

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

Kunst-Gedanken in Tiecks «Franz Sternbalds Wanderungen»

Abstract

Ludwig Tieck is not only the most productive and stimulating power of German Romanticism with respect to literature but also, largely unnoticed by his contemporaries and critics, an innovative proponent of a new art. His *Sternbald* goes way beyond the position of Wackenroder's *Herzensergießungen* from which it started. It not only influenced the artwork of the two most important romantic painters, Philipp Otto Runge and Caspar David Friedrich, but advocates, in a way, twentieth-century ideas of modern painting.

Die Zeit der überheblichen Tieck-Verachtung in der deutschen Romantik-Forschung ist endgültig vorbei¹. Wir geben heute gern zu, dass Tieck kein unbestrittenes Meisterwerk geschrieben hat. Er hat keine Dichtung hinterlassen, die man sich um keinen Preis aus dem Kanon wegdenken kann wie Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* oder Eichendorffs *Taugenichts*. Überall drängen sich bei ihm poetische Fauxpas, Schönheitsfehler oder dem Ganzen abträgliche Widersprüche auf². Aber Tieck ist der einflussreichste Dichter und Anreger unter den Romantikern. Es gibt keinen Autor der deutschen Romantik (!), der nicht unmittelbar von ihm profitiert hätte, mehr als von den theoretischen Bemühungen der Brüder Schlegel oder der poetischen Originalität anderer. Die Zeitgenossen wussten, warum sie ihn in späteren Jahren den «König der Romantik» nannten³.

¹ Man nennt meist die epochemachenden Werke von Rudof Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* (1870) und Friedrich Gundolf, *Romantiker*, N. F. 1931, aber sie sind nur die Stützpunkte der frühen Geringschätzung.

² Selbst seine berühmtesten Erzählungen wie *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg* sind nicht frei davon.

³ Vgl. die Dokumentation von Klaus Günzel: *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*, Berlin 1981. Der frühe Biograph des Dichters Rudolf Köpke berichtet, dass Tieck «nächst Goethe» als der «größte lebende

Franz Sternbalds Wanderungen ist der erste romantische Künstlerroman, wenn man von dem *Joseph Berglinger* Wackenroders absieht, der ein ganzes Romangeschehen in eine Erzählung von zwanzig Seiten zusammengedrängt hat. Die zeitgenössischen Kritiker haben den *Sternbald* von 1798 an Goethes vier Jahre früher erschienenem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gemessen und meist zu leicht befunden⁴. Sie haben eine wer weiß wie große Abhängigkeit vorausgesetzt, ohne sie jedoch wirklich aufzuzeigen. Sicher: Tiecks Buch ist wie *Wilhelm Meister* ein Entwicklungsroman – wenn auch kein „Bildungsroman“ mit einem deutlichen Ziel – aber der künstlerische Gehalt hat wenig mit dem berühmten Modell zu tun⁵. – Goethe selbst las das Werk bald nach seinem Erscheinen, jedenfalls den ersten der beiden Teile, und kritisierte die mangelnde Tiefe. Er schickte das Buch an Schiller weiter mit dem Kommentar: «Den vortrefflichen Sternbald lege ich bei, es ist unglaublich wie leer das artige Gefäß ist»⁶. Die Spöttlerin Caroline Schlegel war mit diesem Urteil vertraut und machte es sich zu eigen: «Viele liebliche Sonnenaufgänge und Frühlinge ... Sonne, Mond und Sterne ziehn auf, die Vöglein singen; es ist das alles sehr artig, aber doch leer, und ein kleinlicher Wechsel von Stimmungen und Gefühlen im Sternbald, kleinlich dargestellt»⁷. Ganz anders empfand ihr Schwager Friedrich: «Es ist der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist, und darüber [darin?] weit über Meister»⁸. Novalis, Hoffmann und viele Künstler fühlten sich unmittelbar angesprochen!

Es fehlt in der zeitgenössischen Rezeption die Auseinandersetzung mit den Kunst-Ideen in dem Werk. Gelegentlich ist die Rede von einer «falschen Tendenz», d.h. einerseits eines falschen Kunststrebens des Helden, andererseits einer falschen Kunsttendenz des Buches. Der unromantische

Dichter Deutschlands» galt. R. Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen an das Leben des Dichters*, 2. Teil, Leipzig 1855, S. 42.

⁴ Vgl. Die zeitgenössischen Kritiken, die Alfred Anger in der Studienausgabe des *Sternbald* (bei Reclam, Stuttgart 1966) mitgeteilt hat. Nach dieser ebenso bedeutenden wie populären Ausgabe wird im folgenden auch der Text des Romans zitiert (Seitenzahlen in Klammern im fortlaufenden Text).

⁵ Eichendorffs sowohl von Goethe wie von Tieck angeregter, aber durch seine religiöse Ernsthaftigkeit von beiden unterschiedener Roman *Abnung und Gegenwart* steht dem *Meister* viel näher als Tiecks romantischer *Sternbald*.

⁶ Am 5. September 1798. Zitiert nach Anger (Anm. 4), S. 505.

⁷ Ausführliche Kritik des Romans in einem Brief an Friedrich Schlegel vom 15. Oktober 1798. Zitiert nach Anger (Anm. 4), S. 507.

⁸ An den Bruder August Wilhelm im März 1799. Zitiert nach Anger, S. 510. Schon vorher (1798) fragmentarisch-orakelhaft: «Sternbald Romantischer Roman daher eben absolute Poesie». Zitiert nach Anger, S. 509.

Heinrich Meyer spricht dem Verfasser in seiner berühmt-berüchtigten Abrechnung mit dem religiös-romantischen Kunstbetrieb⁹ Kunstverstand, nämlich den «natürlichen Sinn für Kunst» ab, da er nicht genug studiert habe, da das Studium der Kunst «nie des Verfassers ernstliches Geschäft gewesen» sei¹⁰. Und selbst Friedrich Schlegel, der Lobredner des Romans, räumt ein: «Von der Malerey mag er weiter kein Kenner seyn, außer dass er Auge hab»¹¹. Uns scheint, so viel wie Friedrich Schlegel, der selbst ernannte Kunstkritiker der Zeitschrift *Europa* (1803-1805), verstand Tieck gewiss von der Malerei, und das Auge macht bestimmt nicht allein oder auch nur vornehmlich den Kunstwert und die Kunstauffassung des Romans aus. Nein, die frühen Kritiker und ebenso, bis in die jüngere Zeit, die moderne Forschung haben sich keine große Mühe gegeben, die Kunstideen zu prüfen¹². Selbst die beste moderne Würdigung des Romans, die von Alfred Anger im Nachwort seiner Edition, enthält wenig über die Kunst oder nur so viel, wie die Entwicklung des Helden betrifft: Wird Sternbald, der aus der frommen Kunstwelt Albrecht Dürers hervorgeht und in Italien mit der sinnlichen Malerei Tizians und Correggios konfrontiert wird sowie in das freie Künstlerleben der romantischen italienischen Maler eintaucht, den Rückweg nach Deutschland finden? Lassen sich die beiden Seiten vereinigen? Kann der fiktiv-unhistorische Franz Sternbald über den historischen Albrecht Dürer, als dessen Schüler er vorgestellt wird, hinauswachsen? Wird er die deutsche Kunstfrömmigkeit

⁹ «Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst» in Goethes Zeitschrift *Über Kunst und Altertum*, 1917. Bereits die Zeitgenossen schrieben die Verantwortung für den Beitrag vornehmlich Goethe zu.

¹⁰ Zitiert nach Anger, S. 529.

¹¹ An Caroline Schlegel, 29. Oktober 1798. zitiert nach Anger, S. 508.

¹² Zum Kunstverständnis und spezifisch zur Idee der Malerei vgl. besonders den Beitrag von Uwe Japp, der sieben verschiedene Kunstbegriffe oder Tendenzen des für die verschiedensten Vorstellungen offenen Franz Sternbald namhaft macht: U. J., Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Detlef Kremer (Hg.) *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld 2005, S. 35-52; ferner: Bettina Gruber «Nichts weiter als ein Spiel der Farben». Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus, in: *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Gerhard Klussmann*, hrsg. von B. Gruber und Gerhard Plumpe, Würzburg 1999, S. 7-27. Eine sozialästhetische Analyse auf den Spuren der Frankfurter Schule will Thomas Kempf geben: T. K., *Franz Sternbalds Wanderungen*. Zur Dialektik autonomieästhetischer Kunstkonzeption, in: *Neue Germanistik* vol. 4.1 (1985), S. 7-40. Auf die Aktualität des Romans zwischen bürgerlicher Entfremdung und künstlerischer Glückshoffnung im Revolutionszeitalter hebt Ernst Ribbat ab, um schließlich doch in der Diskussion von Natur und Kunst das Zentrum zu suchen: E. R., *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, hrsg. von Paul Michael Lützel, Stuttgart 1981, S. 58-74.

mit der italienischen Kunstfreude glücklich vereinigen können? Bekanntlich ist der Roman unvollendet und bietet entsprechend Raum zur Spekulation. Fast alle Arbeiten zum *Sternbald* machen sich über den Fragmentcharakter des Buches tiefsinnige Gedanken.

Sternbald ist ein junger Maler, von dem sein Lehrer Dürer viel erwartet. Er malt auf seiner Reise hier und da ein bedeutendes Altarblatt, eine Heilige Familie, ein gelungenes Porträt, aber immer wieder zweifelt er, ja, verzweifelt er an seiner Kunst. Seine Phantasie ist stärker als der Wille und die Kraft der Vollendung. Lässt sich seine Einbildungskraft kontrollieren und die Besonnenheit der Durchführung durch Praxis erwerben? Am Schluss malt Sternbald weniger als am Anfang! Er wächst als junger Mann und Liebhaber deutlicher denn als Künstler. Spricht das gegen seine Entwicklung oder für eine «falsche Tendenz»? Wir dürfen nicht vergessen: Tiecks *Sternbald* ist ein Künstlerroman, aber nicht *nur* ein Künstlerroman. Er ist zugleich eine Dichtung über Jugend, Frühling, Liebe und Poesie und nicht zum geringsten – darin dem 18. Jahrhundert verpflichtet – über schicksalhaftes Abenteuer und Geheimnis.

Zahlreiche Kunstgespräche – zunächst genährt von Kunstenthusiasmus, später auch von Erkenntnis und dem Wunsch, gewonnene Überzeugung gegenüber Andersdenkenden zu verteidigen, stets jedoch, wie Japp feststellt, undogmatisch – geben dem Kunstwesen Niveau. Sicher ist der Vorwurf der Oberflächlichkeit hier und da gerechtfertigt: Tieck lässt einen alten Mann die Kunst beschimpfen, nur um Sternbald Gelegenheit zu geben, für seine Liebe zu streiten und den andern zu überzeugen. Auch die Gestalt des jungen Schmieds, der sich schnell, allzu schnell, vom Kunstzweifler zum Adepten und Malschüler wandelt, ist psychologisch nicht gerade einleuchtend. Aber oft reichen die Stellungnahmen und Reflexionen durchaus in den Bereich einer wirklichen Ästhetik der Kunst. Wie wäre sonst auch zu erklären, dass die beiden bedeutendsten Maler der Romantik das Werk hoch schätzten, dass Philipp Otto Runge von dem Roman begeistert war und 1801 in Dresden die Freundschaft des Autors gesucht hat? Von Caspar David Friedrich ist zwar, soviel ich sehe, keine direkte Stellungnahme zum *Sternbald* überliefert, aber er traf den Dichter 1802¹³, und manche seiner Bilder muten wie die Verwirklichung Tieckscher Vorstellungen an. Runge fühlte sich Tieck innig verbunden und gleichsam als

¹³ Vgl. Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters*, Leipzig 1855 (Darmstadt 1970) Teil I, S. 294; ebenso Peter Moser, *Caspar David Friedrich. Sein Leben und seine Bilder*, Bamberg 2008, S. 54.

«exekutive Gewalt» von den geahnten, gestaltlosen Ideen des Dichters.¹⁴ Friedrich war dies wohl in höherem Maße, obwohl er sich nicht pragmatisch in diesem Sinne äußert. Auf beide wirkten Tiecks Kunstideen anregend. Tiecks Problem in der Darstellung der Malerei liegt nicht in Unkenntnis und Leere, sondern gerade umgekehrt in der Fülle seiner Ideen und ihren Widersprüchen. Tieck lässt sich nicht gern festlegen; er liebt es, zugleich mit verschiedenen Positionen zu experimentieren. Wir müssen genauer zusehen.

Der Ausgangspunkt Sternbalds und ebenso Tiecks ist die Kunstbegeisterung und Kunstfrömmigkeit, die Wackenroder in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* gefeiert hat. Auch Sternbalds und seines zu Hause gebliebenen Freundes Sebastian Verzweiflung oder Verzagtheit gegenüber der Kunst sind dort vorgebildet – zwar nicht eigentlich in den Malerbildern als vielmehr in der Geschichte des Musikers Berglinger. Wackenroders Beiträge über die großen Künstler der Renaissance, die «Kunstheiligen», sind aus der bewundernden Perspektive des spätgeborenen Klosterbruders geschrieben und reden mit frommer Ehrfurcht von der Kunst. In der Lebensgeschichte Berglingers wird dagegen nicht nur der seelische und religiöse Rang der Musik beschworen, sondern, ganz modern, die unbedingte Hingabe an die Kunst angesichts der sozialen Anforderungen des Lebens durch das schlechte Gewissen des Helden in Frage gestellt. Bekanntlich sollte der *Sternbald* ein Gemeinschaftswerk von Tieck und Wackenroder werden, was durch den frühen Tod des Freundes verhindert wurde. Die Einleitungen zum ersten und zweiten Buch des Ersten Teils des Romans gleichen im Ton, ja, bis in den Wortlaut der ebenfalls von Tieck verfassten Einleitung zu den *Herzensergießungen*. Das Buch wird jedes Mal jungen Kunstbeflissenen gewidmet, «Jüngern der Kunst» (St. 9), jungen Seelen, die noch nicht von den «Weltbegebenheiten» (St. 86) verdorben sind¹⁵. Liebe zur Kunst, Verehrung, uneigennützig bewundernd sind gefordert. Kunst muss mit dem Gefühl, einem *unverdorbenen* Gefühl aufgesucht werden. Kalte Kritik wird in dem ganzen Roman verworfen. Am Ende des zweiten Teils des Buches bricht Sternbald aus der rationalen Schule des römischen Kunstlehrers und Kunstrichters

¹⁴ Brief an seinen Bruder Daniel vom 23. März 1803; in Karl Privat, *Philipp Otto Runge. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*, Berlin 1942, S. 162. Vgl. auch Siegfried Krebs, *Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck*, Königsberg 1909, S. 17.

¹⁵ Wenn Ernst Ribbat (Anm. 12) daraus schließt, dass Tieck nur die «Spezialleserschaft» der «ästhetisch Ambitionierten» und «Sensiblen» (Ribbat, 59) ansprechen will ohne Anspruch, auf ein größeres Lesepublikum zu wirken und «allgemeinen Beifall» zu verdienen, so lässt er sich von der Bescheidenheitsfiktion zu sehr vereinnahmen.

Castellani aus, um in die Sistina zu eilen und in Ehrfurcht die Größe von Michelangelos «Jüngstem Gericht» auf sich wirken zu lassen (St. 396).

Durch den ersten Teil des Romans zieht sich wie ein Leitmotiv die Frage nach dem Nutzen der Kunst. Und diese Frage wird nicht nur von trivialen Kaufleuten und Geschäftemachern aufgeworfen, von stumpfen Seelen und unempfindlichen Gemütern, sondern auch von naiv gutwilligen Menschen wie dem bereits genannten kunstfertigen Schmied, dem Sternbald gleich anfangs begegnet – ja sogar von scheinbaren Liebhabern und Gönnern der Kunst, die für sich selbst eine Antwort gefunden haben, nämlich eine, die ihre Selbstzufriedenheit bestärkt. Echte Kunstempfindung ist eine Auszeichnung, die nur wenigen Erwählten zu teil wird, und die Kunstschöpfung ist ein kontinuierlicher Kampf gegen Empfindungslosigkeit und Unverstand. Die Tragik besteht darin, dass der empfindliche Künstler, der in seinen Phantasien lebt und webt, doch immer wirken will und muss, um sich seiner Kunst versichern zu können.

Wie bei Wackenroder steht die Kunst in enger Nachbarschaft zur Religion, einerseits weil sie unmittelbar von Gott zu kommen scheint, andererseits weil sie so hoch bewertet wird, dass sie geradezu religiösen Rang beansprucht und zum Religionsersatz wird. Das sind zwei verschiedene Dinge, deren Unterscheidung, schon bei der Beurteilung der *Herzensergießungen* wichtig ist. Die Herkunft der Kunst von Gott, die göttliche Inspiration, wird dort vor allem in den Beiträgen zur Malerei in Anspruch genommen. Die Göttlichkeit der Kunst, der eine religiöse Bedeutung zukommt, der die Funktion der Religion zugeschrieben wird, erscheint besonders im *Berglinger*. In der modernen Forschung, besonders in den Arbeiten zu Runge, wird dieser Unterschied oft übersehen. Dürer hat bei Tieck ein ganz naives Verhältnis zur religiösen Seite der Kunst. Er warnt Sternbald vor zu viel «frommer Empfindung», vor «zu großer Rührung», die «zu einem Zustand der Weichlichkeit» führen können, vertraut dann aber der inneren Natur seines Schülers: «weil du große Gedanken hegst und mit warmer, brünstiger Seele die Bibel liest und die heiligen Geschichten, so wirst du auch gewisslich ein guter Maler werden» (St. 60). Ein strenger Logiker ist Tieck nicht.

Stärker als in den *Herzensergießungen* tritt im *Sternbald* die nationale Seite der Kunst in den Vordergrund. Während der Klosterbruder mit der gleichen Liebe den idealischen Raffael und den handwerklich frommen Dürer umarmte, ja, sie zu Freunden stilisierte¹⁶, gelten im Roman verschiedentlich die deutsche und die italienische Kunst als wesensverschieden. Der

¹⁶ In «Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers».

Bildhauer Bolz lässt nur die Italiener gelten, während der Holländer Lukas von Leyden es für groben Unfug hält, wenn ein deutscher Künstler sich in Italien bilden will. Dürer tritt in die Rolle des Vermittlers und, angeregt durch ihn, vermag auch Sternbald stets nationale Antagonismen zu versöhnen.

Gegenstand der bewundernden Verehrung in Wackenroders *Herzensergießungen* sind entweder die „Kunstheiligen“, d.h. die großen Maler selbst, oder fromme Gemälde, Altarstücke von Heiligen, von Madonnen und Szenen aus dem Leben Christi. Er hat damit einen Ton und ein Repertoire vorgegeben, die über Schlegels *Europa* die Schule der Nazarener bestimmen werden – Grund genug für Goethe, noch im Jahr 2005 über das verderbliche «klosterbrudrisierende und sternbaldisierende Unwesen» zu grol-len¹⁷. Tiecks Roman ist keineswegs einseitig in seiner Religiosität. Hier rühmt der romantische Reisegenosse Sternbalds, der leichtherzige Rudolf Florestan, den «ewigen Frühling», den Raffael in Rom im Hause des Agostin Ghigi «hingezaubert» habe unter dem Titel «Geschichte des Amor und der Psyche» (St. 205). Es wird also ein märchenhaft-mythologisches Thema als Landschaftszauber gepriesen. – Tieck ist, wie alle Kenner der Romantik wissen, der Begründer der romantischen Landschaftsdarstellung. Eichendorff, dessen Landschaften so oft Gegenstand der Forschung waren, ist ja nicht ihr Erfinder, sondern ihr Vollender. So überrascht es nicht, dass Tieck auch in der bildenden Kunst die Landschaftsmalerei propagiert. Vieles, was er dazu beiträgt, ist nicht nur originell in Hinsicht auf die Dürer-Zeit, in welcher der Roman spielt, sondern zugleich wegweisend für die eigene Epoche. Sternbald hat auf seiner Kunstreise die ihn selbst überraschende Eingebung, dass die Landschaft, an und für sich, ein würdiger Kunstgegenstand zu sein vermöge. «Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehen, aber noch nie empfunden, dass die leblose Natur – er sagt tatsächlich: «leblose Natur» – etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne» (St. 51). Immer wieder fordert Florestan den zögernden Maler heraus: «Bist du denn auch der Meinung, dass jede Landschaft mit Figuren ausgestattet sein muss, damit dadurch Leben und Interesse in das Bild hineinkomme?» (St. 282). Der Autor hält dies offensichtlich nicht für notwendig – anders als

¹⁷ Als Anmerkung zu einer Rezension von Heinrich Meyer in der *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung* über die Rekonstruktion der Kunst des griechischen Malers Polygnot durch die Brüder Friedrich und Christian Riepenhausen. Zitiert nach Anger, S. 524.

Friedrich Schlegel, der bald wieder trachten wird, die Malerei zu den frommen Historien zurückzulenken¹⁸.

Aber auch Tiecks Position ist nicht eindeutig; aus den verschiedenen Stellen ergibt sich kein widerspruchsfreies Konzept. Florestan, der Anwalt der figurenlosen Landschaftsmalerei, träumt doch mythologische Gestalten in seine Waldszenen, eine Göttin Diana mit aufgeschürztem Gewand oder badende Nymphen vor einer einsamen Grotte (St. 220). Ohne Erotik geht es bei ihm nicht. Der abenteuerlich Ludoviko bevorzugt romantisch hochstilisierte Landschaften: «morsche, zerbrochene Brücken über zwei schroffen Felsen» oder unerhörte Grottesken, nämlich «seltsame Gestalten ... Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten» (St. 314-15). Er will durch Neuartiges «Erstaunen und Schauer» erregen. Jedenfalls genügt keinem dieser Gedankenmaler, ebenso wenig wie den wirklichen Kunststrebenden vom Schlage Sternbalds, die schlichte Anschauung der wirklichen Landschaft, sondern sie nehmen das Wort Anschauung für ihre Phantasien in Anspruch – in Voraussetzung von E. T. A. Hoffmanns “serapiontischem Prinzip”¹⁹; im Grunde suchen sie in ihrer “Anschauung” entweder Empfindung oder tiefere Bedeutung – oder beides.

Vom 18. bis ins 20. Jahrhundert ist unter Malern und Bildhauern kein Thema so beliebt wie das Verhältnis von Natur und Kunst²⁰. Kaum einer, der nicht die Natur in ihrem Reichtum als höchstes Vorbild rühmte, ganz gleich wie natürlich oder unnatürlich die Werke, die man produziert oder hochschätzt, aussehen. Bei Wackenroder ist die Natur die Sprache Gottes, die ganz unmittelbar sein Wesen vermittelt, die Kunst in geschwisterlicher

¹⁸ In seiner Zeitschrift *Europa* (1803-1805), die überwiegend zum kunsthistorischen und kunstkritischen Journal wurde. Schlegel bevorzugt die älteren Maler vor Raffael und befindet, dass Landschaften nur zum Hintergrund von Historienbildern taugen, weil sonst die Bedeutsamkeit fehle.

¹⁹ Vgl. E. T. A. Hoffmanns Erzählung “Der Einsiedler Serapion” im ersten Abschnitt der *Serapionsbrüder* und die Diskussion der Zuhörer über diese Gestalt. Das serapiontische Prinzip besagt, dass der Dichter seine «inneren Erscheinungen» «wirklich geschaut» haben muss. Hoffmanns Eremit scheint als Gestalt ebenso wie als Künstler ein poetischer Nachkomme von Tiecks wahnsinnigem Maler Anselmus, der Sternbald erklärt, dass innere Begeisterung und Realität zusammenfallen müssen. «Dem Maler muss alles wirklich sein» (St. 256).

²⁰ Repräsentativ scheint das Urteil von Cezanne: «Der Künstler empfindet Freude, weil er anderen Seelen seine Begeisterung vor dem Meisterwerk der Natur, deren Geheimnisse er zu besitzen glaubt, mitteilen kann. ... Der Maler soll sich ganz dem Studium der Natur widmen». Aus dem Französischen von Franz Sutte, 1982; in: *Erlebte Geschichten. Biographisches*, hrsg. von Daniel Keel und Daniel Kempe, Zürich, S. 155-156.

Analogie die Sprache von auserwählten Geistern, die im menschlichen Innern walten wie der Schöpfer in der Natur. Sternbald ist gelegentlich von seinem Naturerlebnis, von der «Ahndung der Gottheit», von der «auf Höhen und Tiefen» wandernden «Religion» (St. 250) so hingerissen, dass ihm seine Kunst ohnmächtig erscheint, ein «hinterlistiges Spiel» eines «kleinen Menschenherzens» (St.249-250). Die Natur zum Hintergrund von Historien zu erniedrigen, scheint vollends ein Frevel. Dennoch ist Natur für ihn nicht autonom, Landschaftsdarstellung kein Selbstzweck, sondern eben Religion. Die Kunst drückt mehr aus, als der Künstler in seine Bilder legt. Die Chiffrensprache der Malerei wird zur Offenbarung des Göttlichen. Der wahnsinnige Maler, dem Sternbald hoch im Gebirge begegnet, belehrt ihn, dass bei aller Naturnähe nicht die Naturgegenstände Ziel der künstlerischen Bemühungen sind, sondern die «schöne Historie» (St. 250) – gemeint sind hier offensichtlich nicht Handlungen, sondern Ideen – die zeitliche, überzeitliche Bedeutsamkeit und Bedeutung der Natur. «Alle Kunst ist allegorisch», meint der Alte und erklärt Allegorie durch das Bestreben, «dem einzelnen einen allgemeinen Sinn anzuheften» (St. 257-258)²¹. Allegorie ist also nicht im klassischen Sinn Verlebendigung des Abstrakten, sondern Deutung ins Überindividuelle, Symbolische. Sternbald unterscheidet in seiner Antwort kaum zwischen allegorischer Bedeutung und Stimmung. «Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert» (St. 258).

Hier scheint es angebracht, noch einmal präziser auf die Beziehung Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrichs zu Tieck zurückzukommen. Runge war ein protestantisch frommer Maler, der seine Kunst fortschreitend als gottgegeben und damit als Auftrag Gottes empfand. «Wir sind nur das Werkzeug in seiner Hand», schrieb er an seinen Vater, «und wie mag die Axt sich rühmen des Streiches dessen, der damit hauet?»²².

²¹ Dies antizipiert geradezu Novalis' Gedanken über das Poetisieren und Romantisieren: «Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es». Novalis. Logologische Fragmente, zitiert nach Novalis, *Werke, Briefe, Dokumente*, hrsg. von Ewald Wasmuth, Heidelberg 1957, Dritter Band (*Fragmente II*), S. 53.

²² Brief vom 13. Januar 1803, in: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, Göttingen 1965 (ursprünglich 1840). Zitiert nach Christa Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974, S. 63. In dem bereits zitierten Brief an seinen Bruder Daniel (Anm. 14) nennt er sich auch ein «Instrument der Zeit» (Privat, S. 162).

Die Runge-Forschung²³ nimmt an, dass der Maler von der Religiosität in Tiecks *Sternbald* angezogen wurde und sich durch den Roman und die Dresdner Gespräche mit dem Autor zum Landschaftsmaler bildete. Wie für Tieck sei für ihn Landschaft mehr als bloße Natur gewesen; sie hatte religiöse Bedeutung. An dieser Sicht ist richtig, dass Runge von Tiecks *Sternbald* fasziniert war. Aber ist Runge wirklich durch Tieck zum Landschaftler geworden? Sein berühmtestes Werk, dessen Anfänge er mehrfach mit Tieck diskutiert hat, sind die vier «Tageszeiten». Lassen sich diese Blätter noch als Landschaften bezeichnen? Die zahlreichen dekorativ-symbolischen Kindergestalten? Die Frauenfigur des Morgens? Die Allegorien der Nacht? Es scheint, dass Runge sich von Tieck wegentwickelt hat zum reinen Allegoriker, der bestimmte Ideen verkörpern wollte. Er ist nicht mehr Allegoriker im Sinne Tiecks²⁴, für den Allegorie letztlich höhere Bedeutung heißt, sondern in einem eigenen, teils verspielten, teils hieroglyphischen Sinn, der eher auf Brentano weist²⁵ und mit dem Tieck nicht mehr viel anfangen konnte. Die enge Beziehung zum *Sternbald* geht, wenn sie je existierte, verloren.

Ganz anders steht es um Friedrich. Dieser war ebenfalls ein religiöser Mensch, aber er schätzte Schleiermacher, für den Religion und Gefühl ineinander fließen – wie ähnlich (ohne Schleiermachers direkten Einfluss) für Tieck. Friedrich malte Landschaften, die über sich hinausweisen, ohne dass er (außer dem gelegentlichen Kruzifix) allegorische Zeichen und Symbole einführte wie Runge. Seine Gebirgslandschaften, sein Mönch am Meer, seine Hafengebäude sprechen das Gefühl an, sind Stimmungsbilder, die zugleich das Geheimnis des menschlichen Lebens, die Einsamkeit, die Ausgesetztheit, die Hoffnung auf überirdischen Trost ausdrücken. Eins seiner berühmtesten Bilder ist der so genannte Tetschener Altar, das Kreuz auf dem höchsten Felsen, umgeben von aufragenden Tannen und einer durchstrahlten Atmosphäre. Es gibt im *Sternbald* eine Bildbeschrei-

²³ Vgl. neben Christa Franke und Siegfried Krebs etwa: J. B. C. Grundy, *Tieck and Runge*, Strassburg 1930. Rudolf M. Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge*, Illinois University Press 1970. Am subtilsten, den Unterschieden zwischen dem Maler und dem Dichter wirklich nachgehend, ist Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildlichkeit*, München, Berlin 2005.

²⁴ Runge wollte «Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft bringen» (zitiert nach Scholl, Anm. 23), und damit geht er über das Stimmungshaft-Bedeutungsvolle Tiecks hinaus.

²⁵ Brentano schätzte die Malerei Runges und wünscht, ihn zum Illustrator seiner *Romanzen im Rosenkranz* zu gewinnen. Vg. Clemens Brentano – Philipp Otto Runge, *Briefwechsel*, hrsg. Von Konrad Feilchenfeld, Frankfurt 1974.

bung, von der diese Darstellung gleichsam angeregt scheint, ein Bild, in dem ein Kruzifix in die nächtliche Natur gestellt ist. «Vom Kreuze her dringt mit lieblicher Gewalt der Strahl in die Welt hinein. ... Seht», erklärt der wahnsinnige Maler, «hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln und das auf meine menschliche künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selbst zu uns redet» (St. 257). An Friedrichs triumphierende Abenddarstellung reicht die Beschreibung des Alten freilich in keiner Weise heran. Es ist interessant, dass der gleiche kunstschriftstellernde Basilius Ramdohr, gegen den sich schon der Klosterbuder (Tieck!) in den *Herzensergießungen* verwahrt, Friedrichs Tetschener Altar einer beckmesserischen Kritik unterzogen hat²⁶.

Die allegorisch bedeutsame Malerei stellt für Tieck eine Art Grenzüberschreitung der bildenden Kunst zur Poesie und Musik dar, die er offensichtlich begrüßt. Er spricht von der «Magie» der allegorischen Kunst, durch die der Maler «mit dem Dichter wetteifern» (St. 283) kann. Tieck ist kein Theoretiker, der rational danach fragte, worin die Übereinstimmung der Künste besteht, der die psychologische Basis der Gemeinsamkeit, die Tatsache, dass optische, akustische und poetische Wahrnehmungen gleichermaßen seelische Dimensionen öffnen, nicht ausdrücklich reflektiert, aber er spürt und vermittelt ganz unmittelbar die Verwandtschaft der verschiedenen Künste. Tieck kommt von der Dichtung her und nicht von der Philosophie wie seine frühromantischen Freunde. Wenn er trotzdem als Ästhetiker gelten kann, so nicht so sehr durch theoretische Überlegungen, sondern durch sein poetisches Empfinden und seine aus diesem Empfinden hervorgehenden Werke. Er ist, wenn man so sagen darf, ein praktischer Ästhetiker, ein gestaltender Theoretiker²⁷.

Die Verbindung der verschiedenen Künste führt zu den berühmten romantischen Synästhesien. Wie so oft steht auch hier Tieck am Anfang einer Kunsttendenz. Der Autor lässt den Sänger Florestan angesichts eines glänzenden Abendhimmels klagen: «O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung eurer Kunst» (St. 281). Unter dem

²⁶ Vgl. dazu Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 34-45. Busch weist bereits darauf hin, dass Tiecks *Sternbald* anregend auf Friedrichs Darstellung in diesem Bild gewirkt haben könnte.

²⁷ Vgl. Wolfgang Nehring, «Kunstliebende Kater» – ein Plädoyer für Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann als romantische Ästhetiker; in: *A View in the Rear-Mirror. Romantic Aesthetics, Culture and Science Seen from Today. Festschrift für Frederick Burnick*, hrsg. von Walter Pape, Trier 2006, S. 137-146.

Einfluss Florestans wird Sternbald immer mehr zum Dichter und Sänger, so dass er in einer Person die verschiedenen Künste vereinigt – wie unter den romantischen Autoren in der Realität besonders E. T. A. Hoffmann. Im Traume jedenfalls vermag Sternbald es, «die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen. Er hatte noch nie eine solche Freude empfunden, und er nahm sich vor, wenn das Bild fertig sei, sogleich damit zu Dürer zurückzureisen» (St. 91).

Als letzte Konsequenz aus der Grenzüberschreitung der Künste ergibt sich bei Tieck eine neue Gegenständlichkeit der Malkunst, radikaler als die Landschaftsmalerei mit transzendenter Bedeutung – nämlich eine ungenständliche oder gestaltlose Malerei. Wieder ist es Florestan, der von der Bild-Kunst mehr verlangt, als sie normalerweise zu leisten scheint. Der Abendhimmel, von dem schon die Rede war, führt ihn zu dem Gedanken, dass die Malerei ganz auf Gestalten und Komposition verzichten könnte: «Wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet ... Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft und Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurenen Meere die goldensten Träume schwimmen ...» (St. 280). Diese Vision wäre geradezu ein Tetschener Altar ohne Kreuz, Felsen und Tannen, ausschließlich Himmel-Malerei, wie sie Caspar David Friedrich zweifellos fern liegt. Wenn Florestan meint, den Malern fehlten für dergleichen Farben, so gilt das nicht für seinen Autor; denn die Beschreibung, die der Sänger gibt, gehört ja Tieck an. Tieck hat bereits in der Fortsetzung der *Herzensergießungen*, in den *Phantasien über die Kunst* einen Beitrag «Die Farben» verfasst²⁸, freilich einen der schwächsten der Sammlung, der den grünen Wald lobt und den Glanz des Morgen- und Abendrots, – ohne eigentliche Konsequenz. Aber schon hier wird die Welt der Farben mit der Musik in Berührung gebracht, die als der «letzte Geisterhauch» der Natur und Quelle der «verborgensten Seelentöne» erscheint²⁹. Im *Sternbald* stellt er Szenen vor, die geradezu auf Farbtafeln

²⁸ Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 189-192.

²⁹ Wackenroder (Anm. 28), S. 191. Auch Runge spricht vom Zusammenhang von «Mathematik, Musik und Farben» in seinen «Tageszeiten» in dem zitierten Brief vom 3. März 1803, in dem er den enormen Eindruck seines Werks auf Tieck beschreibt, Privat (Anm. 14), S. 160.

Pechsteins oder Aquarelle Noldes vorausweisen. Sternbald lernt auf seinem Weg nach Italien die Kunst Tizians und Correggios hochschätzen, – nicht nur wegen der wollüstigen Sinnlichkeit ihrer Formen, sondern auch wegen ihrer Farbenpracht. «Das Geheimnis der Farben ist anbetungswürdig», stellt er fest (St. 369) und benedict denjenigen, der Correggios Bilder in seinem Haus aufstellen darf. – Als der junge Mann sich einmal auf seinen Wanderungen verirrt, gerät er vor den nächtlichen Feuerzauber einer Eisenhütte, und bei dieser Gelegenheit lässt er sich wie Florestan von gestaltloser Farbe und Bewegung hinreißen. «Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen ... ein künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben» (St. 341) und dennoch Vorwurf für ein vollendetes Gemälde³⁰.

So wächst Sternbald aus der frommen Werkstatt Dürers heraus in neue Kunsterlebnisse und neue Kunstprojekte, aber er wächst nicht eigentlich über Dürer hinaus, was den Roman durch Unstimmigkeit belasten würde; denn Dürer war der erste, der seinem Schüler und dem etwas beschränkten Lukas von Leyden vorstellte, «dass es den künftigen Zeiten möglich sein wird, Sachen darzustellen und Geschichten und Empfindungen auszudrücken auf eine Art, von der wir jetzt nicht einmal eine Vorstellung haben» (St. 121). Es scheint, Tieck ist nicht nur als Schriftsteller ein bedeutender Anreger, sondern auch als Visionär einer progressiven Kunst.

³⁰ Auf diese Modernität Tiecks deutet auch Lothar Pikulik hin, wenn er den Autor geradezu zum Impressionisten stilisiert, indem er feststellt, die Gegenstände in Sternbalds Malerei würden «entkörperlicht»; die «ganze Welt wird dadurch ein Licht- und Farbenspiel, ein Schimmern, Flimmern, Blinken, Glänzen». Lothar Pikulik, *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung*, München 2000, S. 190.