

Quellen und Forschungen  
zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als

Quellen und Forschungen  
zur Sprach- und Kulturgeschichte  
der germanischen Völker

von

Bernhard Ten Brink und  
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von

Ernst Osterkamp und  
Werner Röcke

62 (296)

De Gruyter

Der Europäer August Wilhelm Schlegel

Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten

Herausgegeben von

York-Gothart Mix und Jochen Strobel

De Gruyter

Detlef Kremer (Münster)

Ästhetik und Kulturpolitik in A.W. Schlegels  
*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*

I. Prolog

Friedrich Schlegel beschwert und belustigt sich in einem Brief an Novalis vom Juli 1798 darüber, dass seine Zeitgenossen der Meinung sind, dass alle Schriften, die sie nicht verstehen, von einem Schlegel verfasst wurden:

Der König hat den *Glauben und Liebe* gelesen aber nicht verstanden, und daher dem Obristleutnant Köckeritz Ordre gegeben, ihn zu lesen. Weil dieser ihn aber gleichfalls nicht verstanden, hat er den Consistorialrath Niemeyer zu Rathe <gezogen>. Dieser hat auch nicht verstanden, worüber er höchlich entrüstet gewesen und gemeynt hat, es müsse gewiß einer von den beyden Schlegeln geschrieben haben. Es ist nämlich für ihn wie für mehrere Philister Axiom: Was man nicht versteht, hat ein Schlegel geschrieben.<sup>1</sup>

In einem Punkt irrt der Consistorialrath Niemeyer: Von August Wilhelm Schlegel hätte *Glauben und Liebe* gewiss nicht stammen können. Jene Stilmerkmale, die den Zeitgenossen so heftige Verständnisprobleme auferlegt haben – Paradoxie, Ironie, Fragmentarität, sprunghafte Aphoristik und ein bewusstes Spiel mit Unverständlichkeit – zeichnen die Schriften des älteren Schlegel nicht aus. Ebenso wenig gehört ‚Unverständlichkeit‘ zu den positiv besetzten Kategorien seiner ästhetiktheoretischen oder literaturgeschichtlichen Schriften. Über diesen Begriff lässt sich vielmehr eine Spannung innerhalb der Frühromantik beobachten, die man zwar über die beiden Schlegel-Brüder personalisieren kann, die aber weit darüber hinaus eine grundsätzliche Differenz in der idealistischen Kunstphilosophie der Romantik und der Goethezeit insgesamt bezeichnet. A.W. Schlegels systematische Argumentation liebt weder die schillernde Pointe noch die abrupte Ideen-Kollision.

Vermutlich hätte der preußische König auch A.W. Schlegels Vorlesungen nicht verstanden. Das hätte aber andere Gründe gehabt als im Fall der über Paradoxien und Ironien bewusst inszenierten Unverständlichkeit

---

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel an Novalis, Ende Juli 1798, in: KFSÄ XXIV, S. 154.

von Friedrich Schlegel oder Novalis. Die Gründe lägen dann eher in der begrifflichen Anstrengung des ästhetiktheoretischen Systems, das stark von Schelling inspiriert ist und einiges von dem vorwegnimmt, was einige Jahre später Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* ausmachen wird.<sup>2</sup>

## II. Philosophie der Kunst als ästhetisch-geschichtsphilosophisches System

Zwar spricht der Großmeister der systematischen Kunstphilosophie den Schlegels in Bausch und Bogen jede Fähigkeit zur philosophischen Begriffsbildung ab,<sup>3</sup> gleichwohl bestehen erstaunliche Übereinstimmungen zwischen August Wilhelm Schlegel und ihm selbst: Erstens begrenzen beide, nach einer eingehenden Kritik der Ästhetiken des 18. Jahrhunderts, den Begriff der Ästhetik auf eine Philosophie der schönen Kunst; zweitens begreifen sie diese als symbolische Darstellung des Absoluten. In einer Fußnote zu Schelling, mit dessen Philosophie der Kunst ihn letztlich mehr verbindet als mit Hegels Ästhetik, notiert Schlegel:

Nach Schelling ist das Unendliche endlich dargestellt Schönheit [...]. Hiermit bin ich vollkommen einverstanden, nur möchte ich den Ausdruck lieber so bestimmen: Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen.<sup>4</sup>

Mit Hegel und Schelling teilt Schlegel die entschiedene Zurückweisung aller möglichen heteronomen Begriffe der Kunst sowie die strukturelle Verbindung von systematischer und historischer, genauer noch ästhetischer und geschichtsphilosophischer Perspektive. Seine emphatische Option auf Autonomie führt Schlegel zu einer vehementen Kritik des aristotelischen Nachahmungsbegriffs und seiner, wie er meint, „unheilvollen“

2 Claudia Becker, „*Naturgeschichte der Kunst*“. *August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, München 1998, S. 218: „Das Verdienst August Wilhelm Schlegels besteht [...] darin, daß er die geschichtsphilosophische Ästhetik, die mit Hegel ihren Gipfelpunkt finden wird, in entscheidender Weise mit initiiert hat.“

3 *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke*, Bd. 13. *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel (Hrsg.), Frankfurt/Main 1970, S. 92: „In der Nachbarschaft nun der Wiedererweckung der philosophischen Idee eigneten sich [...] August Wilhelm und Friedrich von Schlegel, nach Neuem in der Sucht nach Auszeichnung und Auffallendem begierig, von der philosophischen Idee soviel an, als ihre sonst eben nicht philosophischen, sondern wesentlich kritischen Naturen aufzunehmen fähig waren.“ In diesem Zusammenhang bescheinigt Hegel ihren Schriften „dürftige[] philosophische[] Ingredienzien“ (ebd.).

4 August Wilhelm Schlegel, „*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Berlin 1801-1804]“, in: KAV I, S. 179-781, hier S. 248.

Wirkung in den nachantiken Poetiken,<sup>5</sup> die, anstatt „die göttlichen Philosopheme Plato's zu enthüllen“, den „trockenen Sätzen des Aristot.[eles] immer von neuem den Saft ausgepreßt“<sup>6</sup> haben. Anders aber als die Bestimmung der künstlerischen Zweckfreiheit in Kants *Kritik der Urteilskraft*, hinter der Schlegel einerseits eine Verharmlosung der Kunst zum spielerischen Dekor, andererseits eine schlussendliche Remoralisierung der Kunst wittert, besteht Schlegel sehr wohl auf einer Funktion des Kunstwerks, denn insofern es „symbolischer Ausdruck“<sup>7</sup> des – wahlweise – Unendlichen oder Absoluten ist, aktualisiert es durchaus eine intentionale Beziehung, die allerdings mit ihrer Autonomie bestens verträglich ist.

Auf die Differenzen zum Hegelschen System einzugehen, würde hier zu weit führen. Es soll der Verweis auf die fundamental andere geschichtsphilosophische Einstufung der Kunst reichen: Wo Hegel die Kunst, das Privileg einer Teilhabe am ‚absoluten Geist‘, mit ihrer dialektischen Überschreitung durch die Philosophie teuer bezahlen lässt, da hält Schlegel, erneut mit Schelling, an der zentralen Rolle der Kunst als Organ der Selbsterkenntnis des Geistes auch für die Moderne fest. Zustimmung zitiert er Schellings Inthronisierung der Kunst zum „einzig wahre[n] und ewige[n] Organon zugleich und Document der Philosophie“.<sup>8</sup> Mit Schelling geht er von einer ursprünglichen „absoluten Einheit“<sup>9</sup> aus, die sich im Prozess der Geschichte notwendig entäußert; und erst die Kunst ist in der Lage, diese Einheit auf anderem Niveau erneut wiederherzustellen:

[D]as Streben nach dem Schönen will uns jenseits des Sündenfalles zurückführen, gleichsam den Stand der Unschuld, d.i. der vollkommenen Einheit des innern und äußern Menschen in seinem spielenden Scheine wieder herstellen.<sup>10</sup>

Die hierin eingeschlossene Vorstellung von der utopischen Qualität der Kunst gründet in der Fantasie. Diese ist als poetisches, also kunstschaftendes Vermögen zwar mit der menschlichen Naturanlage der Einbildungskraft verbunden, geht aber als kreativer Akt der Reflexion weit darüber hinaus. In deutlicher Absetzung von Kant verhandelt Schlegel das Genie nicht als unbewusste Naturanlage, sondern als „selbständige[s] und unbeschränkte[s] Vermögen“,<sup>11</sup> das Sinnlichkeit und Reflexion unlösbar

5 Vgl. ebd., S. 213: „Durch den in die Theorie eingeführten Begriff der Nachahmung hat Arist.[oteles] womöglich noch mehr Unheil angerichtet als durch seine Lehren über das Drama und Epos“.

6 Ebd., S. 215.

7 Ebd., S. 236.

8 Ebd., S. 248.

9 Ebd., S. 245.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 244.

vereint. Auf diesem Punkt besteht er nachdrücklich. Seine Kritik an Kants Genie-Begriff zeigt sehr deutlich, dass Schlegel keineswegs nur der ausgleichende Diplomat unter den Kritikern und Theoretikern der Romantik ist, sondern dass er über eine ausgesprochene Neigung und Fähigkeit zur polemischen Zuspitzung verfügt. Kants „unselige Trennung“ von Genie und Geschmack im Blick, spitzt er seine Kritik zu: „[Kant] sticht, daß ich es nur grade heraus sage, dem Genie zuvörderst die Augen aus, und um dem Übel abzuhelpen, setzt er ihm alsdann die Brille des Geschmacks auf.“ Und weiter: „Nach Kant brächte das Genie wie die Bärin nur rohe Geburten zur Welt, die erst durch den Geschmack ausgebildet werden müßten, welches sich dann gar schlecht damit verträgt, daß jenes der Kunst die Regel geben soll.“<sup>12</sup>

Schlegel kann sich hier pointiert äußern, da er sich mit einem starken und weit gefassten Begriff der Fantasie auf der sicheren Seite wähnt, jenseits jeder Vorstellung von Nachahmung. Die hierin eingeschlossene Opposition von Mimesis und Imagination war bekanntlich bereits in der Ästhetik des Sturm und Drang eindeutig zur Seite der Letzteren aufgelöst. Mit dem poetischen Genie der 1770er-Jahre, das sich nur an das autonome Gesetz der Subjektivität gebunden fühlt und künstliche Welten aus dem eigenen Innenleben heraus bildet, kommt ein traditioneller Nachahmungsbegriff an seine Grenzen. Das dichterische Genie bleibt zwar einem intersubjektiven, anthropologisch bestimmten Vitalismus verpflichtet, kehrt aber eine Zweideutigkeit heraus, die dem Begriff der ‚imitatio naturae‘ anhängt. Zwischen einer ‚natura naturata‘ und einer ‚natura naturans‘ entscheidet man sich für die bildende Natur und versteht Kunst als Entäußerung und Wirkungszusammenhang von Subjektivität. Um 1800 lassen sich zwei theoretische Strategien unterscheiden, den Begriff des Genies zu entwickeln: Rückbindung der Subjektivität an ein verbindliches objektives System, das jedoch nicht mehr, wie zu Beginn des 18. Jahrhunderts, in erster Linie ontologisch, sondern historisch gewendet ist, oder Radikalisierung des subjektiven Anspruchs auf Autonomie. Beispielhaft beschreiten den ersten Weg Hegel und Schelling. Mit jeweils unterschiedlichen Akzenten binden sie die Kunst an einen objektiven Ideengehalt zurück, den sie jedoch nicht als etwas außer ihr Liegendes durch Nachahmung wiedergibt, sondern der sich exklusiv in ihr vergegenständlicht. Fichte hingegen pointiert die transzendente Subjektivität auf die hauchdünne Spitze eines schaffenden Ichs, das sich in radikaler Freiheit entäußert. In diesem Punkt sind ihm Novalis und Friedrich Schlegel gefolgt. In ihrem Verständnis sucht romantische Literatur keinen „Bezug zu einer vorgegebenen Wirk-

12 Ebd., S. 243.

lichkeit“, sondern sie zielt auf die „Erzeugung einer eigenen Wirklichkeit“,<sup>13</sup> der autonomen, imaginären Realität der Kunst.

August Wilhelm Schlegel bleibt, bezogen auf das eben vorgestellte Schema, in einer charakteristischen Zwischenstellung stehen. Er rückt den sprachlichen Charakter der Poesie ähnlich stark in den Mittelpunkt wie Friedrich Schlegel und Novalis, indem er die Sprache als Medium der Poesie begreift, bleibt dann aber im Zusammenhang seiner Überlegungen zu Manier und Stil der eher klassizistischen Option auf Natürlichkeit des bildlichen Ausdrucks verpflichtet.<sup>14</sup> Was in folgender Textstelle aus den Berliner Vorlesungen als „störendes Medium“ ausgewiesen ist, meint den aktuellen – wenn man so will: ‚nachparadiesischen‘ oder ‚nachbabylonischen‘ – Zustand der Sprache als konventionelles Symbolsystem, in dem es keine bedeutungsvolle Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem mehr gibt:

[D]ie Fantasie räumt dieses störende Medium hinweg und versenkt uns in das Universum, indem sie es als ein Zauberreich ewiger Verwandlungen, worin nichts isoliert besteht, sondern alles aus allem durch die wunderbarste Schöpfung wird, in uns sich bewegen lässt.<sup>15</sup>

Stärker auf den Dichter selbst bezogen heißt es im selben Zusammenhang: „Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber der Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen weiß, so kann er alsdann in ihr nach seinen eigenen Gesetzen schalten.“<sup>16</sup>

Freilich bindet er das, was hier als imaginäres „Zauberreich“ erscheint, sofort in einer Weise zurück, die Goethe näher steht als den radikalen Positionen innerhalb der Romantik. Das hat zum einen damit zu tun, dass Schlegel, trotz anders lautender Bekundungen,<sup>17</sup> noch an dem Vorbildcharakter der Natur festhält, zum anderen, und eng damit verbunden, dass er die Hybridität des Manierismus zurückweist, die ansonsten die frühromantische Poetik kennzeichnet. Sein vorsichtiges Festhalten am Modell der „schaffenden Natur“,<sup>18</sup> der ‚natura naturans‘, nötigt ihn dazu, Kunst in Begriffen der Natur zu fassen, wenn auch in der homöopathisch verdünnten Form einer „concentrirten Natur“: „Man könnte die Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchge-

13 Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauf (Hrsg.), *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 1. Nachahmung und Illusion, München 1969, S. 9-27, hier S. 10.

14 Vgl. Ernst Behler, „Die Poesie in der frühromantischen Theorie der Brüder Schlegel“, in: *Athenäum*, 1/1991, S. 13-40, hier S. 27f. und S. 39.

15 KAV I, (Anm. 4), S. 251.

16 Ebd., S. 255.

17 Vgl. ebd., S. 247.

18 Ebd., S. 264.

gangene, für unsre Betrachtung verklärte und concentrirte Natur“.<sup>19</sup> Mit Friedrich Schlegels Vorstellung der modernen romantischen Kunst als dem ‚künstlichsten aller Kunstwerke‘ ist die Rede von der ‚concentrirten Natur‘ allerdings ebenso wenig vereinbar wie mit Brentanos Verständnis der romantischen Literatur als eines selbstreflexiven ‚Perspectiv[s]‘.<sup>20</sup> Wie sehr August Wilhelm Schlegel an einer ausgewogenen, letztlich von natürlicher Proportion bestimmten Komposition festhält, zeigt seine Option für den ‚Styl‘ im Gegensatz zur ‚Manier‘. Ohne Goethe ausdrücklich zu nennen, ist seine positive Bezugnahme auf Goethes Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789) an dieser Stelle überdeutlich:

Zwischen der Kunst und der Natur steht also nothwendig etwas mitten inne, was sie aus einander hält. Dieses heißt *Manier*, wenn es ein gefärbtes oder trübes Medium ist, welches auf alle dargestellten Gegenstände einen falschen Schein wirft; *Styl*, wenn es den Rechten von Beyden, der Kunst und der Natur nicht zu nahe tritt.<sup>21</sup>

Subjektivität gegen Objektivität ausspielend, lautet sein Fazit: „*Styl* wäre also ein System der Kunst, aus einem wahren Grundsatz abgeleitet; *Manier*, im Gegentheil, eine subjektive Meynung, ein Vorurtheil, praktisch ausgedrückt“.<sup>22</sup>

Dass Schlegels Parteinahme für den an objektiven Kriterien orientierten Stil-Begriff eigentlich nicht mit der Profilierung von Gattungsvielfalt bzw. -hybridität und Stilvermischung sowohl in der frühromantischen Poetik als auch in den romantischen Texten selbst vereinbar ist, zeigt sich deutlich, wenn er wenige Seiten später die Reinheit des, wie er sagt, „Kunstprodukt[s]“ fordert: Manieriert nämlich nennt er es, „wenn ein fremdartiger störender Zusatz in das Kunstprodukt mit aufgenommen ist, welches rein seyn sollte“.<sup>23</sup> Widersprüchlicherweise bestimmt er in historischer Perspektive moderne Kunst, in Absetzung von der klassischen Kunst, gerade durch eine grundlegende Hybridität und Heterogenität.

### III. Die Poesie und das System der Künste

In den Systemästhetiken des Deutschen Idealismus gilt es als selbstverständlich, dass der Poesie in der Hierarchie der Künste die höchste Stelle zukommt. Schellings dynamische Konstruktion der Kunstgattungen orien-

19 Ebd., S. 259.

20 Clemens Brentano, „Godwi“, in: *Clemens Brentano. Werke*, Bd. 2, Wolfgang Frühwald/Friedhelm Kemp (Hrsg.), München 1980, S. 258.

21 KAV I, (Anm. 4), S. 262.

22 Ebd., S. 263.

23 Ebd., S. 265.

tiert sich an ihrer wachsenden Fähigkeit zur Idealisierung und Symbolisierung. Die bildenden Künste bleiben der „realen Seite der Kunstwelt“<sup>24</sup> verpflichtet. Weder Musik, Malerei noch Skulptur oder gar Architektur können sich von ihrer materialen Gebundenheit so weit freimachen, wie es der künstlerischen Teilhabe am Absoluten aufgegeben ist. Nur die Poesie ist dazu in der Lage, und sie ist es deshalb, weil sie sich nur der Sprache bedient, weil sie Symbol des göttlichen Schöpfungsaktes ist. Sie ist, so Schelling, das „entsprechendste Symbol der absoluten oder unendlichen Affirmation Gottes“, weil sie „sich durch ein Reales darstellt, ohne daß sie aufhörte ideal zu seyn“.<sup>25</sup> Bündig formuliert: „Die redende Kunst ist die ideale Seite der Kunstwelt“.<sup>26</sup> Schellings dialektische Systematik der verschiedenen Kunstformen wiederholt sich im Aufbau der poetischen Gattung: Auf die Indifferenz des Epos folgt die Differenz der Lyrik und die Identitätsbildung des Dramas, namentlich der Tragödie, die „die höchste Erscheinung des An-sich und des Wesens aller Kunst ist“.<sup>27</sup> In ganz ähnlicher Weise, aber mit anderen Konsequenzen, entwickelt Hegel einen historischen Begriff der Kunst, der von der Vorstellung einer wachsenden Entmaterialisierung bzw. Spiritualisierung der Kunstformen grundiert ist. Seiner historischen Gliederung in symbolische, klassische und romantische Kunstformen ordnet Hegel eine Hierarchie jeweils charakteristischer Gattungen zu. Anfangs- und Endpunkt des geschichtsphilosophischen Kursus der Kunst bezeichnet der ‚Geist‘, der sich zunächst in der ‚rohen‘ Form der Architektur vergegenständlicht, um sich über die klassische Skulptur und die romantische Malerei und Musik schließlich bis hin zur romantischen Poesie zu ‚vergeistigen‘:

Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raum und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht.<sup>28</sup>

Hegel profiliert die Dichtkunst als „die allgemeinste Kunst“, weil sie seinen abstrakten Begriff der Kunst der ganzen Breite und Tiefe nach in einem einzigen Kunstwerk zur konkreten Erscheinung kommen lässt.

Sowohl in systematischer als auch in historischer Perspektive behandelt August Wilhelm Schlegel die Poesie ebenfalls als Summe, höchsten Ausdruck und als notwendiges Element aller Künste. Im Anschluss an

24 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, „Philosophie der Kunst“, in: *Ausgewählte Schriften*, Bd. II, 1801-1803, Manfred Frank (Hrsg.), Frankfurt/Main 1985, S. 181-565, hier S. 456.

25 Ebd., S. 311.

26 Ebd., S. 314.

27 Ebd., S. 515.

28 Hegel, *Ästhetik I*, (Anm. 3), S. 123.

Lessings *Laokoon* unterscheidet er zunächst zwischen simultanen Künsten, die der Extension des äußeren Sinnes, des Gesichts, und der Raumausdehnung korrespondieren, und sukzessiven Künsten, die der Intension des inneren Sinns, des Gehörs, und der zeitlichen Abfolge entsprechen. Er bedient sich dabei des traditionellen Schemas der sieben Künste, grenzt aber auf der Seite des Simultanen die Architektur, auf der Seite des Sukzessiven die Rhetorik aus, weil sie Nützlichkeitskriterien unterstehen, anstatt im engeren Sinne autonom zu sein. Auf der Seite der Raumkünste verhandelt er Plastik und Malerei, auf der Seite der Zeitkünste Musik und Poesie, wobei er irritierenderweise einmal der Tanzkunst, dann wiederum der Poesie die Rolle der vermittelnden Instanz zuspricht. Schlegel erzeugt hier einen Bruch in seinem kunstphilosophischen System, weil die Unterscheidung von Sukzession und Simultaneität quer steht zur philosophischen Opposition von Materialität und Geist, Äußerlichkeit und Innerlichkeit bzw. Absolutem und Akzidentellem. In der Fluchtlinie der ersten Unterscheidung liegt die Tanzkunst als, vermittelt über den Aspekt der Bewegung, Synthese von Raum und Zeit.<sup>29</sup> Im Hinblick auf die zweite Unterscheidung kann diese Rolle nur der Poesie zukommen, und ausdrücklich nicht nur auf dem Theater, wo beides ganz offensichtlich ebenfalls zusammenkommt. Die Inthronisierung der Poesie erfolgt bei Schlegel – wie vorhin bereits angedeutet – über ihre Sprachlichkeit. Schlegel führt aus:

Die Sprache besteht aus hörbaren Zeichen, aber von Gegenständen, deren Vorstellungen in sich zu erwecken, die Einbildungskraft durch sie aufgefordert wird: sie ist folglich eine Combination des innern und äußern Sinnes, und umfaßt das ganze Gebiet des menschlichen Geistes. Daher muß die Poesie notwendig die grenzenloseste aller Künste seyn und die andern müssen sich mehr oder weniger in ihr abspiegeln.<sup>30</sup>

Wenig später legt Schlegel die substantielle Rolle der Poesie innerhalb der Künste explizit im Sinne von Schelling und Hegel über den Grad ihrer Nichtangewiesenheit auf äußere Materialität fest:

Die Poesie ist wiederum noch abstracter, denn sie bedient sich nur dessen, was dem Menschen als Mittel des Ausdrucks übrig bleibt, wenn von den musikalischen Tönen seiner Stimme abstrahirt wird, und dieß ist die articulirte Sprache. [...] [D]ie Poesie kann ihre Wirkung nicht durch das unmittelbar Hörbare der Wortsprache erreichen (denn die Wirksamkeit des Hörbaren als solchen gehört in das Reich der Musik) ihr Wesen muß also in der nicht hörbaren Beschaffenheit der Wörter, kurz in ihrer Bedeutung, ihrem geistigen Gehalt liegen.<sup>31</sup>

29 Vgl. KAV I, (Anm. 4), S. 271.

30 Ebd., S. 270.

31 Ebd., S. 273.

Die Nähe zu Hegel unterstreicht der unmittelbar folgende Satz, der die Systematik erneut in eine historische Abfolge projiziert: „So sehen wir also, daß diese Reihe oder Scala der Künste an beyden Seiten in den entgegengesetzten Extremen von Geist und Materie endigt, indem die Plastik durch Körper, die Poesie durch Gedanken darstellt“.<sup>32</sup>

#### IV. Poesie und Ursprache

Um die angedeutete Widersprüchlichkeit, die letztlich jede Verbindung von systematischer und historischer Reflexion der Kunst durchzieht, wenn nicht zu lösen, dann immerhin zu entspannen, sei die historische Perspektive in Schlegels Ästhetik noch deutlicher konturiert. Dies ist umso notwendiger, als sie seinen Begriff der Poesie über eine mythologische und sprachphilosophische Implikation differenzieren kann. Beide Aspekte sind für das Verständnis von Schlegels kulturpolitischer Projektion einer zeitgenössischen romantischen Literatur unverzichtbar. Die enge strukturelle Koppelung von Poesie und Sprache sichert Schlegel über die anthropologische Annahme einer Ursprache ab. Innerhalb der gesamten Kunstgeschichte unterscheidet er deshalb eine Naturpoesie von einer Kunstpoesie. Dies erlaubt ihm die Rede von einer „Naturgeschichte der Kunst“, die über eine Teilung der Kunst in verschiedene Gattungen von der sogenannten Kunstpoesie geschieden ist:

Naturgeschichte der Kunst ist eine Darlegung ihres nothwendigen Ursprunges und ihrer ersten Fortschritte aus den allgemeinen menschlichen Anlagen, und den Umständen, welche beym Erwachen des frühesten Menschengeschlechtes zu einiger geistigen Bildung eintreten mußten. Sie kann folglich nur bey solchen Künsten Statt finden, deren Medium oder Werkzeug der Darstellung ein dem Menschen natürliches ist.<sup>33</sup>

Es liegt auf der Hand, dass es sich bei diesem ‚natürlichen‘ Medium um die Sprache handelt, genauer noch um die ‚Ursprache‘. Und dass Schlegel hier jüdisch-christliche Traditionen einer (kabbalistischen) Namensprache aktiviert, die nicht nur von einer vollständigen referenziellen Identität von Zeichen und Bezeichnetem ausgehen, sondern geradezu von ihrer welt-schöpferischen Kraft, dies ist vor allem für die Programmatik einer romantischen Literatur von großer Bedeutung. Bevor es zur Teilung der Gattungen und mithin zur Kunstpoesie kommt, findet, so Schlegel weiter, eine Ausdifferenzierung innerhalb der Naturpoesie statt, die ganz nach

32 Ebd.

33 Ebd., S. 391f.

dem Schellingschen Modell von Indifferenz, Differenz und Identität gedacht ist. Schlegels inhaltliche Füllung des Schemas lautet: Ursprache, Rhythmus und Mythologie:

Die Sprache ist von ihrer Entstehung an der Urstoff der Poesie; das Sylbenmaß (im weitesten Sinn) die Form ihrer Realität, das äußerliche Gesetz, unter welchem sie in die Welt der Erscheinungen eintritt; die Mythologie endlich ist gleichsam eine Organisation, welche sich der poetische Geist aus der elementarischen Welt anbildet, und durch dessen Medium, mit dessen Organen er nun alle übrigen Gegenstände anschaut und ergreift.<sup>34</sup>

Der Bruch mit dem naturgeschichtlichen Zusammenhang der Mythopoesie findet, ganz geschichtsphilosophisch gedacht, eine doppelte Bestimmung, indem Schlegel einerseits den sprachlichen, andererseits den generischen Aspekt ins Spiel bringt. Übrigens führt er beide wieder zusammen, wenn es um den Entwurf einer neuen romantischen Mythopoesis geht. Die Profanierung einer ursprünglichen, „lebendigen“ Namensprache „zu einer Sammlung willkürlicher conventioneller Zeichen“<sup>35</sup> korrespondiert auf der Ebene der ausdifferenzierten, zerstreuten Kunstgattungen mit dem Verlust eines universalen Zusammenhangs. In den entzauberten Zeiten einer konventionellen Sprache und einer Zerstreung der Gattungen ist es – darin stimmen die Frühromantiker wohl überein – die romantische Poesie, die einen verbindlichen universalen Zusammenhang wieder herstellen kann und soll. Schlegel spricht von der „gegenseitige[n] Verkettung aller Dinge durch ein ununterbrochenes Symbolisieren“<sup>36</sup> und richtet seine Programmatik explizit gegen die Aufklärung und ihre vermeintliche Degradierung der Sprache zu einer „Sammlung logischer Ziffern, tauglich die Rechnungen des Verstandes damit abzumachen“.<sup>37</sup>

## V. Poesie als Neue Mythologie und/oder Kulturpolitik

Ästhetisches Programm einer romantischen Mythopoesis muss es sein, die „Bildlichkeit“ der Sprache, d.h. ihre mythische Qualität, Metamorphose und unendliche Beziehungsdichte, wieder herzustellen: „Die Poesie ist eine künstliche Herstellung jenes mythischen Zustandes, ein freywilliges und waches Träumen“.<sup>38</sup> Mit dieser Diagnose stimmt August Wilhelm nicht nur mit Friedrich Schlegel, sondern gewiss auch mit Novalis und

34 Ebd., S. 393.

35 Ebd., S. 404.

36 Ebd., S. 250.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 441.

Schelling überein. Nur wie der verloren gegangene Mittelpunkt einer Neuen Mythologie auszusehen hätte, darin besteht keineswegs Einigkeit zwischen den Genannten. Der „mütterliche Boden“ des naturhaften antiken Mythos, von dem Friedrich Schlegel und Schelling beinahe gleich lautend sprechen,<sup>39</sup> ist unter den Bedingungen der Moderne keineswegs mehr spontan oder selbstverständlich gegeben. Friedrich Schlegel ist derjenige, der, zumindest für die wenigen frühromantischen Jahre einer revolutionären Öffnung, den radikalen Schritt hin zur vollständigen Individualisierung der Neuen Mythologie, zur Utopie des „künstlichsten aller Kunstwerke“<sup>40</sup> getan hat. Schelling zeichnet sich in dieser Frage durch eine verhaltene Zwischenstellung aus. Er weiß, dass Originalität und Individualität die Charakteristika der Moderne sind, was einer kollektiv verbindlichen Mythologie jedoch kaum zuträglich ist. Aber die Hoffnung auf eine solche gibt er nicht auf:

Also: ehe die Geschichte uns die Mythologie als allgemeingültige Form wiedergibt, wird es immer dabei bleiben, daß das Individuum selbst sich seinen poetischen Kreis schaffen muß; und da das allgemeine Element des Modernen die Originalität ist, wird das Gesetz gelten, daß gerade je origineller, desto universeller; wobei man von der Originalität nur die Particularität unterscheiden muß.<sup>41</sup>

Hiermit geht August Wilhelm Schlegel nur sehr bedingt konform. Mit Schelling teilt er die Ansicht, dass ehestens noch der Katholizismus in der Lage wäre bzw. gewesen wäre, eine moderne Mythologie zu erstellen, wenn nicht Reformation und spätere Aufklärung die sinnliche Seite des Christentums zerstört hätten. Im Kontext einer Kritik Miltons, der sich als Puritaner des Figuren- und Bilderarsenals der katholischen Religion, „wo die christliche Mythologie zu Hause ist“,<sup>42</sup> nicht bedienen wollte, führt er aus: „Es ist aber ein unmögliches Beginnen für den Einzelnen, eine gültige Mythologie willkürlich zu stiften, da diese nur eine unabsichtliche allmähliche Dichtung einer Nation, eines Zeitalters seyn kann“.<sup>43</sup> Der Gegensatz zu Friedrich Schlegels und bedingt auch Schellings Form-Ästhetik tritt offen zutage. Zu den Bedingungen der Mythopoesis in der Moderne

39 Vgl. Friedrich Schlegel, „Gespräch über die Poesie“, in: KFSa II, S. 284-372, hier S. 312: „Ihr habt selbst gedichtet, und Ihr müßt es oft im Dichten gefühlt haben, daß es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft“; Schelling, *Philosophie der Kunst*, (Anm. 24), S. 234: „Sie (die Mythologie) ist die Welt und gleichsam der Boden, worin allein Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können“.

40 Ebd., S. 312.

41 Schelling, *Philosophie der Kunst*, (Anm. 24), S. 275.

42 KAV I, (Anm. 4), S. 630.

43 Ebd.

heißt es bei Schelling: „Jedes wahrhaft schöpferische Individuum hat sich selbst seine Mythologie zu schaffen, und es kann dieß, aus welchem Stoff es nur will, geschehen“.<sup>44</sup> Die Austauschbarkeit der Stoffe versteht sich von der anderen Seite her als Dominanz der Form.<sup>45</sup>

Genau deshalb beschränkt Friedrich Schlegel sich in seiner frühromantischen Zeit darauf, den ‚Mittelpunkt‘ der Neuen Mythologie jenseits von Inhalten, strikt auf ein Formkonzept moderner Literatur zu konturieren. Sein Entwurf einer Neuen Mythologie stellt sich als Konstruktion einer formalen mythischen Relation dar, als semiotische Intensität der Verbindung bildhafter und ideeller Elemente zu einem allegorischen Zeichengefüge, in dem alle Zeichen in einem Verhältnis der Verwandlung und Verschiebung stehen. In dem Maße, wie er zum Ende des *Athenäum*-Projekts seinen Entwurf einer progressiven Universalpoesie mit dem Prädikat der Unverständlichkeit belegt, leuchtet unmittelbar ein, dass dieser neue Mythos sich von der verbindlichen Kollektivität des antiken Mythos restlos verabschiedet hat. Und wenn August Wilhelm Schlegel sich weigert, ein solches Kunstwerk noch im Zusammenhang einer Mythologie zu diskutieren, dann hat er paradoxerweise ebenso Recht wie sein Bruder. Dieser hat zwar verstanden, worin das markante Profil einer modernen, Wiederholungslektüre einfordernden Literatur besteht; aber jener bestreitet ihr jede Energie zu einer kulturellen, sozialen oder politischen Fermentierung. August Wilhelm Schlegel sieht sehr genau, dass dieses ganz auf Individualität und Formalität abgestellte ‚künstlichste aller Kunstwerke‘ allenfalls die Kräfte einer subjektiven und momentanen Epiphanie entwickeln kann, keinesfalls aber eine gemeinschaftsbildende Dynamik. Will man folglich an einer utopischen Perspektive festhalten, dann muss der mehrfach erwähnte ‚Mittelpunkt‘ bzw. ‚mütterliche Boden‘ eines modernen Mythos woanders gesucht werden als in Gestalt des voraussetzungsreichen, immer am Rande der Hermetik und Unverständlichkeit angesiedelten Kunstwerks im Sinne Friedrich Schlegels. Mit Hölderlins später Lyrik etwa, um ein frühes und extremes Beispiel zu nennen, ist kein Staat zu machen. Um aus dem Programm einer neuen romantischen Literatur ein mytho-ideologisches Projekt zu machen, greift August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen zunächst auf eine Europa-Idee zurück, die allerdings von Anfang an, trotz anders lautender Bekenntnisse, stark von einer nationalen Komponente eingefärbt ist. Nationale und universale

44 Schelling, *Philosophie der Kunst*, (Anm. 24), S. 274.

45 Vgl. ausführlicher Detlef Kremer, „Ästhetische Konzepte der Mythopoetik um 1800“, in: Hans Günther (Hrsg.), *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld 1994, S. 11-27; ders., *Prosa der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1997, S. 91-102.

Perspektive bleiben hier jedoch noch in der Balance. Später rückt bei ihm wie bei Friedrich Schlegel die Idee der Nation stärker ins Zentrum der Geschichts- und Literaturgeschichtsschreibung.<sup>46</sup> Von einer Neuen Mythologie ist dann allerdings nicht mehr die Rede.

Für die Programmatik und Durchsetzung der neuen romantischen Literatur bedient August Wilhelm Schlegel sich eingespielter Figuren des politischen Diskurses: Zunächst wird eine Opposition zur Gegenwart und jüngeren Geschichte der deutschen und europäischen Literatur aufgebaut, die als Strategie einer ‚Tabula rasa‘ ihren polemisch-politischen Zug am deutlichsten in der völlig überzogenen und haltlosen Abkanzlung Wielands<sup>47</sup> sowie in den Ausfällen gegen französische und englische Literatur zu erkennen gibt.<sup>48</sup> Mit dem Befund einer literarischen „Nullität“,<sup>49</sup> „daß es [ihm] vorkommt, als hätten wir noch gar keine Literatur, sondern wären höchstens auf dem Punkt eine zu bekommen“,<sup>50</sup> geht eine strategische Absicherung bei mustergültigen Exemplaren einer mittelalterlich-europäischen Dichtung einher, die zeitlich weit genug distanziert sind, als dass sie in eine Konkurrenz-Situation zur gegenwärtigen Romantik treten könnten. Der Weg wäre also frei für eine neue europäische Romantik. Bereits aber in den Berliner Vorlesungen ist Schlegels Europa-Konzept auf merkwürdige Weise von nationalen Aspekten eingefärbt. Diese nationale Einfärbung seines Europa-Projekts reicht von seltsamen Ansichten über die Körpergröße der deutschen „Recken“<sup>51</sup> des Mittelalters und einer Stilisie-

46 Vgl. Jürgen Fohrmann, „Literaturgeschichte als Stiftung von Ordnung. Das Konzept der Literaturgeschichte bei Herder, August Wilhelm und Friedrich Schlegel“, in: Wilhelm Vosskamp/Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung*, Tübingen 1986, S. 75-84, hier S. 83: „Nation wird zum Zentrum der Geschichte – trotz Europakonzeption und trotz des weiten Blicks auf ‚Weltliteratur‘“. Vgl. auch Lohner VII, S. 105: „Für jetzt kenne ich als Schriftsteller nur ein einziges Ziel: den Deutschen das Bild ihres alten Ruhmes, ihrer alten Würde und Freiheit im Spiegel der Vorzeit vorzuhalten, und jeden Funken von Nationalgefühl, der irgendwo schlummern mag, anzufachen“. (Brief an Gräfin Luise von Voß vom 20. Juni 1807).

47 Vgl. KAV I, (Anm. 4), S. 428: Wieland „hat, im Oberon besonders, einen schwachen Anfang mit Wiederbelebung des Veralteten gemacht, auch manche Vortheile für den komischen Ausdruck gezeigt, wobey er jedoch in der Einmischung fremder, besonders Französischer Wörter zu weit gegangen ist. Im Ganzen aber laufen alle von ihm versuchten Erweiterungen der Diction und der metrischen Formen auf Laxität und Weitschweifigkeit hinaus; er hat das Fließende gesucht, und es in einem solchen Grade gefunden, daß man, wie jener Bauer am Flusse, ohne Ende an seinen Versen stehen und warten kann, bis sie abfließen werden“.

48 Vgl. etwa ebd., S. 423.

49 Ebd., S. 543.

50 Ebd., S. 484.

51 August Wilhelm Schlegel, „Vorlesungen über Ästhetik [1803-1827]“, in: KAV II/1, S. 75.



nung Deutschlands zum „Mutterland Europa's“<sup>52</sup> bis zur Definition Europas als Synthese aus Christentum und „Deutscher Stammesart“.<sup>53</sup> Mit dieser national eingeeengten Version Europas macht Schlegel den Weg frei für die Utopie einer deutsch-europäischen Literatur der Zukunft: „Es ist [...] keine zu sanguinische Hoffnung, anzunehmen, daß der Zeitpunkt nicht so gar entfernt ist, wo das Deutsche allgemeines Organ der Mittheilung für die gebildeten Nationen seyn wird“.<sup>54</sup> Bereits 1801, zu Beginn der ersten Berliner Vorlesung, geht Schlegel von einer eigenwilligen Identifikation von Universalismus und deutschem Nationalcharakter aus, der letztlich eine Identifikation von europäisch und deutsch bedeutet: „Den Deutschen scheint die Lösung dieser Aufgabe vorbehalten zu seyn: sie allein verbinden Tiefe mit Universalität, und ihre Nationalität besteht darin sich derselben zu entäußern“.<sup>55</sup>

52 Ebd., S. 25.

53 Ebd., S. 67.

54 Ebd., S. 24.

55 KAV I, (Anm. 4), S. 195.

York-Gothart Mix (Marburg)

„Sein Ruhm ist eine natürliche Tochter des Scandals.“ A.W. Schlegels Positionierung im literarischen Feld um 1800 (Bürger, Schiller, Voß)

Über die dominante Rolle, die der Kritiker August Wilhelm Schlegel bei der Popularisierung romantischer Literaturästhetik einnimmt, liest man in Rüdiger Safranskis Kompilation *Romantik. Eine deutsche Affäre* nichts. Ja, August Wilhelm Schlegel kommt – und das ist für Safranskis Unternehmen kennzeichnend – nicht einmal im Anmerkungsapparat und Literaturverzeichnis vor.<sup>1</sup> August Wilhelm ist bloß der ältere Bruder des genialen Friedrich Schlegel, eine Randfigur, die, so Safranski ambig, nach den Aktivitäten in Jena und Berlin erst einmal bei „Madame de Staël unterschlüpfen“<sup>2</sup> kann. Das enzyklopädische, komparatistische und literaturkritische Interesse August Wilhelm Schlegels bleibt ausgeblendet, um das reduktionistische Bild einer romantisch-deutschen „Verbindung von Weltfremdheit und weltstürzendem Furor“<sup>3</sup> zu konturieren. „Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres, et toutes auraient tort de se priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter“<sup>4</sup> – das weltbürgerliche Credo, mit dem Germaine de Staël in ihrer Betrachtung *De l'Allemagne* das Kapitel *Des richesses littéraires de l'Allemagne et de ses critiques les plus renommés, A.W. et F. Schlegel* beschliesst, wird unterschlagen. Nur einmal verweist Safranski spekulativ auf de Staëls Werk.

Das enorme Renommee, das August Wilhelm Schlegel als literatur- und kunstkritischem „Kosmopoliten“<sup>5</sup> auch jenseits des Rheins zugestanden wird, beruht zunächst auf seiner ungemein produktiven publizistischen Tätigkeit, mit der er die Basis für seine späteren Vorlesungen legt. In den wenigen Jahren zwischen seiner Göttinger Studienzeit und der

1 Vgl. Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, S. 395-409.

2 Safranski, *Romantik*, (Anm. 1), S. 87.

3 Safranski, *Romantik*, (Anm. 1), S. 366.

4 Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Simone Balayé (Hrsg.), Bd. II, Paris 1968, S. 75.

5 „Vorwort“, in: Lohner I, S. 5.