

IRMGARD EGGER

## Konkurrenz der Bilder

Hagiographischer Diskurs, neuplatonische Idee, romantische  
Kunstreligion

Sinnbild – Abbild – inneres Bild: *Franz Sternbalds Wanderungen*

Sternbald [...] betrachtete das alte Gemälde, das er auffrischen sollte. Es war die Geschichte der heiligen Genoveva, wie sie mit ihrem Sohne unter einsamen Felsen in der Wildnis sitzt und von freundlichen, liebkosenden Tieren umgeben ist. [...] Denksprüche gingen aus dem Munde der Heiligen, ihres Sohnes und der Tiere, die Komposition war einfach und ohne Künstlichkeit, das Gemälde sollte nichts als den Gegenstand auf die einfältigste Weise ausdrücken.<sup>1</sup>

Bei dem Auftrag der Äbtissin, das Gemälde bloß etwas aufzufrischen will Franz Sternbald es jedoch nicht bewenden lassen: »den Ausdruck der Figur zu erhöhen« (*ST* 354) und die religiösen Denksprüche zu übermalen, um damit Lebensnähe und bildhafte Wirkung zu verstärken, gilt ihm als Gebot der Ästhetik, wo nicht – in seinem Verständnis – der Theologie. Schon einmal hatte er so in seiner Heimat ein altes Altargemälde durch ein neues eigenes Bild ersetzt (*ST* 65–72), ein Vorgehen, mit dem er nun freilich im Widerspruch zur Bildkonzeption seiner Auftraggeberin steht. »Reiz, und was ihr Maler Schönheit nennt, gehört gar nicht in ein Bild, das zur Erbauung dienen und heilige Gedanken erwecken soll« (*ST* 354), setzt die Äbtissin seinen Vorstellungen entgegen. Den hagiographischen Bezugsrahmen steckt sie folgendermaßen ab: »Die Worte sind [...] die Erklärung des Gemäldes, und diese

<sup>1</sup> Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte* (1798). Studienausgabe. Hg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1966, hier: S. 353. Seitenverweise erfolgen künftig nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle *ST* in Klammern nachgestellt.

44 gottseligen Betrachtungen könnt Ihr nimmermehr durch den Ausdruck der Mienen ersetzen« (*ST* 354). Sinnbild, nicht künstlerisches Abbild der Wirklichkeit solle die religiöse Malerei sein, zur Belehrung und Besinnung anregen und nicht zur Anbetung des schönen Scheins.

Klar erkennbar, wenngleich bislang nicht in dieser Spezifik wahrgenommen, lässt Tieck die Äbtissin hier den hagiographischen Diskurs<sup>2</sup> westkirchlich-katholischer Prägung vertreten, wie er sich von den *Libri Carolini* (791)<sup>3</sup> über das Konzil von Trient (1545–63) und den *Discorso intorno alle immagini* Kardinal Paleottis (1582) bis zu der Enzyklika *Sollicitudini Nostrae* Papst Benedikts XIV. (1745) entwickelt hatte.<sup>4</sup> Stets war es dabei um die Schaffung einer didaktisch-symbolischen Bildkonzeption gegangen und um deren Verteidigung einerseits gegenüber Vivisierung, Bildmagie und Anbetungsappell der aus dieser Sicht allzu suggestiven byzantinischen und dann gegenreformatorischen Heiligendarstellung

- 2 Zum Begriff des »hagiographischen Diskurses« als einem System von kodierten Formensprachen und Redeweisen vgl. Michel de Certeau: *L'écriture de l'histoire*. Paris 1965; Marc Van Uytenghe (übers. von Heinzgerd Brakmann): »Heiligenverehrung II (Hagiographie)«. In: *Reallexikon für Antike und Christentum* [= *RAC*] 12 (1988), Sp. 150–183; Ludwig Bieler: *Theios anér. Das Bild des »göttlichen Menschen« in Spätantike und Christentum*. 2 Bde. Wien 1935 f.
- 3 Zur historischen Entwicklung der gegensätzlichen ost- und westkirchlichen Bildtypen vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990; Christa Belting-Ihm: »Heiligenbild«. In: *RAC* 14 (1988), Sp. 65–96; Günther Lanczkowski/Peter Welten/Johann Maier./Hans Georg Thümmel/Walther von Loewenich: »Bilder I-VI«. In: *Theologische Realenzyklopädie* [= *ThRE*]. Bd. 6. Hg. v. Gerhard Krause u. a. Berlin u. a. 1980, S. 515–557.
- 4 Zu Kardinal Paleotti vgl. Holger Steinemann: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleotti »Discorso intorno alle immagini sacre e profane« (1582)*. Hildesheim u. a. 2006; zu dem Gelehrtenpapst Prospero Lambertini/Benedikt XIV vgl. François Boespflug: *Dieu Dans l'Art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*. Paris 1984; Andrea Zanotti (Hg.): *Prospero Lambertini. Pastore della Città, Pontefice della Christianità*. Bologna 2004. – Die Bildoffensive des Jesuitenordens bzw. andererseits den Ikonoklasmus der Reformierten vermochte Paleotti 1582 ebenso wenig aufzuhalten wie Lambertini 1745 den bildhaften Volksaberglauben bzw. die aufklärerische Kirchenkritik. – Beide Schriften wurden mithin lediglich im innerkatholischen Raum überhaupt rezipiert (wenngleich kaum befolgt), wo ihre Argumentation aber wohl auch Tieck (und dann Hoffmann) zu Ohren kam.

und andererseits gegenüber dem Idolatrievorwurf aus Ikonoklas-  
mus, Reformation und Aufklärung. So spitzfindig indes die Mitte  
zwischen den Extremen angestrebt wurde, ging die Argumentation  
vor dem Hintergrund sich wandelnder gesellschaftlicher und künst-  
lerischer Realitäten jedenfalls ab der Renaissance hier wie dort meist  
ins Leere, und sie überzeugt schließlich auch Sternbald nicht, der  
– fast *avant la lettre* – die romantische Kunstphilosophie vertritt  
mit ihrem Primat der inneren Empfindungsbilder vor den überlie-  
fertenen Codices und ihrer Sakralisierung des Ästhetischen respektive  
der Ästhetisierung des Sakralen, darin, wie schon Wackenroder, den  
Begriff ›Kunstreligion‹ antizipierend.<sup>5</sup>

Tieck lässt diesen Kontrast der Diskurse allerdings noch durch-  
aus ironisch ausklingen: der ob der strengen Vorgaben betrübt  
Maler hält sich nun zwar äußerlich an die Regeln, unterwandert sie  
jedoch in charakteristischer Weise: »Er nahm sich nämlich vor, in  
dem Gesichte der Genoveva das Bildnis seiner teuren Unbekannten  
abzuschildern« (*ST* 355). Ähnlich hatte er kurz zuvor im Auftrag  
eines reichen Bürgers in Straßburg ein Gemälde der Heiligen Fa-  
milie gestaltet, auf dem er die zum Bild in seiner Seele verdichteten  
Gesichtszüge der entschwundenen Jugendliebe zum Antlitz der  
Madonna werden ließ (*ST* 200 ff). Was sich aus theologischer Sicht  
als Idolatrie darstellt und damit als Kardinalsünde bzw. Diskurs-  
bruch, bleibt aber beide Male unentdeckt. Dem nicht-kirchlichen  
ersten Auftraggeber war das Problem wohl unbekannt oder auch  
gleichgültig, und die strengen Klosterfrauen werden ihrerseits von

5 So deutlich die Anklänge an spätere kunsttheoretische Ansätze hier auch bereits  
erscheinen mögen, lässt die Chronologie der Entstehungsdaten nur ein einziges  
Vorbild zu, nämlich die von Tieck ergänzten und herausgegebenen *Herzenser-  
gießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/1797) Wilhelm Heinrich  
Wackenroders (vgl. Anm. 9 und 11). – Der Begriff ›Kunstreligion‹ wurde von  
Friedrich Schleiermacher im konkreten Zusammenhang der frühromantischen  
Ästhetik geprägt (*Über die Religion – Reden an die Gebildeten unter ihren Veräch-  
tern*. Berlin 1799, S. 168), in späteren Auflagen allerdings relativiert bzw. zurück-  
genommen, was aber nichts an seiner paradigmatischen Bedeutung für die Jahre  
um 1800 ändert. Vgl. dazu Ernst Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion  
in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*.  
Berlin 2004, S. 193–218; Gunter Scholz: »Das Bild im Denken Schleierma-  
chers«. In: Reinhard Hoeps u. a. (Hg.): *Handbuch der Bildtheologie*. Bd. 1: *Bild-  
Konflikte*. Paderborn u. a. 2007, S. 286–299.

46 einem noch massiveren Regelverstoß eingeholt: der Flucht einer Novizin.<sup>6</sup> So folgenlos diese Episoden daher für Sternbald sind, zeichnen sich darin jedoch drei Motive ab, die im Weiteren in der Literatur der Romantik eine bedeutende Rolle spielen werden – bis hin zu ihrer Verschärfung zum Krieg der Bilder bei E. T. A. Hoffmann.

Zum Ersten ist dies die Konkurrenz der Diskurse zwischen (mitunter auch in sich kontroversen) hagiographischen Vorgaben und romantischer Ästhetik, zum Zweiten die ursprünglich neuplatonische Vorstellung des Bildes in der Seele,<sup>7</sup> die nun in der von Tieck weitergeführten Individualisierung drittens auch zu der (teils bereits historisch angelegten) Vivisierung der Gemälde beiträgt und damit zur tendenziell bedrohlichen Vermengung von Bild und Leben. Schon die Inhalte seines ersten größeren Werks, des Altarbildes in seinem Heimatort, hatte Sternbald auf diese Weise weniger aus religiösen Studien bezogen, sondern vor allem aus den Bildern der eigenen Seele. Entsprechend leer erscheint ihm nach dessen Vollendung sein Inneres, entsprechend belebt der Bildinhalt, womit das Gemälde ebenso sehr im Widerspruch zu seiner hagiographischen Matrix steht wie im Einklang mit der romantischen Ästhetik der folgenden Jahrzehnte und hier im Besonderen mit Caspar David Friedrichs Modell der ›inneren Bilder‹:<sup>8</sup>

- 6 Dass deren Reize, ebenso wie jene der verführerischen Emma, das Bild von Sternbalds Jugendliebe vor seinem inneren Auge fast zu überlagern drohen, so dass Letzteres nur mehr mit Hilfe des inzwischen erworbenen kleinen Porträts seines Ideals wiederherstellbar ist, fügt Tieck als ironische Variante des Motivs hinzu. – Ernsthaftere Zweifel lässt er Sternbald hingegen in einem Traum (ST 90 f.) und dann in einem Brief an seinen Malerfreund Sebastian (ST 199–202) äußern.
- 7 Zur Bildhaftigkeit der neuplatonischen Ideenlehre (speziell Plotins) vgl. Werner Beierwaltes: *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*. Frankfurt a. M. 1985, bes. S. 73–122; zu ihrer produktiven Rezeption in der italienischen Renaissance vgl. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924). Hg. u. m. einem Nachw. v. John Michael Krois. Hamburg 2008. Panofsky verweist auf das sich hier schon abzeichnende Zurücktreten der metaphysischen bzw. apriorischen Geltung der ›Idee‹ zugunsten des inneren Bildes, das auch bereits Züge gespeicherter individueller Wahrnehmung tragen kann (zu Raffael vgl. S. 100–106). In systematischer Hinsicht entwickelt Fichte die neuplatonischen Ansätze zur Bildtheorie weiter, allerdings erst ab etwa 1800 (vgl. Julius Drechsler: *Fichtes Lehre vom Bild*. Stuttgart 1955).
- 8 Vgl. dazu Friedrichs berühmtes Diktum: »Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so

Das glänzende Bild der ersten Begeisterung war während der Arbeit aus seiner Seele gänzlich hinweggelöscht, und er fühlte darüber eine trübe Leere in seinem Inneren [...]. (ST 66)

Es schien ihm, als wenn sich unter den Orgeltönen die Farbengebilde bewegten und sprächen und mitsängen, als wenn die fernen Engel näherkämen [...]. (ST 71)

Ist davon auszugehen, dass Tieck das neuplatonische Modell der inneren Bilder aus den allgemeinen Kunstdebatten seiner Zeit bekannt war, etwa aus den Berliner Vorlesungen von Karl Philipp Moritz (wobei auch der Einfluss pietistischer Vorstellungen anklingt),<sup>9</sup> so überrascht hingegen die genaue Kenntnis konkurrierender theologischer Bildkonzeptionen, für die vermutlich seine Erfahrungen der katholischen Bilderwelt und offenbar auch ihrer Bilddebatten aus Bamberg und Dresden von größerem Einfluss waren als bisher angenommen. Hinzu kamen weitere motivische und kunsttheoretische Anregungen aus der Freundschaft und Zusammenarbeit mit Wilhelm Heinrich Wackenroder und den gemeinsamen kunsthistorischen Studien bei Johann Dominicus Fiorillo in Göttingen,<sup>10</sup>

unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht«. In: Sigrid Hinz (Hg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München 1968, S. 128. Zu möglichen Begegnungen und Einflüssen Tiecks auf Friedrich vgl. Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München 2003, besonders S. 38 f. zum *Tetschener Altar* (1808). Verfremdete Lichtführung und Farbgebung speziell dieses Werks erscheinen in Sternbalds (fiktivem) Gemälde, einer Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten auf dem Felde, und noch mehr (auch im Sujet) in einem Bild des alten Malers Anselm (ST 257), geradezu vorweggenommen. – Zu Friedrichs ›inneren Bildern‹ vgl. ferner Hubertus Gaßner (Hg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Hamburger Kunsthalle. München 2006.

<sup>9</sup> Zu den Berliner Einflüssen auf Wackenroder und Tieck vgl. den Kommentar in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg 1991 [= *HKWA*], und hier im besonderen Bd. 1, S. 290–317; ferner Silvio Vietta: »Wackenroder und Moritz«. In: *Athenäum* 6 (1996), S. 91–107; Dirk Kemper: *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart/Weimar 1993, hier: v. a. S. 1–72, mit dem Hinweis auf pietistische Einflüsse sowie auf Hamann und Herder.

<sup>10</sup> Vgl. Antje Middeldorf-Kosegarten (Hg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Göttingen 1997, darin besonders

48 so dass einer der unmittelbaren Ansatzpunkte speziell für das Motiv der inneren Bilder, also hier für Sternbalds Inspiration durch das »Engelsbild« in seiner Seele (*ST* 200), in Wackenroders Text *Raphaels Erscheinung* aus den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) zu sehen ist.<sup>11</sup>

### Urbild – Erscheinung – Inspiration: Raffael und Lukas

»Da nun Mangel an gutem Urteil wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt« – so hatte Raffael in einem Brief an den Grafen Baldassare Castiglione das neuplatonische Konzept der *idea* als Quelle seiner Inspiration beschrieben,<sup>12</sup> wobei er sich auf seine Darstellung der *Schönen Galatea* bezog, also einer Figur der heidnischen Mythologie. Wird der Sachverhalt noch von Winckelmann in diesem Sinne referiert,<sup>13</sup> so nimmt Wackenroder eine folgenreiche Veränderung vor, indem er die Herleitung des künstlerischen *kairós* ins Sakrale wendet und auf die Madonnen Raffaels bezieht. Seit früher Kindheit

Silvio Vietta: »Fiorillo und Wackenroder. Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Kunstanschauung«, S. 180–193. – Fiorillo erschloss den Frühromantikern die Quellen und Materialien zur italienischen Renaissance an der Universität Göttingen, seine eigenen Schriften und die Künstlerviten von Giorgio Vasari. Ein katholisierender Einfluss ging von dem aufklärerisch-encyklopädisch orientierten Gelehrten jedoch keineswegs aus.

- 11 *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [= *HE*]. In: *HKWA* (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 51–145 (Text), S. 282–367 (Kommentar); *Raphaels Erscheinung*. Ebd., S. 55–58 (Text) u. S. 312–317 (Kommentar). Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden mit der Sigle *HE* im laufenden Text in Klammern nachgestellt. – Zu Wackenroders und Tiecks »Poetik des Unsichtbaren« vgl. Monika Schmitz-Emans: *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg 1999, S. 131–160.
- 12 Zitiert nach: *HKWA* (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 316. Wackenroder gibt das Zitat leicht verändert wieder: »Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.« (*HE* 56), womit die realen Frauen ebenso wegfallen wie die Kunstrichter.
- 13 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Hg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart 1995, S. 10. – Auch Winckelmann verändert das Zitat bereits leicht, behält jedoch die schönen Frauen und die Verbindung zur Galatea-Darstellung bei.

Irmgard Egger

hätte »sein Gemüth beständig an ihrem Bilde gearbeitet« (HE 57), es aber erst vollenden können, als ihm eines Nachts die Madonna selbst erschienen wäre und sich in sein halbfertiges Gemälde wie auch in seine Seele projiziert hätte: Urbild, Abbild, inneres Bild und Sinnbild in einem, Zeichen und zugleich Inkarnation des Bezeichneten und damit die vollendete Transsubstantiation im Atelier des Malers.<sup>14</sup>

Diese zumeist Wackenroder zugeschriebene Sakralisierung des neuplatonischen Motivs geht allerdings auf eine weitere von der Literaturwissenschaft noch kaum beachtete Quelle zurück, deren Rezeptionsgeschichte so sakral nicht ist, nämlich auf die Lukas-Legenden und im besonderen auf deren spätere Verbindung mit dem Raffael-Motiv, wie sie am eindrucksvollsten dargestellt erscheint in einem lange Zeit Raffael zugeschriebenen Gemälde seines Schülers Giovanfrancesco Penni: *San Luca che dipinge la Madonna* (um 1524; vgl. Abb. 1),<sup>15</sup> das etwa auch von Goethe ganz in jener säkularisierten Sicht des hl. Lukas als Patron des Malerstandes beschrieben wird, die das Motiv seit dem 15. Jahrhundert kennzeichnet:

Das liebenswürdige Bild von des Künstlers Hand, St. Lukas, dem die Mutter Gottes erscheint, damit er sie in ihrer vollen göttlichen Hoheit und Anmut wahr und natürlich darstellen möge, gewährte den heitersten Anblick. Raffael selbst, noch jung, steht in einiger Entfernung, und sieht dem

14 Zu dieser Reziprozität ästhetischer und theologischer Diskurse vgl. Anika Davidson: »Inszenierung und Idolatrie. Zur Hermeneutik von Bild und Text in Marien->Bildern« der romantischen Literatur«. In: Ruben Zimmermann (Hg.): *Bildersprache verstehen. Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen*. München 2000, S. 193–214; Roland Borgards/Harald Neumeyer: »Die Macht, die Kunst macht. Winkelmann und Wackenroder zitieren Raffael«. In: *Athenäum* 9 (1999), S. 193–225. – Borgards/Neumeyer zeigen das ästhetische Kalkül und die Inszenierung der Raffael-Episode an ihrer doppelten fiktionalen Brechung auf: Wackenroder lässt die Marien-Apotheose durch den Klosterbruder erzählen, der sie seinerseits jedoch in einer alten Handschrift Bramantes gefunden hätte. Um eine Bild- oder Glaubenseingebung Wackenroders *ex nihilo* handelt es sich also keineswegs.

15 Vgl. Gisela Kraut: *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*. Wiesbaden 1986; speziell zu Giovanfrancesco Penni vgl. S. 58–68 und Abb. 13: *San Luca che dipinge la Madonna* [um 1524], Rom, Accademia di San Luca; ferner Belting: *Bild und Kult* (s. Anm. 3), S. 533–538.

50 Evangelisten bei der Arbeit zu. Anmutiger kann man wohl nicht einen Beruf, zu dem man sich entschieden hingezogen fühlt, ausdrücken und bekennen. (April 1788)<sup>16</sup>

War es bei den byzantinischen Lukas-Madonnen um die Beglaubigung der theologischen Verbindlichkeit durch das Ineinanderfallen von Urbild und Abbild im Sinne einer *vera icon* gegangen,<sup>17</sup> so gerät diese Einheit ab der Renaissance zum Nachweis der künstlerischen Authentizität.<sup>18</sup> Das im ostkirchlichen Ikonentyp angelegte Junktum von Bild und Leben bleibt dabei, nun unter dem Vorzeichen des Ästhetischen, in den Kriterien »wahrer« und »natürlicher« Darstellung erhalten, um sich dann aber in der hochromantischen Rezeption des Motivs erneut zur vivisierten Bildmagie zu radikalieren.

Verstärkt erscheint die Bedeutungsverschiebung von der Theologie zur Bildenden Kunst in Pennis Gemälde noch durch das Hinzutreten Raffaels als Schüler des alten Lukas, der das Verfahren der Bildgebung durch göttliche Erscheinung an den jungen Maler weiterreicht und damit die Legitimierung der *vera icon* auf Raffael und dessen künftige Madonnenbilder überträgt. Was der Raffael-Schüler Penni etwa vier Jahre nach dem Tod des Meisters als Qualitätsnachweis und Beglaubigungsstrategie des Werks (und der Werkstatt) einsetzt, wird von Wackenroder nun gezielt zum Kunstmythos vom »göttlichen Raphael« (*HE* 58) umgestaltet, indem er diesen an die Stelle des hl. Lukas treten lässt und so den kirchlichen Heiligen durch den zum *Kunst*heiligen nobilitierten Raffael ersetzt. Weggefallen ist damit nicht nur die Lukas-Figur, weggefallen ist auch deren kanonische Mittlerfunktion, so dass die »Erscheinung« der Muttergottes sich bei Wackenroder unmittelbar an Raffael wendet und sich allein für ihn zur »Inspiration« verdichtet, zum Bild in seiner Seele, »auf ewig fest eingepägt«. (*HE* 58) – Wurde diese Art göttlicher Inspiration für den hl. Lukas in der Malerei des 17. Jahrhunderts auch in der Assistenzfigur eines Engels personifiziert (etwa in Guercinos Gemälde *San Luca ritrae la Vergine*, 1652/53; vgl.

16 Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. Hg. v. Christoph Michel u. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M. 1993 (Frankfurter Ausgabe. Bd. 15.1), S. 590.

17 Vgl. Hans Belting: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2005.

18 Vgl. Belting: *Bild und Kult* (s. Anm. 3), S. 60–91 u. 510–545.



Abb. 2),<sup>19</sup> so wird sie bei Wackenroder, unter Wegfall jeglicher theologischer Mittlerfigur, nun vollends zur inneren Vorstellung sublimiert und damit die neuplatonische *idea* im christlichen Erscheinungsbild lesbar gemacht. Nicht bedacht wird dabei allerdings zumeist, dass der Ersatz des kirchlichen Heiligen durch den weltlichen Künstler (bzw. des Engels durch das eigene Empfindungsbild) aus theologischer Sicht geradezu als Idolatrie gelten muss. Wackenroder transformiert das platonische Modell genaugenommen also gerade *nicht* in ein christlich-katholisches, sondern in eines der Kunstreligion.<sup>20</sup>

Als einer der ersten Kritiker der vermeintlichen Christianisierung des neuplatonischen Motivs durch Wackenroder tritt August Wilhelm Schlegel in seiner Rezension der *Herzensergießungen* auf,<sup>21</sup> der jedoch seinerseits in einem Lukas-Gedicht am Ende des *Gemäldeggesprächs*<sup>22</sup> geradezu eine Akkumulation aller Lukas- und Raffael-Legenden in Szene setzt. An der Vollendung des Marienbildes hätten hier Sankt Lukas, die Muttergottes selbst sowie eine Schar (!) von Engeln gearbeitet und schließlich, Jahrhunderte später, auch noch der vom Himmel herabgeschwebte »Sankt Raphael [sic!]«. Ungeachtet des ernsthaften Zuspruchs, den das Gedicht noch bei Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck fand,<sup>23</sup> nahm von hier aus aber

19 Zu Guercino [= Giovanni Francesco Barbieri; 1591–1666] vgl. Luigi Salerno: *Idipinti del Guercino*. Rom 1988, Abb. 300: *San Luca ritrae la Vergine* [1563], Kansas City (Missouri), Nelson Atkins Museum of Art.

20 Klar erkannt wurde dieser Widerspruch von Eichendorff in der Studie *Aesthetisches Christentum und Antichristentum* im Rahmen seines Werks *Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum* (1851). In: Joseph von Eichendorff: *Abhandlungen zur Literatur II*. Hg. v. Wolfram Mauser. Regensburg 1965, S. 194–245, hier: S. 208: »Im Sternbald ist es eigentlich auf eine Apotheose der Kunst abgesehen, welcher die Religion nur als Goldgrund dienen muß [...]. Dieser Katholizismus der Romantiker war also wesentlich eine *ästhetische Religion*«.

21 *Allgemeine Literatur-Zeitung* (1797, 10. Februar, Nr. 46, S. 361–365). Abgedruckt in *HKWA* (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 418–423.

22 August Wilhelm Schlegel/Caroline Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch*. In: *Athenaeum* 2 (1799), S. 39–151, hier: S. 147–151.

23 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel (Brief vom 29.09.1798). In: *KFSA* 24, S. 173–175. Während Friedrich Schlegel nach seiner Lektüre dem Bruder rät, über die »*nothwendige Verbindung von Kunst und Wissenschaft* zu schreiben« (S. 173 f.), lobt der Praktiker Tieck die hier realisierte Text-Bild-Beziehung. Vgl. Ludwig Tieck an August Wilhelm Schlegel (Brief vom November 1798). In: *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*. Hg. v. Edgar Lohner. München 1972, S. 32–34.

52 auch bereits die klischeehafte Raffael-Verehrung des 19. Jahrhunderts ihren Anfang.<sup>24</sup>

Originalgetreu umgesetzt wurde der Text Wackenroders noch einmal 1821 von Johannes und Franz Riepenhausen (vgl. Abb. 3), die in ihrem römischen Umfeld dann allerdings auch eine plausible Variante des Motivs entdeckten und *La Fornarina*, Raffaels Modell und Geliebte, an die Stelle der Madonnen-Vision treten ließen (1833; vgl. Abb. 4).<sup>25</sup> Gleichgeblieben ist bei all diesen Aktualisierungen die Grundkonstellation Maler-Bild-Modell und die Beglaubigung des Abbildes durch die Vision oder auch die Präsenz eines Urbildes. Hinzugetreten ist in Tiecks Roman und im zweiten Riepenhausen-Bild jedoch eine folgenreiche Akzentverschiebung: die inneren Bilder verdanken sich nun nicht mehr einer vorgegebenen Idee im neuplatonischen Sinn und auch nicht mehr göttlicher Inspiration oder der Erscheinung überlieferter Heiligengestalten, sie verdichten sich vielmehr aus der konkreten Erfahrung realer Figuren (zumeist schöner junger Frauen), deren Porträtähnlichkeit sie dann auch bewahren, worin aus theologischer Sicht allerdings der schwerste Regelverstoß liegt. Individuelle weltliche Gesichter bei Lebzeiten zum Antlitz des Heiligen zu erheben, mag wohl zu ihrer ästhetischen Unsterblichkeit führen, weist in den Kategorien des hagiographischen Diskurses aber unweigerlich auf ihre irdische Vergänglichkeit voraus.<sup>26</sup> Für Tiecks Maler Sternbald hingegen fin-

24 Vgl. Lothar Müller: »Nachwort«. In: August Wilhelm Schlegel: *Die Gemälde. Gespräch*. Hg. v. Lothar Müller. Dresden 1996, S. 165–196, hier: 194 f.

25 Den Hinweis auf diese bildhafte Umsetzung und dann Transformation der Raffael-Episode verdanke ich einem Vortrag von Ernst Osterkamp im Februar 2000 an der Universität *La Sapienza*, Rom (Institut für deutsche Sprache und Literatur, Villa Mirafiori). – Zur Raffael-Rezeption der Brüder Riepenhausen vgl. Brigitte Kuhn-Forte: »Leitstern Raffael«. In: Max Kunze (Hg.): *Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*. Mainz 2001, S. 157–176; Abb. V.4: Franz [?] Riepenhausen: *Vision Raffaels* [1821], Kopenhagen, Thorwaldsen Museum; Abb. V.5d: Johannes Riepenhausen: *Raffael malt die Fornarina* [1833], Göttingen, Städtisches Museum.

26 Vgl. Hans Belting: »Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen«. In: Constantin von Barloewen (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*. München 1996, S. 92–136. – Angelegt ist die Auflösung des antiken Banns der Totenbilder, zugleich mit der Verbildlichung und Individualisierung der *idea*, bereits in der (hierin dem hagiographischen Diskurs entgegenstehenden) neuplatonischen Bilderlehre. Vgl. dazu auch Panofsky: *Idea* (s. Anm. 7).

det der sich abzeichnende Konflikt noch ein (vorläufiges) glückliches Ende im realen Zusammentreffen mit der zwar vorübergehend Bild gewordenen, dann jedoch schrittweise ins Leben zurückgekehrten Jugendliebe.

Mit seinen bildhaften hagiographischen Bezügen, mit der Aktualisierung der ›inneren Bilder‹ und der Dynamisierung des Verhältnisses von Text, Bild und Leben hatte Tiecks Roman zugleich aber auch einen weiten Spannungsbogen eröffnet, der Kunst und Kunstdebatten der Romantik nachhaltig beeinflussen sollte: Von dem bereits wenig später entstandenen *Gemäldegespräch* mit seiner Vivisierung des Bildhaften und dem Postulat einer ›Neuen Mythologie‹ in den Formen und Figuren des katholischen Erbes<sup>27</sup> über die Bildkonzeptionen von Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge<sup>28</sup> bis zu den Malern des Lukasbundes<sup>29</sup> und zu Friedrich Schlegels *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (1823)<sup>30</sup> zeichnet sich hier eine Fülle von Einflüssen Tiecks ab, deren Kunst- und Kunsttheoriesgeschichte in ihrer Gesamtheit erst noch zu schreiben wäre.

27 *Die Gemälde* (s. Anm. 22), hier besonders S. 126–134 zu der im Gespräch *ex post* geradezu in Szene gesetzten Betrachtung der *Sixtinischen Madonna* und S. 134–137 zur ästhetischen Aktualisierung des katholischen ikonologischen Erbes. – Warum hier, (noch) ohne theologische Motivation, gerade das katholische Bilderbe aufgegriffen wurde, begründet das *Gespräch* mit der Strukturiertheit und Wiedererkennbarkeit seiner Figurenwelten und Formen- und Bildersprachen (als Kriterien mythologischer Systeme) und mit der Automatisierung der antiken Mythologie und ihrer »ausgestorbenen Götterwelt«, wogegen dem »noch bestehenden« Katholizismus das Potential eines Weiterlebens »als schöne freye Dichtung« attestiert wird (ebd., S. 136). – Zur Bedeutung dieses Galeriebesuchs für die weitere Entwicklung der Kunsttheorie und Ästhetik der Romantik und darüber hinaus vgl. Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 117–132.

28 Vgl. Christian Scholl: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*. München/Berlin 2007; zu Tiecks Einfluss auf den mit ihm befreundeten Runge vgl. ebd., S. 198–204. – Zu Friedrich vgl. Anm. 8; zu den in die Moderne vorausweisenden Zügen beider vgl. Vietta: *Ästhetik der Moderne* (s. Anm. 27), S. 133–146.

29 Vgl. Max Hollein/Christa Steinle (Hg.): *Religion – Macht – Kunst. Die Nazarener* (Ausst. Kat. Frankfurt, Schirn). Köln 2005. – Zu ihren im Bild wie im Lebens inszenierten Wackenroder- und Tieck-Lektüren als Ästhetik des harmonischen Scheins im Bewusstsein einer brüchigen Welt vgl. Irmgard Egger: *Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. München/Paderborn 2006, S. 41–50.

30 Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (1823). In: *KFSA* 4, hier besonders: *Zweyter Nachtrag alter Gemälde* (S. 79–115), *Dritter*

Hatten indes die ikonologischen Konflikte Sternbalds im kirchlichen Rom ein versöhnliches Ende gefunden, so tritt eine Generation später für E. T. A. Hoffmanns Protagonisten nun gerade hier, auf dem historischen Terrain der realen Konkurrenz antiker, byzantinischer, westkirchlich-katholischer und neuplatonischer Bildtypen, die entscheidende Verschärfung ein. – Als junger Mann war so der Maler Francesko [sic] in Hoffmanns erstem Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/1816)<sup>31</sup> im frühen 16. Jahrhundert in das päpstliche Rom aufgebrochen, dort jedoch an gefährliche Bilderfreunde geraten: »[...] wilde ausschweifende Jünglinge [...], von der falschen trügerischen Pracht des Heidentums verführt« (ET 279), hatten den von Leonardo da Vinci zum frommen Heiligenmaler Ausgebildeten bald in ihren Bann gezogen.<sup>32</sup>

*Nachtrag alter Gemälde* (S. 116–152), *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom* (S. 237–262). – Zu Schlegels Kunstschriften bis 1819 und zur Überarbeitung dieser und der Beiträge aus der *Europa* für die *Sämtlichen Werke* 1823 vgl. Hans Eichner: »Einleitung«. In: *KFSA* 4, S. XI–LVI; Claudia Becker: »Germania und Italia. Die Bedeutung der prärafaelischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels«. In: Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Kunsliteratur als Italienerfahrung*. Tübingen 1991, S. 222–241. Zu den Einflüssen Tiecks auf Friedrich Schlegel (und auch zu deren Grenzen) vgl. Eichner: »Einleitung«, S. XIV–XIX; zur Relevanz des konfessionellen Kontexts vgl. Etel Matala de Mazza: »>Alle Protestanten sind zu betrachten als zukünftige Katholiken.< Schlegels Konversionen«. In: *Athenäum* 18 (2008), S. 101–121.

- 31 E. T. A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2/2. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarb. v. Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–352 (Text), S. 545–615 (Kommentar). Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle ET in Klammern nachgestellt.
- 32 Die Lebensdaten Leonardo da Vincis (1452–1519) legen Franceskos Aufenthalt in Rom in die 1510er Jahre, die Genealogie des Romans setzt ihn hingegen etwa 100 bis 150 Jahre später an (vgl. Hoffmann: *Elixiere*/Kommentar – s. Anm. 31, S. 592), also an den Höhepunkt der jesuitischen Bild- und Medienoffensive. – Leonardo wird hier sichtlich mehr zufällig um seiner Berühmtheit willen angeführt, wobei seine Charakteristik als mäßigender, traditionsbewusster Alter das gerade Gegenteil des historischen Leonardo darstellt, dessen revolutionäre Bedeutung auch als Techniker und Naturwissenschaftler Hoffmann offenbar nicht bekannt war. Ein Vergleich der (ihrerseits anders strukturierten) Visionen Franceskos (vgl. Anm. 35) mit den sinnesphysiologischen Studien Leonardos (etwa

Es waren Maler, aber noch mehr Bildhauer unter ihnen, die wollten nur von der antikischen Kunst etwas wissen und ver-lachten Alles, was neue Künstler, von dem heiligen Christen-tum entzündet, zur Glorie desselben erfunden [...] hatten. Francesko malte in unheiliger Begeisterung viele Bilder aus der lügenhaften Fabelwelt. Keiner als er vermochte, die buh-lerische Üppigkeit der weiblichen Gestalten so wahrhaft dar-zustellen, indem er von lebenden Modellen die Karnation, von den alten Marmorbildern aber Form und Bildung ent-nahm. (ET 279)

Hoffmann führt seinen Protagonisten hier also in das Zentrum der Antike-Rezeption der Renaissance<sup>33</sup> und bringt damit, nach der Opposition kirchlicher und romantischer Bildkonzeptionen bei Tieck, eine dritte Schicht ins Spiel: die von den Frühromantikern, etwa im *Gemäldeggespräch*,<sup>34</sup> verworfenen Figurenwelten und For-mensprachen der antiken Mythologie. Nicht als abgelebt, wie hier den Brüdern Schlegel, und auch nicht als >edle Einfalt und stille Größe<, wie dem Jahrhundert Winckelmanns, erscheinen diese je-doch dem jungen Maler, sondern, wie er meint, geradezu als Inkarn-ation der Bilder seines Inneren, namentlich jenes der Venus. Und noch eine weitere Schicht blendet der Text, historisch um einige Jahrzehnte antizipiert, über diesen Konflikt, nämlich die Bild- und Medienoffensive der Gegenreformation, deren neuartige Wir-kungsästhetik<sup>35</sup> Franceskos Heiligenmalerei während seiner ersten

der Mauerflecken-theorie) findet mithin keinen Rückhalt im Text, da Hoffmann sie nicht kannte. – Zu Leonardos Innovativität vgl. den umfassenden Sammelband *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. Hg. v. Frank Fehrenbach. München 2002.

33 Vgl. Edgar Wind: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Hg. u. m. einem Nachw. v. Bernhard Buschendorf. Übers. v. Christa Münstermann u. a. Frankfurt a. M. 1987.

34 *Die Gemälde* (s. Anm. 22), S. 136: »[...] einer ausgestorbenen Götterwelt [...]«

35 Eben dagegen hatte Kardinal Paleotti die didaktische Repräsentationsästhetik des Tridentinums durchzusetzen versucht und Mitte des 18. Jahrhunderts auch wieder Papst Benedikt XIV. (vgl. Anm. 4). Dass Hoffmann die Charakteristika beider Bilderlehren so genau kannte, mag auf seine Bamberger Jahre zurückgehen, mehr aber noch auf seine Referendarzeit im schlesischen Glogau und die Bekanntschaft mit dem dort im Jesuitenkolleg tätigen Maler Aloys Molinary (1772–1831). Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift*,

56 Zeit in Rom prägt: »[Er] schuf, abweichend von dem frommen, einfachen Styl, sich eine neue Manier, die mit der Üppigkeit der Gestalten und dem prahlenden Farbenglanz die Augen der Menge verblendete [...].« (ET 279) – Mit demselben Furor widmet er sich dann auch den antiken Sujets, bis der Text schließlich im Auftrag eines Klosters für ein Gemälde der hl. Rosalia alle drei Schichten synchron setzt: die den kanonischen Vorgaben entsprechende Heiligenmalerei, die jesuitische Wirkungsästhetik und die Antike-Rezeption der Renaissance. In diesem *concursum officiorum* bleibt der letzte Appell der stärkste, und so »gedachte [Francesco] die Heilige nackt, und in Form und Bildung des Gesichts jenem Venusbilde gleich, darzustellen« (ET 280). Während des Malvorgangs ver selbstständig sich nun allerdings die Konkurrenz der Diskurse: Wohl gelingt es Francesco noch, den nackten Körper der Venus abzubilden, doch verhüllt er ihn mit züchtigen Gewändern; wohl hatten die Mönche ein Gemälde der Heiligen allein bestellt (wirkungsästhetisch effektvoller, aber eigentlich dem Anbetungsappell des ostkirchlichen Modells entsprechend), doch tritt nun die tiefste Schichte in Franceskos Bildgedächtnis zutage, der westkirchlich-didaktische Bildtyp, in dem »eine denkwürdige Geschichte ihres Lebens der Vorwurf des Malers sein solle« (ET 280). In Unkennt-

*Werke 1794–1813*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel, Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 2003, S. 77–92. Auf die Parallelen zwischen Franceskos ekstatischen Bild-Visionen und der radikalen *ekstasis* jesuitischer Exerzitation hat Friedrich Kittler hingewiesen (»Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien«). In: *Athenäum* 4 (1994), S. 219–237, hier: S. 224 f.). – Kaum eine Rolle spielt in unserem Kontext der Ikonizität und der nach ikonologischen bzw. theologischen Vorgaben ablaufenden Visionen hingegen die Frage der Psycho(patho)logie individueller innerer Bilder, wie sie etwa in Hoffmanns *Sandmann* oder in den hypnagogischen Bildern von Goethes *Wahlverwandschaften* über Jean Paul bis zu Mach, Hofmannsthal, Rilke und der Literatur des 20. Jahrhunderts thematisiert erscheint. – Vgl. dazu den grundlegenden Beitrag von Helmut Pfotenhauer: »Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision. Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu«. In: *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 38 (2003), S. 78–110, der diesen Befund in der Betonung der Nicht-Ikonizität hypnagogischer Bilder bestätigt. Ähnlich dazu auch der Sammelband von Helmut Pfotenhauer/Wolfgang Riedel/Sabine Schneider (Hg.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg 2005.

Irmgard Egger

nis der tatsächlichen Rosalien-Vita<sup>36</sup> greift er daher auf Versatzstücke dieses hagiographischen Archivs zurück und malt »allerlei Figuren rings umher, die sich wunderbarlich zusammenfügten, um das Martyrium der Heiligen darzustellen« (ET 280).

Zum qualvollen Kampf der inneren Bilder, gleichsam einer dämonischen Verdoppelung der Raffael-Szene Wackenroders, verdichtet sich die Konkurrenz der Diskurse hingegen in der Darstellung des Antlitzes der Heiligen. Scheint dem jungen Maler zunächst »das Gesicht eines Engels aus dem hohen Himmelreiche [...] aus düstern Nebeln hervor zu dämmern«, so wagt er nicht, dieser »Inspiration« zu folgen, bis er schließlich, berauscht vom teuflischen Syrakuserwein, einer anderen Vision erliegt: »Da erblickte er Frau Venus, dicht vor dem Bilde stehend [...]« (ET 282) – In wilder Ekstase macht er sich daran, deren verführerische Gesichtszüge zu jenen der Rosalia werden zu lassen, vermag jedoch nicht, den ihr Haupt umhüllenden Nebel zu durchdringen, als aus diesem plötzlich das Antlitz der Heiligen hervorzutreten beginnt. Wie vom Blitz getroffen sinkt Francesco in tiefe Ohnmacht, um indes bei seinem Erwachen den Krieg der Bilder wiederum anders entschieden vorzufinden: »[...] nicht das Antlitz der heiligen Rosalia, sondern das geliebte Venusbild lachte ihn mit üppigem Liebesblicke an« (ET 283).

Von »wahnsinniger Begier« ergriffen, evoziert er einen weiteren bildhaften Diskurs: die Vivisierung des selbst geschaffenen Frauenideals durch den legendären Bildhauer Pygmalion.<sup>37</sup> Dass für ihn in Gestalt seiner lebendig in den Raum schreitenden Venusfigur nun auch noch dieser Wunsch in Erfüllung geht und er das »Teufelsweib« (ET 592) zur Geliebten nimmt, besiegelt zuletzt

36 Die hl. Rosalia (12. Jh.; vgl. *Bibliotheca Sanctorum* XI, 427–433) wurde wegen ihres Lebens als fromme Einsiedlerin und der ihren Reliquien zugeschriebenen Errettung Palermos vor der Pest (1624) heiliggesprochen, war hingegen keine Märtyrerin. Der »Irrtum«, den Hoffman den Maler begehen lässt, unterstreicht, dass dieser nicht religiösen Motiven folgt, sondern den automatisierten Appellen seines Bildgedächtnisses.

37 Vgl. Achim Aurnhammer (Hg.): *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*. Leipzig 2002. – Zur Bedeutung dieses Motivs und der Madonna-Venus-Op-  
position in der deutschen Literatur um 1800 vgl. Christian Begemann: »Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts«. In: *Aurora* 59 (1999), S. 135–159.

58 sein Schicksal ebenso wie den Verlauf des Romans. Dessen fatale Urbilder überziehen, durch bildhafte Kopien wie auch durch Zeugungsakte vervielfältigt, die nächsten zwei Jahrhunderte hindurch Deutschland und Italien mit einem Netzwerk porträtähnlicher Bilderketten und Familienverhältnisse,<sup>38</sup> bis am Ende Medardus und Aurelie, die letzten Nachkommen des unseligen Paares und zugleich die letzten lebenden Bildkopien, vor dem originalen Altarbild der heiligen Rosalia den Tod finden. Erloschen sind damit die vivisierten Trugbilder – wiederhergestellt ist, theologisch wie diskurstheoretisch, die Integrität des Urbildes.

Programmatisch vorgegeben wird diese Art bildhafter Inszenierung und Verwirrung als Strukturprinzip des Romans bereits in Hoffmanns *Vorwort des Herausgebers*: »[...] an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich [ihm] aufgetan« (*ET* 12), werde der Leser sich ergötzen<sup>39</sup> und die in Schriftform fixierte Handlung im Medium seiner Einbildungskraft als lebendige Bildgeschichte aktualisieren. Um welche ikonologischen Vorgaben es sich handelt, zeigt ein Blick auf das »Capuzinerkloster in B.« (ebd.), den Fundort, so die Herausgeberfiktion, der *Nachgelassenen Papiere* des Mönchs:

Durch die dunklen Zweige der Platanen schauen dich Heiligenbilder recht mit klaren lebendigen Augen an; [...]. Ernste Männer, in weit gefalteten Gewändern, wandeln [...] durch die Laubgänge des Gartens. Sind denn die Heiligen-

38 Auf die den Roman strukturierenden bildhaften Netzwerke aus vivisierten Gemälden, gemalten Geliebten und inneren Bildern hat erstmals Peter von Matt: *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen 1971, aufmerksam gemacht, wobei neben der Medialisierung vor allem die »inneren Bilder« und ihre bildhaften Umsetzungen diese »Imaginationslehre« 1815/16 bestimmen. Im Unterschied dazu erscheinen die »inneren Bilder« des späteren »Serapionischen Prinzips« (1819) deutlich mehr textbezogen-narrativisch und kaum ikonologisch angelegt. Zwar spielen Bildmotive in manchen Texten der Sammlung eine wichtige Rolle (etwa in *Doge und Dogaresse*), doch nicht in dem von uns hier erörterten Sinn (allenfalls ironisiert wie in *Der Artushof*).

39 Dass Hoffmann hier sowohl die Medienästhetik der (späten) jesuitischen Inszenierungen als auch jene seiner eigenen Gegenwart thematisiert, hat Kittler: »Laterna magica« (s. Anm. 35) gezeigt.



Wirksam werden hier, wie im weiteren Verlauf des Romans, die aus tridentinischer Sicht verwerflichen Betrachter- und Vivisierungsappelle der byzantinischen und dann der jesuitischen Wirkungsästhetik zugleich mit den technischen Möglichkeiten der sich um 1800 allgemein verbreitenden »neuen Medien«: der aufzeichnenden Camera obscura und der projizierenden Laterna magica.

Ein Gegenbild zu dieser mehrfach medial inszenierten und *en abîme* reproduzierten Bildhaftigkeit stellt der Roman an seinen Beginn, das wohl Medardus zum inneren Bild, nicht hingegen der Handlung zur Präfiguration gerät, nämlich eine heitere Szene aus der frühen Kindheit des Mönchs, in welcher er sich mit seiner Mutter und einem »wunderschönen Knaben« (ET 16) in Begleitung eines alten Pilgers spielend auf einer Wiese sieht.<sup>40</sup> Trägt der fremde Knabe deutliche Züge des Jesuskindes und der spätere Medardus jene des Johannesknaben, so fügt die Szene sich wie von selbst zum Tableau der heiligen Familie. Einige Jünglinge, die den bildhaften Eindruck dann auch zeichnerisch festhalten möchten, werden von dem alten Pilger jedoch entschieden zurückgewiesen. »Elender Spötter«, ruft er einem von ihnen zu, »in deinem Innern brannte nie die Flamme des Glaubens und der Liebe« (ET 17); damit verurteilt er die hier einem Urbild zu nahe tretende nazarenische Ästhetik als eine abgeleitete, mediale, seelenlose – eine scheinhafte Ästhetik, der es an wahren inneren Bildern fehle. Bedenkt man dazu, dass es sich bei dem »alten Pilger« um den Maler Francesko handelt, der als Wiedergänger(-Projektion) die, in der Logik des Romans, Bilderfrevl des *Cinquecento* zu tilgen sucht,<sup>41</sup>

40 Zur Bedeutung dieser Szene als »Urbild« und damit als Gegenbild zur medialen Ästhetik des Romans vgl. auch Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg i. Br. 1996, S. 71–74.

41 Ob Hoffmann den alten Maler als Wiedergänger im Stil der »Gothic novel« auftreten lässt oder doch eher als Projektion der bildfixierten Einbildungskraft des Medardus und anderer Figuren, bleibt für seine kunsttheoretische Bedeutung belanglos. Als er am Ende aus dem Altargemälde »verschwindet«, in dem er sich als Randfigur abgebildet hatte, ist damit jedenfalls das Bild von allen porträtähnlichen Abbildern befreit bzw. die kollektive Einbildungskraft von ihren bildhaften Wahnvorstellungen geheilt (ET 342, 344) und der alte Maler theologisch wie ästhetisch erlöst.

60 so zieht der Text hier deutliche Parallelen zwischen der theologischen wie auch kunsttheoretischen Diskursverwirrung der Sattelzeit des 16. und dann des frühen 19. Jahrhunderts. Dass es dem religiös eher indifferenten Protestanten Hoffmann dabei um die Rettung der römischen Kirche gegangen wäre (oder auch, komplementär, der evangelischen), ist auszuschließen. Eher ging es dem Juristen Hoffmann hier wie in der Musiktheorie<sup>42</sup> um die Klarheit der Begriffe und Diskurse – und zugleich dem literarischen Autor um deren kaleidoskopische Auffächerung.

Dass es an der »Flamme in [seinem] Innern« fehle (*JK* 129), muss sich so auch der junge Maler Berthold in Hoffmanns Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* (1816)<sup>43</sup> von einem alten maltesischen Maler sagen lassen. Nicht die nazarenische Ästhetik ist es jedoch, die hier das Verdikt der Seelenlosigkeit trifft, sondern die klassizistische Landschaftsmalerei, wie Berthold sie bei Philipp Hackert in Neapel virtuos erlernt hatte.<sup>44</sup> Bloße Kopien der Wirklichkeit wären diese Gemälde, kritisiert der Malteser, korrekte, doch verständnislose Abschriften aus dem Buch der Natur. »Bist du eingedrungen in den tiefen Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen« (*JK* 130), stellt er ihm im Sinne der barocken Mystik wie auch der romantischen Kunstreligion in Aussicht<sup>45</sup> und stürzt den jun-

42 Vgl. Irmgard Egger: »Krieg der Töne – Konkurrenz der Diskurse: Dissonanz und Konsonanz bei E. T. A. Hoffmann«. In: *Hoffmann-Jahrbuch* 16 (2008), S. 98–108. – Hoffmanns musik- und bildtheoretische Standpunkte erweisen sich allerdings als konservativer als aufgrund seiner erzähltechnischen Innovativität anzunehmen wäre.

43 E. T. A. Hoffmann: *Die Jesuiterkirche in G.* In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarb. v. Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 1985, S. 110–140 (Text), S. 986–995 (Kommentar). Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle *JK* in Klammern nachgestellt. – Zur kunst- und medientheoretischen Bedeutung dieser Erzählung vgl. Friedrich Kittler: »Eine Mathematik der Endlichkeit. E. T. A. Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.*«. In: *Athenäum* 9 (1999), S. 101–120.

44 Zu Johann Philipp Hackert (1737–1807), Goethes biographischer Skizze über ihn (1811) und Hoffmanns zunächst begeisterter, dann jedoch kritischer Rezeption des Meisters der klassizistischen Landschaftsmalerei vgl. E. T. A. Hoffmann: *Jesuiterkirche* (s. Anm. 43), Kommentar, S. 988 u. S. 993.

45 Als Gegenentwurf einer allegorisch-mystischen (und damit *avant la lettre* »romantischen«) Naturdarstellung führt der Text explizit (und implizit in den Vor-

gen Kollegen damit in eine – wiederum – heillose Verwirrung der Diskurse. Hatte Berthold selbst schon ein gewisses Unbehagen an der allzu glatten Klassizistik gefühlt, so verfolgen ihn nun Visionen von Hieroglyphenbildern,<sup>46</sup> bis er schließlich auf die Sujets der alten Heiligenmalerei aufmerksam wird, in deren Formen und Figuren sich am Ende die Bilder in seiner Seele konkretisieren. Ein Gemälde der heiligen Katharina will er nun erschaffen und ringt – Wackenroders Raffael gleich – um die Gestaltung ihres Antlitzes als Mittelpunkt des Werks, bis eine, wie er meint, »überirdische« Erscheinung (*JK* 134) die Erleuchtung bringt: »Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engelsgesicht. – Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. – Die heilige Katharina. – Nein, mehr als sie – mein Ideal, mein Ideal war es!« (*JK* 133). – Als heiliges Sinnbild prägt das Engelsbild in seiner Seele nun dieses und weitere Gemälde mit größtem Erfolg; als irdisches Abbild wird es indes bald vom Publikum erkannt. Keine Botin des Himmels, wie Berthold überzeugt ist, war ihm nämlich erschienen, sondern die schöne Herzogstochter Angiola, die für ihn aber vom Engelsbild zum Trugbild wird, sobald sie in den Revolutionswirren als reale Geliebte und Ehefrau an seine Seite tritt und sich, nach kurzem trügerischem Glück, Kunst und Leben fatal vermengen. Nicht um die theologische Reinheit der heiligen Bilder geht es dabei jedoch, sondern um die ästhetische Integrität der »absoluten Kunst«, die den Interferenzen des Lebens nicht standzuhalten vermag: »Starr und leblos blieb was er malte, und selbst Angiola – Angiola, sein Ideal, wurde [...] auf der Leinwand zum toten Wachsbilde« (*JK* 138).

Berthold flieht vor dem unlösbaren Konflikt und verliert fast sein Leben und fast die Kunst, bis er bei der, implizit seelenlosen, Reproduktions- und Scheinästhetik des *Jesuiterklosters* Zuflucht findet.<sup>47</sup> Durch die allzu große Neugier des Erzählers um seine ge-

gaben des Maltesers) die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts mit Salomon van Ruisdael (1600?–1670), Claude Lorrain (1600–1682) und Salvator Rosa (1615–1673) an, die Berthold jedoch mit der Wendung zur Heiligenmalerei hinter sich lässt.

<sup>46</sup> Zu den unverkennbaren Anklängen dieser »Zwischenstufe« Bertholds an Schelling und Runge vgl. Scholl: *Romantische Malerei* (s. Anm. 28), S. 184–233.

<sup>47</sup> Ausführlich beschrieben wird diese Ästhetik des »als ob« auf den ersten Seiten der Erzählung: Bildkopien statt der Originale, aufgemalter Marmor statt des echten und schließlich die von Berthold perspektivisch exakt gestaltete Scheinarchi-

62 borgte Ruhe gebracht, vollendet er aber schließlich doch sein letztes Werk, ein Altarbild von Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes, erschöpft im Dienst an der absoluten Kunst hingegen seine irdischen Kräfte. Nicht zur Erlösung ihres *creators* führt indes die ästhetische Vollendung, sondern zur restlosen Verausgabung des romantischen, des modernen Künstlers in der Projektion der Bilder seiner Seele in das Werk. – »Das glänzende Bild der ersten Begeisterung war während der Arbeit aus seiner Seele gänzlich hinweggelöscht, und er fühlte darüber eine trübe Leere in seinem Inneren« (ST 71), hatte Sternbald dies formuliert. – Der nach Vollendung des Bildes »verschwundene« Berthold habe, so wird vermutet, »sich freiwillig den Tod gegeben« (JK 140).

tektur. Wirkung geht hier vor Substanz, und die Aura des religiösen Urbildes löst sich ebenso auf wie jene des künstlerischen Originals. Vgl. dazu wieder Kittler: »Mathematik der Endlichkeit« (s. Anm. 43).

Irmgard Egger



Abb. 1:  
Giovanfrancesco Penni: San Luca  
che dipinge la Madonna (um  
1524), Rom, Accademia Nazio-  
nale di San Luca. Abbildung in:  
Kraut (s. Anm. 15), Abb. 13.



Abb. 2:  
Guercino: San Luca ritrae la Ver-  
gine (1652/53), Kansas City (Mis-  
souri), Nelson Atkins Museum  
of Art. Abbildung in: Salerno  
(s. Anm. 19), Abb. 300.

Konkurrenz der Bilder



Abb. 3:  
Franz (?) Riepenhausen: Vision Raffaels (1821), Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum, Inv.Nr. D777. Abbildung in: Kunze (s. Anm. 25), Abb. V.4., S. 167 f.



Abb. 4:  
Johannes Riepenhausen: Raffael malte die Fornarina (1833), Bildunterschrift: „Ritrassa molte donne e particolarmente la sua.“, Göttingen, Städtisches Museum, Inv.Nr. 1984/385. Abbildung in: Kunze (s. Anm. 25), Abb. V.5d, S. 171 f.