine Hauptthese wäre dahin zu formulieren: Die *Herzensergießungen* stellen einen wichtigen Einschnitt dar zwischen der Generation, der Stolberg angehört, und der Künstlerbiographie, wie sie in den 1790er Jahren und weiterhin in Erscheinung tritt. Der künstlerische *gradus ad Parnassum* der *Herzensergießungen* ist das Zukunftsmuster. Unnötig zu sagen, daß dieses Muster auch der Hagiographie um Wackenroder selbst und um Novalis zugrundliegt. Sogar Goethe, dessen Winckelmann-Essay sich in denselben hagiographischen Mustern bewegt, kann trotz der ideologischen Kluft, die ihn von den Romantikern trennt, ihnen in der Erkenntnis zustimmen, daß Hingabe an das Ideal und Selbstlosigkeit die menschlichen Schwächen, die dem wirklichen Leben eigen sind, aufheben kann. Selbstverständlich beziehen Goethe

<sup>9</sup> Michael Levey, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, London 1981, S. 46.

und die Romantiker verschiedene Positionen; Goethe betont die Humanität und die Reife, die Romantiker das Frühvollendete. Beide rücken sie in ihrer Behandlung der Künstlergestalt von einer Toleranzhaltung weg zugunsten eines enger definierten, esoterischen Kanons, den es sogar mit den Mitteln der Polemik zu verteidigen gilt. Das Frontispiz der *Herzensergießungen*, „Der Göttliche Raphael“, muß man trotz Irenik und Hagiographie, und gerade aufgrund seiner strategischen Stellung *vor dem Text*<sup>10</sup>, als eine Aufforderung lesen, neue, radikal neue Positionen zu beziehen.

(Vom Verfasser aus dem Englischen übersetzt.)

---

<sup>10</sup> Cf. Roger Paulin, „The Romantic Book as „Gesamtkunstwerk““. In: Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester 71 (1989) S. 47-62.