

MONIKA SCHMITZ-EMANS

ENGEL IN DER KRISE

Zum Engelsmotiv in der romantischen Ästhetik und
in Jean Pauls Roman *Der Komet*

An Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* sowie an den *Phantasien über die Kunst* ist die Wendung deutlich ablesbar, welche sich im ästhetischen Diskurs der Frühromantik vollzieht. Kunst und Literatur erscheinen als Instanzen, die nur ihren eigenen ästhetischen Gesetzen verpflichtet sind und dabei Funktionen erfüllen, welche von keiner anderen Instanz übernommen werden können. Selbstbewußt treten Künste und Dichtung in ein Konkurrenzverhältnis zur Philosophie und zur Wissenschaft, in gewissem Sinne auch zur Religion, wenngleich hier die Verhältnisse anders liegen. Gegenüber Philosophie und Wissenschaften behaupten die ästhetischen Medien ihre eigene Wahrheit, welche sogar polemisch gegen die Wahrheiten des Verstandes ausgespielt wird. Aus der religiös-theologischen Sphäre werden demgegenüber Motive, Topoi, Bilder- und Gleichnisvorräte entlehnt – sowie der Anspruch auf eine Transzendierung der sinnlich-endlichen Sphäre. Dabei ist die Religion jedoch eher ein Kostümfundus als eine Konkurrentin. Man mag Wackenroders und Tiecks ästhetisches Konzept zwar als Kunstreligion charakterisieren, sollte sich dabei aber des säkularen Grundcharakters dieser Religion bewußt sein, der es letztlich darum geht, die ästhetische Produktivität selbst in einer Weise aufzuwerten, welche diese dem näher rücken läßt, was im religiösen Diskurs das »Göttliche« heißt. Kunstwerke werden im Rückgriff auf Legendenmuster zu Trägern von Heilsbotschaften erklärt, doch paradoxerweise wird der Kostümierungscharakter dieser Legenden um so deutlicher manifest, je aufwendiger Authentizität simuliert wird. Wie ernst die Erfinder des Klosterbruders die Welt des Glaubens nahmen, der sie ihre Ausstattungsstücke entlehnten, mag kontrovers diskutiert werden; sicher ist demgegenüber, daß die Ästhetik der Frühromantik mit ihrer emphatischen Betonung der Autonomie, Inkommensurabilität und Wahrheit von Kunst auf die Aufklärungsästhetik und deren Restriktionen reagiert und sich deshalb gegen die Sphäre der Rationalität durch ausdrückliche Ausdifferenzierung zu behaupten sucht, weil sie die Funktionalisierung und Relativierung des

Ästhetischen ablehnt.¹ Indem der Kunst einerseits die Funktion einer Vermittlung von Wahrheit zugeschrieben wird, andererseits aber eine deutliche Abgrenzung gegen die Welt der Begriffe stattfindet, stellt sich die doppelte Frage nach dem Charakter des von der Kunst Vermittelten sowie nach den spezifischen Modalitäten seiner Vermittlung. Begrifflich bleibt jenes Transzendente unbestimmt, auf das die künstlerischen Werke dem Klosterbruder zufolge verweisen; negative Ausdrücke und Wendungen über Unfaßliches, Unnennbares und Unsichtbares deuten darauf hin.² Charakteristisch für den autonomieästhetischen Diskurs der Romantik ist es, daß Wesen, Funktionen und Eigenarten des Künstlerischen nicht mit theoretisch-begrifflichen Mitteln expliziert werden sollen, denn dies zu versuchen, würde bedeuten, die Poesie und Kunst auf etwas anderes – eben auf Begriffe und Abstraktionen – zu reduzieren. Sie sollen statt dessen durch nichts begründet und beschrieben werden als durch sich selbst. Friedrich Schlegel bringt die Forderung, Poesie durch sich selbst zu begründen, zu reflektieren und zu interpretieren, auf die Formel einer »Poesie der Poesie«.³ Eine Vielzahl von frühromantischen und romantischen Erzählungen und Romanen schildern unter dem Vorzeichen dieser Forderung das Leben von Dichtern, Malern, Musikern oder doch Episoden aus diesem Leben, erzählen von Bildern, Schriften, Kompositionen in einer Weise, die dem Einzelfall Modellcharakter verleiht. Eine andere Konsequenz aus dem romantischen Programm einer Selbstbegründung der Poesie ist die (wiederum von Friedrich Schlegel explizit artikulierte) Forderung nach einer »Neuen Mythologie«.⁴

Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen* und die *Phantasien über die Kunst* sind exemplarische Dokumente (früh-)romantischer Dichtung. Unterstellt man als leitende Absicht der jugendlichen Autoren Wackenroder und Tieck die poetische Vermittlung neuer ästhetischer Konzepte, so kommt der

¹ Vgl. dazu Friedmar Apel, *Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin*. Paderborn 1994, S.9.

² Vgl. etwa den Aufsatz *Von zwei wunderbaren Sprachen, und deren geheimnisvoller Kraft*: »[...] das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab.« (Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1977, S.60)

³ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd.II (*Charakteristiken und Kritiken I*), hrsg. v. Hans Eichner. München/Paderborn/Wien/Zürich 1967, S.204.

⁴ Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, in: *Gespräch über die Poesie*, in: *Athenäum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, hrsg. v. Bernhard Sorg. Zwei Teile, hier: Teil II. S.825. Urspr.: Dritten Bandes Erstes Stück, S.95.

Frage nach dem stofflichen und motivlichen Substrat solcher Vermittlung besonderes Gewicht zu. Wackenroder und Tieck ging es sowohl um eine Proklamation der Autonomie, ja der Überlegenheit von Kunst gegenüber der Wissenschaft, als auch um eine Zuweisung jener Rolle, die einst der Religion zugefallen war, an die Kunst. Diese Rolle ist komplex, es ist die der Sinnstiftung in einer Welt, die zunehmend mehr als kontingent und als an-sich sinnlos erfahren wird. Kunst und Dichtung gelten den beiden Frühromantikern im Zusammenhang damit als Medien der Artikulation all dessen, was dem Reich des Endlichen, Wägbaren und Meßbaren transzendent ist: des Seelischen, des Inneren, des Über-Sinnlichen, des Un-Endlichen. Eine unaufhebbare, dabei aber auch besonders fruchtbare Paradoxie romantischer Dichtung liegt in dem Versuch, das Un-Endliche mit endlichen Mitteln auszudrücken: es in Formulierungen zu kleiden, die aus konventionellen Worten zusammengesetzt sind, es in historischen und endlichen Bildern zu vergegenwärtigen. Je schärfer in einem ästhetischen Konzept der Kontrast zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem akzentuiert wird, desto wichtiger sind Bilder der Vermittlung, Modelle der Kommunikation zwischen den ontisch differenten Sphären. Kunst und Poesie sollen eine solche Kommunikation begründen. Und sie sollen zudem selbst begründen, daß sie dergleichen überhaupt zu leisten vermögen.

In dieser verzwickten Situation entdecken die Romantiker die Figur des Engels neu. Die »klassische« Funktion des Engels besteht in der Vermittlung zwischen Immanenz und Transzendenz.⁵ Engel, Boten, sind Zwischenwesen und Grenzgänger; sie unterliegen nicht den räumlich-zeitlichen Beschränkungen der Sterblichen, und sie verfügen über eine Engelssprache, welche die Kommunikation zwischen Irdischem und Überirdischem erleichtert, da sie aus »wahren« Zeichen besteht.⁶ Für die Attraktivität des Engelsmotivs im

⁵ Zur Orientierung über Engel und ihre Funktionen vgl. u.a. Malcolm Godwin, *Engel. Eine bedrohte Art*. München 1990. – Art.: »Engel«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd.II. Freiburg/Basel/Rom/Wien 1995, Sp.646-655 (versch. Verfasser). – Art.: »Engel«, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. 3.Aufl., Bd.II, Tübingen 1958. Sp.465-469 (versch. Verfasser) – Michael Glasmeier, *Angelologische Bibliographie*, in: *Tumult* 6 (1983), S.9-15. – Walter Schmitz, *Säkularisation und Utopie. Die Gestalt des Engels in der Deutschen Literatur der Moderne*, in: *Kunst und Kirche* 54 (1991), S.254ff. – Uwe Wolff (Hrsg.), *Das große Buch der Engel*. Freiburg 1994. – Daß die Engel ins Internet Einzug gehalten haben, ist angesichts medialer Analogien keine Überraschung. Vgl. u.a. <<http://www.himmelsboten.de/Engel/Kirchl/9ZwJhd.htm>>. Aber auch das traditionelle Printmedium ist ihnen anhaltend geneigt. Anthologien mit Texten über Engel erscheinen in regelmäßigen Abständen. Vgl. dazu die zehnsseitige Publikationsliste in <<http://www.himmelsboten.de/Buecher.htm>>

⁶ Zum Motiv der Engelssprache vgl. u.a. Gustav Fechner, *Von der Sprache der Engel*, in: G.F., *Vergleichende Anatomie der Engel (Kleine Schriften)*. 2.Aufl. Leipzig

Kontext der romantischen Ästhetik sind mehrere Ursachen maßgeblich. Erstens entstammt gerade dieses Motiv jener Sphäre des Glaubens und der Religion, welche als Chiffren-, Metaphern- und Modell-Fundus »besetzt« werden; mit Engeln konnotiert ist eine Transzendierungsbewegung über das Irdische und Endliche hinaus. Zweitens spielen Engel als Mittler zwischen den differenten Sphären des Endlichen und des Unendlichen eine signifikante Rolle. Ihr Erscheinen als Verkündigungs- oder Auferstehungs-Engel markiert Wendepunkte in der Heilsgeschichte, und zwar solche, die an sprachliche Vorgänge geknüpft sind. Das Wort beweist anlässlich der Engelsbotschaft seine geschichtsprägende Kraft. Drittens sind mit Engeln diverse Ideen und Motive konnotiert, die im Kontext ästhetischer Autoreflexion fruchtbar gemacht werden können (und schon früher entsprechend eingesetzt wurden): Das Bildfeld um Flügel und Flug, die Idee einer Überwindung raum-zeitlicher Distanzen, die erwähnte Idee einer Engelsprache wie überhaupt die enge Bindung der Boten an das Wort. Viertens bestehen Affinitäten zwischen dem Engelsmotiv und der Idee künstlerischer Inspiration, der Vorstellung also, der Künstler artikuliere Höheres als nur die Ideen und Gedanken eines endlichen und einzelnen Wesens.⁷ Diktierende Engel sind dem jüdischen, christlichen und islamischen Kulturkreis bekannt. Inspirationsengel haben der christlichen Legende zufolge etwa bei der Niederschrift des Matthäus-Evangeliums eine Schlüsselrolle gespielt.⁸

Reminiszenzen an Engel durchziehen die *Herzensergießungen* und *Phantasien* leitmotivisch. Nicht allein, daß Engel auf Gemälden thematisiert werden, sondern Künstlergeschichten werden selbst *als Engelsgeschichten* erzählt. Mehrere Maler werden zu engelhaften Gestalten stilisiert und bekom-

1913, S.144ff. – Jean-Louis Chrétien, *Le langage des anges selon la scolastique*, in: *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*. Tome XXXV, No. 387/388. S.674ff.

⁷ Inspirationstopoi durchziehen die *Herzensergießungen* durchgängig. Über die »überklugen Schriftsteller neuerer Zeiten« und ihre »unnützen Worte« über die »Ideale in den bildenden Künsten« heißt es schon im ersten Beitrag: »Sie gestehen ein, daß der Maler und Bildner zu seinen Idealen auf einem außerordentlicheren Wege, als dem Wege der gemeinen Natur und Erfahrung gelangen müsse; sie geben zu, daß dies auf eine *geheimnisvolle* Weise geschehe: und doch bilden sie sich und ihren Schülern ein, wie wüßten das Wie [...]« (Wackenroder/Tieck [Anm.2], S.5-6). Es steht nicht in der Macht der »Afterweisen«, »dreist zu ergreifen, was die größten Meister der Kunst [...] nur durch göttliche Eingebung erlangt haben« (ebd., S.6).

⁸ Vgl. dazu auch Heinz-Georg Held, *Engel. Geschichte eines Bildmotivs*. Köln 1995, S.46ff.

men eine entsprechende Mittlerrolle zugewiesen.⁹ Die an sich kontingente Namensgleichheit des ersten und prominentesten Schutzengels Raphael mit einem der berühmtesten und von den Frühromantikern besonders geschätzten Renaissance-Maler wird dabei poetisch genutzt. Gerade dem legendenhaft-verklärten, idealisierten »Raffael« wird eine Vermittlungsleistung zwischen Irdischem und Himmlischem zugeschrieben: Er wird zur Leitfigur der Kunst – einer zukünftigen, einer romantischen Kunst – stilisiert.¹⁰ Dahinter steht vor allem die Idee des Schutzengels: Die katholische Tobias-Legende berichtet, wie der Knabe Tobias von Raphael auf einer Reise begleitet, durch Fährnisse geleitet und zur erfolgreichen Erfüllung einer Aufgabe geführt wird, bis die glückliche Heimkehr stattfinden kann. Kernstück der Legende ist die Idee der Leitung und Führung auf einem *eigenen* Weg. Der Künstler Raffael erscheint analog als Schutzengel, der anderen den rechten *eigenen* Weg weist – womit auch die prekäre Beziehung einer sich als autonom verstehenden modernen Kunstproduktion zu den Leitbildern der Vergangenheit harmonisch modelliert wäre.¹¹ In der Übertragung der Engelsfunktionen auf einen menschlichen Maler macht sich eine säkularisierende Tendenz der Texte Wackenroders und Tiecks geltend, die leicht übersehen wird, wenn man sie als Zeugnisse naiver Kunstfrömmigkeit liest. Daß noch ein großer Renaissance-Maler, Michelangelo, den Namen eines Erzengels trug, ist ein zweiter sinniger Zufall, der in den *Herzensergießungen* seine Spuren hinterläßt.¹² Die Kunst insgesamt wird gelegentlich explizit als Engelssprache interpretiert. Im *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* begründet der fiktive Briefsteller seine Konversion zum Katholizismus, welche auf ein Kunst-

⁹ In dem Aufsatz *Der Schüler und Raffael* wird Raffael der »Göttliche« genannt (Wackenroder/Tieck [Anm.2], S.19) – Raffael bekennt hier, er könne nicht sagen, »warum die Bilder, unter meiner Hand, grade eine solche und keine andere Gestalt annehmen« (Wackenroder/Tieck [Anm.2], S.23). Vgl. auch ebd., S.27 und S.5.

¹⁰ Vgl. den Beitrag *Raffaels Bildnis* in: Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst*, hrsg. v. Wolfgang Nehring. Stuttgart 1973, S.26ff. – Zum Prototyp des Schutzengels, Raphael, vgl. Held [Anm.8], S.184.

¹¹ Vgl. Apel [Anm.1], S.7ff., insbes. S.7.

¹² Im ersten Text der *Herzensergießungen*, *An den Leser dieser Blätter*, werden Raffael und Michelangelo genannt (Wackenroder/Tieck [Anm.2], S.3f.). – Im einleitenden Absatz zu *Die Größe des Michelangelo Buonarroti* heißt es: »[...] öfters, wenn ich in meiner Einsamkeit betrachtend dasitze, so ist es, als stände hinter mir ein guter Engel, der mir unversehens die Säkula der alten Maler von Italien, wie ein großes, fruchtreiches episches Gedicht mit einer gedrängten Schar lebendiger Figuren, vor meinen Augen aufsteigen ließe. Immer von neuem zeigt sich mir diese herrliche Erscheinung [...].« (ebd., S.76) – Michelangelo wird als Himmelsbote verstanden (ebd., S.77).

erlebnis anlässlich eines römischen Gottesdienstes hin erfolgte, mit dem Vernehmen dieser Sprache:

[...] ich bin nun [...] zu jenem Glauben hinübergetreten [...]. Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse. Kannst du es nennen, was mich so verwandelt, was wie mit Engelsstimmen in meine Seele hineingeredet hat, so gib ihm einen Namen, und belehre mich über mich selbst [...].¹³

Raffael, die Hybridgestalt aus Erzengel Raphael und dem Renaissance-Maler, spielt auch bei anderen Frühromantikern eine Boten-Rolle. Am Ende des von August Wilhelm Schlegel unter Mitarbeit von Caroline Schlegel verfaßten *Gesprächs über die Gemälde* steht ein Gedicht Wallers über Lukas, den Maler der Madonna. Angespielt wird hier auf Wackenroder und seine Deutung der Gestalt Raffaels: Dieser erscheint einmal mehr als jugendlicher Engel.¹⁴

Die vor allem die *Herzensergießungen* prägende Konzentration auf die Malerei als Paradigma des Ästhetischen führt zu einer so signifikanten wie problematischen Zuspitzung des Programms einer künstlerischen Transzendierung des Sinnlichen und Endlichen: Bilder, Inbegriff des Sinnlich-Sichtbaren, erfahren ihre ästhetische Legitimation ausgerechnet als Repräsentationen von Unsinnlichem. Wackenroders und Tiecks Texte stehen insgesamt im Zeichen der Spannung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, und dies nicht nur, weil mehrfach vom Unsichtbaren die Rede ist. Auch die Thematisierung von Gemälden erfolgt auf eine Weise, die deren Visualität merkwürdig wenig Interesse schenkt. Zu Gemäldebeschreibungen im eigentlichen Sinn kommt es nirgends, nirgends zum Versuch (oder auch nur zu einer

¹³ Wackenroder/Tieck [Anm.2], S.87. Reflexionen über die Botenfunktion der Kunst – wiederum unter Akzentuierung von deren Sprachcharakter und bei Betonung der Differenz zur bloßen Wortsprache – enthält ferner auch die Abhandlung *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*. Vgl. ebd., S.60f., Wackenroder/Tieck [Anm.2], S.63f.

¹⁴ Vgl. Apel [Anm.1], S.34f. – Der Kreis der Frühromantiker begeisterte sich für die ältere deutsche und italienische Malerei und erschuf sich »eine Bilderwelt als Kommunikationsmedium«; in deren Zentrum stand Raffaels Sixtinische Madonna (ebd., S.32). Auf dem Bild sind die beiden berühmten Engelchen zu sehen. Sie sind besonders interessante »Grenzgänger«. Der Hauptszene abgewandt und dem Betrachter außerhalb des Bildes zugekehrt, schaffen sie durch ihre Blicke Verbindungen zwischen verschiedenen Räumen. Einer wendet die Augen in einer Weise nach oben, daß man nicht weiß, ob er seinen Sinn auf Himmlisches oder Irdisches richtet. Im Gespräch *Die Gemählde* (verfaßt von A.W. Schlegel, gemeinsam mit Caroline Schlegel) geht es um die Sixtina, insbesondere um die Engelchen am unteren Bildrand. Vgl. *Athenäum*. Zweiten Bandes Erstes Stück, S.39ff. (Nachdruck: Bd.I, S.415ff.): *Die Gemählde*, hier: S.133 (S.509).

entsprechenden Absichtserklärung), eine veranschaulichende Vergegenwärtigung der Kunstwerke im Sinne der antiken Ekphrasis zu bieten. Zweifellos machen sich hier die Vorbehalte geltend, welche Karl Philipp Moritz gegen das Beschreiben von Kunstwerken vorgebracht hatte und welche in A.W. Schlegels *Gemähld*e-Gespräch aufgegriffen werden.¹⁵ (Das Gemäldegedicht, wie es bei Wackenroder und Tieck an die Stelle der Bildbeschreibung tritt, entspricht ja durchaus dem Moritzschen und Schlegelschen Konzept einer poetisch-lyrischen Evokation von Werken der bildenden Kunst.) Doch der Verzicht auf eine traditionelle Ekphrasis als Versuch sprachlicher Veranschaulichung impliziert mehr: eine Wiederholung der eigentlichen Botschaft des Textes, die besagt, daß die von der Kunst vermittelte Botschaft *jenseits des Anschaulichen* liege. Zusätzlich zur Frage, wie ernst die Erfinder des Klosterbruders die Religion nehmen, ließe sich also durchaus auch fragen, wie ernst sie eigentlich die Gemälde nehmen, von denen die Rede ist. Besteht das Wesen der Malkunst nicht eigentlich in der Produktion von Visuellem, sondern in dessen Transzendierung, so muß das Werk selbst jeweils in etwas Über-Sinnlichem gründen. Willkommen ist da der Topos himmlischer Inspiration, die Idee der Stimulation des Malprozesses durch eine Vision des Künstlers. Die Vision fungiert dabei als Bindeglied zwischen sinnlicher und übersinnlicher Sphäre; sie ist mit beiden verwandt, aber auf keine ganz reduzierbar. Modellcharakter hat vor allem der Text mit dem (mutmaßlich absichtsvoll mehrdeutigen) Titel *Raffaels Erscheinung*, die Geschichte einer Marien-Erscheinung, welche Raffael angeblich einst bei der Vollendung eines Marienbildes half.¹⁶ Die Traumerscheinung der Maria ließ das angefan-

¹⁵ Vgl. neben dem bereits erwähnten *Gemähld*e-Aufsatz A.W. Schlegels auch: Karl Philipp Moritz, *Die Signatur des Schönen*, in: K.Ph.M., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S.93ff.

¹⁶ »In Gedanken habe sein Gemüt beständig an ihrem Bilde [...] gearbeitet; allein er habe es sich gar nicht zu seiner Befriedigung vollenden können [...] Und doch wäre es zuweilen wie ein himmlischer Lichtstrahl in seine Seele gefallen, so daß er die Bildung in hellen Zügen, wie er sie gewollt, vor sich gesehen hätte [...]. Endlich habe er sich nicht mehr halten können, und mit zitternder Hand ein Gemälde der Heiligen Jungfrau angefangen; und während der Arbeit sei sein Inneres immer mehr erhitzt worden. Einst, in der Nacht, da er, wie es ihm schon oft geschehen sei, im Traume zur Jungfrau gebetet habe, sei er, heftig bedrängt, auf einmal aus dem Schlafe aufgefahren. In der finsternen Nacht sei sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sei er gewahr geworden, 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 sei. Die Göttlichkeit in diesem Bilde habe ihn [...] überwältigt [...]. Es habe ihn mit den Augen auf eine unbeschreiblich rührende Weise angesehen, und es habe ihn gedünkt, als bewege es sich auch wirklich. Was das Wunder-

gene, aber künstlerisch zunächst unbefriedigende Gemälde zu einem lebendigen und sprechenden Bild werden; in der Vision fand die Genese des wahren Werkes statt, das dann auf wunderbare Weise ins Sichtbare übersetzt werden konnte. Solch ästhetisch begründetes *Commercium* von Sinnlichem und Übersinnlichem findet sich in den *Herzensergießungen* und *Phantasien* immer wieder wortreich beschworen. Bilder und ihre Maler werden mit sprachlich-literarischen Mitteln zu Engeln stilisiert, auf daß sie ihre Botenrolle erfüllen; der Kitt zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen besteht also aus den (geschmähten) Worten. Nicht verborgen geblieben ist den Verfassern der *Herzensergießungen* die innere Problematik ihres Vermittlungsmodells, das mit dem Unbegründbaren – mit Eingebungen, Inspirationen, Visionen – paradoxerweise kalkuliert. Das Risiko einer solchen Kalkulation wird ablesbar aus der Geschichte des Tonkünstlers Joseph Berglinger, welche wiederum von Engelsmotivik durchzogen ist. Berglinger scheint Engelsvisionen zu haben und in seiner Eigenschaft als Künstler selbst eine geflügelte Seele zu besitzen.¹⁷ Doch gerade seine Geschichte ist die eines Scheiterns. Komplementär zu den kunst-enthusiastischen Beiträgen des Bändchens wird hier die Abgründigkeit der Kunst und des Künstlertums thematisiert, werden die *Herzensergießungen* von einem Werk über die Botenrolle der Kunst zu einem Werk über die grundlegende Krisenhaftigkeit ästhetischer Vermittlung, die Fragwürdigkeit einer Kommunikation zwischen künstlerischer Vision und Werk sowie zwischen Künstler und Publikum. Berglinger verbringt sein Leben als Fremder auf der Erde, als ein Engel, der gleichsam nur Flügel, aber keine Beine zum Stehen hat, wenn er landen will. Charakteristisch für Berglinger als einen frühen Repräsentanten des künstlerischen Außenseiters ist es, daß er die Kunst in ihrer Botenfunktion relativiert und hinsichtlich des möglichen Adressatenkreises ihrer Botschaften ein-

barste gewesen, so sei es ihm vorgekommen, als wäre dies Bild nun gerade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrende Ahnung davon gehabt. [...] die Erscheinung sei seinem Gemüt und seinen Sinnen auf ewig fest eingeprägt geblieben, und nun sei es ihm gelungen, die Mutter Gottes immer so, wie sie seiner Seele vorgeschwebt habe, abzubilden, und er habe immer selbst vor seinen Bildern eine gewisse Ehrfurcht gefühlt« (ebd., S.9).

¹⁷ Berglinger hat beim Hören musikalischer Werke Erweckungserlebnisse: »Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; – [...] da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände und er zum lichten Himmel emporschwebte« (ebd., S.107).

schränkt.¹⁸ Berglinger selbst hat kein Publikum, keine allgemeine künstlerische Botschaft, und dies ist keineswegs nur ein soziologisches Problem.¹⁹ Fragwürdig erscheint im Fall Berglingers auch die Möglichkeit einer Vermittlung zwischen ästhetischem Ideal und konkretem künstlerischen Artefakt. Damit steht das (neuartige) Selbstverständnis der Kunst auf dem Spiel, die sich bei Wackenroder und Tieck als Kommunikation zwischen Sinnlichem und Nicht-sinnlichem interpretiert. Schon die *Herzensergießungen* enden anlässlich des Falls Berglinger mit der Frage: Wie leistungsfähig sind die Boten?

Die Krise der Engel verschärft sich im folgenden. E.T.A. Hoffmann gibt im *Artushof* einer seiner Künstlerfiguren den Namen Berklinger, der sich von dem Berglingers nur durch eine Verhärtung unterscheidet. Es handelt sich wiederum um einen scheiternden Engel: um einen Maler, der keine Vermittlung mehr zwischen der Sphäre des Unsichtbaren und des Sichtbaren, der Vision und dem Werk leistet, der das Defizit nicht einmal wahrnimmt, das im Versagen vor dieser Aufgabe liegt. Berklingers Gegenüber ist eine leere Leinwand, auf der er Bilder sieht, die physisch nicht existieren, die ihm seine Einbildungskraft aber in leuchtenden Farben und bewegten Formen vorspiegelt. Statt zu malen, phantasiert er Bilder. Nicht allein die Kommunikation zwischen Unsichtbar-Visionärem und Sichtbarem ist dadurch unterbrochen, sondern auch die zwischen Künstler und Publikum, das den Phantasten als Irren wahrnehmen muß. Einem Besucher, Traugott, schildert Berklinger sein vermeintliches Meisterwerk, das er allein sieht, mit emphatischen Worten. Nicht zufällig geht es mit seinem Nicht-Bild um das wiedergewonnene Paradies: um ein völlig imaginäres Paradies, Produkt der Selbsttäuschung eines Künstlers.²⁰

¹⁸ »Er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung, und nur für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein« (ebd., S.122).

¹⁹ »Mehrere Jahre lebte er als Kapellmeister so fort, und seine Mißmütigkeit, und das unbehagliche Bewußtsein, daß er mit all seinem tiefen Gefühl und seinem innigen Kunstsinn für die Welt nichts nütze, und weit weniger wirksam sei, als jeder Handwerksmann – nahm immer mehr zu« (ebd., S.122f.).

²⁰ »»Zur glücklichen Stunde«, rief der Alte ihm entgegen, »sind Sie, mein Herr, gekommen, denn soeben habe ich die letzte Hand an das große Bild dort gelegt [...]. Nun fing der Alte an, einzelne Gruppen herauszuheben, er machte Traugott auf die geheimnisvolle Verteilung des Lichts und des Schattens aufmerksam, auf das Funkeln der Blumen und Metalle, auf die wunderbaren Gestalten, die, aus Lilienkelchen steigend, sich in die klingenden Reigen himmlisch schöner Jünglinge und Mädchen verschlangen, auf die bärtigen Männer, die, kräftige Jugendfülle in Blick und Bewegung mit allerlei seltsamen Tieren zu sprechen schienen. – Immer stärker, aber immer unverständlicher und verworrener wurde des Alten Ausdruck.« (E.T.A. Hoffmann, *Der Artushof*, In:

Hoffmanns Erzählungen und Romane sind durch ihr hohes Maß an Auto-reflexivität gekennzeichnet; sie handeln oft explizit von Künstlern, von der Abgründigkeit der Künstlerexistenz, der inneren Problematik künstlerischer Arbeit als solcher. Mittelbar drückt sich darin eine ebenso kritische wie betroffene Auseinandersetzung mit der frühromantischen Verklärung von Kunst und Künstlertum aus. In *Die Jesuiterkirche in G.* wird von einem Maler erzählt, der sich einem Kunstideal verschrieben hat und an dessen Realisierung scheitert. Eine merkwürdig verfremdete, dem Dämonischen affine Engelsgestalt tritt hier auf: eine Frau mit dem sprechenden Namen Angiola. Einer Gepflogenheit des 18. Jahrhunderts entsprechend, wird ihr Nachname nur chiffriert mitgeteilt: »T.« Die Idee, hinter dem Engel könne sich der »T[eufel]« verbergen, dürfte nicht ganz abwegig sein, zumal, da sie an wichtigen Wendepunkten der Geschichte mit teuflischer Plötzlichkeit erscheint.²¹ Angiola spielt für den Maler Berthold eine ambivalente, letztlich aber verhängnisvolle Rolle. Zunächst ist sie sein Engel und macht ihn selbst zum Boten; dann jedoch wird sie zur leibhaftigen Kommunikationsstörung: Nachdem er lange vergeblich um eine Klärung seiner künstlerischen Zielgerungen hat, wird Berthold zunächst durch die mysteriöse und unvermutete Begegnung mit dieser Frau zu bemerkenswerten Werken inspiriert:

Hier in dieser Grotte saß er [Berthold] eines Tages, von glühender Sehnsucht, die seine Brust zerriß, gemartert, und weinte heiße Tränen, daß der Stern des Himmels seine dunkle Bahn erleuchten möge; da rauschte es im Gebüsch, und die Gestalt eines hochherrlichen Weibes stand vor der Grotte. »Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engelsgesicht. – Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. – [...] mein Ideal, mein Ideal war es! – Wahnsinnig vor Entzücken stürzte ich nieder, da verschwebte die Gestalt freundlich lächelnd! – Erhört war mein heißestes Gebet!«²²

Zitiert werden hier Verkündigungs- und Inspirationsszenen, aber auch jenes Begründungsmodell der wahren künstlerischen Schöpfung, das bei Wacken-

E.T.A.H., *Sämtliche Werke in fünf Bänden (Die Serapions-Brüder)*. Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von C. G. v. Maassen und G. Ellinger, mit e. Nachw. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1985, S.156f.).

²¹ Unübersehbar ist die Anspielung auf die mittelalterlich-christliche Frau-Welt-Topik: Das (sinnlich-physisch) Schöne ist von hinten diabolisch. Vermeintliche Engel können Teufel sein. – Vor allem bei Eichendorff finden sich solch diabolische Engels-Schönheiten; prototypisch ist die Venusgestalt im *Marmorbild*. Auch in diesem Text wird über die Abgründigkeit von Kunst und Kunstschönem reflektiert. Die Vorbehalte gegenüber dem letzteren werden dabei christlich motiviert oder doch »verkleidet«. Letztlich gelten jene Vorbehalte dem Sichtbaren schlechthin. Alle sichtbaren Engel sind immer schon ambivalent, weil die Erscheinungswelt als solche ambivalent ist.

²² E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke* [Anm.20], S.432.

roder und Tieck, insbesondere in *Raffaels Erscheinung*, vorgestellt wurde: das Modell der Kunst als einer Transformation des visionär erfahrenen Ideals ins Sichtbare, als Umsetzung einer Engels-Botschaft.

[...] »ich bin glücklich – selig – sie ist gefunden – gefunden!« Rasch schritt er fort, in seine Werkstatt – er spannte die Leinwand auf, er fing an zu malen. Wie von göttlicher Kraft beseelt, zauberte er mit der vollen Glut des Lebens das überirdische Weib, wie es ihm erschienen, hervor. – Sein Innerstes war von diesem Augenblicke ganz umgewendet. [...] Er studierte mit Fleiß und Anstrengung die Meisterwerke der alten Maler. Mehrere Kopien gelangen ihm vortrefflich, und nun fing er an selbst Gemälde zu schaffen, die alle Kenner in Erstaunen setzen. [...] So kam es, daß er mehrere große Werke, Altarblätter für Kirchen, zu malen bekam. Er wählte mehrenteils heitere Gegenstände christlicher Legenden, aber überall strahlte die wunderherrliche Gestalt seines Ideals hervor.²³

Der sich von einer himmlischen Botin inspiriert wahnende Maler wendet sich der Historienmalerei zu und stellt vor allem jene Frauenerscheinung auf einigen Sakralgemälden dar. Sein Künstlertum scheint damit endgültig begründet und gesichert. Während er selbst noch davon überzeugt ist, jene Gestalt sei eine Vision gewesen, suggeriert die vom Publikum entdeckte Ähnlichkeit seiner gemalten Frauengestalten mit einer wirklichen Frau – der Fürstin Angiola T. – jedoch bald, er sei dieser Frau begegnet und habe sich in sie verliebt. Erzürnt beharrt Berthold auf der Echtheit seiner Vision und auf der unüberwindlichen Differenz zwischen wirklichem Leben und visionär Geschautem. Engel haben keine Menschenleiber. Wo sie sich verkörpern, sind sie gefallen.

Man fand, daß Gesicht und Gestalt der Prinzessin Angiola T.... zum Sprechen ähnlich sei, man äußerte dies dem jungen Maler selbst, und Schlauköpfe gaben spöttisch zu verstehen, der deutsche Maler sei von dem Feuerblick der wunderschönen Donna tief ins Herz getroffen. Berthold war hoch erzürnt über das alberne Gewäsch der Leute, die das Himmlische in das Gemeinirdische herabziehen wollten. »Glaubt ihr denn«, sprach er, »daß solch ein Wesen wandeln könne hier auf Erden? In einer wunderbaren Vision wurde mir das Höchste erschlossen; es war der Moment der Künstlerweihe.«²⁴

Der Erzähler versagt sich jeden Kommentar zu dieser Selbstinterpretation Bertholds. Durch den weiteren Verlauf der Geschichte jedoch wird das frühromantische Begründungsmodell ästhetischer Kommunikation ironisiert, relativiert, ja zurückgenommen. Bertholds Glaube an den visionären Charakter seiner Begegnung wird erschüttert und stellt sich im Nachhinein als Produkt einer fixen Idee dar. Er begegnet nämlich der leibhaftigen Angiola T., und sie wird seine Frau. In der körperlichen Gegenwart seines einstigen

²³ Ebd., S.432f.

²⁴ Ebd.

Ideal-Bildes dann kann er nicht mehr arbeiten: Die physische Gegenwart des Engels ist unerträglich, gemahnt sie den Künstler doch an seine Ohnmacht und Abhängigkeit von der Sphäre des Visuellen, die durch das Materielle bedingt ist und Materialisierungen fordert.

[...] vergebens war alles Ringen nach einer reinen geistigen Anschauung des Gemälde. So wie in jener unglücklichen Zeit der Krisis, verschwammen ihm die Gestalten, und nicht die himmlische Maria, nein, ein irdisches Weib, ach seine Angiola selbst stand auf greuliche Weise verzerrt, vor seines Geistes Augen. – Er gedachte Trotz zu bieten der unheimlichen Gewalt, die ihn zu erfassen schien, er bereitete die Farben, er fing an zu malen; aber seine Kraft war gebrochen [...] Starr und leblos blieb, was er malte, und selbst Angiola – Angiola, sein Ideal, wurde, wenn sie ihm saß und er sie malen wollte, auf der Leinwand zum toten Wachsgebilde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte.²⁵

»[...] Sie sie allein schuf mein Unglück. Nein – sie war nicht das Ideal, das mir erschien, nur mir zum rettungslosen Verderben hatte sie trügerisch jenes Himmelsweibes Gestalt und Gesicht geborgt. [...]«²⁶

Berthold scheitert als Künstler und wendet sich der Architekturmalerei zu. Hoffmann legt Spuren, die den Verdacht nahelegen, der Künstler habe die Störerin seiner Kunst selbst auf die Seite gebracht, habe seinen einstigen »Engel« getötet, da er durch seine Präsenz zum Dämon geworden war. Die rätselhafte und mehrdeutige Geschichte ist als Auseinandersetzung mit der Engels-Ästhetik der Frühromantiker, aber auch im Gesamtkontext der Hoffmannschen Ästhetik zu sehen. Die gesamte Erscheinungswelt verfällt hier dem Verdikt, bloßer Schein, ein endliches und tückisches Trugbild zu sein. Fragwürdig wird dadurch die Rolle des Engels als Bote zwischen Idealem und Realem. Sobald ein Engel sichtbar wird, wird er für Hoffmann auch schon zum potentiellen Verräter am Unsichtbaren, an der Vision als dem einzig ästhetisch Wahren. Hoffmanns Poetik impliziert eine Verurteilung des fertigen Werks, dessen sinnfälligstes Beispiel das vollendete sichtbare

²⁵ Ebd., S.435f.

²⁶ Ebd., S.436. Hinsichtlich der Fabel und des Personals enthält die Erzählung über die *Jesuitenkirche* diverse Parallelen zu den Künstlergeschichten Wackenroders und Tiecks; zumal das Motiv des Bildes im Geiste des Künstlers, welches diesen von der Existenz eines realen Modells seiner Menschen und Heiligengestalten emanzipiert, wird hier wie dort, wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen, herbeizitiert. Die Unabhängigkeit von einem real-sinnlichen Urbild ist für Hoffmanns Berthold so maßgeblich wie für Raffael (laut Wackenroder). Nur daß bei Hoffmann diese Unabhängigkeit in Zweifel gezogen wird, während die Konzeption eines rein visionären Urbildes bei Wackenroder und Tieck keine Relativierung erfährt. Ein weiterer Unterschied zwischen Hoffmann und den beiden Frühromantikern besteht darin, daß der Raffael der letzteren das »geistige« Bild in echte Gemälde umsetzt, während bei Berthold dies nicht lange gelingt.

Gemälde ist. Legitimiert ist das Werk des Künstlers allenfalls dadurch, daß prinzipiell die Möglichkeit einer Rück-Übersetzung in den Prozeß der Imagination besteht; der Betrachter muß, ausgehend vom Gemälde, jene Vision nachvollziehen, aus der das Gemälde hervorging. Doch – und hier verbirgt sich eine weitere Problematik – als Stimulus für Imaginationen eignet sich bei entsprechender Disposition des Imaginierenden alles mögliche, beispielsweise auch ein Automat oder ein anderes totes Ding. Bei Hoffmann bricht die Kluft zwischen Sinnlich-Sichtbarem und Spirituell-Visionärem weiter auf denn je. Die Erzählung über Berthold und Angiola variiert einen Themenkomplex, der sein Gesamtwerk prägt: Die Vision – einstiges Bindeglied zwischen Transzendenz und deren sinnlich-ästhetischer Repräsentation – ereignet sich zwar noch, aber sie entzieht sich der Umsetzung ins Werk, da dieses ihr als sinnlich-materielles Gebilde nicht gerecht zu werden vermag. *Das Werk ist ein falscher Engel* – so wie letztlich alles Sichtbare stets nur ein trügerischer Bote des Wahren (der inneren Vision) sein kann. Kunst, dies ist die Konsequenz, findet nur noch im Innern des Künstlers (und idealiter im Innern des Betrachters) statt,²⁷ und wenn der Rezipient Anteil am Prozeß der Kunst haben will, so muß er selbst Künstler sein oder werden und das Werk in sich selbst nach- oder besser: neuschaffen. Ein Modell zur Begründung des Zusammenhangs zwischen dem, was der Künstler tut, und dem, was der Rezipient tut, gibt es nicht, bzw. alle Modelle erweisen sich als untauglich. Es gibt keine beschreibbare Kausalität künstlerischen Wirkens; das Werk ist hier keineswegs als Wirkungsinstrument in einem Funktionszusammenhang beschreibbar. Dieses Unbeschreiblich-Werden des Wirkens von Werken ist letztlich eine der problematischsten Konsequenzen aus der Autonomieästhetik, welche darauf gedrungen hatte, ästhetische Phänomene als nicht-funktional zu betrachten. Entsprechend kann nicht eigentlich mehr von einer Kommunikation zwischen Künstler und Publikum die Rede sein – ein Um-

²⁷ Die Vorbehalte gegenüber sichtbaren Bildern haben eine lange Vorgeschichte, auf welche Hoffmann indirekt anspielt. Sie reichen zurück bis in die Zeit des biblischen Bildnisverbots, das im Dekalog festgeschrieben wurde und eine Verehrung von Bildern des Göttlichen untersagte. Auch die Geschichte der christlichen Kirchen ist von der Auseinandersetzung um Bilder und Bildnisse geprägt. Und gerade das Motiv des Engels ist kunsthistorisch gesehen nicht eines unter anderen. Ostkirche und Westkirche entzweiten sich einst hinsichtlich der Einschätzung der Bilder im Kontext des christlichen Kultus. Für die Westkirche besaßen Bilder bloße Repräsentationsfunktion und durften als solche nicht verehrt werden; in der Ostkirche besaßen sie selbst die Charismatik des Heiligen. Engelsdarstellungen in der bildenden Kunst sind zu interpretieren als Auseinandersetzung der Künstler mit dem Problem der Bilder und ihres Status, da gerade Engel »Boten« zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren sind. Dazu insgesamt Held [Anm.8], S.211-212 sowie S.32.

stand, der sich in der romantischen Literatur selbst reflektiert findet. Die Beziehung von Künstler und Publikum zueinander wird oft als problematisch, wenn nicht gar katastrophal geschildert: Künstler machen sich dem Publikum nicht verständlich, geraten in die Rolle des Exzentrikers, des Wahnsinnigen.²⁸ Wie das Werk, so wird der Künstler selbst ebenfalls zum falschen Engel. Darin drückt sich eine tiefgreifende Krise ästhetischer Kommunikation aus. Diese Engel der Frühromantik werden zu Trägern zweideutiger und latent gefährlicher, weil trügerischer Verheißungen: diese betreffen die Möglichkeit, sich dem Diesseitig-Kontingenten zu entziehen. Das Bewußtsein der Abhängigkeit vom Kontingent-Materiellen läßt Berthold verzweifeln. Sein Verzicht auf ästhetische Kommunikation ist die Konsequenz.²⁹ Scheiternde Engel werden zu Dämonen; gefallene Engel sind diabolisch.

Eine Parabel über dämonische Inspirationen erzählt Hoffmann in den *Elixieren des Teufels*: Hier erlebt der Maler Francesco Ähnliches wie Berthold in der *Jesuitenkirche*, nur daß die Schöne, die ihm erscheint, sein Modell und seine Geliebte wird, eindeutiger teuflische Züge trägt als Angiola T. Sie steht für die Sphäre des Sinnlichen, des Sichtbaren, dem der Künstler als Künstler allzu leicht verfällt, ist dabei aber nichts anderes als eine Botin der Hölle.³⁰ Die den Visionären Hoffmanns erscheinenden Boten des Anderen haben immer ein Doppelgesicht. Im noch relativ harmlosen Fall sind sie komische Irre, im schlimmeren abgrundtief böse und zerstörerisch. Die Künstler und Visionäre selbst vermögen sich nicht mehr als Boten zu sehen, das zeigen Ritter Gluck, der Nicht-Komponist, oder Serapion, der Einsiedler. Mit dem

²⁸ Nicht nur die ästhetische Problematik der Unsichtbarkeit des wahren Werks, sondern auch die ethisch-soziale der Künstlerexistenz als abgründiger, gefährdeter, abseitiger wird in der *Jesuitenkirche* reflektiert. Beides hängt zusammen: Weil der Künstler das Ideal nur als Vision erfährt, entzieht es sich der Kommunikabilität. Das, was die Existenz des Künstlers als Künstler in ihrer ganzen Exzentrizität rechtfertigen könnte – das Werk – ist für das Publikum nicht greifbar, und folglich stellt sich die Frage, wozu Künstler und ihre Arbeiten gut sind.

²⁹ Nur erwähnt werden kann an dieser Stelle die Sonderrolle der Musik als nicht-»materieller« Kunst im romantischen Diskurs. Hoffmann problematisiert jedoch auch die Arbeit des Komponisten: Deren Werke dürfen nicht aufgeschrieben werden, wenn sie nicht dem über alles Fertige verhängten Verdikt unterliegen sollen; dies zeigen die Fälle des Ritters Gluck und des Kapellmeisters Kreisler. Eine Vermittlung des (musik-) ästhetischen Ideals findet im Moment der Aufführung zwar statt, wenn der Künstler selbst improvisiert und phantasiert – aber die Überlieferung durch Notation wird bereits zu einem Verrat. Und so existiert auch im musikalischen Medium keine Kommunikation über den Moment hinaus – und die Zuhörer sind auch für diesen Moment oft nicht einmal die geeigneten Empfänger der musikalischen Botschaft.

³⁰ E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels* [Anm.20].

Scheitern der Künstler am Darstellungsprozeß geht es schon bei Hoffmann nicht mehr allein um die Unmöglichkeit der Vermittlung von ästhetischem Ideal und kontingenter, materieller Realität, zugleich steht die Beziehung zwischen der Innenwelt des Künstlers und der Außenwelt – der Materie, der Zeichen, des Publikums – auf dem Spiel. Das Ideale duldet keine Kontingenzen, und doch ist der Künstler an diese gebunden. An dieser Stelle, spätestens, ist allerdings eine Anmerkung fällig: Hoffmann entwickelt zwar ein Modell scheiternder ästhetischer Kommunikation – aber er selbst *vermittelt* dieses Modell durchaus. Seine Kommunikation mit dem Leser scheitert insofern nicht. Die Erzählung vom Scheitern der Engel wird zu einer Botschaft, welche über bloß negative Diagnosen hinausweist, insofern sie zum einen eine Ahnung des Nichtvermittelbaren erzeugt, zum anderen den Leser und den Erzähler verbindet. Der Erzähler ist der Engel, der nicht versagt.

Für Jean Paul ist die Differenz zwischen Diesseitigem und Jenseitigem, Sichtbarem und Unsichtbarem, von zentralem poetologischen Interesse. Er setzt sich schon in der *Vorschule* mit dem romantischen Programm einer Vermittlung zwischen Sinnlichem und Nichtsinnlichem auseinander. Die kritische Auseinandersetzung mit poetischen Nihilisten und poetischen Materialisten steht am Anfang der *Vorschule*; Jean Paul befürwortet eine vermittelnde Position zwischen diesen Extremen, wobei er deren Möglichkeit eher postuliert als wirklich nachweist.³¹ Das Programm einer ästhetischen Vermittlung zwischen Sichtbar-Materiellem und Unsichtbar-Spirituellen kann in seiner Bedeutung nur richtig eingeschätzt werden, wenn man es vor dem Hintergrund der Jean Paulschen Diagnose einer christlich-neuzeitlichen »Vernichtung« der Sinnenwelt liest.³² Gerade das Christentum hatte als Folge

³¹ »Bei gleichen Anlagen wird sogar der unterwürfige Nachschreiber der Natur uns mehr geben [...] als der regellose Maler, der den Äther in den Äther mit Äther malt« (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, § 21; I/5,32).

³² »Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie läßt sich so leicht aus dem Christentume ableiten, daß man die romantische ebensogut die christliche nennen könnte. Das Christentum vertilgte, wie ein Jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmels-Staffel zusammen und setzte eine neue Geister-Welt an die Stelle. [...] Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußern Welt noch übrig? – Die, worin sie einstürzte, die *innere*. Der Geist stieg in sich und seine Nacht und sah Geister. Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet und da in Geistern alles unendlich ist oder ungeendigt: so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf. Engel, Teufel, Heilige, Selige und der Unendliche hatten keine Körper-Formen und Götter-Leiber; dafür öffnete das Ungeheuere und Unermeßliche seine Tiefe [...]« (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, I/5,93).

seiner dualistischen Ontologie³³ und seiner Verurteilung der als defizitär und trügerisch bewerteten Sinnenwelt die sichtbaren Bilder der Künstler mit Skepsis gewürdigt. Die Geschichte der Engelsdarstellungen in der bildenden Kunst steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit dieser Skepsis. Denn die Sakralkunst beansprucht für sich gegen das theologische Verdikt sowie auch in Konkurrenz zum Wort, Botin der Transzendenz zu sein, und im Motiv des Engels reflektiert sie sich selbst und diesen Anspruch.³⁴ Die Frage nach der Mittlerrolle der Malerei zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit wird auch bei Jean Paul aufgegriffen. Für seinen unvollendet gebliebenen späten Roman *Der Komet*, der zu erheblichen Teilen in Lukasstadt spielt, also unter dem Patronat des Schutzheiligen der Malerei, ersinnt Jean Paul eine Fülle von Malergestalten; die Thematisierung der Malerei erfolgt hier in einer Ausführlichkeit wie nirgends sonst, obwohl es auch in den anderen Romanen sowie in den theoretischen Schriften Jean Pauls immer wieder um Maler und Gemälde geht. Noch einmal knüpft Jean Paul an die *Vorschul*-Differenzierung zwischen »Materialisten« und »Nihilisten« an: Er ordnet beiden Positionen je eine Malerschule zu (bestätigt also nochmals die Malerei in ihrer – mittlerweile umstrittenen – Funktion als Paradigma ästhetischer »Darstellung«).³⁵ Je eine Gruppe von (falschen) »Niederländern« und (ebenso falschen) »Italienern« porträtiert den Helden des Romans, Nikolaus Marggraf – die einen unter bornierter Konzentration aufs vermeintlich »Charakteristische« der äußeren Erscheinung, also auf Marggrafs materielle Gestalt, die anderen unter Orientierung an einem verblasenen Konzept von Idealität der Erscheinung, hinter dem die Person Marggraf als Individuum verschwindet. Alle diese Maler sind keine wahren Künstler, sie zeigen nur die Schwächen des »materialistischen« und des »nihilistischen« Arbeitens unfreiwillig auf. Die »Niederländer« zeigen Marggraf banalisiert und entstellt, die »Italiener« zeigen ihn eigentlich gar nicht. Beide Malertypen sind falsche Engel, denn die einen vermitteln deshalb nicht zwischen Sinnlichem und Intelligiblem, weil sie ausschließlich der sinnlich-materiellen Sphäre verhaftet bleiben, und die anderen vermitteln – nichts. (Die Falschheit der Engel kommt in ihren

³³ Die christliche Metaphysik ist charakterisiert durch ihre Abwertung der sinnlich-phänomenalen Welt. Das Sichtbare bildet keinen Selbstzweck, das Sehen hat kein Eigenrecht, ja es geht bestenfalls der Erfassung der Heilstatsachen im Glauben voran. »Beati qui non viderunt, sed crediderunt« (Joh. 20, 29).

³⁴ Vgl. Held [Anm.8], S.21.

³⁵ Jean Paul, *Der Komet*, I/6,563ff. Zum *Komet* als einem Künstlerroman vgl. u.a.: Andreas Käuser, *Die Verdoppelung des Ich. Jean Pauls physiognomische Poetik im »Komet«*, in: *JJPG* 26/27 (1991/92), S.183ff., insbes. S.187f.

geborgten Namen zum Ausdruck; sie sind nur trivialisierte Wiedergänger großer Vorbilder.) Viele Bilder werden im *Komet* gemalt und betrachtet – aber gibt es überhaupt gelungene Werke in dem Roman, der zu weiten Teilen in »Lukasstadt«, in der Stadt des Schutzpatrons der Maler, spielt? Es gibt sie, aber in einer mehrfach vermittelten, indirekten Weise – nicht als physisch präsente Werke, sondern als Objekte der Imagination – der Phantasien eines Engels. Der Protagonist Nikolaus Marggraf, der sich einbildet, ein heimlicher Fürst zu sein und sich einen kuriosen Hofstaat schafft, beschäftigt auch einen Hofmaler namens Renovanz. Dieser repräsentiert ein traditionsgebundenes, tendenziell epigonales Kunstschaffen, wie schon sein Name andeutet. Doch Renovanz hat einen Bruder, der zum einen als Engelsfigur, zum anderen als Anspielung auf die frühromantische Gestalt des idealen Künstlers Raffael erscheint: Raphael. Dieser ist selbst kein Maler, zumindest nicht im Sinne einer konkreten Ausübung des Handwerks, wenn auch in einem erweiterten Sinn, demzufolge die wahren Bilder stets visionär-halluzinatorischen Charakter haben. Raphaels Einbildungskraft spiegelt ihm die größten Meisterwerke vor: als Projektionen an der Wand seiner Stube (dies erinnert an den Fall des Wackenroderschen Raffael). Die Idealbilder haben ihren alleinigen Ort in Raphaels »Kammer«, dem Gleichnis seiner Gehirnkammer. Jean Paul zeichnet diesen Raphael als das, was der Engel seit den *Herzensergießungen* war: einerseits eine idealtypische Künstlergestalt, andererseits ein Kunstwerk; der Jüngling ist im Roman einem schönen Bild ähnlicher als einer handelnden lebendigen Figur.³⁶ Anlässlich einer Gemäldeausstellung scharft sich das Publikum signifikanterweise dann auch statt um die (mediokren) Gemälde um »den blassen, zarten, blauäugigen Raphael«:

Man wird sich vielleicht erinnern, oder hat es wenigstens vergessen, daß der Stallmaler den träumerischen Bruder, namens Raphael, nach einer väterlichen Testaments-Bedingung der Erbschaft immer bei sich haben und über ihn wachen mußte. Die Wache war leicht. Fast den ganzen Tag schloß dieser die Augen, und seine Gehirnkammern waren Raffaelische Logen, welche rundum mit himmlischen Glanzgemälden wie mit Sternbildern überzogen waren; seine Seele wiegte sich wie ein Engel in diesem gestirnten Pantheon. Sah er aus sich heraus in die Welt, und traf er dann irgend einmal auf ein vollendetes Zauber-kunstwerk, das sein Bruder – geborgt hatte, nicht gemacht: so fuhr dasselbe

³⁶ Uwe Schweikert hat diese Figur überzeugend charakterisiert (*Jean Pauls »Komet«. Selbstparodie der Kunst.* Stuttgart 1971, S.96-102). Auch er betont, daß Jean Paul mit Raphael an die Texte Wackenroders und Tiecks anknüpft (S.97), und verweist zudem auf motivlich-thematische Berührungen mit Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Insbesondere interpretiert Schweikert Raphael unter dem Aspekt der in ihm sich manifestierenden poetischen Autoreflexion des Romans. Instruktiv ist der Vergleich mit anderen Gestalten Jean Pauls, so mit Nikolaus Marggraf.

mit solchen heißen Strahlen in seine zart-wunden Augen, daß er abends im Mondschein das Bild als sein eignes an der Wand, nur aber weit verklärter, glänzen sah; daher er das spätere Wahnbild für das Urbild ansah, das fremde Gemälde aber für eine matte Kopie desselben. Auf ähnliche Weise sah Justus Möser Blumen in der Luft schweben, und auf eine noch ähnlichere sah (nach Bonnet) ein Mann täglich vor seinen offenen Augen schöne Gebäude sich erheben und leere Tapeten sich mit Bildern füllen. Du froh-wahnsinniger Raphael! der keine andern Geschöpfe vor sich erblickt und belebt als die schönsten, vor denen alle die fremden erblassen, und für welchen jeder seltene Malerblumenstaub nur zur auferstehenden Phönixasche eines neuen Phönix wird! Jedes Allerheiligste der fremden Kunst wird eine Brautkammer von Schöpfungen für dich, und jeder Engel aus Farben bringt dir einen Gruß zur Empfängnis eines schöneren Engels. Und hättest du einmal das Glück, durch die Logen deines Namensverwandten zu gehen: so fändest du zu Hause ein Göttergemach und Pantheon für dich. -- (I/6,981)

Raphaels Fähigkeit, Bilder in seiner Imagination zu reproduzieren, gibt ihm in Gestalt der imaginierten Meisterwerke Maßstäbe vor, an denen er die dürftigen Malereien seines Bruders und der übrigen Lukasstädter Künstler bemißt. Renovanz, der sich darüber ärgert, erinnert sich an eine Kur, die angeblich der aufklärerische Berliner Verleger Nicolai an sich selbst vornahm, weil er von Halluzinationen heimgesucht, von »fatalen Vexiermenschen« umzingelt wurde: Er hatte durch »Blutigel« einen Blutverlust herbeigeführt und war daraufhin von seinen Visionen genesen. Heimlich setzt Renovanz auch seinem Bruder Blutegel an, doch der erwünschte Effekt bleibt aus: vielmehr intensivieren sich als Folge der körperlichen Schwächung die Halluzinationen des Jünglings noch: »er sah nun ohne Mondschein, fast schon bei Taglicht Gemälde« (I/6,983). Entsprechend hart fällt seine Kritik an den gemalten Stümpereien seines Bruders aus. In der Gemäldeausstellung, wo die Lukasstädter Maler ihre neuesten Produkte zeigen, »sieht« Raphael zunächst nur seine inneren Erinnerungs-Bilder und ignoriert die physisch gegenwärtigen Gemälde. Vor einem angeblichen Veronese-Gemälde aber hält er inne: Es handelt sich um »Katharinas Vermählung«, ein Bild, das diverse Heilige und einen Engel mit einer Lilie zeigt. Raphael enttarnt das Bild als Fälschung, als triviales Plagiat eines abwesenden Originals, und lädt die Anwesenden ein, sich das wahre Bild abends in seinem Zimmer anzusehen.³⁷ Zu

³⁷ Vor einer Darstellung der heiligen Katharina beklagt Raphael deren Verlust wie den einer Geliebten; die Szene enthält besonders deutliche Hoffmann-Reminiszenzen: »»Ach, meine Amanda amata, wie anders siehst du hier aus als bei mir. [...]«« (I/6/984) – Das Motiv der ausgelöschten Augen wird – zur Ausdifferenzierung des »toten« Werks gegenüber der »lebendigen« Vision – auch in der *Jesuitenkirche* verwendet. In Jean Pauls *Komet* wird durch die spezifische Verrücktheit Raphaels insge-

denken gibt die Herkunft der Visionen Raphaels: Er erinnert sich an einst gesehene Bilder, die aber bloße Kopien von der Hand seines Bruders waren. Die eigentlichen Urbilder hat er selbst nie gesehen. (Mit den »Originalen« von Renovanz' Hand kann Raphael nichts anfangen.³⁸) Jean Paul ersinnt also ein komplexes Modell der Beziehung zwischen Bild, Abbild und Erinnerungsbild, materiellem Substrat und ästhetischem Ideal. Sind die idealen Gemälde Produkte der Phantasie, so doch keineswegs einer ursprünglichen und unabhängigen Phantasie, sondern einer an Erfahrungsstoff gebundenen. Deutlich ist die Analogie zu Hoffmanns Konzept ästhetischer Vision, welche sich ebenfalls auf physische Substrate bezieht und diese transformiert, etwa auf Kunst-Werke wie die Automatenpuppe Olimpia oder auf gemalte Erscheinungen, welche dem Betrachter dann »wie« lebendig erscheinen. Kompliziert werden die Bedingungsverhältnisse noch durch den derivativen Charakter des Erinnerungs-Substrats. Vom unsichtbaren Meisterwerk bis zum idealen Bild an Raffaels »Kammer«-Wand bedarf es eines doppelten Übertragungsvorgangs. Auf dem Weg vom Unsichtbaren ins Sichtbare und zurück fungiert auch Renovanz als Bote, nur daß er selbst nicht ans ästhetische Ziel kommt – wie auch Raphael allein dies nicht könnte. Bei Jean Paul müssen die Engel gleichsam zum Stafettenlauf antreten.

Während der Wackenrodersche Raffael seine Vision in sichtbare Bilder umsetzte, bleibt der Visionär Raphael bei Jean Paul – so wie Hoffmanns Berklinger – mit seinen Visionen allein.³⁹ Jean Paul verknüpft also auch mit

samt ein Hoffmannsches Modell zitiert und zugleich ironisiert: die Idee des Verrats innerer Bilder durch äußere. Die (auf Hoffmann beziehbare) Ironie in der ganzen Konstruktion – Raphael sieht zunächst physisch-konkrete Meisterwerke, dabei verinnerlicht er sie, so daß sie ihn als innere Bilder begleiten und ihn die später physisch gesehenen Bilder verurteilen lassen – liegt in der (vergessenen, verdrängten) Abhängigkeit der inneren Bilder von zunächst gesehenen äußeren. Hoffmanns Konzept der Kunst als einer Kunst unsichtbarer Bilder hat eine Schwachstelle, die eben in der Ausklammerung oder Verdünnung des sinnlich Sichtbaren besteht. Jean Paul betont demgegenüber die Bedeutung der sinnlich-physischen Substrate ästhetischer Gestaltung; die »Brotverwandlung« bedarf des »Brot«s, an dem sie sich vollzieht.

³⁸ »Sein Bruder, der Stallmaler, [...] konnte sich nicht genug darüber ärgern, daß der müßige Träumer sich ohne alle Pinselmühe an jedem Mondscheinabend für einen der größten welschen Meister halten konnte, indes er, Raphael, ihm nicht einmal den Gefallen tat, seine Werke wenigstens für schlechte Kopien von Urbildern zu nehmen, die er abends vor sich sah« (I/6,981f.).

³⁹ Vgl. dazu Schweikert [Anm.36], S.98. Schweikert hebt ebenfalls hervor, daß Raphael nicht malt, und er deutet Raphael »wie schon Nikolaus, [als] die überspitzte und ins Maßlose gesteigerte Konsequenz von Jean Pauls eigener Kunstanschauung« (ebd.). Er bezieht sich dabei vor allem auf die Bemerkung in der *Vorschule*, die Dichtung sei »kein platter Spiegel der Gegenwart, sondern der Zauberspiegel der Zeit,

dieser ätherischen Gestalt die sein Werk wie ein Leitfaden durchziehende Solipsismus-Problematik, und gerade dadurch wird der *Komet* zur Auseinandersetzung mit den Frühromantikern und mit Hoffmann. Reformuliert wird das Kernproblem, das sich gerade aus der romantischen Idealisierung und Stilisierung der Kunst ergab, aus ihrer Interpretation als Ausdruck von Transzendtem: das Problem der Fragwürdigkeit ästhetischer Kommunikation. Raphael ist nicht nur Repräsentant des romantischen Kunst-Ideals, er ist auch Repräsentant der für dieses charakteristischen Schwachstellen, zu deren wichtigsten das Bewußtsein von der Unvermittelbarkeit dessen gehört, was in visionärer Schau erfahren wird.⁴⁰ Eine wichtige Komplementärfigur zu Raphael, dem Engel, ist Kain, die Teufelsfigur; auch er ist solipsistischen Anfechtungen ausgesetzt. Komplementär zu Raphael verhält er sich nicht allein in seiner Eigenschaft als teuflischer Akteur auf Jean Pauls Welt-Theater, sondern auch hinsichtlich der Eigenarten seines Wahns: Während Raphael imaginäre Bilder für real (für sichtbar) hält, wirft Kain realen und sichtbaren Personen vor, sie seien bloße »Luftfarbenleute«.⁴¹ Während Kain (wie Leibgeber) unter der Vorstellung seiner Einsamkeit in einer Welt bloßer Projektionen leidet, liebt Raphael seine Einbildungen, auch wenn er sie mit niemandem teilen kann – sind sie doch schöner als das, was alle sehen. Raphael hat die schönsten Bilder – und sie sind doch nur Luftbilder. Unauflöslich miteinander verkoppelt erscheinen die wahnhaftige und die kreative Seite des romantischen Künstlertums, hier personifiziert in einem Engel, der seine Botschaften für sich behält.

welche nicht ist« (I/5,447), und statuiert: »Raphael ist ganz und gar innerer Mensch, Person gewordene Innerlichkeit, die nurmehr ihrer eigenen Stimme folgt« (Schweikert [Anm.36], S.98).

⁴⁰ Schweikerts Deutung zufolge ist Raphael Indikator einer kritisch-ambivalenten Haltung Jean Pauls gegenüber eigenen ästhetischen Konzeptionen. Die Schilderung der Halluzinationen Raphaels »verrät nicht nur, wie es um Raphael steht, sondern ebenso, wie Jean Paul zu ihm steht. Die ambivalente Haltung, die dieser hier einnimmt, war schon bei der Analyse der Darstellung von Nikolaus' phantastischen Einbildungen aufgefallen« (ebd., S.98f.).

⁴¹ I/6,1000ff. Kain nimmt auf denselben Berliner Aufklärer Nicolai Bezug, dessen Halluzinationen auch als Vergleichsrelat für die Raphaels herangezogen worden waren. Nicolai habe »seine Steiß-Blutigel als Würgeengel« unter die »Luftfarbenleute« und »luftige(n) Marionetten« seiner Einbildungskraft geschickt (I/6,1000). – Schweikert [Anm.36] unterstreicht darüber hinaus, in Übereinstimmung mit Max Kommerell, die »auffallende Ähnlichkeit« Raphaels mit Leibgeber (ebd., S.100).

Das Thema Kommunikation ist im *Komet* von zentraler Bedeutung.⁴² Auf bedenkliche Weise verliert sich dabei gelegentlich der Unterschied zwischen Verstehen und Nichtverstehen. Arrangiert werden Szenen, in denen zwei verschiedene Personen mit einem Wort oder einem Namen durchaus Unterschiedliches meinen – ohne sich doch darüber zu entzweien – schon weil sie ihr Mißverständnis gar nicht als solches registrieren.⁴³ Je schöner man aneinander vorbei redet, desto mehr fühlt man sich verstanden und genießt das harmonische Miteinander. Während bei Wackenroder die Maler zu Engeln wurden, bei Hoffmann diese Engel sich in visionäre Irre verwandelten (welche selbst zu glauben scheinen, sie hätten ihre Botenrolle erfüllt), werden die Engel bei Jean Paul ironisch gezeichnet: Raphael ist ein Nicht-Maler, und die Maler im Roman sind mehr als zweifelhafte Boten. Doch das Scheitern der Vermittlung zwischen Idealität und Realität wird – wie schon bei Hoffmann, als dessen Verdienst es gelten darf, die Problematik romantischen Kunstverständnisses besonders klar erfaßt zu haben – hier zum Gegenstand der Erzählung, wird somit im Text aufgehoben.⁴⁴ Katalysatorische Funktionen übernehmen bei dieser Verwandlung eines unauflöselichen Problems in eine Erzählung die Engels-Erzählungen der Tradition: die Engels-Legenden des christlichen Kulturkreises, insbesondere aber auch die romantischen Geschichten über Künstler als Träger oder als Empfänger himmlischer Botschaften. Schon Hoffmann hatte – als Erzähler über scheiternde Künstlerfiguren – diesen Weg der Vermittlung eingeschlagen, indem er aus dem Stoff einer notwendig unsichtbar bleibenden Malerei eine lesbare Geschichte machte. Und er hatte dabei bereits seine Geschichte über den Maler Berthold als Gegen-Geschichte zu der des Wackenroderschen Raffael angelegt. Jean

⁴² In dieser Hinsicht ist der *Komet* repräsentativ für das Gesamtwerk Jean Pauls. Ausgeprägt ist Jean Pauls Sensorium für Kommunikations-Krisen, für scheiternde Verständigungsversuche, Mißverständnisse oder andere Spielarten des Mißlingens von Mitteilung.

⁴³ Nikolaus Marggraf, eine von ihm verehrte Prinzessin und ein Kammerherr reden bei einem Zusammentreffen in der Lukasstädter Bildergalerie auf tragikomische Weise aneinander vorbei, da sie mit dem Namen »Rom«, einer Anspielung auf »Orangenblüten« und einer Bemerkung über »Originale« jeweils unterschiedliche Vorstellungen verbinden (I/6,988). Mißverständnisse, welche auf die Doppel- und Mehrdeutigkeit von Wörtern und Sätzen zurückgehen, charakterisieren schon den im Nebel stattfindenden Einzug Marggrafs in Lukasstadt, bei welchem er Rufe auf sich selbst bezieht, die gar nicht ihn meinen (I/6,906f). Und bereits die Mißverständlichkeit des Namens Marggraf spielt eine Rolle bei den Verwicklungen um den Apotheker, der sich für einen Fürstensonnen hält.

⁴⁴ Zwischen dieser Aufhebungsstrategie und dem Jean Paulschen Konzept des Humors besteht eine strukturelle Analogie (vgl. I/5,124f.).

Paul geht insofern noch einen Schritt weiter, als er offensichtlicher und auf ostentativere Weise strategisch *zitiert*. Raphael ist *in seiner Eigenschaft als Engel* ein transparentes literarisches Klischee, ein Transmitter-Stoff. Zugleich mit ihm wird die frühromantische Ästhetik herbeizitiert und in einen erzählerischen Kontext integriert, der ironisch-selbstironisch von der Unvermeidlichkeit von Zitaten handelt; schließlich ist auch der Protagonist Marggraf ein wandelndes Zitat⁴⁵ – so wie sein ganzer aus Doubles bestehender Hofstaat, seine transportable Kulissen-Residenz.

Daß ein visionärer Wahnsinniger im *Komet* die Reihe der romantischen Künstlerfiguren beschließt, ist aber nur eine Seite der Wahrheit über den Fall Raphael. Dieser ist von dem Moment an, da er durch seinen Namen ins Geschehen eingefügt wird, eine als solche dechiffrierbare literarische Figur, ein Wiedergänger des Wackenroderschen Raffael, ein Bruder Berklingers, Serapions, Medardus' und anderer; die Offensichtlichkeit des Zitats verleiht diesem eine zusätzliche Bedeutung. Betont sei nochmals, daß Raphael die Figur ist, durch welche die idealen Kunstwerke in den Roman Einzug halten; sämtlichen Malern, die hier auftreten, gelingt nichts Vergleichbares; sie produzieren künstlerisch Mißlungenes oder bloße Kopien. Die idealen Werke erscheinen als Produkte bloßer Erinnerung – und zwar der Erinnerung einer Gestalt, die ihrerseits ganz offenkundig eine Reminiszenz darstellt. Sie sind also aufgehoben in der Erinnerung einer »Erinnerung«. Das Erinnerungsvermögen (Gedächtnis) ist für Jean Paul aber »nur eine eingeschränktere Phantasie«⁴⁶, und so sind – pointiert gesagt – im *Komet* die idealen Bilder nichts anderes als Projekte literarischer Phantasie, einer Phantasie, die sich von der Erinnerung an einst Gesehenes und – vor allem! – Gelesenes nährt. Die »wahren« Werke erfüllen ihre Funktion als Vermittler dessen, was in der Romantik das Übersinnliche und Unendliche heißt, wenn und insofern Literatur von ihnen erzählt. Es bedarf nicht ihrer physischen Präsenz, wenn es sie überhaupt je gegeben hat (was das *Komet*-Modell ja nicht ausschließt, insofern Renovanz eben auch Kopist echter Meisterwerke ist). Botschaften, welche über das Sinnlich-Materielle hinausweisen, sind die Kunstwerke der Maler *als Gegenstand literarischer Darstellung und Deutung* – so wie die Künstler »Engel« sein können, *wenn sie im Medium Literatur als solche dargestellt werden*. Raphael ist ein solcher Engel. Er bringt die Frohe Botschaft der Kunst nach Lukasstadt – aber er bringt sie in seiner Eigenschaft als

⁴⁵ Wie zu Recht auch in der Forschungsliteratur betont wurde, ist sein wichtigster Ahnherr Don Quijote.

⁴⁶ Jean Paul, *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, I/4, 195.

literarisches Zitat, als Repräsentant der (durch seinen Namen und andere Topoi herbeizitierten) frühromantischen Literatur, als eine Botengestalt, die Anführungszeichen als Ersatz-Flügel trägt.⁴⁷ Raphaels Botenfunktion erfüllt sich darin, mit Worten auf das zu verweisen, was in Lukasstadt gar nicht be- sichtigt werden kann und muß. Damit erinnert er an den Auferstehungengel des Neuen Testaments, der von den Frauen am Grabe verlangte, an das Heilsgeschehen der Auferstehung zu glauben, nicht obwohl, sondern gerade weil der Auferstandene am Ort seiner Bestattung nicht mehr zu sehen war. Letztlich reflektieren sich in einer so gedeuteten Engelsgestalt die Kunst und die Literatur selbst als Instanzen, welche dadurch überzeugen wollen, daß sie nicht einfach darstellen was ist, sondern auf das positiv nicht Darstellbare verweisen.⁴⁸ Den Engeln ist seit jeher die Sprache als Artikulationsmedium zugeordnet. Bei Jean Paul wird die literarische Sprache in einem noch grundlegenden Sinn das Medium der Engel: Diese sind in ihr – im mehrfachen Wortsinn – aufgehoben. Im *Komet* aufgehoben ist damit auch die Fragwürdigkeit des romantischen Künstler-Engels und seiner dämonisierten Nachfahren. Die Frage nach der Möglichkeit ästhetischer Kommunikation – der Vermittlung zwischen Sinnlichem und Nichtsinnlichem sowie zwischen Künstler und Publikum – wird beantwortet durch einen Prozeß der Ersetzung von Bildern durch Worte. Die Literatur nimmt sich all jener Nachrichten an, »die uns nur auf Dichter-Flügeln kommen können«, wie es an einer

⁴⁷ Als die »spezifische Problematik des [Jean Paulschen] Spätwerks« hat Redmer Baierl die »Ironisierung von Transzendenz« bezeichnet (*Transzendenz. Weltvertrauen und Weltverfehlung bei Jean Paul*. Würzburg 1992, S.180). Mit »Ironisierung« ist die spezifische Art der Thematisierung von Kunst und Künstlertum im *Komet* treffend gekennzeichnet, wobei der konstruktive Aspekt des bewußten Umgangs mit Zitaten und Topoi hervorgehoben sei.

⁴⁸ Vgl. Held [Anm.8], über den Auferstehungengel: »Die Problematik christlicher Sakralkunst erinnert an den doppeldeutigen Ausgangspunkt der neuen *religio*: an jene Szene, da ein *angelos Kyrios*, ein Bote des Herrn, am leeren Grab Christi dessen Auferstehung verkündet und den zweifelnden Marien, die dem *logos* glauben müssen, weil sie nichts sehen können, unter eben diesen Prämissen aufträgt, seine Worte als *evangelion*, als gute Botschaft, zu verbreiten. Die Aufgabe des Engels wie der Bildes, das realiter Abwesende (den Leichnam Christi) als das spiritualiter Anwesende (den *Kyrios*), das per se Unsichtbare in sichtbarer Evidenz zu gestalten, mithin zur Anschauung zu bringen, was sich per definitionem jeder bildlichen Umschreibung entzieht, präfiguriert den ungesicherten, zwiespältigen, immer wieder zwielichtigen Status des Bildes innerhalb einer prophetisch-missionarischen, auf das Wort gegründeten Kultgemeinde. Insofern erscheint der Engel am leeren Grab nicht nur als eine paradigmatische Problemfigur christlicher Evangelisation, sondern reflektiert diese im Modus der bildenden Kunst selbst; in seiner sichtbaren Präsenz anstelle des abwesenden verborgenen Gottes beweist der Engel am leeren Grab Christi die Darstellbarkeit des unsichtbaren Mysteriums« (ebd.,S.12).

prominenten Stelle der *Vorschule* über die Boten-Rolle der Dichtung heißt (I/5,40). Der sich Marggrafs Gefolge anschließende Kandidat Richter, Selbstporträt des Autors als junger Mann, ist nicht zufällig auch eine Art Engel: Er kommt angeflattert, hat wenig an festem Boden unter den Füßen und kennt sich als Meteorologe mit »Himmlischem« aus.⁴⁹

Jean Pauls Faszination durch das Engelsmotiv ist nicht nur durch den *Komet* belegt. Seine Exzerptenhefte weisen eine Fülle von Eintragungen zum Stichwort »Engel« auf.⁵⁰ Ganze himmlische Heerscharen werden da herbeizitiert, sie stammen alle aus Büchern, und oft schließen die Einträge Bemerkungen zur Provenienz der fixierten Ideen ein. Die Engel überleben bei Jean Paul und überstehen die Krise, in welche sie durch jene Pflichten geraten

⁴⁹ Vgl. I/6,832f. Worble entdeckt den Kandidaten zuerst; er sieht von einer Anhöhe aus: »einen dünnen Jüngling mit offener Brust und fliegendem Haare, und mit einer Schreiblettel in der Hand, singend im Trabe laufen.« (I/6,832) Kandidat Richters erste Äußerung ist eine (Wetter-)Prophezeiung, die auch wahr wird.

⁵⁰ Diesen Hinweis sowie eine Transkription der bis jetzt erfaßten Eintragungen zum Stichwort »Engel« in Jean Pauls Exzerpten und den dazugehörigen Registern (Nachlaß Jean Paul, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Fasz.I-V) verdanke ich Michael Will, dem an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Die Einträge zum Stichwort »Engel« sind so vielfältig wie heterogen und geben Ideen christlicher, jüdischer und mohammedanischer, gelehrter und ungelehrter Provenienz über Engel wieder. Einige der sich dabei abzeichnenden Motivkreise stehen in Korrespondenz zur poetologischen Bedeutung des Engelsmotivs in der romantischen Literatur: Einzelne Einträge bestätigen die Verbindung zwischen Engeln und Künstlerschaft (»Engel malte dem Marienbild die 3te Hand an. 3.« [Register, Fasz.IVa]). Mehrfach taucht das Motiv der iterierten Schöpfung auf, das an Jean Pauls Vorliebe für mise-en-abîme-Strukturen erinnert: »Gott schuf die Engel, die den 1 Himmel u. Engel machten, die den 2ten Himmel und Engel machten, 365 Himmel 3« (ebd.); »Gott schuf Engel, die den erst. Himmel und wieder Engel zeugten p.3« (ebd.); beide Registerinträge verweisen auf ein Exzerpt in Fasz.IIa, Bd.8, 1785, S.3: »Basilides: Got habe Engel geschaffen, von denen der erste Himmel geschaffen worden, die Engel zeugten, die den zweiten schufen und so wurden mit den Engeln die Himmel auf 365 vermehret [...]«. Eine Reihe von Eintragungen gilt der Gattung des Schutzengels und Auffassungen über deren Zahl, religiösen Riten im Zusammenhang mit dem Engelsglauben, patristischen und volkstümlichen Vorstellungen über die Räumlichkeit von Engeln, dem Antagonismus guter und böser Engel, bildlichen und literarischen Engelsdarstellungen, u.a. bei Dante, literarisch-philosophischen Texten über Engel. Die Frage, wer im Roman *Der Komet* die Haupt- und Titelfigur sei, erhält neuen Reiz, wenn man folgenden Eintrag liest: »Manche: Kometen böse, Sterne gute Engel – andere: ein Komet entstehe aus 24 vereinten Planeten« (Fasz.IIc, Bd.31, 1799, Nr.146). Vgl. auch: »Die Türken halten die Sternschnuppen für Feuerbrände, welche die Engel auf die Teufel werfen, die den Himmel ersteigen wollen.« (Fasz. IIa, Bd.1, 1782, S.71). Ein Eintrag gilt den »Kainiten« und ihrer Engelsvorstellung. Auf die Legende um das nach Loretto versetzte Haus der Maria wird mehrfach in Exzerpten angespielt; die Assoziation zu Nikolaus Marggrafs tragbarem Nikolopolis liegt nahe.

waren, die ihnen die frühromantische Ästhetik auferlegt hatte; sie überleben als *literarisch transkribierbare* Erinnerungsstücke, versehen mit Flügeln, die aus Zitaten und Anführungszeichen zusammengesetzt sind. Aber gerade dies läßt sie zu privilegierten Repräsentanten der Literatur selbst werden, einer Literatur, die darstellend immer schon zitiert und die Kommunikation als Metakommunikation betreibt, um das Publikum zu erreichen.

Die Engel bekommen in nachromantischer Zeit mehr und mehr zu tun. In dem Maße, als das Innovatorische, das Niedagewesene, Avantgardistische, Ungesehene und Un-Erhörte im ästhetisch-poetologischen Diskurs aufgewertet wird, stellt sich die Frage nach der Vermittelbarkeit einer ästhetischen Botschaft mit verstärkter Dringlichkeit. Wo der Bruch mit Darstellungs-, Gestaltungs-, Aussage-Konventionen seinerseits zur Konvention wird, wo sich Künste und Literaturen unablässig um eine Erneuerung ihrer Sprachen bemühen, um nicht der Erstarrung und Sedimentierung zu verfallen, da muß es als fragwürdiger denn je gelten, ob die ästhetische Botschaft ihr Publikum erreicht, ob man einen gemeinsamen Code kennt oder erfinden kann. Eine konsequente Fortsetzung findet die Reihe von Künstlern, welche von Raffael über Berglinger zu Berklinger führt, in der Figur des Malers Frenhofer in Balzacs Novelle *Le chef-d'œuvre inconnu* (Paris 1831): Hier kommuniziert ein geistig verwirrter Maler, Frenhofer, mit seiner Leinwand, auf der seine Besucher allerdings kaum etwas anderes als einen unverständlichen Farbenwirrwarr auszumachen vermögen. Die Linie setzt sich fort bis zu Zola, der in *L'Œuvre* (Paris 1886) mit Claude Lantier einen Künstler porträtiert, welcher den Ehrgeiz, sein neues Sehen der Welt auf neue Weise malerisch umzusetzen, mit tragischem Scheitern bezahlt.

Im Zeichen der Abweichungs- und Entautomatisierungspoetik wird in der Moderne immer wieder die Verweigerung von konventioneller und regelkonformer Mitteilung als Kriterium des Ästhetischen statuiert. Der Bruch mit Sprachkonventionen, die Überschreitung der sprachlichen Regeln impliziert eine Kritik am alltäglichen und wissenschaftlichen Sprachgebrauch, welche nicht nur von den Avantgarden aufs Programm gesetzt wird. Autoren des 20. Jahrhunderts arbeiten komplementär zur starken sprachkritischen Strömung in Dichtung und Poetik aber auch immer wieder an Entwürfen einer anderen Sprache der Literatur und Kunst, einer Engelssprache, welche bisher Unerhörtes mitzuteilen vermöchte. Je weniger intakt die Welt, je unheiler und unverständlicher die Dinge, desto intensiver das Bedürfnis nach ästhetischer Kompensation und Kritik – oder doch wenigstens nach Artikulation des Schmerzes über die erlittenen Verluste. Sei es, daß Kunst und Literatur antreten, zumindest die Idee des Heilen und Sinnhaften zu bewahren, sei es auch,

daß sie es übernehmen, ausdrücklich durchzustreichen, was nicht mehr gilt – aus der kritischen Reflexion über Formen der Kommunikation gehen neue Formen hervor. Traditionelle Hermeneuten, Interpreten, Über-Setzer sind angesichts der Unlesbarkeit der Welt wie der Kunst allerdings oft überfordert und erscheinen als Engel, deren Eifer nichts mehr über den Erfolg ihrer Vermittlungsbemühungen aussagt. Das Auftreten von Engeln in der ästhetischen Moderne macht vielfach die Distanz, ja den Abgrund zwischen Gegenwärtigem und Abwesendem, zwischen Realität und Wunsch, Kontingentem und Sinnhaftem nur noch stärker bewußt, statt ihn zu überbrücken. Entsprechend zerzaust, angeschlagen, gebeutelt oder auch subversiv treten sie in Erscheinung, und in alten und neuen ästhetischen Medien wachsen den beschädigten, verrückten, verdrehten, behinderten und ver-rückten Engeln vielfältige Aufgaben zu. Die unfertigen, allenfalls noch werdenden Engel Paul Klees beispielsweise sind deutbar als Verweis auf die Problematik der Kunst, welche das nicht mehr zu leisten vermag, was einst Sache der Engel war: zu verheißen, was sein wird, und ahnen zu lassen, was sein könnte. Kunst reflektiert die Unmöglichkeit konkreter Antizipation von Zukunft und der Problematik von Utopie überhaupt.⁵¹ Franz Kafka läßt eine ganze Reihe von Engeln durch seine Romane und Erzählungen ziehen, und der Typus des scheiternden Boten, des versagenden Vermittlers, spielt dabei eine wichtige Rolle, weil er auf die Un-Entschlüsselbarkeit von Texten ebenso wie auf die Unverständlichkeit des Wirklichen selbst hinweist. Pervertierte Engelsgestalten wie der Träger der *kaiserlichen Botschaft*, der Kurier des Zaren, Barnabas im *Schloß* und der Schutzmann in *Gib's auf!* werden zum Gleichnis des Scheiterns von Kommunikation, der Stagnation von Geschichte, der Vergeblichkeit versuchter Deutung, der Unauffindbarkeit jeglichen Weges.⁵² Gerade an diese Gestalten knüpfen sich die (unerfüllt bleibenden) Wünsche und Sehnsüchte der Protagonisten: die Sehnsucht nach Gerechtigkeit, nach dem rechten Weg, nach Legitimation der eigenen Existenz. Mit der Gestalt des Türhüters *Vor dem Gesetz* wird derjenige Engelstypus reaktiviert, dessen

⁵¹ Held spricht vom »paradoxen Imperativ des evangeliarischen Engels am Grab, der den Glauben an das Wort verlangt, da es nichts zu sehen gibt« ([Anm.8], S.54). Dieses verkehre sich in einem späten Engelsbild Klees »in ein Postulat der bildenden Kunst, auch dort zu schauen, wo sich die göttliche Schrift oder die Zeichen der menschlichen Natur zur Unkenntlichkeit entstellt haben, sich gerade dann der Erkenntnis des Sichtbaren und seiner künstlerischen Gestaltung zu überlassen, wenn das Wort versagt.« (S.54)

⁵² Vgl. Franz Kafka, *Das Schloß*. Frankfurt/M. 1968 (und später) S.22f., S.27, S.29 (Barnabas). – Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*. Hg. v. Paul Raabe. Frankfurt/M. 1970, S.131 (*Vor dem Gesetz*), S.138 (*Eine kaiserliche Botschaft*), S.358 (*Gib's auf!*).

Funktion es schon in der Bibel – ausnahmsweise – war, zu trennen, statt zu verbinden: der Wächterengel vor der Pforte zum Paradies. Max Frisch zitiert in *Stiller* den Engel als Chiffre einer Selbsterfahrung, die sich in ihrer Individualität nicht aussagen läßt, als Schutzengel des Individuellen, das sich durch Mitteilung preisgeben und auflösen würde – und als Todesengel.⁵³ Gleichwohl ist gerade der verschlüsselte Bericht über Stillers Engels-Erlebnis doch ein Hinweis auf das An-sich-Unmittelbare. Engel mögen versagen, scheitern, sich verweigern oder schlicht ungreifbar bleiben – davon immerhin läßt sich erzählen. Erzählungen über scheiternde oder defizitäre Engel sind immerhin als Erinnerung an deren ursprüngliche Funktion lesbar, und damit als indirekte Vermittlung des Unvermittelbaren. Diese Erzählungen sind gleichsam Meta-Engel, die an die Stelle der ersten Engel treten – so wie im *Komet* der Bericht über Raphaels Vision idealer Kunst an die Stelle dieser Kunst, der Text an die Stelle der Bilder. Auch wenn die Engel verstummen, wenn sie dem Wahn verfallen oder sich in die thebaische Wüste zurückziehen: Solange die Texte noch an sie erinnern, dauert die (literarische) Kommunikation an. Und der antizipatorisch-utopistische Zug von Literatur und Kunst wird durch die Vorstellung des Engels in besonderem Maße stimuliert. Freilich sind die zu dieser Rolle einer paradoxalen Kommunikation jenseits der Verständigung passenden Engel vorzugsweise beschädigte Exemplare ihrer Gattung. Peter Handke und Wim Wenders erzählen im Film *Der Himmel über Berlin* die parabolische Geschichte von der Menschwerdung eines Engels, der von vornherein wenig Heroisches an sich hat und schließlich auf seine Engelsattribute verzichtet und freiwillig zum sterblichen Wesen wird.⁵⁴ Die Liebesbeziehung Damiels zu Marion ist nicht allein utopische Erfüllung eines Wunsches nach Vereinigung mit dem Menschlichen, sondern zugleich Chiffre ersehnter Kommunikation zwischen Kunst und Leben. Dabei büßt der menschengewordene Engel insofern seine frühere Identität nicht einmal gänzlich ein, da er sich erinnert, wer und was er war. Daß dergleichen möglich ist, verbürgt die Figur eines anderen menschengewordenen Engels im Film, eines in die Filmgeschichte hinein zitierten Artgenossen: Peter Falk alias Columbo enttarnt sich selbst als Ex-Engel, der sich vor normalen Menschen durch das

⁵³ Max Frisch, *Stiller*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M.1976, Bd.3: »Sie müssen es glauben können, daß ich nicht der Mensch bin, wofür man mich hält [...], ich bin es nicht, ganz im Ernst, und ich kann kein Geständnis machen, das mein Engel mir verboten hat.« / Das hätte ich nicht sagen sollen. / »Engel –?« fragt er. »Was meinen Sie damit?« / Ich schweige. [...]« (S.701). Vgl. auch S.702ff.

⁵⁴ *Der Himmel über Berlin*. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke. 6. Aufl. Frankfurt/M. 1995.

Sensorium für die Nähe der ihm unsichtbaren Noch-Engel unterscheidet. Auf dieser Grundlage findet innerhalb der Filmhandlung sogar ein Austausch von Botschaften zwischen der Menschenwelt und der unsichtbaren anderen Welt der Engel statt. Medium der Utopie ist hier der Film als ein Medium, das literarische und visuelle Ausdrucksmittel synthetisiert. Michel Serres deutet die Engel als Chiffre für Kommunikation schlechthin, selbst für diejenige Kommunikation, die unbewußt, ja im Bereich der physikalischen Materie stattfindet; das Medium, in dem die Signifikanz von Boten auf allen Ebenen und in den verschiedensten Dimensionen der Natur und der modernen Lebenswelt bekräftigt und an das traditionsreiche Bild des Engels geknüpft wird, ist einmal mehr die Literatur, genauer, der literarisch-philosophische Dialog.⁵⁵ Dieser Dialog ist in hohem Maße durch seine intertextuellen Beziehungen, durch explizite und implizite Zitate insbesondere aus der angelologischen Literatur charakterisiert. Auf dem Weg über eine lange Motiv-Tradition, die herbeizitiert wird, gewinnt Serres dem alten Bild des Engels eine neue und universale Bedeutungsdimension ab und macht ihn zum Leit-Bild der Gegenwart. Vor allem aber bestätigt seine *Legende der Engel*, daß Engel literarische Produkte sind: Der Text des Dialogs fungiert als eine Legende (im Sinne von Lese-Anweisung, Lese-Hilfe) zu all jenen Phänomenen der historischen, sozialen und natürlichen Welt sowie der Sprache, welche hier als Engel charakterisiert werden. Literarische Erzählungen fungieren als Legenden zu den vielfältigen Karten einer ohne ihre Deutungshilfen unlesbaren Welt. Durch die Unterlegung mit diesem (literarischen) Text werden im Text Serres' die thematisierten Phänomene zu Engels-Erscheinungen, zu Trägern weitreichender, universal vernetzter und zur Deutung provozierender Botschaften. Die zeitgenössischen Engel sehen aus wie Flugzeuge und Faxgeräte, wie Bettler und Geschäftsreisende, wie ozeanische Ströme und Winde, weil sie durch Unterlegung mit einer Legende zu Engeln deklariert worden sind. Und sie haben, wie einzelne Gestalten bei Jean Paul, dort, wo sie Engel genannt werden, Flügel aus Anführungszeichen. Offenbar fliegt es sich damit nicht schlecht.

⁵⁵ Michel Serres, *Die Legende der Engel*, aus d. Frz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1995.