Paradigmatisches Unbehagen oder: Die Zerrissenheit des Tonkünstlers zwischen Kunst-Religion und teleologischer Sinnstiftung – „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ (1799) von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck¹ (Zur Fortführung der Diskussion über Helmut Kraussers paratextuelle und intermediale Referenzen)

- Nachfolger der „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“: Textauswahl der „Phantasien“ sowohl als homogene Ergänzung als auch programmatische Erweiterung des Vorgängers² = Spannungs- und Aufspaltungsverhältnis der beiden „Zwillingstexte“ (textkonstitutioneller und inhaltlicher Ebene)

„Ja, jeden Augenblick schwankt unser Herz bei denselben Tönen, ob die tönende Seele kühn alle Eitelkeit der Welt verachtet und mit edlem Stolz zum Himmel hinaufstrebt – oder ob sie alle Himmel und Götter verachtet und mit frechem Streben nur einer einzigen irdischen Seligkeit entgegendringt.“³

→ Fortführung des „dunklen Unbehagens“ des (romantischen) Künstlers, wie es sich am Ende der „Herzensergießungen“ in der Biografie Joseph Berglingers⁴ andeutet

1. Zur Struktur der „Phantasien“: **a) Aufbau und Struktur**: 2 Hauptteile mit jeweils einer Vorrede und 10 bzw. 9 Texten (Sonderstellung des den Band abschließenden Gedichts „Der Traum. Eine Allegorie“ = poetische Reminiszenz an den Freundschaftsbund) romantisches Konzept der Symposie: Briefe, Lyrik, Erzählungen; nahezu fließender Übergang der beiden Hauptteile durch die letzten beiden Texte des ersten Teils
 - weitgehende Abkehr von der fiktiven Figur des „kunstliebenden Klosterbruders“ = Tieck gibt sich selbst als Herausgeber und Autor zu Erkennen⁵
 - erster Hauptteil u.a. als inhaltliche Anknüpfung an die „Herzensergießungen“, während sich der zweite zunehmend emanzipiert und seine Positionen teilweise radikalisiert

1 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst. Herausgegeben von Wolfgang Nehring. Stuttgart: Reclam 2005. Im Folgenden mit abgekürzt mit „Phantasien“. 1814 wurde eine zweite Ausgabe der „Phantasien“ veröffentlicht, in der Tieck ausschließlich die Beiträge Wackenroders veröffentlichte, jedoch damit erneut zahlreiche Zuordnungsprobleme bezüglich der Autorschaft einzelner Beiträge „provozierte“.

2 Zwischen den beiden Textsammlungen erschien 1798 Tiecks Bildungsroman „Franz Sternbalds Wanderungen“, in dem Tieck die Kunstauffassung der gemeinsamen Kooperation weitestgehend einfließen ließ (Vgl. u.a. die „Nachschrift an den Leser“ innerhalb des Romans, die konkret auf die „Herzensergießungen“ verweist) und auch einige Motive direkt verarbeitete (z.B. die Lehrzeit des Protagonisten Franz Sternbald bei Albrecht Dürer, der sowohl in den „Herzensergießungen“ als auch in den „Phantasien“ aufgrund seines „Gemüt[s], welches ihn auch im Leben und Handeln überall das Rechte und Gute verfolgen hieß“ (Phantasien, S. 16.), für Wackenroder und Tieck als Inbegriff des Künstlers verehrt wurde, der Kunst und Leben im Zeichen des religiösen Glaubens in Eintracht bringen konnte).

3 Phantasien, S. 86. „Ein Brief Joseph Berglingers“ ist einer der Schlüsseltexte der gesamten Textsammlung.

4 Vgl. dazu die Figur des Malers Godofredus Berklinger in E.T.A. Hoffmanns Novelle „Der Artushof“ (1815/16).

5 Die „Herzensergießungen“ waren - neben der Verwendung der Herausgeberfiktion - zuerst anonym erschienen.

→ sprachlich-stilistisch schließen die „Phantasien“ an die „Herzensergießungen“ an, d.h. kein elitärer Stil oder technisches Fachvokabular = der Zugang zur Kunst soll dem (emotionalen) Zugang zu Gott entsprechen (Grundprinzip der Romantik trotz der stark philosophischen Ausrichtungen von Novalis oder Friedrich Schlegel)

b) Programmatik der beiden Hauptteile:

→ mediale Differenzierung zwischen Malerei vs. Musik (die anderen Kunstformen treten dazu vergleichsweise in den Hintergrund)⁶ = Musik als die romantische Kunstform schlechthin

→ dialektische Struktur der beiden Textsammlungen im internen Aufbau der „Phantasien“ gespiegelt (die Aufspaltung in der Aufspaltung als Zeichen der Unvereinbarkeit?) = Vgl. dazu die u.a. die „dialektische Struktur des Textes „Raffaels Bildnis“⁷: nach anfänglicher Differenzierung zunehmende Ununterscheidbarkeit zwischen Gott und Raffael („*Wie bin ich schwach, dich zu lobpreisen!*“⁸)

→ entscheidende Differenz innerhalb der Darstellung: Malerei wird repräsentiert durch große Meister (u.a. Raffael, Dürer), Musik durch die Aufzeichnungen des fiktiven und an seinen Ansprüchen gescheiterten Tonkünstlers Berglinger

→ Ewigkeit der Kunst nicht an temporale Strukturen (z.B. der materiellen Verfasstheit des Kunstwerks) gebunden, die höchste Kunst entfaltet ihre Ewigkeit (in Analogie zum ewigen Wesen Gottes) im Moment des Rezeptionsaktes = Postulat: Irdische Unsterblichkeit durch ein Leben als Kunstwerk

→ Toleranzpostulat: wahrer Enthusiasmus als Bedingung für Toleranz; Abgrenzung des wahrhaft toleranten Enthusiasten von „zeitlich befristeten“ (z.B. der jugendliche Enthusiast, der sich im Alter von seiner Begeisterung distanziert) und undifferenziert betrachtenden Dilettanten = der wahre Enthusiast „erträgt“ jede Kunst, verehrt aber nur das Höchste⁹

2. Die Existenzkrise der Figur Joseph Berlinger: „*Was bin ich? Was soll ich, was tu ich auf der Welt? Was für ein böser Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, daß ich nicht weiß, wofür ich mich halten soll? Daß meinem Auge ganz der Maßstab fehlt für die Welt, für das Leben und das menschliche Gemüt? (...) Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt.*“¹⁰

- Kunst als kontemplativer Akt und zugleich „eskapistisches Medium“¹¹, religiöse Symbolik des Baumes der Erkenntnis = Weltabgewandtheit als eigentlicher Frevel an Gott? Berglingers Existenzkrise als Paradigma für zahlreiche weitere Künstlerfiguren (z.B. bei E.T.A. Hoffmann) = Aber: wahre Kunst basiert nicht auf einer philanthropischen Gesinnung (Vgl. die Ausführungen zum Maler Antoine Watteau: magnetische Anziehung

6 Der erste Hauptteil behandelt überwiegend die Malerei, der zweite arbeitet innerhalb der einzelnen Texte zunehmend die medialen Dispositionen und kunsttheoretischen Differenzen zwischen den einzelnen Kunstformen heraus.

7 Im ersten Hauptteil der Phantasien, S. 26 - 30.

8 Phantasien, S. 30. Dies wird in „Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern“ noch weiter intensiviert: „*Aber sie haben dich so wenig wie den Erlöser gehört, der auch wie du zu uns sagte: 'Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht; denn ihrer ist das Reich Gottes' (...)*“ (Phantasien, S. 45.).

9 Phantasien, S. 49.

10 Phantasien, S. 87 - 88.

11 Vgl. dazu auch u.a. den realhistorischen Kontext der „Phantasien“, die in Zeiten größerer politischer Umwälzungen entstanden sind (die Französische Revolution und ihre Folgen).

des Idealen vs. Verdrossenheit und Menschenfeindlichkeit¹²⁾

→ Berglinger als moderne dialektische Reflexionsfigur zwischen der von ihm als göttlich bezeichneten Kunst und einer gleichzeitigen Infragestellung dieser Zuschreibung = Erkenntnis als Vertreibung aus dem Paradies der Kunst (Differenz: der vernünftige Weltweise vs. der Künstler, der die Weltweisheit verachtet)

- Texte Berglingers als Ausdruck seiner wechselhaften Gemütslage = Betonung der Subjektivität des Menschen im Wandel der des Lebens¹³

Beispiel für die Stimmungs- und damit Perspektivenwechsel Berglingers: „*Ich fühl, ich fühl es bitterlich, daß ich nicht verstehe, nicht vermag, ein wohlthätiges, Gott gefälliges Leben zu führen, - daß Menschen, die sehr unedel von der Kunst denken und ihre besten Werke verachtend mit Füßen treten, unendlich mehr Gutes wirken und gottgefälliger leben als ich!*“¹⁴ Sowie: „*Aber wozu nützt es, daß ich diese Gedanken niederschreibe, die mich gerade jetzt beherrschen? Werden diejenigen, die dies lesen, darum milder werden? Ja, werden sich diese Vorstellungen nicht auch bei mir wieder verlöschen und ich bei nächster Gelegenheit dagegen sündigen? Wahrscheinlich – ja, ich möchte wohl sagen: gewiß!*“¹⁵

→ typische Denkfigur der romantischen Theorie: dialektische Ergänzungen, Spiegelungen innerhalb romantischer Reflexionen¹⁶ und aphoristische Fortführung von Gedankengängen (Vgl. u.a. Novalis' Theorie der „poetischen Synthesis“¹⁷⁾

3. Die medialen Differenzen der Kunst: Skulptur, Dichtung, Malerei und Musik¹⁸

a) Skulptur: drückt nur bloße Formen aus, keine Sprache (Musik) oder Farbe = kann nicht zu einem höheren Ideal gelangen¹⁹

b) Dichtung: zu sehr an Sprache, (poetologische) Regeln und Konventionen gebunden

c) Malerei: täuscht den durch ihren Versuch, Natur, Geräusche und Gespräche nachzuahmen (die Wirkung der Malerei ist jedoch von der Wirkung der Farben an sich zu unterscheiden) = Malerei bleibt hinter der Natur zurück

d) Musik: wichtige Hierarchie: Instrumental- vor Vokalmusik, steht selbst über der Natur, veredelt alle anderen Kunstformen (Bsp. Goethes „Egmont“, Shakespeares „Macbeth“) = Musik als Medium der Transzendenz, das sich jeder sprachlichen Beschreibung entzieht (wie Gott)

12 Phantasien, S. 41 - 42.

13 Siehe u.a.: „Fragment aus einem Brief Joseph Berglingers“ (Phantasien, S. 75 – 77). Die Anordnung der Texte legt eine tendenziell nicht ganz hoffnungslose Gesinnung Berglingers nahe, da der letzte Text („Symphonien“) den Band positiv ausklingen lässt. Dennoch überwiegt - gerade im Hinblick auf Berglingers Tod in den „Herzensergießungen“ - die negative Grundstimmung, die sich von den überwiegend naiv-sentimentalischen Lobpreisungen des ersten Hauptteils abgrenzen.

14 Phantasien, S. 89.

15 Phantasien, S. 97.

16 Ein besonders beliebtes Spiegelmotiv der Romantik ist die Differenz von Tag und Nacht. Siehe dazu: Phantasien, S. 76 - 77.

17 Siehe dazu: Novalis: Fragmente und Studien. Die Christenheit in Europa. Herausgegeben von Carl Paschek. Stuttgart: Reclam 2006, S. 5 – 37 (die als solche oftmals bezeichneten „Blütenstaubfragmente“) sowie 138 - 142.

18 Siehe dazu besonders folgende Texte innerhalb der Sammlung: „Die Farben“ (S. 50 – 54), „Die Wunder der Tonkunst“ (S. 64 – 69), „Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik“ (S. 69 – 74), „Die Töne“ (S. 97 – 105) und „Symphonien“ (S. 105 - 114);

19 Vgl. dazu Hegel, der in seinen kunst- und epochenspezifischen Analysen über die Ästhetik gerade in den Skulpturen der griechischen Antike das höchste Kunstideal verwirklicht sah. Siehe: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik Bd. I-III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= stw: G.W.F. Hegel: Werke, Bd. 13 – 15).

→ Musik ahmt nicht nach und entfaltet eigene, nicht durch Sprache, Wissenschaft²⁰ oder Natur begrenzte Welt der subjektiven Kunstempfindung (besonders die Symphonie) = Abkehr bzw. Vermeidung von poetologischen Regulierungen, wie sie etwa von Aristoteles („Poetik“) oder Horaz („Ars Poetica“) für die Dichtung überliefert sind

„Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in rätselhafter Sprache das rätselhafteste, sie hängen von keinen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit ab, sie brauchen sich an keine Charakter zu schließen, sie bleiben in ihrer rein poetischen Welt.“²¹

→ Musik gerade deshalb als „tödliches Gift“²² = Verführbarkeit des Künstlers durch die Kunst²³

20 Vgl. hierzu etwa die Figur des Rat Krespel aus E.T.A. Hoffmanns gleichnamiger Novelle aus dem Erzählzyklus „Die Serapionsbrüder“ (1819-1821). Der Geigenbauer Krespel versucht über die materielle Beschaffenheit seiner von ihm gebauten oder erworbenen Instrumente deren musikalische Qualität zu ergründen.

21 Phantasien, S. 111.

22 Phantasien, S. 90.

23 Vgl. dazu beispielsweise die Figur des Adrian Leverkühn in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde“ (1947) oder Helmut Kraussers Romane „Melodien oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter“ (1993) und „UC“ (2003).