

# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2016

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands  
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
von Christian Moser und Linda Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2017



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion: Joachim Harst

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1217-1  
ISSN 1432-5306  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Patrizio Collini

## Deutsche Romantik und Italienische Renaissance

Wackenroder, Vasari, Fiorillo

Novalis' *Oferdingen* gipfelt in Klingsohrs Märchen von Eros und Fabel und endet mit der Rückkehr des Goldenen Zeitalters und der Verjüngung der Welt, die durch Eros' Wirken und Macht regeneriert wird. Der alles zerstückelnde und berechnende Verstand (durch die „Alberich-Gestalt“ des Schreibers personifiziert) – welcher mit seinen Konspirationen die Erde von der Astralwelt durch ein gefrorenes Meer getrennt hatte – wird endgültig besiegt. Das Eis schmilzt und der Thron des neuen königlichen Paares (Eros und Freya: das klassische und das germanische Liebesprinzip) verwandelt sich in ein großes Bett:

Fabel und Eros gingen mit ihrer Begleitung schnell hinweg. Es war ein mächtiger Frühling über die Erde verbreitet. Alles hob und regte sich. [...] Die Blumen und Bäume wuchsen und grüntem mit Macht. Alles schien beseelt. Alles sprach und sang. [...] Die Pflanzen bewirteten sie mit Früchten und Düften, und schmückten sie auf das zierlichste. Kein Stein lag mehr auf einer Menschenbrust [...].<sup>1</sup>

Novalis' Märchen stellt eine neue Deutung von Apuleius' Fabel von Eros und Psyche dar im Sinne der romantischen Regenerationsutopie (Novalis' selbstgewähltes Pseudonym weist auch darauf hin) und liefert uns gleichzeitig eine beeindruckende, lebende Metapher der „Renaissance“.

Tiecks *Sternbald* (1798), dessen Titelblatt mit demselben Porträt des „göttlichen Raffaels“ versehen ist, das auch Wackenroders *Herzensergießungen* verzierte, lässt keinen Zweifel darüber, dass Apuleius' Quelle für die Romantiker wohl weniger wichtig war als deren berühmteste und schönste malerische Umsetzung: Raffaels Zyklus von Amor und Psyche in der Villa Farnesina. Mit diesen Worten fordert Rudolf Florestan (Sternbalds italienischer Mentor) den jungen Franz auf:

Geh nach Rom, mein Freund, und dieser ewige Frühling, nach dem du dich sehnst, blüht dort in dem Hause des Augustins Chigi. Der göttliche Raffael hat ihn dort hingezaubert und man nennt diese Bilder gewöhnlich die Geschichte des Amor und Psyche. Diese Luftgestalten schweben dort, vom blauen Äther umgeben, und bedeutungsvoll von großen frischen Blumenkränzen [...] abgesondert. [...] ein Bild der ewigen Jugend, von dem Jünglingsgeiste, dem prophetischen Sanzius, in seiner schönen Entzückung hingemalt, die Verkündigung der Liebe und der Blumenschönheit [...].<sup>2</sup>

---

1 Novalis. *Heinrich von Oferdingen*. In: Ders. *Schriften*. Hg. Richard Samuel und Paul Kluckhohn. Bd. I. Stuttgart: Kohlhammer, 1977, S. 312f.

2 Ludwig Tieck. *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 205-206.

Der millenaristische, alles belebende erotische Elan, der Novalis' und weniger Tiecks Roman beseelt und uns mit solchen überschwänglichen, vielversprechenden Bildern plastisch vor die Augen geführt wird, wird also mit dem expliziten Bezug auf Raffael und die italienische Renaissance begründet und erklärt.<sup>3</sup> Renaissance bedeutet in der Tat nichts anderes als Wiedergeburt, Regeneration, Wiederauferstehung und Belebung, nicht zuletzt jenes rauschhaften antiken Heidentums<sup>4</sup> (auch als Amalgamierung des Paganen mit dem Christentum vorgestellt), das im *Opferdingen* und weniger im *Sternbald* im Sinne von Heines *Ardinghello* als revolutionär-dionysische weltverändernde Kraft aufgefasst wird.

Die Hauptquelle für die romantische Wiederentdeckung der Renaissance ist zweifellos Vasaris *Vite*, welche im Cinquecento, in der gottesgesegneten *aetas aurea* (durch die Werke des Trifoliums Raffael-Leonardo-Michelangelo verkörpert) die vollbrachte „Rinascita delle arti“ erreicht sah. Das Wort „Rinascimento“ wird von Vasari nie verwendet, dafür aber synonymische Wörter wie „Rinascita“, „Resurrezione“ und „Risorgimento“. 1795 hatte aber der von den Romantikern so hoch geschätzte Revolutionsmann Condorcet in seiner *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (von Friedrich Schlegel prompt enthusiastisch rezensiert)<sup>5</sup> die Renaissance reartikuliert – als vorletzte *huitième époque* in jener langen Progression, die in die Französische Revolution münden sollte.<sup>6</sup> Der in den frühromantischen Werken latente Bezug zwischen Renaissance und Revolution war den Romantikern wohl präsent, sodass F. Schlegels berühmtes Athenäums-Fragment, nach welchem die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes *Meister* die drei großen Tendenzen des Zeitalters darstellen<sup>7</sup>, durch eine vierte integriert werden könnte, die auf die Wiederentdeckung der Renaissance als wiedergewonnene *aetas aurea* hinweist.

Den Frühromantikern wurde Vasari durch den italienischen Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo bekannt, der zwischen 1793 und 1794 in Göttingen akademischer Lehrer Tiecks, Wackenroders und August Wilhelm Schlegels war.<sup>8</sup> Diese faszinierende Gestalt, die als Kunsthistoriker, Maler, Musiker und bissiger Kritiker die Inkarnation eines Universal-Geistes erscheint, arbeitete damals an

3 Zum Verhältnis Romantik/Renaissance vgl. *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. Silvio Vietta. Stuttgart: Metzler, 1994.

4 Vgl. Aby Warburg. *Gesammelte Schriften I, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig/Berlin: Teubner, 1932.

5 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. Ernst Behler, Bd. VII. Paderborn: Schöningh, 1966. S. 4-8.

6 Vgl. Ernst Behler. *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn: Schöningh, 1989. S. 265-280.

7 Vgl. Friedrich Schlegel. *Athenäums-Fragmente*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (wie Anm. 5). Bd. II, S. 198f. (Fragment Nr. 216).

8 Zu Fiorillo vgl. *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Hg. Antje Middeldorf Kosegarten. Göttingen: Wallstein, 1994; Achim Hölter. „D. Fiorillos ‚Geschichte der zeichnenden Künste‘ und ihr Bild der Renaissance“. In: *Romantik und Renaissance* (wie Anm. 3). S. 95-115.

einer *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufstehung bis auf die neuesten Zeiten*, deren neun Bände zwischen 1798 und 1820 erschienen. Die ersten zwei Bände dieser überhaupt ersten europäischen Kunstgeschichte (zwischen 1798 und 1801 erschienen) waren der italienischen Renaissance gewidmet (im Titel als Wiederauferstehung der Künste bezeichnet), und das ganze Unternehmen wurde durch eine 60 Seiten lange ausführliche Behandlung der Werke Raffaels eröffnet. Raffael wurde darin als Initiator der Kunst der neueren Zeiten betrachtet: Ganz anders also als bei Vasari, der seine *Viten* mit Cimabue und dem Mittelalter eröffnet. Diese ersten und wohl wichtigsten Bände von Fiorillos Kunstgeschichte können als ein romantisches Gemeinschaftswerk betrachtet werden, da der (in seinen eigenen Worten) des Deutschen nicht genug mächtige Fiorillo sie von A. W. Schlegel anhand seines Privatissimums redigieren ließ<sup>9</sup>, während Tieck und Wackenroder als ‚aktive Hörer‘ vorgestellt werden können.

Raffaels Werk wird von Fiorillo zum ersten Mal auf fundierter, historischer Basis gewürdigt (wie 40 Jahre später Passavant in seiner epochalen Raffael-Biographie) und wiederholt als Goldenes Zeitalter der Kunst bezeichnet. Im Vorwort zum allerletzten Band seiner Geschichte kommt Fiorillo beinah nostalgisch noch einmal auf die Romantiker zu sprechen mit diesen Worten:

[I]ch hatte das mir unvergeßliche Vergnügen, diesen drey jungen Männern ein Privatissimum über Kunstgeschichte, Theorie der Malerei u. s. w. vorzutragen. Tieck hatte einen scharfen, durchdringenden Blick, der auf der Stelle alles faßte: er zeichnete sich nur wenig auf. Wackenroder hingegen konnte nicht genug zu Papier bringen, und kam auch außer den Stunden in mein Haus, um die Kupferstiche, Bücher und andere, kostbare Werke zu besehen, und sich noch manches zu notiren.<sup>10</sup>

Dass Tieck und Wackenroder – sozusagen die Urzelle der deutschen Romantik – infolge von Fiorillos Privatissimum eine außerordentliche Liebe zu den bildenden Künsten und insbesondere zur italienischen Renaissance entwickelten, ist schon durch ihre sehr produktiven Besuche der Gemäldegalerien in Pommersfelden, Kassel und insbesondere der damals wichtigsten deutschen und europäischen Galerie (der Gemäldegalerie Dresden) bezeugt. Im Frühsommer 1796 erfolgte ein solcher Besuch zum zweiten Mal, mit der Absicht, die dort ausgestellten Meisterwerke der italienischen Renaissance – und insbesondere Raffaels *Sixtinische Madonna* – anzuschauen. Dieser Besuch schlug sich nieder in der endgültigen Fassung der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* – der romantischen Inkunabel –, deren Veröffentlichung im Dezember oder Spätherbst 1796 erfolgte. Wie die 1799 erschienenen *Phantasien über die Kunst*, von Tieck nach Wackenroders Tod herausgegeben, stellen die *Herzensergießungen* ein Gemeinschaftswerk von Tieck und Wackenroder dar. Von den 18 Texten der *Herzensergießungen* stammen fünf von Tieck und

9 Vgl. Johann Dominik Fiorillo. *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufstehung bis auf die neuesten Zeiten*. Göttingen: Rosenbusch, 1798. Bd. I, S. XX.

10 Johann Dominik Fiorillo. *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. Hamburg: Hahn, 1820. Bd. 4. S. 83.

dreizehn von Wackenroder, und von den *Phantasien* gehören elf Tieck und neun Wackenroder an. Die wichtigsten Texte beider Werke wurden aber von Wackenroder verfasst und tragen eine Wackenrodersche Prägung, und von ihm stammen die sechs Malerviten der *Herzensergießungen*. Wie man weiß, begründen die *Herzensergießungen* die romantische Kunstreligion und den romantischen Raffaelkult (dessen Bildnis, wie erwähnt, das Frontispiz der *Herzensergießungen* verziert). Dieses epochale, initiatorische Werk der deutschen Romantik bedeutet nach den Worten Oskar Walzels (der 1921 die erste moderne zuverlässige Separatausgabe der *Herzensergießungen* besorgte),

den kräftigsten und nachhaltigsten Vorstoß, der jemals gegen systematische Betrachtung von Kunstwerken gewagt wurde. Die *Herzensergießungen* wehren sich gegen den Glauben, dass die Welt der Begriffe irgendwelche Hilfe leisten könne, wo es gilt, ein Kunstwerk zu schaffen oder nachzuleben. Da wie dort besteht für sie etwas fast Wunderbares, mindestens Unbegreifliches. Jeder Versuch, dieses Rätsel durch verstandesmäßige Zergliederung zu lösen, erscheint von solchem Standpunkt nur wie gewollte Zerstörung der eigentlichen künstlerischen Wirkung.<sup>11</sup>

Ich möchte Walzels in Wackenroderschem Stil verfasstes Urteil mit den Worten kommentieren: Angriff seitens eines bildertrunkenen und raffaelbegeisterten Jüngers, der sich mit beinahe evangelischem Eifer gegen das alles zergliedernde methodische und systematische Denken einer verkommenen Spätaufklärung wendet, das schon auf der ersten Seite der *Herzensergießungen* mit dem Namen des „Herrn von Ramdohr“<sup>12</sup> identifiziert wird und dem später mit der Formel „Besser Aberglaube als Systemglaube“ begegnet wird. Aber zurück zu Wackenroder und Vasari. Die *Herzensergießungen* bestehen größtenteils aus Viten von Malern der Renaissance, mehr oder weniger nach Vasari<sup>13</sup>, aber mit sehr signifikanten und markanten Abweichungen, die schon im ersten Text (*Raffaels Erscheinung*) am auffälligsten auftreten. Das wesentliche Problem, das in diesem ersten und in den folgenden Texten behandelt wird, ist das Geheimnis der künstlerischen Inspiration, das bei Wackenroder und Vasari unterschiedliche Interpretationen erfährt. Bei Vasari ruht die Größe Raffaels auf seinem unermüdlichen Studium der Antike und der Natur, für Wackenroder hingegen – mit einem wohl höhnischen Seitenhieb – auf seiner Traum- und Visionsfähigkeit. Groß war der Urbinate, weil er großer Träumer und Deuter seiner Träume war,

11 Oskar Walzel. „Einleitung“. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Hg. Oskar Walzel. Leipzig: Insel, 1921. S. 7.

12 Wilhelm Heinrich Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Heidelberg: Winter, 1999. Bd. I, S. 53.

13 Zum Verhältnis Wackenroder/Vasari ist die kritische Literatur nicht so ausgiebig wie es das Thema verdienen würde. Vgl. aber Ernst Dessauer. *Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders in ihrem Verhältnis zu Vasari*. Berlin: Duncker, 1907, und Heinz Lippuner. *Wackenroder, Tieck und die bildende Kunst*. Zürich: Juris, 1965.

die er dann in seinen Gemälden umsetzte und verwandelte. Die Distanz zwischen Vasari und Wackenroder ist darin begründet, dass die Kunstbetrachtung des Aretiners im Wesentlichen von dem Grundsatz der Naturnachahmung und der „Naturalezza“ geleitet wird, während für Wackenroder gerade die Abkehr vom Naturnachahmungsprinzip schon in diesem allerersten romantischen Text richtungweisend ist. Diese romantische Vorliebe für das Visionäre und onirische Element von Raffaels Werk<sup>14</sup> (und insbesondere für die *Sixtinische Madonna*, die *Heilige Cäcilia* und die *Transfiguration*) rührt natürlich auch daher, dass das einzige echte Werk von Raffael, das Tieck und Wackenroder gesehen hatten, die Dresdner Madonna war, die sie als wahren Schock erlebten. Aber nicht nur das Erlebnis der *Sistina* und die ästhetische Erfahrung sind für die zwei Raffaeltexte der *Herzensergießungen* von Bedeutung, sondern ebenso sehr das romantische Wissen um den Traumkomplex. Die auslösende „Sternstunde“ in *Raffaels Erscheinung* ist eine zitierte Stelle aus einem Brief Raffaels an Baldassare Castiglione, in dem er die seinen eigenen Werken immanente platonisierende Inspirationsquelle verrät: „Essendo carestia di belle donne mi servo di certa idea che mi viene al mente“. In Wackenroders Worten: „da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“<sup>15</sup> Das Wesentliche an Wackenroders *Raffaels Erscheinung* besteht darin, dass er die platonische Idee in einen Traum verwandelt, der dann im Text als echter *deus ex machina* fungiert. Diese Distanzierung von den Renaissance-Quellen ist aber wiederum nur partiell, da – ausgerechnet in der italienischen Renaissance – dem Traum wie nie zuvor eine herausragende Funktion beim Kunstschaffen anerkannt wurde.<sup>16</sup> In Marsilio Ficinos *Theologia Platonica* (1482) – einem wichtigen philosophischen Text für die Künstler der Renaissance – wird der Traum als das privilegierte Medium zur Erkenntnis der göttlichen Wahrheiten angesehen, indem er das Körperlich-Materielle visionär transzendiert. Und von allen Renaissance-Malern war Raffael einer derjenigen, die von diesem Traumkomplex am meisten berührt wurden. Schon von den Zeitgenossen, und insbesondere von den Manieristen, wurde Raffael als trauminspirierter Künstler angesehen, der aufgrund innerer Visionen aber auch Alpträume malte. Die ganze Spätrenaissance ist von dieser Intuition fasziniert, welche dann in eine Reihe von aufsehenerregenden Gemälden und Stichen mündet, die das Thema des sogenannten „Sogno di Raffaello“ verarbeiten. Man weiß nun, wie Träume, Visionen und Alpträume in messianisch-apokalyptisch erschütterten Zeiten florieren, wie z. B. in den Krisenjahren sofort nach Raffaels Tod (1520), die dann im Sacco di Roma (1527) gipfeln und die die Krise der Renaissance und den Übergang zum Manierismus herbeiführen.

14 Vgl. Verfasser. „Raffaels Traum. Auf dem Weg zu einer visionären Kunst“. In: *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*. Göttingen: V&R Unipress, 2010. S. 187-210.

15 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 56.

16 Vgl. Francesco Gandolfo. *Il „dolce tempo“: Ermetismo e sogno nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1978.

Mit der Krise der Renaissance erreicht der rätselhafte finster-unheimliche Kupferstich *Il sogno di Raffaello* von Marcantonio Raimondi (Raffaels Freund und Hauptstecher, dem man die Verbreitung von Raffaels Werk in ganz Europa verdankt) große Beliebtheit und Verbreitung. Im Stich, dem das Kunststück gelingt, die Monstren des Hieronymus Bosch mit der erotisierten Welt des Urbinaten zu verbinden, wird das onirische Wissen Raffaels auf beunruhigende Weise thematisiert<sup>17</sup> und zugleich die Erträumung des Traums selbst (d. h. die Verdoppelung des Träumers im Traum). Man kennt zahlreiche Variationen und völlig neue Gemälde und Stiche unter diesem Titel: von Giorgio Ghisi, Jan Brueghel d. Ä. und anderen Malern stammen ähnlich gesinnte „Träume Raffaels“, die sämtlich vor zwei Jahren in einer dem *Sogno del Rinascimento* gewidmeten großen Ausstellung im Palazzo Pitti in Florenz zu sehen waren.<sup>18</sup> Marcantonio Raimondis Kupferstich war vielleicht auch Wackenroder bekannt, da er sich unter den ca. 10.000 Blättern des Kupferstichkabinetts in Göttingen befand, dessen Aufseher Fiorillo war. Raffael wird von Wackenroder auch im folgenden *Der Schüler und Raffael* als jenes unergründliche Kunstgenie vorgestellt, das auf die beharrlichen Fragen des Schülers nach den geheimen Quellen seines göttlichen Könnens mit einem ironischen „Ich weiß nicht“ reagiert: d. h. mit jener „sprezzatura“ (das mühelose, unerklärliche Kunstschaffen), die schon Baldassare Castiglione in seinem *Cortegiano* Raffael zuschrieb.

Die anderen Viten der *Herzensergießungen* sind aber ganz anders geartet als die des gottesinspirierten Raffael. Raffaels *Vita* ist bei Wackenroder auch überhaupt keines im gängigen und insbesondere im Vasarischen Sinne: Dort (bei Vasari) ein additiver, anekdotenhafter Tatsachenbericht nebst seitenlangem Werkkatalog, hier hingegen ist alles verinnerlicht und anstelle des äußeren Lebens eine raptusartige, schockartige nächtliche Vision, welche allein den inspirationslosen Alltag ertragen lässt. Das sogenannte „Leben“ ist im Raffael-Text lediglich Staffage, ein unbedeutender Rest, nur des Schweigens wert. Die folgenden Viten von Francesco Francia, Piero di Cosimo und Leonardo da Vinci sind hingegen tatsächliche Existenzen, in denen gerade das existentielle Element dominant ist und die uns wohl mehr ansprechen als Raffaels sonderbares übernatürliches Erlebnis. Wir merken an diesen merkwürdigen, qualvollen Lebensläufen, dass das markanteste Element in Wackenroders Œuvre nicht nur und nicht so sehr der Raffaelkult und die damit zusammenhängende Kunstreligion des Klosterbruders ist, sondern eher das Gegenteil: das immer Schwieriger-Werden des Kunstwerks und des Kunstschaffens und die allmähliche Infragestellung der Idee der Kunstreligion und der Klosterfigur selbst, die dann in den *Phantasien*

17 Vgl. Horst Bredekamp. „Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi“. In: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Hg. Werner Hoffmann. Wien: Löcker, 1987. S. 62-71 und Verfasser. „Die schwarze Legende Raffaels“. In: *Raffael als Paradigma*. Hg. Gilbert Heß, Elena Agazzi, Elisabeth Décultot. Berlin: de Gruyter, 2013. S. 83-93.

18 Vgl. den Ausstellungskatalog: *Il sogno nel Rinascimento*. Hg. Rabbi Bernard, Andrea Cecchi, Yves Hersont. Florenz: Mandragora, 2013.



über die Kunst als „lüsterner Einsiedler“<sup>19</sup> liquidiert wird, was zum Zusammenbruch jenes Kunstmuseums führt, das im ersten Teil der *Herzensergießungen* errichtet worden war. Wenn so am Anfang von Wackenroders Œuvre der gottbegnadete Raffael steht, finden wir an dessen Ende lauter Hiobsgestalten: den beinahe völlig unproduktiven Tonkünstler Joseph Berglinger mit seiner als „merkwürdig“ betitelten Lebensgeschichte und den Heiligen Nackten. Solche missratenen Künstlergestalten sind auch bei Vasari anzutreffen: Es sind die von ihm gerügten und verworfenen Manieristen (und vor allem Pontormo und der Protomanierist Piero di Cosimo). Wie bekannt vollzieht sich in den Berglinger-Texten und im Märchen vom Nackten Heiligen der Übergang von einer weltfernen Kunst zu einer zeitgemäßerer Musik und vom Visuellen zum Akustischen. Dieser für Wackenroders Werk und die Romantik wesentliche Übergang ist von einem deutlichen sozialen Gewissen und Geschichtsbewusstsein begleitet, das sich am eklatantesten in *Einem Brief Joseph Berglingers* offenbart:

Es ist entsetzlich, wenn ich's bedenke! Das ganze Leben hindurch sitz' ich nun da, ein lüsterner Einsiedler, [...] und strebe den letzten Leckerbissen der Schönheit und Süßigkeit herauszukosten. – Und wenn ich nun die Botschaften höre: wie unermüdet sich dicht um mich her die Geschichte der Menschenwelt mit tausend wichtigen, großen Dingen lebendig fortwälzt, [...] ach! und dann, das Erschütterndste, – wie die erfindungsreichen Heerschaaren des Elends dicht um mich herum, Tausende mit tausend verschiedenen Quaalen [...] zerpeinigen, [...]. Und mitten in diesem Getümmel bleib' ich ruhig sitzen wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle, und blase Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft [...].<sup>20</sup>

Es sind gerade diese musikalischen Texte, die für die deutsche Literatur folgenreicher sein werden und die die Rezeption Wackenroders in der Romantik und im 20. Jahrhundert bestimmen: von E. T. A. Hoffmanns Musiknovellen bis zu *Doktor Faustus* von Thomas Mann. Bei Hoffmann finden wir sogar den Berglinger Redivivus: als jenen Maler Berklinger, der im *Artushof* seine Tage vor einer immer weiß bleibenden Leinwand verbringt.

Dieser Übergang (mit der damit verbundenen Infragestellung einer zeitlosen Kunstreligion) wird aber schon in den von Wackenroder nach *Raffaels Erscheinung* erzählten Viten der unter Saturn geborenen Francia, Piero di Cosimo und Leonardo vorbereitet. In diesen echt „merkwürdigen“, finsternen und rätselvollen Künstlerexistenzen wird uns ein ganz anderes Bild der Renaissance geliefert: sozusagen ihre Nachtseite. Wackenroder distanziert sich so nochmals von Vasari, da er, trotz scheinbarer Quellenabhängigkeit, gerade in diesen Viten – und insbesondere in denen Piero di Cosimos und Leonardos – jene antiklassischen, protomanieristischen Elemente betont (die Liebe zum Artifizialen und Monstruösen, das Experimentelle, das Alptraumhafte und Medusenhafte und, nicht zuletzt, das Wahnsinnige), die Vasari als Mann der Institutionen und der Medicis nicht nur bei Piero di Cosimo kritisiert und ablehnt, sondern überall, wo von solchen abnormen Phänomenen die Rede ist, wie z. B. im Leben des

19 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 225.

20 Ebd. S. 225.

Pontormo, „uomo fantastico e solitario. Non alcuna regola, né proporzione, né alcun ordine di prospettiva, con tanta malinconia e con tanto poco piacere per chi guarda.“<sup>21</sup>

Der erste von diesen unter Saturn geborenen Außenseitern ist Francesco Francia, von welchem nicht das Leben sondern der „merkwürdige Tod“ erzählt wird, und der bezeichnenderweise gerade an der unnachahmlichen Vollkommenheit Raffaels zugrunde geht. Er betrachtet sich selbst als einen der größten Maler seiner Zeit, bis ihm die „wahrhaft göttliche und lebendige“ *Estasi di Santa Cecilia* von Raffael zu Gesicht kommt, die ihn völlig zerrüttet. Er verzehrt sich so und stirbt im Bewusstsein der Unerreichbarkeit eines unvergleichlichen Vorbildes. Ein echter Vorläufer Pontormos ist hingegen Piero di Cosimo, dem Wackenroder die (mit Leonardos) längste *Chronik* widmet und der auch Tieck faszinierte, derart, dass der von Seelenkrisen heimgesuchte Franz Sternbald sich mit ihm identifizierte. Der nach Vasari „uomo astratto e difforme“<sup>22</sup> („abstrakte und regellose Mensch“), der bei Vasari einen sehr langen Werkkatalog besitzt, wird von Wackenroder als Künstler *sine opera* vorgestellt, dessen merkwürdige Vita uns aber als lebendiges Meisterwerk erscheint. Ein gnostisches existentielles Element erklingt sofort am Anfang der Chronik (und es ist natürlich in Vasari völlig abwesend):

Die Natur, die ewig ämsige Arbeiterinn, fertigt, mit immer geschäftigen Händen, Millionen Wesen alles Geschlechtes, und wirft sie ins irdische Leben hinein. Mit leichtem, spielendem Scherze mischt sie, ohne hinzusehn, die Stoffe [...] und überläßt ein jedes Wesen, das ihrer Hand entfällt, seiner Lust und seiner Qual. Und eben so wie sie manchmal in den Reichen des Leblosen muthwillig seltsame und monströse Gestalten unter die Menge wirft; so bringt sie auch unter den Menschen alle Jahrhunderte einige Seltenheiten hervor, welche sie zwischen Tausende gewöhnlicher Art versteckt.<sup>23</sup>

Piero di Cosimo hat bei Wackenroder nunmehr zu malen aufgehört und veranstaltet, von Nachtgespenstern heimgesucht, in der Nacht in den Straßen von Florenz einen wahren Triumph des Todes, „von [...] Hörnertönen“ und „finster[em], hohlen Gesange“<sup>24</sup> begleitet: ein eher musikalisch-akustisches Kunstwerk also, das von der Bevölkerung mit Staunen und Schrecken aufgenommen wird. Die einzigen Gemälde, die von diesem wahren Außenseiter flüchtig erwähnt werden, stellen „wilde Bacchanale und Orgia, fürchterliche Ungeheuer, oder sonst irgend schreckhafte Vorstellungen“<sup>25</sup>, d. h. antiklassisch-manieristische Werke, die uns zukunftsweisend vorkommen, und in der Tat wird Piero di Cosimo im

21 Giorgio Vasari. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Hg. Giuliano Innamorati. Mailand: Rizzoli, 1976. Bd. III, S. 878-886.

22 Zu Piero di Cosimo siehe den Ausstellungskatalog *Piero di Cosimo. Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera*. Hg. Elena Capretti. Firenze: Giunti, 2015 und darin die zwei wichtigsten Aufsätze von Alessandro Nova und Marzia Faietti.

23 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 101.

24 Ebd. S. 103.

25 Ebd. S. 105.

20. Jahrhundert zu einer Kult-Figur der Surrealisten avancieren und ihm wird in *L'art magique* von André Breton so viel Platz eingeräumt wie keinem anderen Maler der Renaissance.<sup>26</sup> Diese Ästhetik des Hässlichen, die an Piero di Cosimo entwickelt wird – zur gleichen Zeit wie Friedrich Schlegels *Theorie des Hässlichen* im *Studium*-Aufsatz entstanden –, wird implizit als das Los des modernen Künstlers erkannt und herrscht auch in Leonardos Chronik vor: ein eher unter Hermes geborener Künstler aber auch Musiker, der bei Wackenroder wie magnetisch von schwarzbedeckten Himmeln, Ungeheuern und morsch-brüchigen Mauern angezogen ist, die ihm dann als Orakel und Inspirationsquelle für seine Kunst dienen (eine Stelle, die Wackenroder von Leonardos *Buch der Malerei* herleitet, das er dank Fiorillo gekannt hat). Eine denkwürdige Beschreibung verdient in Wackenroders Chronik jene fabelhaft-schreckliche Meduse (von Leonardo auf ein Schild gemalt), die in der europäischen Romantik von Shelley bis Baudelaire dann zu einem Inbegriff des Schauerlich-Erhabenen werden wird. Meduse aber, die schon das Schibboleth des europäischen Manierismus gewesen war (man denke an die große Ausstellung, die Werner Hoffmann 1987 den europäischen Manieristen unter dem Titel *Zauber der Medusa* widmete).

Noch wunderbarer war der Medusenkopf, den er einst auf ein hölzernes Schild für einen Bauern mahlte: er setzte ihn aus den Gliedern aller nur ersinnlichen häßlichen Gewürme und gräßlicher Unthiere zusammen, so daß man gar nichts Erschrecklicheres sehen mochte.<sup>27</sup>

Zum Schluss kann man behaupten, dass Wackenroder Raffael idealisierte und bewunderte, sich aber selbst in den Viten des saturnischen Piero di Cosimo, des hermetischen Leonardo und nicht zuletzt in jener des Untergeherers Francesco Francia wiedererkannte: in jenen Malern also, die in Wackenroders Werk, zusammen mit Joseph Berglinger und dem Nackten Heiligen, die erste Strafkolonie der modernen Kunst bilden.

---

26 Vgl. André Breton. *L'art magique*. Paris: Phébus, 1991.

27 Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe* (wie Anm. 12). Bd. I, S. 75. Vgl. *Zauber der Medusa* (wie Anm. 17).