

Wackenroder und die Kunst der inneren Schau

PETER BRANDES

Wenn ich mich über etwas – eine Frage, ein Problem, eine Konstellation – äußern will und im Rückgriff auf meine Wissensfundamente diese Äußerung in einen allgemeinen Rahmen, in einen öffentlichen Raum zu stellen versuche, so wird dieser Akt im Vertrauen auf die mögliche Evidenz des Auszusagenden statthaben. Ich meine, ich glaube, die Gewissheit der Proposition im Akt des Aussagens verbürgen zu können. Die Möglichkeit zu glauben versetzt mich in die Lage, etwas als evident zu postulieren. Es ist dabei nicht notwendig, dass ich sage: »es ist evident, dass Wackenroder die innere Anschauung zum Paradigma der Kunstproduktion erhebt« – es genügt schon die bloße Hypothese, um den Schein einer Gewissheit der Erkenntnis zu erzeugen. Das Glauben, auf dem diese Gewissheit des Aussagens beruht, ist zum einen ein Glauben an die Sprache als gesichertes Äquivalentensystem der kommunikativen Verständigung und zum anderen ein Glauben an die Evidenz des Glaubens selbst.¹ Denn nur in einem rückhaltlosen

1. Das Wort *Glauben* kann gleichermaßen eine religiöse Praxis wie ein Vorstufe des Wissens bezeichnen. Als ein Meinen oder Fürwahrhalten kann es durch argumentative Begründung zur Gewissheit werden. Kant betrachtet das Glauben als ein subjektiv zureichendes und objektiv unzureichendes Fürwahrhalten. Es stellt die mittlere der drei Stufen des Fürwahrhaltens dar: Meinen, Glauben und Wissen (vgl. Kant 1978: 829-838). Obgleich es für Kant im doktrinalen Glauben kein Wissen von der Existenz Gottes gebe, spricht er dieser Form des Glaubens gleichwohl eine »moralische Gewißheit« (ebd.: 836) zu. Aber auch der jüdisch-christliche Begriff des Glaubens geht von einer gewissen Evidenz des Glauben aus. Im Alten Testament erscheint Glaube vor allem als Vertrauen, das sich in der Treue gegenüber den göttlichen Weisungen äußert. Im Neuen Testament wird diese Form des Glaubens auf den vertrauenden Gehorsam gegenüber Jesus übertragen. Bei Paulus erhält der Glaube eine tragende Rolle im christlichen Heilsgeschehen und gehört neben der Liebe und der Hoffnung zum Fundament der christlichen Lehre: »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei« (1. Kor. 13,13). Neben dem Vertrauen bleibt aber auch der Aspekt des Erkennens und des Wissens für den christlichen Glaubensbegriff bestimmend. Die vorgebliche Unvereinbarkeit von Glauben und Wissen, wie

Vertrauen auf das subjektunabhängige Vermögen der Sprache, wahre Aussagen in einer allgemein verständlichen Form auszusprechen, wird Evidenz möglich. Nicht der Gehalt der Aussage verbürgt die Gewissheit der Erkenntnis, sondern das semiotische System der Bedeutungsgenerierung. Diese Abhängigkeit des Aussagens von dem System der sprachlichen Zeichen, welches im Gebrauch seine stete Beglaubigung erfährt, muss dem philosophischen und wissenschaftlichen Diskurs als ungenügend erscheinen.² Einen gleichermaßen evidentiellen Charakter kommt auch dem Bild zu, das stets auf eine echte lebendige Nachahmung abzielte. Diese persuasive Macht der Bilder ist nicht erst seit dem Iconic Turn in die Wissenfundamente von Philosophie, Kunstkritik und Rhetorik eingedrungen. Bekanntermaßen wussten bereits die antiken Philosophen sich die Macht der Bilder zu bedienen. So nutzte Platon die Form der metaphorischen und gleichnishaften Rede, um seiner Vorstellung der *idea* Evidenz zu verleihen. Die Anschauung der Idee und nicht etwa der sprachliche Aussageakt bewirkt die Erkenntnis des Guten. Bereits diese Form der Anschauung figurierte das Sehen als unsinnliche, intellektuelle Tätigkeit, die von der materiellen Form der Bildlichkeit, den *eikones*, Abstand nahm (vgl. Patzig 1988). Die Einsicht in das Gute ergibt sich im siebten Buch der »Politeia« nicht so sehr aus der Logik der Aussage, sondern aus der inneren Schau der Ideen (vgl. Platon 1982: 514a-517c).³ Für Kant ist dieser Weg einer intellektuel-

sie etwa Hegel behauptete, lässt sich letztlich nicht nachweisen. Es ist daher der Begriff des Glaubens hier nicht auf die Bedeutung des religiösen Glaubens eingeschränkt. Vielmehr gehe ich davon aus, dass die Struktur des Glaubens sowohl die religiösen wie die wissenschaftlichen und philosophischen Diskurse bestimmt. Denn all diesen Diskursformationen liegt das Vertrauen in das System der sprachlichen Vermittlung und der Möglichkeit von wahren Aussagen zugrunde. Während der religiöse Glaube sich zuerst und vor allem durch Namen (die Namen Gottes et cetera) vermittelt, bezieht sich der philosophische Glaube mehr auf Begriffe. Mit Kant könnte man auch von einem Offenbarungsglauben und einem Vernunftsglauben sprechen (vgl. Kant 1993: 833ff.). Damit ist aber auch schon die Fragilität der Grenzziehung zwischen religiösem und philosophischen Glauben angedeutet. Für Kant ist nämlich der Vernunftsglauben selbst Bestandteil der christlichen Lehre, durch welchen diese sich zu legitimieren sucht (vgl. hierzu auch Derrida 2001).

2. Auf die besondere Rolle und Funktion des wissenschaftlichen Vortrags in diesem Zusammenhang hat Sibylle Peters in einem jüngst erschienen Aufsatz hingewiesen (vgl. Peters 2005). Demzufolge scheint es der modernen wissenschaftlichen Rede eigentümlich zu sein, dass sie Evidenz im Vollzug, im Akt des Vortrags selbst generiert. Die Wissenschaft steht daher, wie Peters argumentiert, »in jedem Vortrag aufs Neue auf dem Spiel« (Peters 2005: 44).

3. Platons Konzept der *idea* sah freilich noch keinen Widerspruch in der Vereini-

len Anschauung nicht mehr gangbar (vgl. Frank 1987); sie ist allenfalls als philosophisch nicht kommunizierbare Möglichkeit von Erkenntnis denkbar.

Dagegen vertraut Descartes' Methode der Erkenntnis durchaus noch auf die Kraft der inneren Schau, wie sie bei Platon vorgezeichnet ist. Bei Descartes wird dabei der Aspekt des Glaubens in besonderer Weise hervorgehoben: als Notwendigkeit des Glaubens für den richtigen Gebrauch der Vernunft. Um das Glauben jedoch vom Aberglauben abzukoppeln, ist es notwendig den vernünftigen Grund des Glaubens herauszuarbeiten. Hierfür dient die Figur des Täuscher-Gottes, die alle vermeintlichen Gewissheiten anzweifelt (vgl. Descartes 1986: 72/73). Nur das denkende Ich bleibt über jeden Zweifel erhaben und ermöglicht die Gewissheit der Aussage: »Sum certus me esse rem cogitantem.« / »Ich bin sicher, daß ich ein denkendes Ding bin« (Descartes 1986: 98/99).

Die so hergestellte Gewissheit hat ihren Grund letztlich im Glauben. Die *theoria* als innere Schau figuriert den Zweifel als Medium der Selbstvergewisserung des Denkens, das sich in seiner Selbsttätigkeit stets beglaubigt. Erst aus dem Zweifel an dem fraglos Geglaubten kommt Descartes zur Aussage der Evidenz des Ich. Auch die sinnliche Anschauung zweifelt er an und erst indem er die Augen schließt, gelangt er zur Gewissheit des denkenden Ichs. Diese innere Schau generiert eine Evidenz, die glaubhaft erscheint: das Faktum des denkenden Ichs. Descartes' Methode erscheint als Anschauung des Unsichtbaren gleichermaßen metaphysisch wie ikonoklastisch zu sein. Das Visuelle wird – wie bereits bei Platon – in die Sphäre der Täuschung verwiesen. Ein solcher Bezug auf das sich selbst reflektierende Ich findet sich auch in den Texten der Frühromantiker. Deren Bezugspunkt ist freilich nicht Descartes, sondern neben Fichtes Philosophie vor allem die Kunst der Renaissance und insbesondere jener italienische Maler aus Urbino, der oft auch mit dem Beinamen »der Göttliche« versehen wurde: Raffaello Sanzio (1483-1520). Auch Raffael gelangt nach einem brieflichen Selbstzeugnis zu einem Konzept der inneren Schau, die kunstgenerierend ist. Es sei eine *certa idea*, eine gewisse Idee, die diesen Künstler leite, und die Wackenroder zu seiner Erzählung von »Raffaels Traum« (vgl. Belting 1998: 83ff.) inspirierte.

gung von Begriff und Bild. Zur Funktion des Bildlichen bei Platon und in der Geschichte der Philosophie vgl. Taureck 2004.

1. Certa idea

Leitete Descartes mit seinen »Meditationes« (1641) die Epoche der Evidenz als Epoche des sich selbst denkenden Subjekts ein, so scheint Raffael mehr als hundert Jahre zuvor eine bildliche Anschauung des Göttlichen als ästhetische Evidenzverheißung zu inaugrieren. Die Anschauung ist somit beiden Konzepten der *evidentia*⁴ inhärent, doch die eine verspricht eine Evidenz des Denkens, die andere eine Evidenz der Bilder. Raffaels hier in der Rezeption und Übersetzung Wackenroders zu diskutierendes Konzept der inneren Schau beruht auf der Vorstellung einer Gabe der Bilder. In einem Brief aus dem Jahr 1514 schreibt Raffael: »Ma essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.« (Bellori 1968: 100) / »Da nun Mangel an gutem Urteil [wörtl.: an guten Kunstrichtern; P.B.] wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt« (HKA I: 440).⁵

Raffaels Bemerkung steht im Kontext eines Antwortschreibens an den Grafen Castiglione, in welchem er von der Bürde schreibt, die der Papst ihm auferlegt hat, indem er ihm in der Nachfolge des verstorbenen Freundes Bramante den Bau des Petersdoms anvertraut hat.⁶ Raffael gibt sich hier als ehrgeiziger Künstler zu erkennen, der die »schönen Formen der antiken Bauten zu finden« (ebd.) sucht. Gleichzeitig erklärt er sein eigenes Schaffen mit Bescheidenheitsformeln. In Bezug auf Castigliones Brief heißt es: »Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn nur die Hälfte der Dinge darin wären, die mir Euer Wohlgeboren schreibt« (ebd.). Es ist also nicht eine von Raffaels Madonnen-Darstellungen, wie es Wackenroders Text suggeriert, auf die er hier Bezug nimmt, sondern das 1511 entstandene Gemälde »Der Triumph der Galatea«.

Dieses Zitat ist es nun, das gleich zwei Mal an prominenter Stelle in den klassisch-romantischen Kunstdiskurs der Goethezeit eingeht. Wackenroder setzt es in seinen »Herzensergießungen« im Kontext einer Kritik der spätaufklärerischen Kunstauffassung ein. Winckelmann zitiert bereits in seinen »Gedancken über die Nachahmung der Griechi-

4. Cicero gebrauchte das Wort *evidentia* ursprünglich als Übersetzung des griechischen *enargeia*, das in der griechischen Philosophie »als Augenscheinlichkeit und offenkundige Präsenz im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung« (Halbfass/Held 1972: Sp. 830) aufgefasst wurde. Zum Begriff der Evidenz vgl. außerdem Rüdiger Campe Aufsatz »Evidenz als Verfahren« (Campe 2004).

5. Hier und im Folgenden zitiert nach der Übersetzung von Silvio Vietta.

6. Nach Vasaris Zeugnis berief Papst Julius II. auf Ratschlag seines Architekten Bramante Raffael 1508 nach Rom, um dort die Wohnräume des Papstes neu zu gestalten (vgl. Vasari 1996: 51).

schen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst« (1755) den Brief Raffaels, um damit das ästhetische Verfahren der griechischen Kunstproduktion zu veranschaulichen: »So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione: ›Da die Schönheiten‹, schreibt er, ›unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung‹ « (Winckelmann 1968: 34f.).

Winckelmann kannte den Wortlaut des Briefes aus Pietro Belloris 1695 erschienenen Werk »Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino«. Für ihn ist im Kontext seiner Schrift, die sich mit der griechischen Kunst auseinandersetzt, wichtig, die Darstellung der aus der antiken Mythologie stammenden Galatea explizit zu erwähnen. In seiner freien Übersetzung des Zitats bleiben allerdings die »buoni giudici« unerwähnt. Wie später bei Wackenroder wird hier die Möglichkeit eines vergleichenden Kunsturteils ausgeklammert (vgl. Mittner 1953: 555, Anm. 1). Demgegenüber nimmt der Topos des inneren Bildes oder Urbildes eine herausragende Stellung ein. Bei Wackenroders Übersetzung der Briefstelle, der neben Bellori auch Winckelmanns Übersetzung kannte, wird dieser Aspekt noch deutlicher akzentuiert: »Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt« (HKA I: 56).

Die Erwähnung der Galatea entfällt in diesem Zusammenhang zugunsten eines unbestimmten Madonnen-Bildes. Diese Ersetzung der Galatea durch die Madonna wurde in der Forschung oftmals als eine Ablösung der antiken Mythologie durch die christlich-romantisierende gedeutet (vgl. Dessauer 1907, Mittner 1953, Strack 1978). Wesentlich ist aber an diesem Vorgehen zunächst die Löschung einer bildlichen Referenz, die als Vorbild gedeutet werden kann. Denn dies soll offenbar gerade ausgeschlossen sein, dass das innere Bild der poetischen Erzählung auf ein reales Gemälde rückzubeziehen wäre. Die Übersetzung des italienischen »certa idea« durch »ein gewisses Bild im Geiste« scheint mir daher der entscheidende Umschlagpunkt der Wackenroderschen Bildkonzeption zu sein. Indem Wackenroder die *idea* anders als Winckelmann nicht als Idee, sondern als Bild auffasst, erhält der Begriff des Bildlichen eine andere, die Narration gleichsam begründende Funktion. Diesem Begründungszusammenhang, der eine Evidenz des Bildlichen in Kraft zu setzen versucht, soll im Folgenden nachgegangen werden.

2. Raphaels Erscheinung

Die »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« erschienen anonym 1796 mit der Jahreszahl von 1797. Erst in den 1798 erschienenen Roman »Franz Sternbalds Wanderungen« gibt Tieck Wa-

Abbildung 1: Raffael: Sixtinische Madonna



1512/1513, Öl auf Leinwand, 269,5 x 201 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. 93

ckenroder und sich selbst als Verfasser der »Herzensergießungen« zu erkennen. In der Forschung war die Frage der Autorschaft bezüglich der einzelnen Texte lange Zeit höchst umstritten (vgl. HKA I: 283).

Mittlerweile gilt jedoch als sehr wahrscheinlich, dass bis auf fünf Texte alle Beiträge von Wackenroder stammen.⁷

Der kleine Text mit dem Titel »Raphaels Erscheinung« hat für den Zusammenhang der »Herzensergießungen« einen programmatischen Status. Hier legitimiert und begründet der fiktive Klosterbruder nicht nur seine Kunstanschauung⁸, sondern auch seine Schreibweise, seine Kritik der Wortsprache, durch die die Evidenz der poetisch-göttlichen Bild-Gebung gewissermaßen vor Augen gestellt wird. Der Text bewegt sich dabei wie der gesamte Band zwischen kunsttheoretischer Abhandlung und fiktionaler Erzählung (vgl. Furst 1996). Eine eindeutige Zuordnung zu einer Gattung ist, wie Martin Bollacher bemerkt, nicht möglich (vgl. Bollacher 1981: 40-43).

Das von Tieck verfasste Vorwort der »Herzensergießungen« konturiert nur die Biografie des Klosterbruders und sucht damit die Authentizität der Schrift des Klosterbruders, der bereits im Titel Erwähnung findet, zu untermauern. Für Wackenroder war diese auf die Figur des Klosterbruders abzielende Evidenzversprechung wohl eher von untergeordneter Bedeutung. Denn sein erster Text in dem Band verlagert die Kraft der *evidentia* auf die Kraft der Namen sowie auf die Authentizität handschriftlicher Zeugnisse. So setzt Wackenroders Text auch anders als Tiecks fingiertes Vorwort nicht mit der Exposition des schreibenden Ich, sondern mit der Künstlerbegeisterung (vgl. Kemper 1993: 3ff.) als Satz- und Aussagesubjekt ein. Tieck betont die Einsamkeit, die das Ich – ähnlich wie bei Descartes' »Meditationes« – produktiv werden lässt: »In der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens, in der ich nur noch zuweilen dunkel an die entfernte Welt zurückdenke, sind nach und nach folgende Aufsätze entstanden« (HKA I: 53).

Konstatiert hier die Kopula »sind« ein singuläres Ereignis, die Niederschrift der Aufsätze, so setzt Wackenroders Text mit einer apodiktischen überzeitlichen Aussage ein, die das Verb »sind« zur unbedingten Setzung von Evidenz verwendet: »Die Begeisterungen der Dichter und Künstler sind von jeher der Welt ein großer Anstoß und Gegenstand

7. Tieck werden dabei die folgenden Texte zugeschrieben: *An den Leser dieser Blätter*, *Sehnsucht nach Italien*, *Ein Brief des jungen Florentinischen Mahlers Antonio*, *Brief eines jungen deutschen Mahlers*, *Die Bildnisse der Mahler*. Die in der Forschung oft diskutierte Frage, ob Tiecks Texte den Zusammenhang der *Herzensergießungen* verfälsche (vgl. Bollacher 1983: 7-19; Littlejohns 1996: 109-112), wird in diesem Kontext nicht weiter verfolgt werden, da ich mich im Wesentlichen auf die Lektüre des – chronologisch gesehen – ersten Textes von Wackenroder beschränken und nur einen vergleichenden Blick auf Tiecks Vorwort *An die Leser dieser Blätter* werfen werde.

8. Raffaels Kunstanschauung ist, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, keineswegs mit Kunstandacht gleichzusetzen, wie dies Ulrich Barth in einer etwas einseitigen Interpretation der *Herzensergießungen* tut (vgl. Barth 2004).

des Streites gewesen« (ebd.: 55). Der Text beginnt also mit dem Konstatieren eines Widerstreits zwischen Künstlerbegeisterung und der Welt. Die Welt wird im nächsten Satz näher spezifiziert, indem die gewöhnlichen Menschen den Kunstgenies gegenübergestellt werden. Sehr richtig hat daher Rolf Wiecker erkannt, dass der Klosterbruder hier keine Meditation schreibt, sondern eine gezielte Polemik lanciert und dabei versucht sein Kunstverständnis argumentativ zu untermauern (vgl. Wiecker 1976: 48). Der Text »Raphaels Erscheinung« ist also kein Gebet oder Geständnis, wie Tiecks Vorwort glauben machen könnte, sondern eine rhetorisch geschulte Argumentation zugunsten der Künstlerbegeisterung. Die von Wiecker bemerkten Widersprüche in der Argumentation (vgl. Wiecker 1976: 49ff.) lassen allerdings weniger, wie Wiecker meint, auf eine Verschleierungsstrategie des Klosterbruders und damit einhergehend eine vorsätzliche Täuschung des Lesers schließen. Vielmehr verweist die Argumentationshaltung, die immer auch als poetische Herstellung von Glaubhaftigkeit erkennbar bleibt, auf die grundsätzliche Aporie von Evidenz. Wackenroder weist nämlich nachdrücklich auf den Glauben als Gründungszusammenhang von Evidenz hin: »Ich, für mein Theil, habe von jeher diesen Glauben bey mir gehegt; aber mein dunkler Glauben ist jetzt zur hellsten Überzeugung aufgeklärt worden« (HKA I: 56).

Wie gelangt aber nun der Klosterbruder zu seiner gesicherten Erkenntnis, dass große Kunst »nur durch göttliche Eingebung« (ebd.: 56) möglich sei? Zunächst untersucht er den Streit zwischen Begeisterung und Welt auf der Ebene der Kommunikation: »Die sogenannten Theoristen und Systematiker beschreiben uns die Begeisterung des Künstlers von Hörensagen« (ebd.: 55).⁹ Nicht aus der unmittelbaren Kommunikation mit dem Künstler leiten diese Kunstkritiker ihre Urteile ab, sondern sie erhalten ihre Informationen aus zweiter Hand. Die direkte kommunikative Erfahrung und Anschauung der Künstlerbegeisterung bleibt aus und doch, so kritisiert der Klosterbruder, reden sie »von der Künstlerbegeisterung, als von einem Dinge, das sie vor Augen hätten« (ebd.: 55). Evidenz hat etwas, darauf hat Rüdiger Campe bereits mit Nachdruck hingewiesen (vgl. Campe 1997), mit Vor-Augen-Stellen zu tun. Diese Erfahrung werde allerdings von den Kunstkritikern nur fingiert. Eine solche Haltung sei aber der Kunst gegenüber unangemessen: »sie erklären es [die Künstlerbegeisterung; P.B.], und erzählen viel davon; und sie sollten billig das heilige Wort auszusprechen erröthen, denn sie wissen nicht, was sie damit aussprechen« (HKA I: 55).

Zum Defizit der mangelnden Anschauung der Künstlerbegeisterung tritt noch die Kritik des Sprechakts hinzu. Dem heiligen Wort

9. Wackenroders Kritik der »Theoristen und Systematiker« galt vor allem dem von Descartes kommenden rationalistischen Denken. Vgl. hierzu Kemper 1993: 14ff.

wird einer Reliquie gleich eine ganz bestimmte Form des Umgangs zugewiesen. Das Wort, das durch das Aussprechen ja erst wesentlich zum Wort als Kommunikationsmittel wird, soll gerade nicht ausgesprochen werden, jedenfalls nicht in dieser erklärenden und erzählenden Weise, die das Heilige des Wortes profaniert. Das heilige Wort, mit dem hier offenbar die ›Künstlerbegeisterung‹ gemeint ist, wird somit aus dem Bereich der sprachlichen Kommunikation herausgehoben. Das heilige Wort kann nicht »billig«, nicht in einer pragmatischen Form der Rede ausgesprochen werden. Dass diejenigen, die so reden, nicht wissen, »was sie damit aussprechen«, verweist auf die Worte Christi am Kreuz: »Vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun« (Lk: 23,34), so dass dieser Sprechakt mit den profanierenden Handlungen der Folterknechte Christi analogisiert wird. In der Kritik des Aussprechens wird das Sprechen somit als Handlung kenntlich. Von dem heiligen Wort, das seiner Funktion als Kommunikationsmittel enthoben wird, wendet sich der Klosterbruder in den nächsten Absätzen den »unnützen Worten« zu, mit denen sich »die überklugen Schriftsteller neuerer Zeiten bey der Materie von den Idealen in den bildenden Künsten versündigt« haben (HKA I: 55). Die Worte dieser Kritiker sind deshalb »unnütz«, da sie trotz der Einsicht in die geheimnisvolle Form der Kunst diese durch Worte zu erklären suchen. Der Klosterbruder besteht jedoch auf der Inkommensurabilität der Kunst.

Während sich der Klosterbruder aber diesen »Afterweisen« (ebd.: 56) immerhin mit seiner Polemik argumentativ zuwendet, um sie von seiner Kunstauffassung zu überzeugen, sieht er sich außer Stande mit den »ungläubige[n] und verblendete[n] Spötter[n]« in Kommunikation zu treten: »Diese liegen indessen ganz außer meinem Wege, und ich rede mit ihnen nicht« (ebd.: 55). Indem er diese Adressierung geklärt hat, nähert sich der Klosterbruder nun seinem eigentlichen Anliegen: der heiligen Kunstlegende. Wie das heilige Wort durch Erklärung und wiederholte Erzählung zum Baustein menschlicher Kommunikation profaniert wird, so seien auch die Künstleranekdoten durch das wiederholte Erzählen sinnentleert worden, »so daß keiner darauf kam, aus diesen sprechenden Zeichen das Allerheiligste der Kunst worauf sie hindeuteten, zu ahnden« (ebd.: 56).

Die Künstleranekdoten werden solchermassen nicht primär als Narration betrachtet, sondern als Zeichen, als Symbol, das als solches sprechend ist: das Zeichen spricht, es wird nicht ausgesprochen. Bemerkenswert ist hierbei auch die Referenz des »Allerheiligste[n]«, die nämlich die Kunst und nicht das Göttliche selbst darstellt. Die Kritik am Erzählen der Legenden führt allerdings in der Argumentation des Klosterbruders nicht dazu, das Erzählen aufzugeben. Im Gegenteil erzählt der Klosterbruder eine neue Künstleranekdote, die er aber durch ein Zitat und zwei Namen beglaubigt. Der Klosterbruder schaltet in seinen Aufsatz die Übersetzung einer Handschrift des Bramante ein,

aus welcher deutlich wird, dass Raffael seine Madonnen-Darstellungen durch göttliche Eingebung gewonnen habe. Der eingeschobenen Anekdote stellt er das bereits oben erwähnte und erläuterte Zitat aus dem Brief Raffaels an den Grafen Castiglione voran. Hier noch einmal der Wortlaut von Wackenroders Übersetzung: »Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt« (ebd.: 56).

Diese »bedeutungsvolle[n] Worte« (ebd.: 56) waren dem zeitgenössischen kunstinteressierten Leser zweifellos als authentische Worte Raffaels bekannt (vgl. Wiecker 1976: 50). Auf dieser gesicherten Quelle aufbauend konstruiert Wackenroder die Evidenz seiner Künstlerlegende. Die Bedeutung des Zitats ist bereits durch den Namen Raffael verbürgt. Zu diesem Namen fügt Wackenroder noch einen zweiten ebenfalls bedeutungsreichen Namen hinzu: den des Bramante. Vor diesem Hintergrund wird es dem Leser in Anbetracht des authentischen Raffael-Zitates nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass der von Wackenroder wiedergegebene Text des Bramante ebenfalls echt sei und mithin Gewissheit über Raffaels Kunstschaffen zu geben vermag. Wiecker hat diese durch Zitation bewirkte Beweisfolge bereits in den wesentlichen Zügen aufgezeigt (vgl. Wiecker 1976: 51). In seiner Kritik an dieser Argumentationsstrategie geht Wiecker jedoch fehl, wenn er sich auf die fiktionale Ebene des Klosterbruders begibt und diesem »Manipulation« und »Fälschung« (Wiecker 1976: 51) vorwirft. Wichtiger ist in diesem Kontext die Frage, wie poetische Schreibweise und argumentative Rhetorik die These von der unhintergehbaren Evidenz des Bildlichen hervorbringen vermögen. Die Geste des Zitierens scheint zunächst die Verantwortung für das Ausgesagte auf einen anderen zu übertragen: auf Bramante, der die Künstleranekdote erzählt. Dieser wiederum beglaubigt als Erzähler nur eine weitere Erzählung, nämlich die des Raffaels, in der von dessen Traum die Rede ist und auf die sich der Klosterbruder danach wieder beziehen wird. Es lassen sich also mehrere Erzählschichten mit unterschiedlichen Graden von Evidenz ausmachen. Die Rahmengeschichte des Textes ist keine eigentliche Narration, sondern eine polemisch-argumentative Verteidigung der Künstlerbegeisterung. Sie ist nicht narrativ, aber sie ist fiktional. Narrativ ist allerdings die Sequenz, mit der der Klosterbruder die Erzählung des Bramante einleitet, denn dort wird ein kleines, aber sehr bedeutendes Ereignis in dem Leben des Klosterbruders geschildert: »Ich durchsuchte den Schatz von alten Handschriften in unserm Kloster, und fand, unter manchem nichtsnützigen bestäubten Pergament, einige Blätter von der Hand des Bramante, von denen es nicht zu begreifen ist, wie sie an diesen Ort gekommen sind« (HKA I: 56).

Dieser Erzählung innerhalb des Aufsatzes kommt ein ähnlich evidentieller Charakter zu wie dem vorangegangenen Zitat des Raffael. Während für das Zitat Raffaels der Verweis auf den Brief an Castiglione

ne genügt, um seine Herkunft und seine Echtheit zu beglaubigen, greift der Klosterbruder zur Absicherung der Authentizität von Bramantes Aufzeichnungen auf die Erzählung zurück. Sie vermag offenbar noch mehr zu überzeugen, als die vorherige Polemik. Der Fund der Handschrift ist dabei, wie bereits Belting angemerkt hat (vgl. Belting 1998: 88), ein alter Topos der Künstlerlegenden, der hier allerdings vor der eigentlichen Legende situiert ist, nämlich in der Rahmenerzählung des Klosterbruders. Die darauf folgende Erzählung in der Erzählung ist die des fingierten Ich-Erzählers Bramante. Sie beginnt mit dem Verweis auf das besondere Ereignis dieser Erzählung: »Zu meinem eigenen Vergnügen, und um es mir genau aufzubewahren, will ich hier einen wunderbaren Vorfall aufzeichnen, welchen der theure Raphael, mein Freund, mir unter dem Siegel der Verschwiegenheit vertraut hat« (HKA I: 56f.).

Dieser einleitende Satz begründet und verschleiert zugleich den Status der Erzählung als Erzählung. Die eigentliche Absicht des Erzählten sei es, so Bramante, nicht für andere zu erzählen, sondern nur für sich zur Erinnerung an ein besonderes Ereignis. Der erste Satz gibt mithin kund, dass die folgende Erzählung keine Erzählung sei, da sie für niemanden erzählt werde. Diese Intention unterstreicht nun paradoxerweise die Glaubhaftigkeit des handschriftlichen Zeugnisses, denn diese Anekdote reiht sich damit gerade nicht in die wiederholt erzählten und aufgeschriebenen Legenden ein, die das »Allerheiligste der Kunst« mehr verdeckten als offenbarten. Bereits der Verweis auf das handschriftliche Zeugnis dieser Anekdote macht die Einmaligkeit derselben deutlich. Die Erzählung des Bramante wird nicht erzählt, sondern durch seine eigene Handschrift überliefert und damit zugleich beglaubigt. Nicht das Wort dieser Handschrift ist dabei Signum der Echtheit, sondern die Vision der schreibenden Hand des Bramante. Denn diese Handschrift bezeichnet genau jenes Siegel der Verschwiegenheit, zu dem Raffael ihn verpflichtet hat. Auch deshalb ist diese Erzählung an kein Publikum gerichtet. Erst der Klosterbruder bricht dieses Siegel auf und ermöglicht damit die Offenbarung des Raffael. Diese Offenbarung hat statt in einer weiteren Binnenerzählung, die im Unterschied zu den Erzählungen des Klosterbruders und des Bramante im Konjunktiv gehalten ist. Bramante betont dabei gleich zweimal, dass Raffael ihm die von ihm wiedergegebene Geschichte erzählt hat. »Er erzählte mir« (ebd.: 57), heißt es am Anfang der Nacherzählung, und Bramante schließt seine Erzählung mit: »Das erzählte mir mein Freund, mein theurer Raphael« (ebd.: 58).

Warum nun diese besondere Betonung des Erzählens, wenn doch gleichzeitig die Tradition des Erzählens, nämlich das sich wiederholende Erzählen, einer scharfen Kritik unterzogen wird? Zunächst entspricht diese Form der Erzählhaltung einem bestimmten Typus der Legenden- und Märchenerzählung, wie wir sie etwa durch Scheherezâdes

Erzählungen in »Tausend und einer Nacht« kennen. Doch die Konstellation ist hier eine andere, da die Rahmenerzählung nur zum Teil narrativ ist. Das Erzählte steht hier im Kontext einer kunsttheoretischen und, wie sich noch zeigen wird, zugleich poetologischen Argumentation. Das klassische Erzähl-Modell wird durch den Klosterbruder verworfen. Zunächst scheint sich die Kritik des Erzählens gegen die mündliche Erzählung zu richten, denn nur sie bedarf der Wiederholung. Die Erzählung des Bramante, die der Klosterbruder wiedergibt, beruht dagegen auf der Schriftform. Als Erzähler von Raffaels Geschichte ist Bramante ein intradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler, also ein Erzähler zweiter Stufe, der in Raffaels Geschichte nicht vorkommt. Raffael selbst wäre dagegen ein intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler der dritten Stufe. Doch Raffael tritt als Erzähler gar nicht in Erscheinung; er ist als solcher nur durch Bramantes Bericht kenntlich. Er erzählt hier nicht selbst, sondern sein Erzählen wird erzählt. Das Erzählen des Erzählens ist nun nicht nur eine Stilfigur dieser Erzählung, es ist damit zugleich ein romantischer Topos par excellence angezeigt: die Reflexion.

Verfolgt man diese Figur der erzählerischen Reflexion, so lässt sich für den Text folgende Struktur aufzeigen: $E_1 \rightarrow T_1[T_2: E_2 \rightarrow T_3 (T_4)]$ Der Autor und Ich-Erzähler des Textes (E_1) schaltet in seinen Aufsatz mit dem Titel »Raphaels Erscheinung« (T_1) eine narrative Sequenz ein (T_2), deren wesentlicher Inhalt das Auffinden eines von Bramante (E_2) erzählten Textes ist, der dann im Wortlaut wiedergegeben wird. Dieser Text (T_3) handelt von einer Begegnung mit Raffael und dessen mündlichen Bericht (T_4) über ein besonderes Ereignis, der in indirekter Rede wiedergegeben wird. Während die Texte T_1 bis T_3 im Indikativ gehalten sind und von einem Ich-Erzähler getragen werden, ist T_4 der einzige Text, der durchgehend im Konjunktiv geschrieben ist und von einem personalen Erzähler getragen wird. E_1 ist die erzählende beziehungsweise argumentierende Instanz der Texte T_1 und T_2 ; E_2 ist der Erzähler von T_3 und T_4 . Doch der eigentliche Erzähler, auf den alle Texte und beide Erzähler verweisen, tritt als solcher nicht in Erscheinung, nämlich Raffael selbst. Nur der Modus des Konjunktivs verweist auf ihn, gibt ihm als Erzähler Evidenz.

Der Konjunktiv bezeichnet hierbei eine Differenz in der Figur des Erzählers – oder narratologisch gesprochen: in der Stimme (vgl. Genette 1998: 151ff.; Martinez/Scheffel 2002: 67ff.). Der Modus zeigt hier durchgehend eine indirekte Rede an, deren Sprecher Raffael ist. Der Konjunktiv verweist also auf den abwesenden Ich-Erzähler Raffael. Der im Text als Ich-Erzähler auftretende Bramante fungiert mithin als Übersetzer der ursprünglichen Ich-Erzählung des Raffael. So wird durch den hier verwendeten Modus die eindeutige Beantwortung der Frage *wer spricht?* verunmöglicht. Denn, obschon Bramante der eigentliche Erzähler der Geschichte ist, betont dessen Erzählung explizit,

dass es Raffaels Stimme sei, die hier erzählt. Bramante ließe sich mit- hin als Erzähler des unsichtbaren Erzählers beschreiben. Der wahre Erzähler, der alles Erzählen beglaubigt, ist der abwesende Erzähler mit dem Namen Raffael. So wie seine Geschichte auf das Wirken des ab- wesenden Gottes verweist, so verweist das Erzählen von Raffaels Er- scheinung auf den göttlichen Erzähler, der mit der Signatur Raffaels belegt wird. Diese Signatur wird nicht zuletzt durch den in dem Erst- druck der »Herzensergießungen« enthaltenen Kupferstich mit dem Bildnis Raffaels unterstrichen und beglaubigt (vgl. HKA I: 288f.). Gött- lich ist aber nicht nur der Künstler, auf den der Titel »der Göttliche Raphael« verweist, sondern auch der nicht-personale Erzähler, der als abwesende Ursache des Erzählens und der erzählten Welt kenntlich wird.

Nicht zufällig erhält die Kunst und die Literatur durch den Modus des Konjunktivs ihre Beglaubigung, ja ihre Gewissheit. Die Gewissheit der Kunst erwächst, das zeigt Raffaels Erzählung, aus dem Glauben. Durch ein Gebet im Traum empfängt er im Schlaf die Vision des ech- ten, lebendigen Bildes. Der Konjunktiv, der als solcher immer darauf verweist, dass hier erzählt wird, der also das Erzählen selbst reflektiert, der Konjunktiv wird zum evidentiellen Zeugnis der bildlichen und da- mit auch poetischen Erkenntnis.

3. Rechtes Zusehen

Ich werde mich nun dem zuwenden, auf das alles Erzählen in diesem Kontext verweist: auf das Ereignis, das Raffaels Kunstschaffen betrifft. Es ist im Unterschied zum Zitat des Raffael ein fiktionales Ereignis, das gleichwohl einen hohen Grad an Evidenz für sich beansprucht. Raffael habe, so Bramantes Bericht, lange nach einem wahren Bild der Mutter Gottes gesucht, nach dem er seine Darstellung der Madonna malen könne. In seinen Gedanken und Phantasien habe er kein solches Bild finden können. Erst als er an einem Gemälde mit besonderem Eifer ge- arbeitet habe, sei ihm das wahre Bild der Madonna im Traum erschie- nen, nach welchem er fortan seine Gemälde ausgerichtet habe. Dies Ereignis der göttlichen Erscheinung und Bild-Gebung beschreibt der Bericht des Bramante wie folgt:

»In der finsternen Nacht sey sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sey er gewahr ge- worden, daß sein Bild der Madonna, das noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey. Die Göttlichkeit in diesem Bild habe ihn so überwältigt, daß er in helle Thränen ausgebrochen sey. Es habe ihn mit den Augen auf eine unbeschreiblich rühren- de Weise angesehen, und habe in jedem Augenblick geschienen, als wolle es sich bewe-

gen; und es habe ihn gedünkt, als bewege es sich auch wirklich. Was das wunderbarste gewesen, so sey es ihm vorgekommen, als wäre dies Bild nun grade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrte Ahnung davon gehabt.« (HKA I: 57f.)

Dieses Ereignis vollzieht sich geradezu als *Eräugnis*, als eine Aneignung vermittelt des Sehnsinns.¹⁰ Zuerst ist nämlich nur ein Lichtstrahl zu sehen. Das Bild der Madonna wird erst sichtbar, »da er recht zusehen« hat. Erst die eigene visuelle Tätigkeit ermöglicht das Wahrnehmen der Erscheinung. Die Vision Raffaels ist mithin keineswegs so passiv, wie es auf den ersten Blick erscheint. Im Gegenteil, sie kann als ein konstruktives Vor-Augen-Stellen einer Bild-Gabe angesehen werden. Raffaels Gabe ist es hierbei, das aktive Nehmen des Gegebenen, das Wahr-Nehmen und Auf-Nehmen durch die Sinne. Bedenkt man diese aktive Form des rechten Zusehens, so ist die Kunst des Sehens zugleich die Ermöglichung derjenigen Anschauung, die als göttlich bezeichnet wird. Das rechte und richtige Zusehen wird somit zum Ermöglichungsgrund der für Raffael so entscheidenden Evidenz des Bildes, die sich darin ausdrückt, dass es bewegt und lebendig erscheint. Die Evidenz des Bildlichen ergibt sich nicht aus einer argumentativen Schlusskette, sondern aus dem Schein der Lebendigkeit, der die Differenz zwischen echtem und nachgeahmten, beziehungsweise künstlichen Leben löscht.

Raffaels Erscheinung steht daher weniger in der Tradition der Heiligenlegenden, sondern vielmehr in einem intertextuellen Zusammenhang mit Ovids Pygmalion-Erzählung. Denn bereits bei Ovid heißt es:

»Inzwischen bearbeitete er mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit schneeweißes Elfenbein, gab ihm eine Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf. Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Du möchtest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück. So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!« (Ovid 1994: 527)

Pygmalion wird zwar im Unterschied zu Raffael explizit als Schöpfer seines Bildes erkennbar, doch auch sein Bild wird erst – unter göttlicher Mithilfe – durch ein inneres Bild hervorgebracht. Denn wie Wackenroders Raffael wendet Pygmalion sich von den realen Frauengestalten ab: »Weil Pygmalion sah, wie diese Frauen ihr Leben verbrecherisch zubrachten, blieb er einsam und ehelos, abgestoßen von den Fehlern, mit denen die Natur das Frauenherz so freigebig beschenkt hat, und schon lange teilte kein Weib mehr sein Lager« (Ovid 1994:

10. Das Wort *ereignen* ist ursprünglich bedeutungsäquivalent mit *ereigen*, das sich aus dem Verb *eräugen* (*vor Augen stellen*) abgeleitet hat (vgl. DWb 3: Sp. 784).

527). Das ideale Bild, das zugleich das männliche Ideal des Begehrens verkörpert, impliziert somit die ästhetisch-sublimierte Mortifizierung der realen Frau. Das Bild, das Pygmalion schafft, hat kein Vorbild, es beruht auf innerer Anschauung. Die Gewissheit, dass er ein ›echtes‹ Bild geschaffen habe, stellt sich aber erst ein, als das Elfenbein zu leben beginnt, indem der Kunstcharakter des Bildes in der erotischen Belebtheit des Körpers sich verliert. Künstlerische Evidenz, das bringt die Pygmalion-Geschichte zum Ausdruck, generiert sich offenbar wesentlich durch Lebendigkeit. Das ist ein – gemessen am biologischen Leben des Menschen – unmöglicher Anspruch. In dieser Aporie der Lebendigkeit bewegt sich die Kunst und Poesie der Romantik in einem hohen Maß. Die Olimpia-Puppe in E.T.A. Hoffmanns »Sandmann« verspricht ein Leben, wie es das künstlerische und zugleich erotische Begehren es sich von jeher imaginierte. Gleichzeitig haftet dem lebendigen Kunstwerk – und sei es noch so perfekt – der Makel der Kunst an, beziehungsweise im Falle Olimpias: der Makel der Maschine.¹¹ Bei Wackenroder stellt sich diese Frage nach der Diversität des lebendigen Kunstwerks nicht. Kunst und Leben erscheinen in der Erzählung von Raffaels innerer Schau als eine durch das rechte Zusehen gewonnene Einheit. Sie wird durch das unsichtbare Band des abwesenden göttlichen Erzählers zusammengehalten.

4. Zitat und Übersetzung

So sehr das Sehen in Wackenroders Text zum zentralen Begriff der inneren Anschauung avanciert, die besondere Form des rechten Zusehens wird flankiert durch Modi der Wortsprache. Es ist die Handschrift des Bramante, die die Erzählung von Raffaels innerer Schau ermöglicht und legitimiert. Diese fiktive Handschrift ist eng mit dem Namen des Bramante verknüpft, ja der Name selbst verleiht dem Bericht erst Evidenz. Der Schrift kommt damit eine entscheidende Bedeutung bei der Genese der inneren Anschauung zu. Sie selbst ist jedoch wie der Erzähler Raffael in Bramantes Bericht abwesend: nur dem Klosterbruder ist dieses Dokument zugänglich. Die Schrift von der Hand des Bramantes erfährt damit eine ähnliche Sakralisierung wie das heilige Wort der Kunstbegeisterten. Es sind also nicht die Worte per se, welche die Anschauung der Kunst zu profanieren drohen, sondern nur der falsche

11. In dieser Hinsicht nimmt die Romantik und insbesondere das Erzählwerk Hoffmanns die Aporie der postmodernen Kunstwesen vom menschlichen Terminator (»Terminator II«; 1991) bis zum liebenden Mecha-Jungen David (»Artificial Intelligence«; 2001) vorweg, deren künstliche Lebendigkeit ihnen gleichermaßen zum Erfolg wie zum Verhängnis in der Menschenwelt gereicht.

Gebrauch der Worte. Wie das richtige Zusehen gibt es offenbar einen richtigen Gebrauch der Worte. Diesen erläutert der Klosterbruder aber nicht, er praktiziert ihn. Es ist dies die Praxis der Übersetzung und des Zitierens. Die Handschrift des Bramante wird, wie der Klosterbruder explizit macht, zuerst übersetzt und als Übersetzung wird es zu einem durch den Namen autorisiertes Zitat. In dem Text »Raphaels Erscheinung« haben wir nun zwei solche Zitate vorliegen: das eine ist ein authentisches, das andere ein fiktives Zitat. Beide sind jedoch deutlich als Übersetzungen gekennzeichnet. Die Briefstelle Raffaels wird durch den in einer Anmerkung angefügten italienischen Wortlaut als Übersetzung kenntlich, die Erzählung des Bramante durch die Aussage des Klosterbruders.

Wie dem steten Rekurs auf das Erzählen, so kommt auch der Übersetzung und dem Zitieren derselben eine besondere Stellung innerhalb des Textes zu. Die Übersetzung hat hier jedoch nicht die Funktion das Original vergessen zu machen, sondern im Gegenteil sie verweist stets auf dieses. Worauf wird aber in diesem Prozess des Übersetzens und Zitierens verwiesen? Auf das Italienische als Sprache der Renaissance-Künstler? – Betrachtet man die Bewegung des Textes, die von der Künstlerbegeisterung und der Sakralisierung dieses Wortes ihren Ausgang nimmt, so ist es weniger die Originalsprache oder der ursprüngliche Aussagegehalt, der hier an Bedeutung gewinnt, als vielmehr die Rahmung und Portraitierung der sprachlichen Zeichen, die auf den Gründungszusammenhang von Bildlichkeit verweisen. Das Zitat rahmt die Aussage Raffaels ebenso wie die Erzählung des Bramante. Erst diese Rahmung des Erzählten ermöglicht die Bildlichkeit der inneren Anschauung, die ohne Vorbild, die ihr Bild erst durch die Konstruktion des Rahmens gewinnt.

Es ist hinsichtlich des Madonna-Bildes, von dem in der Erzählung die Rede ist, oft gemutmaßt worden, welches Gemälde Raffaels Wackenroder gemeint haben könnte. Es ist naheliegend die »Sixtinische Madonna« als Vorbild für Wackenroders Erzählung anzunehmen, da er diese 1792 und 1796 in Dresden gesehen hat. Aber auch die so genannte »Madonna von Pommersfelden«, die irrtümlich Raffael zugeschrieben worden war, hatte Wackenroder mehrmals gesehen und tief beeindruckt (vgl. Littlejohns 1985). Auch wenn die zeitgenössische Wackenroder-Rezeption das Bild aus »Raphaels Erscheinung« deutlich mit der »Sixtinischen Madonna« identifizierte, lässt der Text diesen bildlichen Bezug offen. Vielmehr ist, indem der Leser dieser Spekulation überlassen wird, nur das Zitat des Raffael das einzige Vor-Bild, auf das sich diese Erzählung beziehen lässt. Die *certa idea* wird somit zur Reflexionsform des inneren Bildes, des Bildes des Bildes. Die Evidenz des Bildlichen ist dabei im Wort verbürgt: in dem Wort *certa*, das bei Wackenroder zwischen Anschauung und Begriff, zwischen Bild und Idee oszilliert. Das heilige Bild ist nicht die übersinnliche Erscheinung der

Mutter Gottes, sondern die rechte Anschauung des Zitats. Das Zitat der *certa idea* eröffnet und begründet den poetisch-narrativen Text, der wiederum die Genese des inneren Bildes ermöglicht und offenbart. Das »gewisse Bild im Geiste« wird bei Wackenroder zum Scharnier von kunsttheoretischen und poetologischen Erwägungen, die sich in einem fiktionalen, man darf wohl sagen: romantisierten Rahmen selbst bedingen. Die Theorie gerät damit in den Zirkel der Phantasie. Aber nur so, im Vertrauen auf die Kraft der fiktionalen Rede kann sich künstlerische Evidenz behaupten.

Literatur

HKA: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. 2 Bde., Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1991.

Barth, Ulrich (2004): »Ästhetisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst. Wackenroders Theorie der Kunstandacht«. In: Jan Rohls/Günther Wenz (Hg.), *Protestantismus und deutsche Literatur*, Göttingen: V&R unipress, S. 167-195.

Bibel: *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1985.

Bellori, Giovanni Pietro (1968): *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino*, Faranborough: Gregg. [Nachdr. d. Ausg. Rom 1695]

Belting, Hans (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: C.H. Beck.

Bollacher, Martin (1981): »Wilhelm Heinrich Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«. In: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*, Stuttgart: Reclam, S. 34-57.

Bollacher, Martin (1983): *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Campe, Rüdiger (1997): »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, S. 208-225.

Campe, Rüdiger (2004): »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* Bd. 8, Berlin: Akademie Verlag, S. 105-133.

Derrida, Jacques (2001): »Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der »Religion« an den Grenzen der bloßen Vernunft«. In: Ders./Gianni Vattimo (Hg.), *Die Religion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Descartes, René (1986): *Meditationes de Prima Philosophia. Meditationen über die Erste Philosophie*, Stuttgart: Reclam.

- Dessauer, Ernst (1907): *Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*, Berlin: Verlag von Alexander Duncker.
- DWb: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984. [Fotomechan. Nachdr. d. Erstaussg. 1862]
- Frank, Manfred (1987): »Intellektuale Anschauung«. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis«. In: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, S. 96-126.
- Frust, Lilian R. (1996): »In Other Voices: Wackenroder's *Herzensergießungen* and the Creation of a Romantic Mythology«. In: Frederick Burwick/Jürgen Klein (Hg.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, S. 269-285.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Halbfass, W./Held, K. (1972): »Evidenz«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2: D-F, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 829-834.
- Kant, Immanuel (1978): *Kritik der reinen Vernunft*, Stuttgart: Reclam.
- Kant, Immanuel (1993): »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft«. In: *Werkausgabe* Bd. VIII, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 645-879.
- Kemper, Dirk (1993): *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart: Metzler.
- Littlejohns, Richard (1985): »Die Madonna von Pommersfelden. Geschichte einer romantischen Begeisterung«. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* (1985), S. 163-188.
- Littlejohns, Richard (1996): »Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders *Herzensergießungen*«. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* (1996), S. 109-124.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2002): *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck.
- Mittner, Ladislao (1953): »Galatea«. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 1953/4, S. 555-581.
- Ovid (1994): *Metamorphosen*, Stuttgart: Reclam.
- Patzig, Günter (1988): »Platons Ideenlehre, kritisch betrachtet«. In: Ders., *Tatsachen, Normen, Sätze*, Stuttgart: Reclam, S. 119-143.
- Peters, Sibylle (2005): »Figuren des wissenschaftlichen Vortrags um 1800. Actio, Affekt, Anschauung – die Performance ›Denken‹«. In: *KulturPoetik* 2005/1, S. 31-50.
- Platon (1982): *Der Staat*, Stuttgart: Reclam.
- Strack, Friedrich (1978): »Die ›göttliche‹ Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis«.

- In: Richard Brinkmann (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart: Metzler, S. 369-391.
- Taureck, Bernhard H.F. (2004): *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Vasari, Giorgio (1996): *Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarotti*, Stuttgart: Reclam.
- Wiecker, Rolf (1976): »Kunstkritik bei Wackenroder. Zu Polemik und Methode des Klosterbruders in den ›Herzensergießungen‹«. In: *Text & Kontext* 1976/1, S. 41-94.
- Winckelmann, Johann Joachim (1968): »Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst«. In: Ders., *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, Berlin: Walter de Gruyter, S. 27-59.