

Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne

Häßlichkeit und Modernität: Forschungsdiskussion

In der frühen Schrift Schlegels *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795) sehen Georg Lukács und Hans Robert Jauß aus jeweils verschiedener Perspektive »das Problem des Häßlichen als Zentralfrage der modernen Literatur zum erstenmal aufgeworfen« [1]. Nach Lukács' kritischer Einschätzung sind den radikalen Thesen des jungen Schlegel, die sogar mit dem »Geist des Forsterschen klassifizierenden Jakobinismus« sympathisieren sollen, die »allerneuesten Züge«, ja »vielfach eine Vorwegnahme der dekadenten Strömungen« moderner Kunst eingepreßt. [2] Jauß hingegen konstatiert anerkennend, dem rigiden Klassizismus Schlegels sei einbeschrieben der Anfang ästhetischer Kategorienbildung der Moderne. Mit freilich zunächst noch negativer Akzentuierung habe Schlegel einerseits in dem »berühmten Versuch einer ersten Theorie des Häßlichen«, andererseits in dem Prinzip des Interessanten Essenzen des Modernen getroffen, auch wenn er »auf halbem Weg wieder zum Kunstideal des Klassizismus zurückgekehrt« sei. [3]

Entdeckt, doch folgenlos für seine weitere wissenschaftliche Diskussion, wurde der *Studium*-Aufsatz als Beginn ästhetischer Theorie des Häßlichen und der Moderne rund hundert Jahre vor Jauß und Lukács: 1872 in der *Ästhetikgeschichte* Max Schaslars. [4] Nach ihr hat Schlegel im *Studium*-Aufsatz erstmals überhaupt »die Wichtigkeit des Begriffs des Häßlichen für die Ästhetik geltend gemacht« (794); seine Bestimmung des »Interessanten« »als Wesen der modernen Kunst« (790) beweiße sein »geschärftes Gefühl für das Wesen des Modernen«. (791) 1795 habe der Aufsatz die Romantik kritisch vorweggenommen (802), sowie die dekadente, nachromantische Kunstentwicklung prognostiziert. (793)

Eigentliche, theoretisch innovatorische Leistung Schlegels ist nach Schasler der Versuch »zu einer Systematisierung des Häßlichen, als des Negativen im Ästhetischen überhaupt« (794). Ihm geht voraus, darauf beruft sich später Karl Rosenkranz in seiner *Ästhetik des Häßlichen*, die Einführung der Kategorie der Negativität in die Philosophie durch Kant. [5] Ihm folgt in der *Ästhetikgeschichte* des 19. Jahrhunderts die »Anerkennung, Bekämpfung und Überwältigung der Häßlichkeit« mit dem Ziel, »theoretisch ebenso wie praktisch die wirkliche, d. h. ideale Schönheit zu Stande« zu bringen. [6] → 262/263

Schasler stellt deutlich, Lukács nur in Andeutungen Schlegels *Studium*-Aufsatz in den Kontext spätdialektischer Diskussionen um das Häßliche. Diese sind jedoch immer zugleich auch Auseinandersetzungen um Dialektik. Logikentwicklung und ästhetische Kategorienentfaltung greifen hier ineinander und treiben sich gegenseitig voran. Rosenkranz' 1853 erschienene *Ästhetik des Häßlichen* verdankt ihre erste Konzeption im Jahre 1837 einer solchen Verschränkung von Logik und ästhetischer Kategorienbildung im Begriff der Karikatur. [7]

Die dialektische Begriffsentfaltung schöner Kunst in ihren Momenten des Häßlichen, Komischen, Erhabenen ist nicht, wie das Vorurteil will, [8] sophistische Begriffsspielerei; sie ist der angestrengte Versuch, die Möglichkeit bzw. Ermöglichung schöner Kunst unter den ihr »ungünstigen«, »prosaischen« Lebensverhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft zu entwickeln. Alle ästhetischen Theorien des Häßlichen greifen ein in die Debatte über den Vergangenheitscharakter schöner Kunst; sie melden sich zu Wort als Theorie gegenwärtiger Kunst; sie übernehmen präventiv die Gewährleistung schöner Kunst im Status ihrer drohenden Verabschiedung: sie behandeln sie als suspendiert. Georg Lukács las sie als Antworten auf Hegels Befund, die Gegenwart sei der Produktion schöner Kunst nicht günstig. [9] Lukács las sie parallel seiner Reduktion des Hegelschen Diktums vom prinzipiellen Vergangenheits- und gegenwärtigen Partialcharakter schöner Kunst; es schrumpft ihm zum Problem nicht mehr möglicher, schöner Gestaltung der Gegenwart als Inhalt und Stoff von Kunst. In dieser Fassung ist es lösbar der Theorie des Realismus, die damit die legitime ästhetischen Hegelnachfolge antritt, nicht aber den ästhetischen Theorien des Häßlichen, die am Begriff schöner Kunst festhalten. Sie gehören daher zwar historisch in den Komplex »der Formulierung der ästhetischen Probleme des Realismus« [10], führen letztlich aber von ihm ab, etwa zu Hebbel und Wagner [11], statt auf ihn hin, etwa zu Keller und Balzac. Ihr Vorzug, die Reflexion der Kunst der Gegenwart verkehrt sich zu ihrem Nachteil; orientiert auf die schöne Kunst, zwingen sie »alle Probleme der kapitalistischen Wirklichkeit von vornherein in einen »ästhetischen Rahmen«; d. h. die Kategorien werden idealistisch- apologetisch von vornherein so bestimmt, daß ihre Aufhebung in die »Schönheit« möglich sei.« [12] Die dialektische Entwicklung des Schönen kommt herunter zur »scheindialektischen Triade von Erhaben – Komisch – Schön«, die dazu dient, »das Problem der Gestaltung der kapitalistischen Wirklichkeit [...] ins Apologetische umzubiegen.« [13] Die Wende zum Realismus erfolgt als Kritik und Preisgabe der Dialektik schöner Kunst. Lukács Aufsatz vollzieht sie unerbitlich. Er bringt gegen Fr. Th. Vischers *Ästhetik* vor, sie enthistorisiere gerade mit der Einführung der ästhetischen Kategorie des Häßlichen in die »Logik« der *Ästhetik* die Dialektik zur »formalistischen Scheindialektik«; [14] er verwirft die Kategorien des Erhabenen und Komischen als »Prinzipien der ästhetischen Abschwächung und nicht der ästhetischen Gestaltung des Häßlichen«. [15] Es sind jene »auf der Grenze des eigentlich Ästhetischen« [16] liegenden Kategorien und Formen ästhetischer Fragestellungen und -lösungen, die Marx intensiv

während der Abfassung der *Kritik der politischen Ökonomie* in Fr. Th. Vischers Ästhetik studierte.

Lukács und Marx verarbeiteten die Ästhetik Vischers verschieden. Der eine studierte im Blick auf Kritik und Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft die logischen Formen der Ästhetik, der andere kritisierte im Blick auf eine marxistische Ästhetik und Politik eben diese dialektische Kategorienentfaltung als bloß bürgerliche, liberale. Sie ist, verstrickt im Dilemma des Liberalismus 1848, 1871, 1933, geschichtlich zu sich selbst heruntergekommen. Schien durch historisierenden Verweis der Theorien des Häßlichen in die ästhetische Vorgeschichte des Realismus das Alternativverhältnis beider Theorien bereits entschieden, so bricht es mit der politischen Nachgeschichte erst vollends auf zum akuten, gegenwärtigen »Gegensatz von marxistischer und liberaler Konzeption der modernen Poesie«. [17] Die ästhetischen Theorien des Häßlichen haben ihren Ort in der Geschichte der *Zerstörung der Vernunft*. Nur im Bruch mit ihrer liberalen Konzeption moderner Poesie, nur im ausdrücklichen Gegensatz zu ihr ist eine marxistische Theorie der Moderne entwickelbar.

Die Untauglichkeit spätiidealischer Ästhetik für eine marxistische Theorie der Moderne treibt nach Lukács die soziale und politische Geschichte real erfahrbar hervor. Philosophisch radikaler bricht J. Ritter mit ihr. Dem »Phänomen der modernen Kunst« sind die »Begriffe der klassischen Ästhetik [...] prinzipiell unangemessen«, weil sie aus der »Theorie des Absoluten« herkommen. [18] »Seit etwa 1860 sei die Kunst nicht mehr in den traditionellen ästhetischen Formeln aussagbar« und die philosophische Ästhetik vor dem Problem, »der modernen Kunst [...] sprachlos gegenüberzustehen.« [19]

Gegenwärtige philosophische Reflexion moderner Kunst erfordert illusionslose Verabschiedung klassischer Ästhetik. Anders Adorno. Gegenwärtiger Kunstproduktion und ästhetischer Theorie ist die »Beziehung auf die traditionellen Kategorien [...] unumgänglich, weil allein die Reflexion jener Kategorien es erlaubt, die künstlerische Erfahrung der Theorie zuzubringen« und die Theorie der »geschichtlichen Erfahrung« zu öffnen. Sowohl von Seiten der Theorie her, die durch »die historische Dialektik, welche der Gedanke in traditionellen Kategorien freisetzt [...] ihre schlechte Abstraktheit« verliert, als auch vor allem von »der aktuellen künstlerischen Erfahrung her [...] legitimiert sich der Rekurs auf die traditionellen Kategorien«; sie verschwinden nicht in der gegenwärtigen Produktion, sondern kehren hier »noch in ihrer Negation« wieder. [20]

Eine Kontroverse zwischen angemessener philosophischer Reflexion moderner Kunst und ästhetischer Theorie steht bislang aus. Aus der Optik einer Einzelwissenschaft heraus, ist hier nur auf ihre Aktualität zu verweisen; sie ist merkliches Desiderat gar für Spezialforschungen wie diese über Schlegels *Studium*-Aufsatz. Denn Einhelligkeit bestand zwischen Jauß, Lukács und Schasler: Schlegels Versuch einer ästhetischen Theorie des Häßlichen ist ein Ansatz zur ästhetischen Kategorienbildung moderner Kunst. Ritters Theorem stellt das grundsätzlich in Fra-

ge. [21] Ist die Kluft zwischen klassischer philosophischer Ästhetik und moderner Kunst unüberbrückbar, dann bringen auch die ästhetischen Theorien des Häßlichen keine greifende kategoriale Erfassung moderner Kunst. Sie gehören mit der klassischen philosophischen Ästhetik der Vergangenheit an; es sei denn, sie erwiesen sich, zumindest im Fall *Studium*-Aufsatz, entweder als nicht im strengen Sinn klassische philosophische Ästhetik oder als schadlos heraussprengbare Enklave.

Zu klären daher:

1. Ist der *Studium*-Aufsatz zur klassischen philosophischen Ästhetik zugehörig oder zeichnet er sich gegenüber der Ästhetik durch eine eigenständige Reflexionsform des Ästhetischen aus?

2. In welchem Verhältnis steht er zur spätidealistischen Ästhetik des Häßlichen? Ist die Reflexion auf das Häßliche statt Enklave integrierender Bestandteil einer nach und nach entwickelten, dialektischen Philosophie schöner Kunst? Nicht nur Schaffler und Lukács stellen die spätidealistischen Ästhetiken des Häßlichen in Zusammenhang mit Schlegels Theoretisierung des Häßlichen, auch Szondi [22] und Mennemeier [23] kontaminieren beides, sich auf die Evidenz gleichlautender Thematik verlassend.

Die Bestimmung der Reflexionsform ist einem späteren Abschnitt dieser Untersuchung vorbehalten. Ästhetikgeschichtliche Differenzierungen sind hingegen auch auf dem jetzigen Stand der Argumentation möglich. Sie folgen im wesentlichen Ritters Ästhetikgeschichte in nuce, seinem begriffsgeschichtlichen Artikel »Ästhetik«. [24]

Der *Studium*-Aufsatz ist der Versuch, in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts unterscheidbar gewordene, auseinanderstrebende Reflexionsweisen von Kunst denkend wieder zusammenzuführen. Er antwortet auf die erkennbare Tendenz zur Auswanderung der Reflexion der Kunst aus der philosophischen Ästhetik mit ihrem Rückbindungsversuch an Ästhetik. Schlegel beansprucht, »das philosophische Resultat der Geschichte der Ästhetik« mit und durch kunsthistorisch angeereicherte Ästhetik zu ziehen. [25] Der Titel des Aufsatzes *Über das Studium der griechischen Poesie* lenkt zurück auf Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*. Mit ihr trat »historische Vergegenwärtigung [...] an die Stelle philosophischer Reflexion«; [26] kunstwissenschaftlich erworbene Kunstkennerschaft an die Stelle philosophischer Begründungen. Schlegels Aufsatz trägt dieser Entwicklung Rechnung, indem er die Geschichte der griechischen Poesie als »eine vollständige Naturgeschichte des Schönen und der Kunst« als »vollkommene Anschauung« anerkennt und die wissenschaftlich vermittelte Kunstkennerschaft zum unverzichtbaren Moment der Kunstproduktion aufwertet. [27] Genie und Kunstkennner nehmen durch vergleichbare Produktivität den gleichen Rang ein. Doch reagiert der *Studium*-Aufsatz nicht nur auf die Entwicklung der Altertums- zur Kunstwissenschaft, sondern auch auf Entwicklungen innerhalb der Philosophie. Spätestens seit mit Schelling die Kunst zum »Organon der Philosophie« auf- rückt und Philosophie als »die wahre Wissenschaft der Kunst« auftritt, »wird die

absolute Kunst von den gegebenen Künsten unterschieden«. »Der ästhetische Begriff der Kunst und die empirische wirkliche Kunst beginnen auseinanderzutreten«; Theorien der Kunst entstehen, denen im Unterschied zur Philosophie der Kunst nun »die Kunst als das Besondere [...] Gegenstand« wird.[28] In der geschichtlich entwickelten Differenz von kunsthistorischer und philosophischer Reflexion der Kunst, von philosophischem Begriff der Kunst und gegenwärtiger empirischer Kunstproduktion, sowie von Theorie der Kunst und Ästhetik hat Schlegels *Studium*-Aufsatz seinen geistesgeschichtlichen Ort und sein inhaltliches Problem. Er ist keine philosophische Ästhetik, auch nicht im Entwurf, sondern ein Denkversuch im Vorgriff auf eine philosophische Ästhetik; er organisiert und mobilisiert herausgebildete Kunstauffassungen, um sie entweder polemisch abzuarbeiten oder erneut auf Ästhetik zu orientieren. Diese Ästhetik gibt es noch nicht. Der Aufsatz operiert begrifflich im Vorgriff auf die noch ausstehende, doch in Aussicht befindliche Ästhetik. Ihre Realisierung ist umso dringlicher als nur durch ihre Anleitung gelingen kann, was der *Studium*-Aufsatz hie kritisierend, hie postulierend bezweckt: gegen die faktisch vorfindliche, häßliche Kunst der Moderne eine neue Kunst durchzusetzen, die schöne Kunst der Zukunft, die mit dem philosophischen Begriff der Kunst übereinstimmt, in den die Anschauung der antiken Kunst eingegangen ist.

Friedrich Schlegel dachte sich selbst als Verfasser der Ästhetik; Studien und Notizen im Zusammenhang der Entwicklung seiner Wissenschaftslehre zeugen von seinen Bemühungen; doch bleibt sein Ästhetikprojekt im Entwurfsstadium stecken. Schlegel wendet sich unwiderruflich von der philosophischen Ästhetik ab. Mit ihrer Preisgabe ist endgültig, so H. D. Weber im Anschluß an J. Ritter, der Weg zur romantischen Kunstauffassung als moderner beschritten. »Es bedurfte der völligen Entwertung aller aus einer philosophischen Ästhetik sich herleitenden Bestimmungen der Kunst, um zu einer positiven Kategorisierung der als modern sich verstehenden Kunst durchzudringen.« [29]

Vom Häßlichen ist im *Studium*-Aufsatz auf unterschiedliche Art die Rede; voneinander abzuheben sind der Entwurf einer »Theorie des Häßlichen« und der Gebrauch der Kategorien des Häßlichen einerseits zur Charakteristik moderner Geniewerke, andererseits als Inbegriff aller Merkmale der Moderne.

Die Theorie des Häßlichen wird thematisch als Desiderat der geforderten objektiven Ästhetik in Perspektive auf die ebenso dringliche Fixierung objektiver »Prinzipien des ästhetischen Tadels.« (M, I, 147)

Die ästhetische Theorie des Häßlichen weist über sich selbst hinaus auf ihre praktische Aufhebung. Sie wird installiert als Theorie eines aufzulösenden ästhetischen Interims. Der Wechsel von der dichotomischen Geschichtsvorstellung Antike-Moderne zu einem dreidimensionalen Geschichtsdenken ist ihr konstitutiv. Sie ist streng genommen, die Kunst der Gegenwart in Gedanken erfaßt. Aber sie denkt die Kunst der Zeit immer schon entwertet, als Mangel zwischen einem ästhetischen Nichtmehr und einem ästhetischen Nochnicht. Ihre künftige praktische

Überbietung und ihre gegenwärtige theoretische Unterbietung bedingen einander. Dennoch bedarf die schöne Kunst der Zukunft zu ihrer Verwirklichung schon bei Schlegel nicht allein der durch Studium und Gelehrsamkeit gesicherten, eingedenkenden Kontemplation des Schönen der Antike, sondern auch des widerstrebenden Bezugs auf die häßliche Kunst der Gegenwart und vor allem ihrer Theorie als *Movens* ihrer Durchsetzung.

Die Konstituierung einer Theorie des Häßlichen als autonomer Kritik zur Durchsetzung autonomer Kunst

Der *Studium*-Aufsatz bringt die Theorien des Schönen und Häßlichen als *Desiderat* der von ihm geforderten Ästhetik zur Sprache. Er entwirft als Korrelat zum »absoluten ästhetischen Gesetz« und »den absoluten technischen Gesetzen« (178) die Skizze einer Theorie des Häßlichen und einer Theorie des Inkorrekten. [30] Sie bilden zusammen den »vollständigen ästhetischen Kriminalkodex«, eine radikale Form klassizistischer literarischer Kritik. Die Theorie des Häßlichen und des Inkorrekten bringt Ästhetik und Kritik zusammen. Ziel ist, objektive »Prinzipien des Tadels« zu erstellen.

Die Überarbeitung des *Studium*-Aufsatzes von 1823 nennt [31] ihm vorausliegenden Alternativen der Kritik in der Aufzählung ihrer Mängel: entweder orientiert sie sich an Regeln, »welche ganz ins Einzelne gehen« oder an »einem bestimmten Gefühl«. Beide Arten verbleiben willkürlich und individuell, weil sie versäumen, »auf den *Grundbegriff* desjenigen, was in der Kunst tadelhaft seyn kann«, zurückzugehen; »ein solcher *Grundbegriff* von dem Häßlichen und Unge-
stalten, als dem reinen Gegensatz von der Idee des Schönen« aber ist »durchaus erforderlich [...], zur vollkommenen Klarheit und Sicherheit des künstlerischen Urteils.«

Der »ästhetische Kriminalkodex« ist nicht normativ im alten Sinne der Schul-ästhetik und Regelpoetik, sondern im Sinne einer transzendentalphilosophisch abgeleiteten Sollenstheorie. Formuliert das absolute ästhetische Gesetz, was sein soll, so bestimmen die »objektiven Prinzipien des ästhetischen Tadels« (193), was nicht sein soll. Beide, die Theorie des Schönen und Häßlichen, sind in der Ästhetik konzipiert als Theorie des Sollens. [32] Beide Theorien heben sich ab von der durchgängigen philosophisch historischen Argumentation der Studie und erscheinen hintereinander exkursartig an prominenter Stelle. Das absolute Gesetz des Schönen wird entwickelt im Anschluß an die historische Darstellung griechischer Kunst bis zum »Gipfel der natürlichen Bildung der schönen Kunst«. (180) Seine Funktion ist, die »Gesetzmäßigkeit des goldenen Zeitalters« griechischer Kunst und damit »das hohe Urbild der künstlichen Fortschreitung« theoretisch zu fixieren. (180) Die Aufgabe der nachfolgenden Theorie des Häßlichen und Inkorrekten ist, die »ästhetischen Mängel und Vergehen« der griechischen Kunst in ih-

rer Früh- und Spätphase gegenüber Vorurteilen der Moderne kunstgerecht zu problematisieren und legitimieren.

Die Theorie des Häßlichen und Inkorrekten wird vom *Studium*-Aufsatz entworfen zur polemischen Abwehr außerästhetischer, von Konvention und Moralität diktiertur Urteile der fortschrittsgläubigen Modernen über die griechische Kunst. Sie entsteht in der Konfliktzone der Querelle des Anciens et des Modernes, deren endgültige Lösung der *Studium*-Aufsatz verspricht. (221) Unter der Hypostasierung sittengeschichtlichen Fortschritts verwerfen die Modernen, was an Kunst nicht im Einklang steht mit den gegenwärtigen Sitten. Opfer dieses Urteils-habitus wird aber nicht allein die griechische Kunst; solch konventioneller, fortschrittsgewisser Dünkel droht »aller Kunst ein Ende« zu machen. (MI 15) Gegen die akute Gefahr durch außerästhetische Vereinnahmung in Zukunft aller Kunst den Garaus zu machen, der kunstgeschichtlich erinnerten vergangenen und der philosophisch notwendigen zukünftigen, gilt es, »die einzigen gültigen objektiven Prinzipien des ästhetischen Tadels« zu kodifizieren. (193). *Die Durchsetzung der Autonomie der Kunst bedarf der kunstadäquaten autonomen Kritik*. Die Theorien des Häßlichen und Inkorrekten treten an gegen die herrschende »Heteronomie« in Kunstproduktion, -produkten, -rezeption und Kunsturteil.

Die Theorien des Häßlichen und Inkorrekten sind kritisches Vollzugsorgan ästhetischer Autonomie. [33] Sie sind in den *Studium*-Aufsatz, der selbst »aktuelle Kritik« ist, eingelassen als Entwurf einer Kritik, die die Autonomie der Kunst im Prinzip »ästhetischer Sittlichkeit« (202) durchsetzt [34] und selbst auf dem Wege ist zur eigenen Autonomie. Der *Studium*-Aufsatz denkt sie wissenschaftlich durch die Verbindung von Ästhetik und Kunstgeschichte zu sichern. Geschichtlich entwickelt sich die Autonomie der Kunst und Kritik nicht nur im Übergang zur Warenproduktion als äußere Befreiung »von kirchlichen, höfischen und ständischen Bindungen« [35], sondern auch als innere Befreiung von Konvention, Meinung und Moral. [36] Der junge Schiller hatte Moral und Kunst gegen den Absolutismus gewendet [37], der spätere die Kunst im Zusammenhang einer Diskussion ums Häßliche und Gemeine von der Moral abgegrenzt. [38] Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß die Entstehung einer ästhetischen Theorie des Häßlichen in rudimentärer Form bei Winckelmann und Lessing, in begrenztem Umfang bei Schiller und entfaltet bei Schlegel mit der Autonomiesierung der Kritik gegenüber außerästhetischen, von Moral und Konvenienz geleiteten Kunsturteilen zusammengeht. [39]

In nuce enthält bereits der frühere *Komödien*-Aufsatz die Entstehungskonstellation der Theorie des Häßlichen im späteren *Studium*-Aufsatz. In seiner Verteidigung der Rohigkeit des Aristophanes zeichnet sich bereits die Argumentationsfigur des *Studium*-Aufsatzes ab. Die Theorie des Häßlichen und Inkorrekten wird nötig zur Desavouierung von ästhetischen und gesellschaftlichen Vorurteilen zur Durchsetzung der Autonomie der Kunst und kunstadäquater Kritik, sowie zur richtigen ästhetischen Aneignung der Antike.

Nichts verdient Tadel in einem Kunstwerke als Vergehungen wider die Schönheit und wider die Darstellung: das Hässliche und das Fehlerhafte. Was nur konventionellen Begriffen und Forderungen gewisser Stände Nationen und Zeitalter widerspricht, ist darum nicht schlechthin verwerflich. Wir insbesondere müssen unsre ästhetischen Vorurteile in diesem Punkte vergessen; wir müssen uns erinnern dass die schöne Kunst mehr ist als die Geschicklichkeit, einer verzärtelten Sinnlichkeit zu schmeicheln; wir müssen aufhören, eine Beleidigung der physischen Delikatesse für strafbarer zu halten als eine Verletzung der Schönheit und der Kunst. Gewiß ist diese übertriebne physische Reizbarkeit, der Kunst weit nachtheiliger als Rohigkeit; diese erzeugt nur einzelne Fehler, jene macht aller Kunst ein Ende und würdigt sie zu einem Kitzel der Sinnlichkeit herab. Es ist uns anstößig, dass die Griechische Komödie zu dem Volke [...] in seiner Sprache redet; wir verlangen dass die Kunst vornehm sei. Aber die Freude und die Schönheit ist kein Privilegium der Gelehrten der Adelligen und der Reichen; sie ist ein heiliges Eigenthum der Menschheit. (M I 15)

Die in der Frühschrift angelegte Alternative zwischen menschheitlicher Kunst auf der einen, und historisch, ständisch bedingter und partialer Unkunst auf der anderen Seite wird vom *Studium*-Aufsatz konsequent weiterentwickelt. Ist die Selbstermächtigung der »konventionellen Eigenheiten« der Moderne »zum Naturgesetz der Menschheit« (201) im Recht, »so ist die griechische Poesie nicht zu retten«; ist dies aber eine falsche Anmaßung und »die Griechheit«, d. i. die gesamte griechische Kunstentwicklung als Ganzes »nichts andres als eine höhere reinere Menschheit« (172), so ist die notwendige Antwort die radikale Trennung, ja Purgation von gegenwärtiger Konvention, Sitte und falscher Moralität: die Autonomisierung der Kunst *und* der Kritik. Mit der Affirmation an die vorgegebene Konvention und Moral droht nicht nur der Verlust unbeschränkter Freiheit der Kunst und damit das Ende der Kunst; sie bedeutet auch Verzicht auf autonome Selbstbestimmung des Menschen. Dezenz, Konvention und Moralität der Gegenwart sind nicht nur der Kunst nicht günstig, sie wird dadurch nicht allein kraftlos und sinkt zur Nullität herab, sondern verrät mit ihrem »versteckte(n) und heuchlerische(n) Wesen [...] ein tiefes Bewußtsein von innerem Schmutz« (201): sie wird Erscheinung des Unsittlichen, Häßlichen, Negation der Menschheit. Das Verdikt, die Rücksichtnahme auf Dezenz und Konvention in Fragen der Kunst führten notwendig zu ihrem Untergang, erlaubt das dem Klassizismus provokative Eingeständnis, Häßlichkeiten und Unvollkommenheiten in griechischen Kunstwerken, besonders der Früh- und Spätphase seien weder zu leugnen, noch zu beschönigen. (197) Obwohl sie an ästhetische Unsittlichkeit streifen, sind sie durch totalisierenden Bezug auf die Menschheit rechtfertigbar gegen die Neutralisierung aller Kraft, Energie und Freiheit in einer fortschrittsgewissen Moral und Konvention. »Es gibt griechische Fehler, vor denen die modernen Dichter sehr sicher sind. Eine zahme Kraft durch den gewaltsamsten Zwang in guter Zucht und Ordnung halten, ist eben kein großes Kunststück. Wo aber die Neigungen nicht unbeschränkt frei sind, da kann es eigentlich weder gute noch schlechte Sitten geben.« (202) Schlegels Kunstklassizismus fordert künstlerische und sittliche Autonomie gegen sinnliche Prüderie, die Fülle freien Lebens und Genusses, damit sittliche Kraft und Größe sich in künstlerischer Formbewältigung bewähren können.

In der Verteidigung der »mutwilligen Frevel des Aristophanes«, seiner »gesetzlosen Ausschweifung«, die trotz der »verführerisch reizend(en), schwelgerische(n) Fülle des üppigsten Lebens« durch sittliche Kraft und Überfluß an sprudelndem Witz und überschäumendem Geist »hinreißend schön und erhaben« sei, ist eine Disposition eigener zukünftiger Produktion, die *Lucinde* vorgezeichnet.[40]

Der herrschenden ästhetischen Unsittlichkeit, dem Häßlichen der Moderne zu wehren, genügt nicht die Dissoziation der Kunst aus der bestehenden Lebenspraxis. Sie ist lediglich der erste, prinzipielle Schritt zur Autonomie der Kunst, mit dem sie sich in »Widerspruch zu gesellschaftlicher Herrschaft und ihrer Verlängerung in den mores« begibt.[41] Ihre Durchsetzung sekundiert die Ästhetik, auf deren Gesetze der Geschmack des Kritikers und Kenners verpflichtet wird.[42] Die präzise Aufstellung immanenter ästhetischer und künstlerischer Gesetze in der Ästhetik des Schönen wie des Häßlichen, in der Theorie künstlerischer Korrektheit wie Inkorrektheit verfolgt den Zweck, das Kunstwerk möglichst »objektiv«, d. h. weitgehend unabhängig von temporären, subjektiven Rezeptions- und Produktionsbedingungen zu machen. Die Frühromantik steigert diesen kritischen Ablösungsprozeß zur Emphase: »Kritisch sein hieß die Erhebung des Denkens über alle Bedingungen so weit treiben, daß gleichsam zauberisch aus der Einsicht in das falsche der Bindungen die Erkenntnis der Wahrheit sich schwang.«[43] Die Einsicht im *Studium*-Aufsatz, ein Kunstwerk sei »gar nicht mehr vorhanden, wenn seine Organisation zerstört oder nicht wahrgenommen wird« (203), führt zu einer Kritik, die Rücksicht auf den Werkcharakter von Kunst nimmt. Dies ist eine jener Dispositionen mit der der *Studium*-Aufsatz die romantische Kunstkritik vorbereitet. Der Kritiker, der »innre Widersprüche, welche nicht erscheinen« (204) herausrechnet, wird ebenso getadelt, wie der Rezipient, der den »aufgelösten Stoff« (203) eines Kunstwerkes seinen »subjektiven Bedingungen des Temperaments und der Ideenassoziation« (202) anpaßt. Mit der präzisierenden Bindung des Kunsturteils an die erscheinende ästhetische Sittlichkeit tritt die Kategorie des Werkes ins Bewußtsein.[44] Doch erst die Frühromantik wird sie konzeptiv in ihrer Kunstkritik entfalten. Gleichwohl bereitet der *Studium*-Aufsatz dieser den Boden, indem er einerseits mit dem aufklärerischen Urteil des Geschmacks und Kunstrichters bricht,[45] andererseits aber die Berechtigung von Kritik vertritt gegenüber dem »schrankenlosen Glauben an das Recht der Genialität«, [46] wie es der Sturm und Drang geltend machte. Der *Studium*-Aufsatz vollzieht den Schritt von der beurteilenden zur produktiven Kritik[47]; verlassen wird das Raisonnement über Kunst zugunsten der Reflexion der Kunst; gebrochen wird mit einem Geschmackskonsens zugunsten des philosophisch gewußten und historisch erinnerten Kunstschönen. Mit Schlegels Bemühung, die Objektivität des Geschmacks durch die Verknüpfung von ästhetisch-philosophischer und historischer Reflexion der Kunst herzustellen, ändern sich Verfahrens- und Funktionsweise der Kritik. Die Kritik beginnt selbst den Charakter einer Reflexion des Ästhetischen anzunehmen. Im *Studium*-Aufsatz zeichnet sich diese Entwicklung in

statu nascendi ab. Kritik in Form der Theorie des Häßlichen und Inkorrekten ist noch eingebunden in die Ästhetik und schon Reflexion eines Ästhetischen, das weder dem historischen Eingedenken noch der Ästhetik unvermittelt, d. h. ohne Kritik, begreifend zugänglich wird. Die Kritik ist primär Reflexion des Ästhetischen der Moderne. Das modern Ästhetische gilt ihr als Unästhetisches, als ästhetische Unsittlichkeit. Während sich im Blick auf vergangene und zukünftige Kunst die geschichtliche und philosophisch ästhetische Reflexion verbinden, wird die Moderne in der Verbindung von Kritik und Ästhetik reflektiert. Sie wird in dieser Form gedacht als ästhetische Negativität.

Die Emanzipation der Kritik von außerästhetischer Bevormundung durch ihre Rückbindung an Ästhetik, oder anders gesagt, die Stabilisierung ästhetisch immanenter Kritik verschafft ihr die Möglichkeit, die »absolute Verschiedenheit« und die »absolute Identität des Antiken und Modernen«, wie es im *Athenäums*-Fragment 149 heißt, nachzuvollziehen. Die ästhetische Differenz der Antike und Moderne erscheint nicht nur im Dasein des Schönen in der Vergangenheit und in seiner gegenwärtigen Absenz, sondern auch im Nicht-Schönen beider Bildungsepochen der Menschheitsgeschichte. Die Theorie des Häßlichen und Inkorrekten, der »vollständige ästhetische Kriminalkodex« wird Grundlage der »Apologie der griechischen Poesie.« (197) Sie ist in dieser Verteidigungsfunktion zwar noch klassizistische, doch schon »vollendende« Kritik und gehört daher unmittelbar zur Vorgeschichte der romantischen Kunstkritik. Die Apologie beginnt mit dem unumwundenen Eingeständnis antiker Häßlichkeiten.

»Jeder Verständige wird die Unvollkommenheit der ältesten, die Unechtheit der spätesten griechischen Dichtarten, die kindliche Sinnlichkeit des epischen Zeitalters, die üppige Ausschweifung gegen das Ende des lyrischen und besonders in der dritten Stufe des dramatischen Zeitalters, die nicht selten bittere und gräßliche Härte der ältern Tragödie willig eingestehen. Auf die Schwelgerei, die das sinnlich Angenehme, welches nur Anregung und Element des geistigen Genusses sein sollte, zum letzten Zweck erhob, folgte bald kraftlose Gärung, dann ruhige Mattigkeit, und endlich im Zeitalter der Künstelei und gelehrter Nachahmung die schwerfällige Trockenheit einer toten und aus einzelnen Stücken zusammengesetzten Masse.« (197)

Winckelmann, Lessing und Herder hatten bereits vor Schlegel das Häßliche in der Antike unterschiedlich bewältigen wollen. Winckelmann hatte versucht, es radikal aus der griechischen Kunst auszugrenzen; Lessings *Laokoon* hatte es ins Tragische und Komische integriert [48]; Herder hatte erklärt, häßlich in griechischer Kunst seien die integrierten Restbestandteile asiatischer Vorgeschichte. [49] Alle aber betonten »wie sehr die griechischen Künstler das Häßliche vermieden, und wie sorgfältig auch in den schwersten Fällen (sie) Schönheit gesucht« hätten. [50] Schlegel erklärt das Häßliche in griechischer Kunst [51] als notwendige Erscheinung des Anfangs und Endes natürlicher Bildung; »hier ist in die Gesetzgebung selbst etwas Fremdartiges aufgenommen, weil der zusammengesetzte Trieb eine Mischung der Menschheit und der Tierheit ist«. (197) Aus demselben Grund freilich ist das Häßliche der modernen künstlichen Bildung als Interim geschicht-

lich begründbar. Die Ursache des Häßlichen der Antike und Moderne ist vor der historischen Gerichtsbarkeit nicht unterscheidbar. Die unterschiedliche Bewältigung des Häßlichen in Antike und Moderne ist Leistung der ästhetischen Kritik in Form der Theorie des Häßlichen. Sie vollendet als apolegetisch fungierender Kriminalkodex die griechische Kunstgeschichte zum Urbild der Kunst und vernichtet polemisch das negative Gegenbild schöner Kunst, die moderne häßliche Kunst. Sie zeichnet in dieser Doppelfunktion eine Polarisierung vor, die in der Romantik arbeitsteilig in zwei strikt voneinander geschiedene Arten der Kritik auseinanderbricht: in die vernichtende Polemik gegen reale Literaturverhältnisse und die vollendende, auf die Idee der Kunst zielende Kritik der Werke. Vergegenwärtigt wird die griechische Kunst nicht nur als Reihe einzelner Werke oder als der »schöne(n) Geist der einzelnen Dichter« oder als »vollkommener Stil des Goldenen Zeitalters« (207), sie wird zur »vollkommenen Anschauung« (164), zum »ästhetischen Urbild« (165), indem sie sich zur »Naturgeschichte der Kunst« (164) rundet, in der sich organisch die »Einheit der Kunst, das Kontinuum der Formen« zu einem Werk bildet. [52] Am Studium der griechischen Poesie, so Benjamins These, sei Schlegel »die Individualität der Kunsteinheit, [...] der Gedanke, das höchste Allgemeine als Individualität auszusprechen«, aufgegangen; er habe sie von dort »auf die Poesie überhaupt übertragen.« [53] Innerhalb dieses Entstehungszusammenhangs rückt die Theorie des Häßlichen an bestimmter Stelle ein in die unmittelbare Vorgeschichte der Entstehung von Kunstkritik. [54] Sie nährt rationalistisch tadelnd »die mystische These, daß die Kunst selbst ein Werk sei«, die Schlegel »um 1800 besonders in den Vordergrund seiner Gedanken« rückt und die schon Winkelmann vertreten hatte. Sie operiert in der Spannung zwischen einzelnen häßlichen Werken der griechischen Kunst und der Idee der Kunst. Zur Debatte steht das Problem, ob die Urbildfunktion der griechischen Kunst vereinbar sei mit der Existenz häßlicher Werke. Der Tadel der ästhetischen Theorie des Häßlichen dient der Verteidigung der Urbildhaftigkeit der Antike; sie übernimmt in dieser Funktion eine Aufgabe, die erst die romantische Kunstkritik in ihrer Konsequenz entwickelt: sie setzt die einzelnen Werke perspektivisch in Relation zur Idee der Kunst; freilich ohne die immanente Entfaltung der Werke in Beziehung auf die Idee der Kunst, sondern eher zur Entfaltung der Idee der Kunst trotz einzelner Werke. Sie dient – als Kriminalkodex – der Durchsetzung und Sicherung der Idee der Kunst. Aus der Perspektive der Idee der Kunst werden die häßlichen Werke der Antike und das Häßliche für romantische Kunst gleichermaßen partial und rechtfertigbar. Dennoch ist die Bezugnahme der einzelnen Werke zur Idee der Kunst verschieden in Klassizismus und Romantik. Während die »Unvollkommenheiten der frühen und die Entartung der späteren Stufen« antiker, natürlicher Bildung legitimiert werden durch die Ästhetisierung antiker Geschichte zu einem »vollendeten Kreislauf einer vollständigen Naturgeschichte der Kunst und des Geschmacks« (198), gilt das Häßliche der Romantik als Material unendlicher ästhetischer Perfektibilität: »Aus dem romantischen Gesichtspunkt haben auch die Ab-

arten der Poesie, selbst die exzentrischen und monströsen, ihren Wert, als Materialien und Vorübungen der Universalität, wenn nur irgendetwas drin ist, wenn sie nur original sind.« (KA II 187). Schließt sich die Kunst der Antike zur geschichtlich organischen Einheit, so stellt sich die moderne Kunst in der künstlichen Bildung weniger als Ganzheit, eher »als ein Gesamt, ein mixtum compositum« dar. [55] Der *Studium*-Aufsatz reflektiert im Begriff der Häßlichkeit die modernen Werke in allein negativer Beziehung auf die Idee der Kunst; für sie gibt es weder eine Aufhebung in, noch eine Annäherung an die Idee der Kunst; ihre »Disharmonie mit dem Schicksale, die [...] so zerreißen und schmerzhaft ist«, trifft der objektive Tadel ungemildert. Was klassizistischer Polemik im *Studium*-Aufsatz Inhalt und Antrieb war, die ästhetische Unsittlichkeit, vermag die aus den soziokulturellen Verhältnissen der Moderne herausgelöste romantische Kunstkritik zu »annihilieren«, indem sie sich allein auf die Werke konzentriert.

»In dem Grundsatz von der Unkritisierbarkeit des Schlechten liegt eine der charakteristischen Ausprägungen der romantischen Konzeption der Kunst und ihrer Kritik vor. Am deutlichsten hat ihn Schlegel im Abschluß des Lessingaufsatzes ausgesprochen: Es »kann... wahre Kritik gar keine Notiz nehmen von Werken, die nichts beitragen zur Entwicklung der Kunst...; ja es ist sonach eine wahre Kritik auch nicht einmal möglich von dem, was nicht in Beziehung steht auf jenen Organismus der Bildung und des Genies, von dem, was fürs Ganze und im Ganzen eigentlich nicht existiert.« [...] Der romantische terminus technicus für das Verhalten, welches nicht nur in der Kunst, sondern auf allen Gebieten des Geisteslebens dem Grundsatz der Unkritisierbarkeit des Schlechten entspricht, heißt »annihilieren«. Er bezeichnet die indirekte Widerlegung des Nichtigen durch Stillschweigen, durch seine ironische Lobpreisung oder durch die Lobeserhebung des Guten. Die Mittelbarkeit der Ironie ist im Sinne Schlegels der einzige Modus, unter dem die Kritik dem Nichtigen geradezu entgegenzutreten vermag.« [56]

Die Eingrenzung der Kritik auf die Immanenz ästhetischer Gebilde in der Frühromantik, setzt arbeitsteilig die Polemik, die annihilierende Kritik im alten, wörtlichen Sinne frei; sie wendet sich gegen einen Kulturbetrieb, der nur zu vernichten ist; in ihm ist kein Positives enthalten, das Kritik entfalten könnte. In diesem Punkt ist romantische Kulturkritik jener rigorosen Polemik gegen die moderne Produktions-, Rezeptions- und Reflexionsweise von Kunst immer noch nahe; sie freilich spart nun aus, was Schlegel in der Polemik gegen die Moderne im *Studium*-Aufsatz ebenfalls ansatzweise angegangen hatte: die Werke der modernen Kunst. [57] In ihrem »philosophischen Gehalt« findet bereits der *Studium*-Aufsatz einen positiven Anknüpfungspunkt ästhetischer Revolution: »Wenn[...]philosophischer Gehalt in der Tendenz des Geschmacks das Übergewicht hat, [...]so wird die strebende Kraft, nachdem sie sich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft hat, sich gewaltsam ermannen und zu Versuchen des Objektiven übergehn.« (149) Die Rückbindung an den Reflexionsgehalt der Werke eröffnet einen Ausweg aus der Misere der Moderne. Bereitet die Urbildhaftigkeit der Antike die Idee der Kunst vor, so lenkt der »philosophische Gehalt« der modernen Werke auf die dem Ästhetischen der Moderne immanente Reflexion.

Verhandelt die klassizistische Kritik im Begriff des Interessanten sowohl die kulturellen Bedingungen als auch die modernen Kunstwerke, so geht die romantische Kunstkritik von einem autonomen Kunstgebilde aus, das sie ausschließlich bezogen auf die Idee der Kunst reflektierend fortbildet. Die Herauslösung der romantischen Kunstkritik aus den Fesseln der literarischen Bedürfnisse, der Geschmacks, der temporären Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die die klassizistische Kritik förderte, aber selbst nie ganz vollzog, erzeugt ein neues Problem, die Gefahr der Esoterik und des Eskapismus. Die spätere Romantik und die Jungdeutschen versuchen ihr durch Aufhebung der strikten Trennung und Arbeitsteilung von Polemik an den literarischen Verhältnissen und immanenter Kunstkritik zu begegnen. Im Gegenzug bedenken sie nun in der Polemik die Werke in ihrem gesellschaftlichen und politischen Bedingungs-zusammenhang.

Kongruenz und Inkongruenz des Interessanten und ästhetisch Häßlichen.

Die Forschungsdiskussion ist disponiert zu der Kontroverse, ob das im *Studium*-Aufsatz negativ bewertete Interessante in der Romantik positiviert werde. [58] Die folgende Erörterung tritt selbst nicht mit dem Anspruch auf, dieses Problem lösen zu können; sie will allein Vorarbeit leisten, in zweifacher Hinsicht. Unumgänglich erscheint ihr die genaue Erfassung des Interessanten: seine Begründung und Ablehnung im *Studium*-Aufsatz, insbesondere Schlegels polemischer Bezug auf die begriffliche Vorgeschichte und Konjunktur des Interessanten in der aufklärerischen Ästhetik, [59] der vorgeprägte Gegensatz von Interessantem und klassizistisch Schönem.

Ebenso unerlässlich erscheint ihr die Beobachtung der nur partiellen Übereinstimmung von Interessantem und Häßlichem, die man bislang lax identifizierte. [60] Einzig Schasler hat im 19. Jahrhundert mit dem Hinweis auf die doppelte Innovation Schlegels, dessen Einführung des Häßlichen als logischer Kategorie der Negativität und des Interessanten als Problem der Moderne latent eine Differenz bemerkt. [61]

Zu überlegen ist, ob die Diskussion ums Interessante, sei sie eingeschränkt auf seine Positivierung durch die Romantik, sei sie allgemein um seinen Rang als Kategorie der Moderne, [62] schon eine Defizienz der ästhetischen Kategorie des Häßlichen unterstellt. Ist sie bloß kategoriale Einleitung des Rückzuges zur schönen Kunst oder ist, was als Rückzug erscheint, eine notwendige Rückbindung der Reflexion moderner Kunst an die Ästhetik?

Ist es wiederum in der Ästhetik nicht unter anderem die Einwanderung der Kategorie des Häßlichen, mit der zwar einerseits die moderne Kunst in ihr zur Sprache kommt, die aber andererseits zu ihrer Auflösung beiträgt? Nicht das Schöne und Interessante, sondern nur » das Schöne und das Häßliche « sind Schlegels » un-zertrennliche Korrelate «, (193) » die nur als solche und einer durch den andern in

ihrem Wesen erkannt, und richtig verstanden und begriffen werden können«, ergänzt präzisierend die Überarbeitung von 1823.[63]

Das Interessante ist nicht nur indifferent gegenüber dem Schönen, sondern auch gegenüber der Vergangenheit. In diesem Begriff öffnet sich das Ästhetische allein gegenwärtiger Wirklichkeit.[64] Sein daraus resultierender Vorzug, die Gestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die Nähe zur Kunstproduktion und -rezeption birgt die Gefahr für Kunst, mit der umstandslosen Preisgabe des Schönen und historischer Perspektivierung durch Vergangenheit und Zukunft, sich den bestehenden Verhältnissen widerstandslos einzupassen.[65] Die bloße Abwehr des Interessanten durch das klassizistisch Schöne hingegen ermächtigt in Form der von Schlegel kritisierten, ausschließlichen Rückwendung zur vergangenen schönen Kunst indirekt die interessante Kunst der Gegenwart. Die ästhetische Kategorie des Häßlichen nimmt sich demgegenüber abstrakt aus; sie leistet aber angesichts drohender Verabschiedung der Kunst, im kritischen Bezug auf die Gegenwart nicht nur einen geschichtlich erinnernden Rückbezug aufs Schöne, sondern auch, mit der Intention der Wiederherstellung schöner Kunst, eine Orientierung auf die Zukunft. Indem er die Aufklärung einholt und kritisch überholt, fixiert der *Studium*-Aufsatz in der Spannung von Interessantem und Häßlichem zwei konkurrierende Reflexionsweisen moderner Kunst; um Objektivität zu erreichen, entscheidet er zugunsten einer. In der Verbindung von historischem Studium und philosophischer Ästhetik wird die schöne Kunst erinnert und als wiederherzustellende entworfen; mit dem empirisch dicht an der Kunstproduktion und -rezeption orientierten Interessanten wird der gesellschaftliche Zusammenhang von moderner Kunst in der Entfaltung literarischer Bedürfnisse bedacht. Mit dem Häßlichen, insbesondere dem erhabenen Häßlichen versucht Schlegel beide Reflexionsweisen zu verknüpfen: die dem Interessanten einwohnende unendliche »getäuschte Erwartung« (195) wird durch den erzeugten »sittlichen Schmerz« (193) Triebfeder zur Wiederherstellung des Schönen.

Die Aporie des Interessanten und sein Widerpart »Das Klassizistisch Schöne«.

In einem Brief an Gottfried Körner vom 25. Januar 1793 gibt Friedrich Schiller einen kurzen typologischen Abriss der Ästhetik mit der Absicht, die bisherigen drei Möglichkeiten einer Theorie des Schönen in einer vierten »möglichen Form« zu überwinden und aufzuheben. »Entweder man erklärt (das Schöne; d. Verf.) objectiv, oder subjectiv; und zwar entweder sinnlich subjectiv (wie Burke u. a.) oder subjectiv rational (wie Kant) oder rational objectiv (wie Baumgarten, Mendelssohn und die ganze Schar der Vollkommenheitsmänner), oder endlich sinnlich objectiv[...]. Jeder dieser vorhergehenden Theorien hat einen Theil der Erfahrung für sich und enthält offenbar einen Theil der Wahrheit, und der Fehler scheint bloß

der zu seyn, daß man diesen Theil der Schönheit, der damit übereinstimmt, für die Schönheit selbst genommen hat.« [66] Mit der Intention, die Wiederherstellung des objektiv Schönen im theoretischen »Resultat« der bisherigen Ästhetikgeschichte einzuleiten, hat F. Schlegel 1795 im *Studium*-Aufsatz einen nicht nur typologischen, sondern zugleich theoriegeschichtlichen Abriß der Kunstreflexion der Moderne versucht. Seiner Einteilung der modernen Bildungsgeschichte in drei große Bildungsperioden gemäß (222), referierte er die Geschichte ästhetischer Theorie. Sie hat gegenwärtig »den Punkt erreicht, von dem wenigstens ein objektives Resultat, es falle nun aus, wie es wolle, nicht weit mehr entfernt sein kann. Nach den pragmatischen Vorübungen des theoretisierenden Instinkts (erste Periode, deren Grundsatz die Autorität war) entstand die eigentliche scientifische Theorie. Ohngefähr zu gleicher Zeit entwickelten und bildeten sich die dogmatischen Systeme der rationalen und der empirischen Ästhetik (zweite Periode); und die Antinomie der verschiedenen manierten Theorien führte den ästhetischen Skeptizismus (Krise des Übergangs von der zweiten zur dritten Periode) herbei. Diese war die Vorbereitung und Veranlassung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft (Anfänge der dritten Periode). Noch ist das Geschäft nicht weniger als beendet. Die Ästhetiker selbst, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der kritischen Philosophie ausgegangen sind, sind weder in den Prinzipien noch in der Methode unter sich einig.« (223/224)

In seiner Vorlesung über philosophische Kunstlehre (Aesthetik) vom Jahre 1798 hat A. W. Schlegel die Periodisierung seines Bruders bis in den Wortlaut übernommen [67]; nur die abschließende Äußerung über Kant und die Anspielung auf Differenzen zu Schiller entfielen. Die Vorlesung, die in der Nachschrift des später bekannten Platonikers und Ästhetikers F. Ast überliefert ist, gibt Einblick in die Werkstatt des *Studium*-Aufsatzes und detailliert Aufschluß über seine geistesgeschichtlichen Bezugnahmen. Sie gestattet eine präzisierende Einsicht in seine innere Textorganisation. Indem A. W. Schlegel den ästhetikgeschichtlichen Theoremen nachträglich Begrifflichkeit und Ergebnisse des *Studium*-Aufsatzes unterlegt [68], wird F. Schlegels produktive Aneignung dieser Vorgeschichte rekonstruierbar. Aufschließen läßt sich, welche dogmatischen Systeme der rationalen und empirischen Ästhetik, also der zweiten Periode moderner Bildungsgeschichte, und welche kritischen Theorien und Werke dem ästhetischen Skeptizismus, d. h. der »Krise des Übergangs von der zweiten zur dritten Periode« der Moderne zuzuzählen sind. »Die Theorien, die den meisten Einfluß auf die Bildung und den Gang der schönen Künste hatten, können in drei Theorien zerfallen: 1. Periode. Vorübungen des theoretisierenden Instinkts, deren Prinzip größtenteils die Autorität war; 2. eigentliche scientifische Theorie. Fast zu gleicher Zeit entwickeln sich die Systeme der rationellen und empirischen Ästhetik; 3. Krise des Übergangs zur dritten Periode. Die Antinomie der einseitigen Theorien führt den ästhetischen Skeptizismus herbei: Diese Perioden lassen sich nicht genau nach Zeiten abteilen. [...] Das rationale System der dogmatischen Ästhetik ist beinahe bloß auf

Deutschland eingeschränkt geblieben. Baumgarten steht an der Spitze, Mendelssohn und Sulzer waren seine Schüler; Eberhard in Halle folgte dem System und auch Engel. Das empirische System ist von Home (*Elements of Criticism*) und Burke (*System über das Erhabene*) vorzüglich ausgebildet worden. Man hat eine Menge Theorien des Schönen aufgestellt, ohne die Absicht zu haben, es auf die Künste anzuwenden, so Hogarth, Mengs, Winckelmann, Hemsterhuis usw. [...]. -- Der ästhetische Skeptizismus hat sich in despotischer Anarchie gezeigt; es waren durch die Theorie so viele Vorurteile sanktioniert, daß einmal ein Durchbruch geschehen mußte durch die, die ihre Kraft fühlten und sich an die konventionellen Regeln und Vorurteile nicht binden wollten. So Shakespeare, dem man deshalb Regellosigkeit vorwarf; vorzüglich tat dies Voltaire. So behauptete auch Goethe die unbedingte Freiheit seiner Genialität; daher hat er sich zu der Höhe erhoben. Das Unwesen der ästhetischen Anarchie, wo man sich alles erlaubte, ist geschildert von Lenz, *Geschichte der dramatischen Poesie 1774*. [...] Die dritte Periode ist noch nicht beendet, denn mit ihr würde die Wissenschaft selbst beschlossen sein. « [69]

A. W. Schlegels Extrapolation des *Studium*-Aufsatzes stützt auf dem begrenzten Gebiet ästhetischer Theoriebildung die Interpretation, in der Sequenz seiner Argumente rolle die Studie divergierende Reflexionsweisen von Kunst in der Moderne auf, vollziehe die Auflösung ihrer Teilwahrheiten, und arbeite ihre Unwahrheiten und Fehler ab zu dem Zweck, sie in ein Ganzes objektiver ästhetischer Theorie, objektiven Geschmacks und objektiver Nachahmung zu überführen. Das bescheidene Resultat, das F. Schlegel am Ende seiner Studie zieht, einige Dunkelheiten erhellt und einige Widersprüche dadurch gelöst zu haben, daß er »für jede einzelne auffallende Erscheinung die richtige Stelle im großen Ganzen der ewigen Gesetze der Kunstbildung zu bestimmen suchte« (221), ist das eines einerseits polemisierenden, andererseits integrierenden Prozesses. Man hat dies in Anlehnung an Friedrich Schlegels eigene Charakterisierung zureichend als »vollendenden Eklektizismus« bezeichnet. »Den »modernen« Entwicklungen steht also Schlegel nicht ablehnend gegenüber, sondern vielmehr »kritisch«, sogar »eklektisch«: es geht ihm, im Sinne des Ansatzes der »Philosophischen Lehrjahre«, um gültige Vollendung »einseitiger Meynungen«, die doch »einzelne Züge der Wahrheit« enthalten. « [70]

Im Versuch zu einem vorläufigen Fazit über die moderne ästhetische Bildung führt der Polemiker verschiedene, bislang einander ausschließende literarische Richtungen und Theorien, wie Originalitätskult und Virtuosität, Genieästhetik und Regelpoetik, empirische und rationale Ästhetik, zusammen. Vereinheitlichend ist ihre einhellige Orientierung auf das Interessante. Allen gemeinsam ist der »Mangel der Allgemeingültigkeit«, der wiederum »die durchgängige Richtung der Poesie, ja der ganzen ästhetischen Bildung der Modernen aufs Interessante« erklärt; »Auch wo das Schöne am lautesten genannt wird, findet man bei genauer Analyse im Hintergrunde gemeinlich nur das Interessante« (147).

Längst vor Schlegels Abhandlung war das Interessante in der zeitgenössischen poetologischen und ästhetischen Diskussion zum Inbegriff der Moderne avanciert. Nach Sulzers Artikel [71], der Aussagen und Rasonnements aufklärerischer Poetiken von König [72], Riedel [73], Meiners [74] und Garve [75] zusammenfaßt, ist das »Interessante [...] die wichtigste Eigenschaft ästhetischer Gegenstände, weil der Künstler dadurch alle Absichten der Kunst auf einmal erreicht.« Für Schlegel freilich wird das Interessante gegenüber den ihm zunächst gleichberechtigten zeitgenössischen poetologischen Termini des Individuellen und Charakteristischen (130) dominant, weil es zum Inbegriff auch des interimistischen Charakters der Moderne disponiert ist. Der Begriff des Interessanten ist nicht nur fähig, empirische Merkmale der Moderne terminologisch einzuholen; er ist auch durch die von ihm spezifisch erfaßte dynamische Steigerung geeignet, vorzuführen, daß das immanente Bewegungsgesetz der Moderne im Interessanten selbst dazu treibt, sie zu überholen.

Vorstrukturiert ist im Begriffsgebrauch des Interessanten ein Gegensatz zum klassizistisch Schönen, den der *Studium*-Aufsatz entfaltet und in seinem Gefolge später A. W. Schlegels *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre*. Der Intention nach ist das Interessante bei Sulzer dem »ruhigen Genuß« entgegengestellt. Eigenart und ästhetische Legitimation des Interessanten sind in Sulzers Artikel aus diesem Gegensatz heraus entwickelt.

»Denn ob es gleich scheineth, daß der ruhige Genuß angenehmer Empfindungen der erwünschteste Zustand sey, so zeigt sich doch bey näherer Untersuchung, daß die innere Würksamkeit, oder Thätigkeit, wodurch wir uns selbst, als freye aus eignen Kräften handelnde Wesen verhalten, die erste und größte Angelegenheit unserer Natur sey.« [76] Sulzers Artikel zeichnete also die den *Studium*-Aufsatz bestimmende Entgegensetzung von unbefriedigtem und ruhigem Genuß (123) im Begriff des Interessanten vor. F. Schlegel griff sie mit eben der Entschiedenheit gegen das Interessante auf, mit der Sulzer für es eingetreten war. Die interessante Kunst widerspricht letztlich der menschlichen Bestimmung, während sie sie nach Sulzer einlöst; interessante Kunst löst ein, »wozu die Natur uns hat machen wollen«: zu »lebhaften, thätigen, nach Würksamkeit durstigen Menschen«, statt zu »sanften, seligen, enthusiastischen Seelen, die nach dem ruhigen Genuß innerer Wollust [...] schmachten.« [77]

A. W. Schlegels Vorlesungen von 1798 vergegenwärtigen die ästhetikgeschichtliche Situation konkurrierender Reflexionsweisen von Kunst, die der *Studium*-Aufsatz antrifft und aufheben will. Vor Kants *Kritik der Urteilkraft* habe die Alternative zwischen dem »mystischen Idealismus des Schönen« der klassizistischen Theorien (306–314) und dem Interessanten der rationalen und empirischen Ästhetik bestanden (288–305). Baumgartens Ansatz, »nur vom interessanten Gehalt der Vorstellung, nicht von der schönen Form« zu handeln (294), sei von Sulzer fortgeführt worden (297). Konsequenz sei gewesen, daß mit Orientierung »auf das Interessante des Gehalts« und »die Kraft zu wirken«, »das Schöne nicht zum

obersten, nicht zum einzigen Zweck der Künste« (297) erhoben, sondern moralischen »nützlichen« Zwecken untergeordnet worden sei [78]; das habe zu einer bedingten Lizenz des Häßlichen geführt (297).

Höchste Bedeutung käme dem Interessanten in der empirischen englischen Ästhetik zu, die von der Erfahrung, dem »gemeinen Menschenverstand« und dem Interesse als »Eigennutz« oder »Eigenliebe« [79] ausgeht. (340). Ihr galt im wesentlichen die Opposition der Klassizisten. [80] Winckelmann, Mengs, Hemsterhuis und K. Ph. Moritz hätten das Ideal des Schönen antithetisch zum Interessanten konzipiert. Hemsterhuis gehe »ganz auf das Formale bei den angeschauten Gegenständen und abstrahier(e) vom Materiellen« (310); Winckelmann »nahm ein ewiges Urbild des Schönen, eine unkörperliche Schönheit an wie Plato; er betrachtet das Schöne als einen Gegenstand der intuitiven Beschauung, entfernt von jeder leidenschaftlichen Bewegung und jedem charakteristischen Interesse« (309). In diesem durchgängigen Gegensatz von »mystischem Idealismus« einerseits, Empirismus und Rationalismus andererseits, von autonomer und zweckgerichteter Kunst, von einseitiger Beziehung auf die Antike und Vergangenheit und alleiniger auf die Gegenwart und das künftig zu Erwartende [81], von – in den Worten F. Schlegels – »uninteressiertem Wohlgefallen«, Unabhängigkeit »vom Zwang des Bedürfnisses«, »Harmonie« und »unmittelbarem Genuß« (184) einerseits und von »Begierde« [82], »Neubegierde« [83], »Täuschung« [84], »Widerspruch«, »Streit« [85] und Parteinehmen [86] andererseits, kurz von schön und interessant ergreift der *Studium*-Aufsatz eindeutig zugunsten des Schönen Partei; so entschieden, daß er schließlich noch nach seinem Abschluß Schillers Begriff des Sentimentalischen wegen des Interesses an der Realität des Ideals als Halbheit und Inkonsistenz in der Vorrede verwirft (118). Schlegel schließt mit seinem Verständnis des Genusses an Hemsterhuis an [87]; er bezieht sich mit seiner Bestimmung der höchsten Schönheit auf die noch vage Ansicht von Winckelmann und Mengs, »Schönheit sei etwas Geistiges, die Seele der Materie gleichsam« [88] oder »ein Ausfluß der Göttlichkeit« [89]; er übernimmt, wie man aus einigen Fragmenten vermuten, nun aber zweifelsfrei durch A. W. Schlegels Vorlesungen belegen kann, seine Bestimmung des Schönen »als die äußere Erscheinung des Guten« von K. Ph. Moritz. [90]

Gleichwohl reproduziert der *Studium*-Aufsatz nicht erneut den Gegensatz von klassizistisch-formaler Schönheit und interessantem Gehalt. F. und A. W. Schlegel kritisieren beide die klassizistischen und metaphysischen Theorien des Schönen wegen ihrer Einflußlosigkeit auf die gegenwärtigen Künste. (124) [91] Mit Rücksicht auf die endgültige Durchsetzung des klassizistischen Ideals des Schönen setzt der *Studium*-Aufsatz kritisch an zwei Defiziten der bisherigen metaphysisch klassizistischen Theorien an. Die Verbindung von Studium der Griechen und transzendentalphilosophisch begründeter Ästhetik (163/164) versucht das von A. W. Schlegel offen ausgesprochene philosophische Defizit klassizistischer Kunstkenner aufzuholen. Sie erst ermöglicht deren richtige Forderungen nach »allgemeinen

Gesetzen der Schönheit« nicht mehr nur mit »verneinenden Bestimmungen« (307) zu beantworten. Mit der positiven Entfaltung allgemeiner Gesetze des Schönen durch die Verknüpfung von historischer und philosophischer Reflexion der Kunst verändern sich die bisherigen klassizistischen Bestimmungen des Häßlichen als eines bloß Unschönen. Es ist nicht mehr nur ein Arsenal von Mangelhaftem, Negativem, das es aus dem unbezeichnenbaren[92], formalen Schönen auszugrenzen gilt; als »Korrelat«, als Negation[93] eines positiv bestimmten und in seinen Momenten entfalteten Schönen schafft es nun selbst der Tendenz nach Positives. Die kritische Bemerkung des *Studium*-Aufsatzes, »die metaphysischen Untersuchungen einiger weniger Denker über das Schöne hatten nicht den mindesten Einfluß auf die Bildung des Geschmacks und der Kunst« (124),notiert das zweite Defizit der klassizistischen Theorien. Die äußerliche Abwehr und Ausgrenzung des Interessanten kann es nicht bewältigen, eher indirekt ermächtigen. In der bloßen Entgegensetzung zum Interessanten durch Betonung der Freiheit vom Interesse zeigt sich auch der Klassizismus davon affiziert. Der *Studium*-Aufsatz sucht diesen Zirkel mit Rücksicht auf die Wiederherstellung des Schönen durch Aufhebung des Interessanten zu durchbrechen. Daher tritt Schlegel im ersten Teil seiner Schrift destruktiv in das Lager des Gegners ein, um dessen immanente Gesetze aufzuspüren.

Das »allgemeine Grundgesetz« des Interessanten nach Garve[94] und Eberhard ist, daß »das Interesse steigen muß, wenn es nicht aufhören soll«, und »es verschwindet, sobald es den höchsten Grad erreicht hat.« [95] Die Figur quantitativer Steigerung und Überbietung betrifft nicht allein die Wirkungsbezogenheit des Interessanten; in der englischen Poetik taucht sie in der Definition des Originalgenies ebenso auf: »The word original, considered in Connection with Genies, indicates the Degree, not the Kind of this accomplishment, and[...]it always denotes its highest Degree.« [96] Das heißt, im Interessanten faßt die Kritik Schlegels, keinen allein wirkungsästhetisch ablaufenden und erklärbaren Mechanismus[97], sondern ebenso produktionsästhetische Vorgänge, im Sturm und Drang etwa. »Die hervorbringende Kraft ist rastlos und unstet; die einzelne wie die öffentliche Empfänglichkeit ist immer gleich unersättlich und gleich unbefriedigt.« (123) Die produktions- und wirkungsästhetisch gleichermaßen im Interessanten relevant werdende Kategorie ist die des Neuen. (126) In der englischen Poetik entwickelt sich parallel zu Einsichten in die kapitalistische Ökonomie und in Opposition zur Antike[98] der Begriff der »novelty«. [99] In der unendlichen ästhetischen und intellektuellen Innovation bemerkt die Kritik des Interessanten die Entfesselung literarischer Bedürfnisse.

Positiv aufzugreifen, ist die von der gesamten Ästhetik der Aufklärung am Interessanten hervorgehobene Freiheit und Selbsttätigkeit des Menschen, negativ und zu unterdrücken ist die von Riedel, Garve und Sulzer eigens hervorgehobene gesellschaftlich ökonomische Herkunft des Interessanten, aus der »Eigenliebe« und dem »Eigennutz«. [100] Die in der Aufklärung als untrennbare Einheit im Interessanten begriffene Freiheit und Selbsttätigkeit einerseits und des »Eigennutz«

andererseits wird von Schlegel zugunsten der Selbsttätigkeit im Blick auf die Konstituierung des Schönen durch das Erhabene herausgesprengt und idealistisch dem empirischen Ansatz des Interessanten entgegengestellt. Das Selbstüberschreiten der Moderne wird im *Studium*-Aufsatz mit der Erkenntnis des dynamischen Prinzips der Steigerung im Interessanten prognosefähig. Die »natürliche Entwicklung des Interessanten« in »den verschiedenen Gang der besseren und gemeinern Kunst« (149) wird entscheidungsfähig erst durch die Möglichkeit der Zerlegung der modernen Genieprodukte in »ästhetische Energie«, die Erscheinung des Eigennutzes im Interessanten und den »philosophischen Geist«, (146) die Erscheinung der Selbsttätigkeit im Interessanten. Die Kritik des Interessanten setzt an der Eigengesetzlichkeit der Neuheit an. Solange das Verhältnis von Produzenten und Rezipienten in der empirischen Ästhetik und Genietheorie psychologisch mechanistisch als Überbietung von »intellektuellem Gehalt« und »ästhetischer Energie« begriffen wird, ist die Dynamik der Innovation in Produktion und Konsumtion unabschließbar. »Da alle Größen ins Unendliche vermehrt werden können, so ist klar, warum auf diesem Weg nie eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann, warum es kein höchstes Interessantes gibt.« (148) Die Eigengesetzlichkeit des Interessanten, durch ständiges Überbieten über das Erreichte unaufhörlich hinauszutreiben und gleichwohl zu keiner neuen Qualität zu kommen, macht nach Schlegel den Übergang zum objektiv Schönen zwingend oder beschwört das Ende der Kunst herauf. Die Herrschaft des Interessanten wird zum Interim; darin liegt seine Rechtfertigung; »das Interessante« ist »der kürzeste Weg, den eigentlichen Charakter der modernen Poesie zu entdecken, das Bedürfnis einer klassischen Poesie zu erklären« (115). Aus der immanenten Gesetzlichkeit des Interessanten leitet sich »durchgängig dasselbe Bedürfnis nach einer vollständigen Befriedigung, ein gleiches Streben nach einem absoluten Maximum der Kunst« ab. (148)

Streng genommen kann die Bewegung des Interessanten nicht das Bedürfnis schöner Kunst hervorbringen, sondern nur nach dem Prinzip der Innovation die schöne Kunst als die neue Kunst hervortreiben. Ihrer Genesis nach droht sich daher Schlegels schöne Kunst einer Bewegung zu verdanken, zu der sie in Widerspruch steht. Die Herrschaft des Interessanten müßte sich nach der ihr eigenen immanenten Gesetzlichkeit selbst vernichten. Gleichwohl ist im geschichtlichen Prozeß noch offen, was Schlegels Argumentation vorwegnehmen zu können meint: »das Übermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen«. (148) Unter Bedingungen künstlicher Bildung soll »der bessere Geschmack der Moderne[...] nicht ein Geschenk der Natur, sondern das selbständige Werk ihrer Freiheit sein« (152), – er kann also nicht mechanisch entstehen. Es ist die Antinomie des Interessanten gegenüber dem aus der transzendental-philosophischen Ästhetik hergeleiteten Begriff des Häßlichen, lediglich »das Bedürfnis nach einer vollständigen Befriedigung« zu schaffen, also allein – hier wird eine Einsicht Fichtes fruchtbar gemacht – die em-

pirische Voraussetzung einer ästhetisch-sittlichen Veränderung, deren Inhalt darin besteht, davon unabhängig zu werden.

In der Entscheidungssituation zwischen »zwei Katastrophen« (149) wird die in der Shakespeareanalyse herausgearbeitete Differenz zweier Tendenzen interessanter Kunst relevant; es ist die »ästhetische Energie« einerseits, d. h. die naturhaft durch das Genie produzierte »sinnliche Stärke«, »täuschende Wahrheit« und »unerschöpfliche Fülle«, die »die Menge immer unwiderstehlich gefesselt« habe, (146) und der »philosophische Gehalt« andererseits, der das »grenzenlose Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft« (145) aufdeckt: »Geht die Richtung des Geschmacks mehr auf ästhetische Energie«, 1823 lautet die Verdeutschung »entschiedene heftige schnelle Wirkung« (73), so treibt das Interessante in unendlicher Selbstüberbietung über sich hinaus zu den verschiedenen Arten des Häßlichen. Schlegel stuft sie als Phasen der Agonie des Geschmacks ein und faßt sie der jeweiligen Provokation bestimmter Vermögen gemäß als das »Pikante«, »Frappante«, das »Fade« und »Schockante« mit seinen Unterarten des »Abenteuerlichen«, »Ekelhaften« und »Gräßlichen«. »Wenn hingegen philosophischer Gehalt in der Tendenz des Geschmacks das Übergewicht hat, und die Natur stark genug ist, auch den heftigsten Erschütterungen nicht zu unterliegen; so wird die strebende Kraft, nachdem sie sich in Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft hat, sich gewaltsam ermannen und zu Versuchen des Objektiven übergehen. Daher ist der echte Geschmack in unserm Zeitalter weder ein Geschenk der Natur noch eine Frucht der Bildung allein, sondern nur unter Bedingungen großer sittlicher Kraft und fester Selbständigkeit möglich« (149).

In der im modernen Genieprodukt angelegten Differenz des ästhetisch Interessanten als Naturprodukt und des philosophisch Interessanten als künstlichem Produkt liegt neben der Eigendynamik des Interessanten der Drehpunkt zur kommenden Entwicklung. Die in der modernen Kunsttheorie von Baumgarten bis Herder, von Lessing bis Schiller gepriesene Eigenart des Genies, in der Moderne trotz Isolation und Künstlichkeit wie die Natur produzieren zu können, wird Schlegel problematisch. Denn gerade, was dem Genie der Moderne und der Antike gemeinsam sein soll, seine naturhafte Produktionsweise des Schönen[101], wird trügerisch. »Das Vorrecht der Natur ist Fülle und Leben: das Vorrecht der Kunst ist Einheit« (M I 23). In der Naturverfallenheit der Römer, ihren »kolossalen Ausschweifungen«, sieht Schlegel den Untergang der natürlichen Bildung und die Genese des Interessanten (119; M I 24f.) Unter Bedingungen künstlicher Bildung verändert sich die Natur im Menschen mit der Veränderung des Verhältnisses des Menschen zur äußeren Natur. Da die Natur unter Bedingungen künstlicher Bildung chaotisch und entfesselt ist, weil sie mit der Vernunft nicht harmoniert, ermächtigt das Genie das Häßliche. Das wäre eine Legitimation der Sturm- und Drang-Ästhetik. Und in der Tat geht Schlegel mit ihr ein Stück Wegs in der Diagnose der Moderne zusammen. Die moderne Kunst ist nicht mehr schöne Kunst. Shakespeares Produkte als schön zu bezeichnen und Shakespeare mit Sophokles

gleichzustellen, [102] führt in die Irre (146). Dagegen fordert der Klassizist im Anschluß an Karl Philipp Moritz [103], die Kunst müsse »gewalttätig ein bestimmtes Einzelnes aus der unendlichen Fülle« herausreißen. »Nicht genug, daß die Kunst alle Mannigfaltigkeit nur von der Natur entlehnt, sie zerschneidet auch Gestalt und Leben, sie zerreißt die Natur.« (M I 24). Folgt den Alten unter idealen Bedingungen dieser Einsicht, indem sie »durch ihre idealische Masken der Schönheit und Wahrheit Leben und Täuschung« aufopferten, so ist unter Bedingungen künstlicher Bildung, der Entfesselung literarischer Bedürfnisse, eine noch angestrebtere Formbewältigung angebracht, also gerade nicht das affirmative Verhalten der Neuern, die »die Schönheit und Wahrheit dem Leben und der Täuschung preisgaben« (M I 24 Anm.)

Mit seiner Kritik der Genieproduktion vollzieht Schlegel den Schritt von der Genie- zur Künstlerästhetik; dieser nicht jener wird die Hervorbringung schöner Kunst anvertraut. [104]

Das Häßliche und das Erhabene

Schlegels Projekt einer Ästhetik gründet philosophiegeschichtlich in Fichtes Kritik an Kant. Der *Studium*-Aufsatz leitet die Möglichkeit von Ästhetik unmittelbar daraus ab:

»Seit durch Fichte das Fundament der kritischen Philosophie entdeckt worden ist, gibt es ein sicheres Prinzip, den kantischen Grundriß der praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen und auszuführen; und über die Möglichkeit eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften findet kein begründeter Zweifel mehr statt.« (224) Die Aufhebung des Kantischen Dualismus von reiner und praktischer Vernunft durch Fichte führt auf ästhetischem Gebiet zu Versuchen, den Dualismus von Schönem und Erhabenem, den Burke zu einem Gegensatz zugespitzt hatte [105], zu beseitigen. Auch Schiller geriet in dieses Problem.

»Die Kantsche Ästhetik hatte den Begriff der Schönheit allein aus der theoretischen Vernunft deduziert, und lediglich der Erhabenheit eine ursprüngliche Beziehung auf Sittlichkeit zugestanden.« [106]

Schiller findet an Kants Schönheitsbestimmung problematisch, ja verfehlt, daß die freie und »arabeske« Schönheit »reiner sey, als die höchste Schönheit des Menschen«. [107] »Schönheit muß schon in ihrem Grunde mehr sein als nur eine Modifikation der menschlich indifferenten Erkenntnistätigkeit.« [108] In der Überschreitung und Ergänzung Kants gehen Schlegel und Schiller von der praktischen Vernunft, von dem sittlichen Wesen des Menschen aus. Ihre Definitionen »Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung« (Schiller) [109] und »das Schöne im weitesten Sinne (in welchem es das Erhabene, das Schöne im engern Sinne und das Reizende umfaßt) ist die angenehme Erscheinung des Guten« (Schlegel) (176) unterscheiden

sich in der Bestimmungsintention, ein objektiv Schönes zu konstituieren nur geringfügig; beide sind auf die freie Selbstbestimmung des Menschen, die Tätigkeit aller seiner Vermögen und die Realisierung der Gattung Mensch bezogen; erst im Bestimmungsumfang und in Art ihrer Entfaltung, erst in der unterschiedlichen Konsequenz, die sie aus der Korrektur des Kantschen Ansatzes ziehen, erweisen sie sich als alternative Konzeptionen.

Daß die Kantische Ästhetik »lediglich der Erhabenheit eine ursprüngliche Beziehung auf Sittlichkeit zugestand« [110], nicht aber dem Schönen, hatte in den Augen Schillers seinen guten Grund. Denn das Erhabene konzipiert die »gemischte Natur des Menschen«, wie beide Schlegel (194) und Schiller [111] gleichlautend formulieren, seine sinnlich vernünftige Doppelnatur als Widerstreit; die Schönheit dagegen strebt nach Versöhnung und Harmonie des Sinnlichen und Vernünftigen innerhalb der Sphäre der Sinnlichkeit. Das Erhabene harmonisiert nicht, wie das Schöne, die »sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft« zum Gefühl der Freiheit, sondern konzipiert und realisiert sinnliche und vernünftige (moralische) Natur des Menschen als Widerstreit; es entscheidet in einer widerspruchsvoll verlaufenden Empfindungsfolge zugunsten der Vernunft. Nach dem Wechselbad des Erhabenen durch Erschütterung und Erhebung erscheint der Mensch frei, »weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde«. [112] Im Erhabenen wird durch sinnliche Erfahrung eine Selbstvergewisserung der Vernunft erreicht. In der Terminologie Kants verbleibend, [113] ist Schiller daher gezwungen, zwei »radikal verschiedene«, aber gleichwertige Formen des ästhetischen Genusses anzunehmen: die »sittliche Harmonie« zwischen Vernunft und Sinnlichkeit wird »durch Schönheit symbolisiert, die sittliche Energie durch das Erhabene«, in dem Vernunft und Sinnlichkeit als widerstreitende erfahren werden. [114]

Wenn jedoch »Schönheit als Freiheit in der Erscheinung das volle Phänomen der vernünftigen Sittlichkeit anschaulich vergegenständlichen soll, so muß in ihr beides, die Harmonisierung und die Entgegensetzung des Willens, sichtbar werden« [115]. Die »Phänomene von Schönheit und Erhabenheit (sind) in eines zusammenzudenken.« [116] Schlegel versucht es [117]. Das Einwandern des Erhabenen ins Schöne hat freilich zwei Konsequenzen. Das Schöne wird »ein praktisches Gebot« (177); es hat die »reine Menschheit« darzustellen; es kann daher, so Schlegel, »in der Wirklichkeit nur beschränkt vorhanden sein« (177) und stellt, so Schiller kritisch, »eine Absonderung« dar, »die bloß der Philosoph macht und die bloß von einer Seite her statthaft ist.« [118]

Mit der Aufnahme des Erhabenen ins Schöne wird der Widerstreit von Vernunft und Sinnlichkeit ans Schöne selbst herangetragen, und ihm solange er unendlich unentschieden ist, wie exemplarisch bei Shakespeare, für die Moderne als häßlich entgegengesetzt. An die Stelle der Korrelation von Erhabenem und Schöнем ist die vom Häßlichem und Schöнем getreten. Zur Ästhetik des Schönen treten mit der des Erhabenen neben die »Erlösungsästhetik der aufgelösten[...]die Rückzugs-

ästhetik der ausgehaltenen Widersprüche. In wachsendem Maße drängen jene Phänomene ins Zentrum der Ästhetik, die nicht mehr als Phänomene des »Schönen« begriffen werden können: das Pathetische, das Tragische, das Komische und Lächerliche, das Grotteske und das Kauzig-Humoristische, die Ironie, das Kitschige, das Häßliche, das Dionysische usf. – und eben auch und zuerst das *Erhabene*. « [119] Häßlichkeit ist ein Zerfallsprodukt des einerseits in harmonisierbaren, andererseits unlösbar Widerstreit aufgespaltenen Erhabenen. Schlegels Problematisierung des Häßlichen als Kategorie moderner Kunst ist daher wesentlich eine Problematisierung erhabener Häßlichkeit; der Exkurs bringt es in Varianten mehrfach in dieser Kontamination der Begriffe zur Sprache. [120] Schlegels erhabene Häßlichkeit unterscheidet sich von der traditionellen Kategorie des Erhabenen, auch des schrecklich Erhabenen. [121] Löste dieses den Widerstreit zwischen Vernunft und Sinnlichkeit zugunsten der Vernunft, so bleibt in jener der Widerspruch unendlich unentschieden. Erhabene Häßlichkeit ist ästhetisch definierbar, für den Klassizisten aber nur geschichtlich und praktisch tilgbar. Anders in der Romantik. Der Klassizist spitzt seinen Einspruch gegen die Moderne auf eine Kategorie zu, die eher als die des Interessanten, dem Romantiker akzeptierbar ist: die des erhabenen Häßlichen. Zu fragen wäre, ob es nicht diese Kategorie ist, die die Romantik vor allem in ihrer Kunstproduktion bei bleibender Negativität ästhetisch rehabilitiert und integriert. [122]

Schlegels *Studium*-Aufsatz kennt wie Schiller »zwei voneinander radikal verschiedene Formen des Genusses«; sie sind jedoch nicht gleichberechtigt anerkannt wie das Schöne und Erhabene, sondern stehen in ungleichem, gegensätzlichem Verhältnis; sie sollen zudem einander geschichtlich ablösen: das Häßliche faßt kategorial den ästhetischen Iststand, das Schöne die Kunst der Vergangenheit und Zukunft.

Schlegel behauptet, seiner innovatorischen Leistung, der Entwicklung einer ästhetischen Theorie des Häßlichen, bewußt, das Schöne und Häßliche seien »unzertrennliche Korrelate« (193). Ihre Durchführung aber erweist, daß sich zum Schönen als der Erscheinung des absolut Guten, wie es die Antike verwirklichte und die Zukunft wieder erreichen soll, kein Häßliches als positives Korrelat denken läßt. Übrig bleiben das dürftig Häßliche und das erhabene Häßliche, die sich als Varianten des Häßlichen konkret beziehen lassen, auf den »schneidenden Kontrast der höheren und niederen Kunst« (130) in der Moderne.

Dem Dilemma, die moderne Kunst in Kategorien des Häßlichen nur als antithetische Korrelate zum Schönen erfassen zu können, gleichwohl aber dem Schönen selbst kein gleichwertiges Korrelat zugestehen zu wollen, begegnet Schlegels Studie durch Hypostasierung eines Schönen »im weitesten Sinne«, in das drei Bestandteile eingehen: »das Erhabene, das Schöne im engeren Sinne und das Reizende«. Dieses umfassend Schöne ist definiert als die »angenehme Erscheinung des Guten«. (176) Die drei Bestandteile des umfassend Schönen, das Erhabene, Schöne im engeren Sinne und das Reizende sind »einer grenzenlosen Vervoll-

kommnung fähig«; »für die gegenseitigen Verhältnisse dieser Bestandteile aber«, die das Schöne im weitesten Sinne ausmacht, gibt es »unwandelbare Gesetze«. (177) Die Aufsplitterung des Schönen in dessen unwandelbare Gesetze und seine drei Bestandteile, denen Perfektibilität und Geschichtlichkeit zugestanden wird, gibt auch den Widerpart auf der Ebene der Bestandteile, das Häßliche, als geschichtlich zu erkennen. Die Lösung der Spannung zwischen Schönerm und Häßlichem ist als geschichtliche denkbar gemacht. Die Kategorie des Häßlichen erfaßt ein ästhetisches Interim, das letztlich das Schöne nicht ernsthaft gefährdet, sondern seine Wiederherstellung fördert. Der Versuch einer ästhetischen Theorie des Häßlichen setzt zu zwei Bestandteilen des umfassend Schönen opponierende Kategorien: dem Schönen »im engeren Sinne« stellt er das dürftig Häßliche, dem Erhabenen das erhabene Häßliche entgegen. [123]

Um die Bestimmungsmomente des Häßlichen der Moderne im *Studium*-Aufsatz noch präziser zu beschreiben, ist eine weitere ästhetisch begriffliche Ebene zu beachten. »Einheit in der Mannigfaltigkeit« war die Definition des »Wesen(s) der Schönheit in den Dingen, welche die Sinne rühren« in der Ästhetik der Aufklärung. [124] »Die Formel »Einheit in der Mannigfaltigkeit« repräsentiert [...] zwei Zeitalter; auf den cartesianischen Rationalismus geht die Forderung der Einheit, auf die Renaissance die der Mannigfaltigkeit zurück. Die Verkörperung der neuen Formel gleichsam ist die Metapher, die in ihrer Vereinigung fremder Dinge und Worte der Forderung der Mannigfaltigkeit, durch ihre Angemessenheit an die Sache aber der Einheit genügt.« [125] Diese Formel erscheint Schlegel stückhaft, der Gefahr der Anarchie des Stoffes nicht gewachsen; sie ist ihm lediglich Vorstufe des vollendet Schönen. Beide Momente des Schönen, das der Einheit und das der Mannigfaltigkeit, Schlegel gebraucht auch gleichbedeutend die Begriffe, Harmonie und Vielheit bzw. Fülle werden ergänzt und überhöht in der »Erscheinung der Allheit«. Schlegel bestimmt sie im Blick auf die Form als »innere Vollständigkeit, innre Notwendigkeit«, im Blick auf den Stoff als »ein unendliches Wesen [...] Göttlichkeit.« [126]

»Allheit« als »Gesetz des Verhältnisses der vereinigten Bestandteile der Schönheit« »soll der erste bestimmende Grund und das letzte Ziel jeder vollkommenen Schönheit sein«, so postuliert der *Studium*-Aufsatz (178). Sie ist allein dem umfassend Schönen vorbehalten, seine drei Bestandteile bleiben auf die Bestimmungsstücke Einheit und Mannigfaltigkeit beschränkt. Nach der qualitativ folgenreichen Erweiterung der Bestimmungsmomente des Schönen gegenüber der Ästhetik der Aufklärung kann das Häßliche nicht mehr, wie bei Baumgarten und Meier, das Unvollkommene verkörpern. [127] Denn um gleichwertig zu werden, mit der vollkommenen Schönheit, der Erscheinung der Allheit als Göttlichkeit, müßte das Häßliche als Erscheinung des Bösen konzipiert werden. Diesen Schritt verweigert der frühe Schlegel; erst in der späteren Romantik wird er vollzogen. Für Schlegel ist aus der Perspektive der »Allheit, Einheit und Vielheit«, d. h. der schönen Erscheinung der reinen Menschheit, das Häßliche »eigentlich ein leerer Schein im

Element eines realen physischen Übels, aber ohne moralische Realität.« (194)

Schlegels Theorie des Häßlichen kennt keinen Antipoden zum »herrschenden, höchsten, königlichen Teil des Schönen«, [128] der Erscheinung der Göttlichkeit in der Allheit. Der Mangel der Gesetzmäßigkeit im Häßlichen verhindert, daß es sich wie das Schöne »zu einem bedingten Maximum« (195) zusammenschließen kann. Damit fällt das Häßliche in der Rezeption aus Objektivität und notwendiger Subjektivität [129] in Relativität und bloße Subjektivität zurück; es wird zum Interessanten. Der Exkurs zur Theorie des Häßlichen schreitet argumentativ diesen Weg ab; er beginnt mit objektiven ästhetischen Kategorien und Korrelationsbestimmungen (193); er endet mit dem psychologischen Problem der rezeptiven Relativität des Häßlichen, »der individuellen Empfänglichkeit« (196), die bis in die Formulierung auf die Bestimmung des Interessanten zurückverweist (148).

Zur näheren Bestimmung der Varianten des Häßlichen bleibt die Antithese zu Einheit und Mannigfaltigkeit übrig. »Das Schöne im engeren Sinne ist die Erscheinung einer endlichen Mannigfaltigkeit in einer bedingten Einheit.« (195) Der endlichen Mannigfaltigkeit ist »Leerheit, Monotonie, Einförmigkeit, Geistlosigkeit«, der bedingten Einheit »Mißverhältnis und Streit« gegenübergestellt. Das Resultat dieser Entgegensetzung ist »dürftige Verwirrung« (194), eine Begrifflichkeit, mit der gleich zu Anfang der Studie die »gemeinere Kunst« (122) beschrieben wird. Mit dem »doppelten Gegensatz: unendliche(r) Mangel und unendliche Disharmonie« (195) wird das erhabene Häßliche als Kategorie der »besseren Kunst« (122) fixierbar. Im Unterschied zur »dürftigen Verwirrung« gemeiner Kunst ist das erhabene Häßliche systematisch und geschichtlich entfaltbar. Es nimmt in der Studie eine kategoriale Schlüsselposition für die moderne Kunst ein. Denn was am Anfang der Studie als »herrschendes Prinzip der modernen Poesie« und »ihrer trefflichsten Werke« beschrieben wird, die »Darstellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte [...], welche eine gleiche, wo nicht eine höhere Schöpferkraft und künstlerische Weisheit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in vollständiger Übereinstimmung«, (123) wird im Exkurs zur Theorie des Häßlichen im erhabenen Häßlichen bzw. häßlich Erhabenen auf den Begriff gebracht: »Ja sogar um das häßlich Erhabene darzustellen und den Schein unendlicher Leere und unendlicher Disharmonie zu erregen, wird das größte Maß von Fülle und Kraft erfordert« (195). Die beiden oppositionellen Bestandteile zum Schönen im erhabenen Häßlichen, der »unendliche Mangel und die unendliche Disharmonie« (195) erfassen kategorial die beiden deskriptiv im Interessanten festgehaltenen Momente der modernen Kunstproduktion und -rezeption: »ästhetische Energie« und »philosophischer Gehalt« (148/149). Das erste Bestimmungsstück des erhabenen Häßlichen, der »unendliche Mangel« oder die »Unendlichkeit der getäuschten Erwartung, des erregten und dann beleidigten Verlangens« (195), greift die wirkungsbezogene Seite des Interessanten, die ihm inhärente Entfesselung literarischer Bedürfnisse auf und führt sie, was das Interessante nicht kann, einer ästhetisch-sittlichen Entscheidung zu. Die »unendliche

Disharmonie«, das zweite Bestimmungsmoment des erhabenen Häßlichen, erzeugt »Verzweiflung, gleichsam ein(en) absolute(n), vollständige(n), Schmerz« (195). Shakespeares *Hamlet*, der »Gipfel der modernen Poesie«, (146) wird so für die Ästhetik einholbar. Es gibt, heißt es am Anfang des *Studium*-Aufsatzes, »vielleicht keine vollkommener Darstellung der unauflöselichen Disharmonie«, des »grenzenlose(n) Mißverhältnis(es) der denkenden und der tätigen Kraft«, des »sittlichen Schmerz(es) über unendlichen Mangel und unauflöselichen Streit« (145) als diese philosophische Tragödie. [130] Die interpretativ gewonnene Beziehung zwischen der Beschreibung der »eigentümlichsten ästhetischen Vorzüge der Moderne« (145) am Beispiel *Hamlet* zu Anfang und der ästhetischen Kategorie erhabener Häßlichkeit gegen Ende des *Studium*-Aufsatzes dient nicht nur einer, sein immanentes Verständnis fördernden Rekonstruktion. Die ästhetische Kategorie des erhabenen Häßlichen bezeichnet mit ihren Bestimmungsstücken »unendlicher Mangel« und »unendliche Disharmonie« die problematische Verfassung der Moderne, die in der Kunst zur Erscheinung kommt. Ihre »Verworrenheit und Zerstückelung« ist »in der Kunst[...]am offenbarsten« (M I 12). Kunstanalyse und Gegenwartsanalyse kommen zu einem gemeinsamen Befund. Was in der philosophischen Tragödie *Hamlet*, dem Inbegriff eines modernen Kunstwerks, als erhabenes Häßliches erscheint, ist, wie die Vorstellungen von »Hume, Voltaire, Swift und andre(r) über die Zwecklosigkeit des Lebens und die Nichtswürdigkeit des Menschen« zeigen, »bald nichts andres[...], als der bedeutendste Zug zur Charakteristik des merkwürdigen Zeitalters: denn nur bei einem so ungeheuren Mißverhältnis der denkenden und thätigen Kraft des Menschen, als der modernen Bildung notwenig eigen ist, konnte die *Verzweiflung* eine wohlthätige Krise zu schnellerer Entwicklung und ein günstiges Symptom naher Reife sein.« (DNL 256 Anm.)

Die Verzweiflung, der an physischen Schmerz grenzende sittliche Schmerz, war in Burkes Konzeption des Erhabenen noch religiös motiviert; [131] in Schlegels Kategorie erhabener Häßlichkeit ist der sittliche Schmerz (193) Resultat unerträglicher geschichtlicher Widersprüche und *Movens* ihres geschichtlichen Aufhebungsversuchs. Das »Schmerzhaft«, das nach Fichte »mit dem Gefühl des Bedürfnisses verbunden ist« [132], wird zur »bewegenden Triebfeder« (176) tätigen Widerstrebens. Eine solche sittliche Wende ist dem Interessanten unmöglich. [133]

Dem Prozeß unendlicher Perfektibilität in der Moderne korreliert im Interessanten ein Prozeß unendlicher Korruptibilität; erst die Kategorie des Häßlichen leistet eine Ablösung von der Sphäre der »Triebnatur«, und leitet so zur Möglichkeit über, ihr ästhetisch sittlich entgegenzutreten. Diese Abkehr von der »Triebnatur« zur moralischen Natur des Menschen ist dem Häßlichen durch sein Epitheton erhaben möglich.

Der entscheidende Vergleichs- und Differenzpunkt zwischen dem Interessanten und dem erhabenen Häßlichen aber dürfte sein, daß beide zwar eine Steigerung der Seelenkräfte kennen, das Interessante jedoch begreift allein eine quantitative Stei-

gerung, das Erhabene hingegen einen qualitativen Sprung. Im Interessanten muß der Dichter »große und[...]neue Wahrheiten,[...]rührende Situationen und[...]einnehmende Charaktere[...]mit einer gewissen Geschwindigkeit und in einer ununterbrochenen Reihe in unsre Seele bringen.« Solange »sie nicht Stoß auf Stoß folgen [...], und die meisten Ideen in der kürzesten Zeit erwecken können, so werden sie uns doch nicht interessieren.« [134] Dagegen wird im Erhabenen nicht nur »die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß« erhöht, sondern auch »ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns« entdeckt, »welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.« [135] Kant hatte ein Erhabenes der Kunst ausgeschlossen und seine Lizenz ausdrücklich auf die Natur eingeschränkt.[136] Doch präsentiert sich bereits bei ihm »die Wirklichkeit als Natur, und es kommt bereits bei ihm zur Erfahrung, daß ein Auftreten der geschichtlichen Wirklichkeit als »Natur« ihre Widrigkeiten nicht nur nicht bannt, sondern – mindestens ebenso sehr – manifestiert. Die Ästhetik des »Erhabenen« rechnet damit, daß die Geschichte »Natur« ist und entdeckt dabei, daß diese »Natur« für die Geschichte nicht das »Rettende«, sondern – zumindest »auch« – das »Gefährdende« ist.« [137] Schlegels Disqualifizierung dieses Moments des Erhabenen zum Häßlichen ist der Aufbegehrungsversuch, trotz der bereits gegebenen Erfahrung der Geschichte als eines unentschiedenen Konflikts der Naturkräfte mit der menschlichen Freiheit, Wirklichkeit noch durch Veränderung menschlich zu machen und noch nicht als unabänderlich unmenschlich zu ertragen. Die klassizistische Ästhetik der wiederherzustellenden, schönen Kunst ist daher keine »des Scheiterns«, keine der Resignation, sondern eine des Widerstands angesichts drohenden Scheiterns und möglicher Resignation. Sie ist freilich in dieser Beziehung immer noch und gerade auch eine des Erhabenen, die sich bei Kant, »durch den Widerstand des Geistes gegen die Übermacht definiert.« [138] Sie ist freilich auch der »Kritik des heroischen Klassizismus verfallen«, die »Kants Askese gegen das ästhetisch Erhabene antizipiert.« [139] Denn um die unendlich »getäuschte Erwartung«, das »erregte und dann beleidigte Verlangen« (195) und den »leeren Schein im Element eines reellen physischen Übels«, das Häßliche zu bewältigen, bezieht der Klassizist das Erhabene in den Schein schöner Kunst ein und trägt damit »zur Neutralisierung von Wahrheit« bei. [140]

Der Aspekt des Komischen in Relation zum Erhabenen und Häßlichen

Der *Studium*-Aufsatz thematisiert im Zusammenhang ästhetischer Revolution lediglich die Entstehung der Gattungen Lyrik und Tragödie, sowie die Kategorien des Erhabenen, Schönen, Reizenden und Häßlichen; die Komödie als Gattung zukünftiger schöner Kunst und die ihr korrespondierende ästhetische Kategorie des Komischen kommen nicht zur Sprache. Gleichwohl hat Schlegel zuvor in einer Spezialstudie über die griechische Komödie diese »als eins der wichtigsten Doku-

mente für die Theorie der Kunst« (M I 11) bezeichnet und ihre prinzipielle Gleichwertigkeit mit dem tragisch Schönen entfaltet. Daß das kategorial voll erarbeitete und präzise Komische nicht in die Konzeption des *Studium*-Aufsatzes eingeht, wohl aber in die Frühromantik, ist ein bedeutsames Beispiel für die geschichtliche Funktion ästhetischer Kategorien. Der *Komödien*-Aufsatz macht die Gründe kenntlich, warum das Komische aus der ästhetischen Revolution ausgeschlossen bleiben mußte. Im Unterschied zum höchsten Schönen im Tragischen, ist das »höchste komische Schöne« in der natürlichen Bildung nicht zur Vervollendung, zum Urbild gelangt (14 u. 17); es widersprachen sich die Entwicklung des ästhetischen Materials und der Sitten. Zwar gelangte auch die griechische Komödie mit Aristophanes zu einer bislang unerreichten Höhe, da die »gränzenlose Freiheit« und Öffentlichkeit in Athen ihr die »symbolische Darstellung der bürgerlichen Freiheit« (13) möglich machte. Allein die Poesie gerät leicht in Gefahr, das Recht »unbeschränkter Autonomie« zu verlieren; am meisten und zu allererst aber »die komische Muse« (14). Die freie Komödie hätte sich in der natürlichen Bildung nur dann wenigstens in einem Moment zur »vollkommenen Schönheit« (14) entwickeln können, wenn »zwei Zeitpunkte« zusammengetroffen wären: »der wo die Sitten noch nicht verderbt, und der wo der komische Geschmack und die komische Kunst schon völlig gebildet waren. Es ging aber zu Athen gerade umgekehrt; die Sitten waren schon sehr verderbt, und der komische Geschmack noch roh. [...] Dies ist aus zwei Gründen sehr begreiflich; die komische Kunst bildet sich später als die tragische, und das Publikum der Komödie verdirbt früher« (M I 14). Für die tragische Kunst fielen historisch rechtzeitig die Entwicklung der Sitten und des ästhetischen Materials zusammen; noch während des Verfalls der Sitten kommt für die Tragödie begünstigend hinzu, daß sie mehr die Selbsttätigkeit als die Empfänglichkeit anspricht, »ihr Publikum[...]spannt und erhebt, [...] also das Verderben des Geschmacks so lange als möglich« (14) abhält; die komische Kunst hingegen beschleunigt das Verderben des Geschmacks, »weil sie mehr die Empfänglichkeit beschäftigt«. »Denn die Freude ist überhaupt etwas Verführerisches; sie macht leicht die Kraft nachlässig, die Sinnlichkeit berauscht und überwiegend« (M I 14).

Hatte schon die natürliche Bildung das »höchste komische Schöne« (M I 17) nicht erreicht, so wird seine Realisierung unter den Bedingungen künstlicher Bildung noch schwerer: »Wenn aber nicht freie Natur, sondern Absicht, das Prinzip der menschlichen Bildung ist, wie unter uns; so wird ganz natürlich der Anfang damit gemacht, den Menschen zu zerspalten, seine höhere Natur zu isolieren. Die Sinnlichkeit ist alsdann im Stande der Unterdrückung oder der Empörung; das Natürliche ist ohne Bildung nicht schön, die Freude darf nicht frei sein.« (M I 17) Mit der Unfreiheit der Freude, mit dem Verlust, eine politische »öffentliche Angelegenheit« zu sein, und der Reduktion der dramatischen Handlung auf das »häusliche Leben mit seinen Reizen« (M I 11), stirbt die schöne Komödie in der Moderne und wird häßlich. »Schöne Freude muß frei sein, unbedingt frei. Auch die

kleinste Beschränkung raubt der Freude ihre hohe Bedeutung, und damit ihre Schönheit; Zwang der Freude ist immer häßlich, ein Bild der Vernichtung und der Schlechtigkeit« (M I 13). Von der Gegenwart heißt es konsequenterweise: »Das komische Genie ist nicht mehr frei, es schämt sich seiner Fröhlichkeit, und fürchtet durch seine Kraft zu beleidigen.« (M I 11) Ist das tragisch bzw. erhabene Schöne in Zukunft realisierbar, so rückt die Verwirklichung des komisch Schönen unter Bedingungen künstlicher Bildung in utopische Ferne. (M I 17) Vorausgegangen muß ihr die völlige Durchsetzung des Erhabenen Schönen, der äußeren und inneren Freiheit sein. Kam die komische Kunst unter Bedingungen natürlicher Bildung zu spät, um sich zur höchsten Vollendung auszubilden, so wird die Komödie unter Bedingungen künstlicher Bildung das utopische Ziel: »das vollkommenste aller poetischen Kunstwerke sein« (M I 17). Erst der vollkommene Sieg des »mundus intelligibilis«, die Spiritualisierung des Schönen macht die Versöhnung mit der endlichen Realität möglich.

Auch wenn im *Komödien*-Aufsatz eine bedingte Nachahmung der griechischen Komödie nicht ausgeschlossen wird (M I 17/18), [141] so ist die Erbsünde der komischen Energie die »notwendige Lust am Schlechten« und der dadurch unvermeidbare »Zusatz des Häßlichen« (M I 18) für die Konzeption der kulturrevolutionären, erhabenen schönen Kunst nicht günstig. Im Horizont des Komischen, der prinzipiellen Anerkennung der Freude und freier Sinnlichkeit durch den Klassizisten 1794, konturiert sich die klassizistische Konzeption schöner Kunst und der Tilgungsversuch des Häßlichen 1795 im *Studium*-Aufsatz als radikale historische Antwort auf die Bedingungen künstlicher Bildung. Der späte Schlegel relativiert diese Position. In einer 1823 geschriebenen Anmerkung [142] zu seinem 1794 verfaßten *Komödien*-Aufsatz setzt er nicht nur Aristophanes »als ein(en) Urkünstler der ersten Größe, in anderer und ganz eigentümlicher Art den erhabensten Meistern der alten tragischen Kunst« gleich, sondern fundiert auch, beeinflusst von der romantischen Naturphilosophie und Mythologieforschung, die Eigenständigkeit des Komischen in einer der platonischen Denkweise alternativen, philosophischen Tradition, »in der früheren, noch unverdorbenen, jonischen Philosophie«. Die platonische Denkweise anerkennt als das künstlerische Ideal »nur das Eine und die Einheit als gut und vollkommen[...], alle Mannigfaltigkeit dagegen als vom Übel und als ungöttlich« (26); dagegen sei die jonische Philosophie im Geiste der alten Mythologie »auf die Mannigfaltigkeit des göttlichen Daseyns gerichtet, und kann den Sinn des Ganzen nicht anders verstehen als im lebendigen Gefühl von der anerkannten Schönheit der ewigen Fülle«. Indem die »Idee der göttlichen Fülle[...]als der lebendigen Entfaltung jenes ewigen Einen, in immer anwachsender Schöne« nicht nur als gleichwertig und eigenständig neben der Idee der Einheit zu stehen kommt, sondern darüber hinaus sogar als »tiefere(r) Grund der Erkenntniß« (26) aufgewertet wird, gelangt die Komödie als Ausdruck der »unsterblichen Freude der wunderbaren Fülle und ewigen Befreyung« ebenfalls zur Dominanz.

Vier Jahre nach Friedrich Schlegels Schrift *Vom künstlerischen Werthe der alten griechischen Komödie* (1794) und zweieinhalb Jahre nach Abfassung des *Studium*-Aufsatzes trägt, trotz wörtlicher Übernahme aus beiden Schriften, A. W. Schlegel in seinen *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre* im Kapitel über die reine Komödie eine andersartige Konzeption des Komischen vor, die sich in der Romantik weitgehend durchsetzen sollte. Die Produkte des Aristophanes werden gleich hoch bewertet wie die Tragödien des Sophokles. (179) Der größte Teil der Bestimmungen der Inkorrektheit (»Widersinn«, »Unzusammenhang« und »keckes Hervortreten der eigenen Person«) sowie die allgemeine Bestimmung des Häßlichen, die »Erscheinung des Schlechten« (193), die im *Studium*-Aufsatz als Verbotskanon und Kriminalkodex dienten, werden nun positiv zur Konstituierung der Komödie verwandt: »Alles Würdige, Edle und Große der menschlichen Natur läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; der komische Dichter muß es also von der seinigen ausschließen und die Menschheit ins Entgegengesetzte, wie die Tragödie nämlich ins Häßliche und Schlechte idealisieren. Diese Idealität besteht aber nicht in der Quantität, in einer die Willkürlichkeit übersteigenden Anhäufung von sittlichen Gebrechen und Ausartungen, sondern in der Qualität, in der Abhängigkeit von dem tierischen Teile, dem Mangel an Freiheit und Selbständigkeit, dem Unzusammenhange und den Widersprüchen des inneren Daseins, woraus Torheit und Narrheit hervorgehen.« (188) 1803 erhält diese Tendenz in A. W. Schlegels Vorlesung zur *Geschichte der klassischen Literatur* ihre romantische Vollendung. Die Komödie wird »zum durchgängigen Gegensatz der Tragödie« [143], teils in Form von deren Parodie, teils als absolute Formfreiheit.

Die Komödie konstituiert sich gattungstheoretisch als Gegensatz der Tragödie; das Komische als Gegensatz des Erhabenen, wobei es sich den klassizistischen Gegensatz des Erhabenen, das erhabene Häßliche einverleibt.

Stefan Schütze hat 1815 in seinem *Versuch einer Theorie des Komischen* diesen Vorgang der Entwicklung des Komischen aus dem Erhabenen kritisch dargestellt. Der neue Gegensatz zwischen Erhabenem und Komischem, verdrängt zwar den alten klassizistischen des erhabenen Schönen und erhabenen Häßlichen, freilich mit der Konsequenz, daß das Häßliche nun das Komische zu okkupieren beginnt.

»Mit der Zeit aber wurde man inne, daß man sich mit diesen historischen und psychologischen Erklärungen nicht mehr begnügen könne, und daß beim Komischen etwas Allgemeineres und Höheres obwalten müsse. —

Man strebte nach einer *Idee*. Um diese zu finden, schlug man zunächst wider einen realistischen Weg ein. Man stellte nehmlich Vergleichen zwischen verwandten Dichtungsarten an, suchte aus dem Bekannten das Unbekannte zu erforschen, und bildete Gegensätze, um aus der Beschaffenheit des Einen die Wahrheit des Gegentheils herzuleiten. Bald mußte der Ernst, bald das Erhabene dem Komischen zur Erklärung dienen. [...] Da beyde, der Ernst und das Erhabene, auf etwas Positives gehen, so wollte man auch nun das Komische nur als etwas Negatives betrachten. [...] Die vermeintlich völlige *Negation* der komischen Poesie wurde also bestimmt: bald als ein *Vernichten*, bald als ein *Umkehren* der Welt. — Im Erhabenen und im Tragischen fand man neue Vergleichspunkte. Man ward hier ein Ideal gewahr, das über das Leben hinausstrebt und in Bedrängnissen und Versuchungen sich aus der Wirk-

lichkeit in einen freien Zustand hinauf rettet. Man meinte also, beim Komischen müsse die Idealität in der Realität untergehen, oder es müsse eine ganz neue ideale Welt in der Umkehrung schaffen, und sein Idealisieren auf *Carricatur* abzielen.« [144]

Die Positivität der Negation im Erhabenen treibt es über sich hinaus zum Komischen. [145] Der abrißhaft dargestellte Prozeß der Konstituierung des Komischen aus dem Erhabenen legt die Disposition zur Dialektisierung der Kategorien des Erhabenen, Häßlichen und Komischen, angeregt gerade durch das Problem der Bewältigung des Häßlichen nahe. Die von A. W. Schlegel bemerkte Idealisierung des Komischen »ins Häßliche und Schlechte«, die schon in der Ästhetik der Aufklärung im Begriff der »Karikatur« als »Gegenfüßler des Ideals« vorgeprägt war [146], wird in der spätidealistischen Ästhetik seit Arnold Ruge zur Nahtstelle des dialektischen Umbruchs. [147] Mit der negativen Idealisierung durch Karikatur, fährt Schütze fort »sahen sich nun andere wieder wegen der *Schönheit* der komischen Muse in Verlegenheit, und in der That dürfte man jene Folgerungen nur noch etwas fortsetzen, um endlich sogar zu der Behauptung zu gelangen, daß alle komische Poesie als *unschön* zu verwerfen sei. Aber auch selbst die Wahrheit derselben kommt nun in Gefahr, indem man über diesen Folgerungen die wirkliche Beschaffenheit der objektiven Welt und das Vorhandensein des Komischen in den Erscheinungen ganz verabsäumte, und nur *subjectiv* von der Vorstellung und dem Schaffen des Dichters ausging. Diesem ward ein weites Feld, ein Spiel des unendlichen Übermuts gegeben, von welcher unbegrenzten Freiheit sich bei manchem Producte sehr nachteilige Folgen zeigten.« (19) Hatte die Erhabenheit die Individualität bewahrt und aufgehoben in der Gattung Mensch, so setzt das Komische nach diesem kritischen Referat romantischer Versuche die Subjektivität frei. Häßlichkeit und unbegrenzte Freiheit der Subjektivität werden von nun an in der Kritik an der Romantik von Hegel und der spätidealistischen Ästhetik kontaminiert. Zugleich vollzieht sich mit der Konstituierung des Komischen aus dem Erhabenen in der Romantik die allmähliche Dominanzverlagerung vom Erhabenen zum Komischen.

»Das Komische zeigt das Erhabene nur auf einem Umwege, und indem es Zweck und Ziel, gleichsam das Zukünftige, Abwesende, nicht voreilig oder vorwegnehmend in die Gegenwart mit herüberzieht, giebt es das wirkliche irdische Leben weit treuer, als jede andere Dichtung mit vorherrschender Erhabenheit. In dieser erscheint der Wille des Menschen schon gereinigt, geläutert, im Komischen aber noch in seiner Vermischung, in seinem Wachsen und Werden und in der kämpfenden Berührung von Körper und Geist, in seinem Irren und Fortstreben, in seinem Schwanken zwischen Höherm und Niederm, halb in seiner Freiheit und halb in den Händen der Natur.« (111)

Die Dominanzverlagerung vom Erhabenen zum Komischen, der Umschlag von einem ins andere, ist nicht nur ein geistesgeschichtlich feststellbarer Befund in der Ästhetikgeschichte, er ist mit der Desillusionierung der Ideale der französischen Revolution verbunden [148] und sozialgeschichtlich mit der Bewußtwerdung der Widersprüche bürgerlicher Gesellschaft. »Den Satz, vom Erhabenen zum Lächer-

lichen sei nur ein Schritt, hat Geschichte eingeholt, in all ihrem Grauen ihn selbst vollzogen, so wie Napoleon ihn äußerte, als sein Glück sich wendete.« [149] Wurde 1794 von F. Schlegel in seinem *Komödien*-Aufsatz das Problem durchdacht, daß die griechische Komödie im Unterschied zur Tragödie »erst einen ganz neuen Stoff[...] zur Poesie erhebe(n), das wirkliche gesellige Leben, welches sich selbst sehr spät ausbildete, nach ihrem Ideal poetisieren« müsse (M I 14), so thematisiert A. W. Schlegel 1798 am Komischen genau das Umgekehrte, die Parodierung »des öffentlichen Lebens«, 1803 heißt es, in der Vorlesung zur *Geschichte der klassischen Literatur*, sogar des Staates. (318) War bei F. Schlegel die griechische Komödie vollkommenes Vorbild, weil sie »das schönste Symbol der öffentlichen Freiheit« (13) war, so wird sie bei A. W. Schlegel 1803 sublimiert zur geistigen Freiheit; sie ist nicht mehr Poesie der Demokratie, sondern »demokratisierte Poesie«, deren Maxime es ist, »sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu lassen, als die allgemeine Gleichheit und Freiheit aller *geistigen Kräfte*, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken und Einfälle zu beschränken.« (317)

Das im Klassizismus Schlegels noch starre Korrelationsverhältnis des Schönen und Häßlichen wird in der romantischen Kunsttheorie und -philosophie durch Einführung der Kategorie des Komischen in diesen Zusammenhang einer Dialektisierung zugeführt. Damit wird freilich ein neues Problem produziert. Das im Klassizismus Schlegels zum Zwecke der Tilgung und Unterdrückung freigesetzte Häßliche gerät in Gefahr durch Integration ins Komische seiner »ungemilderten Negativität« beraubt und gesellschaftlich affirmativ zu werden. [150]

Theorie des Häßlichen in der Konstitutionsphase und der Destruktionsphase idealistischer Ästhetik. Eine problemgeschichtliche Skizze

Man hat in Hegels Ästhetik die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik sehen wollen, und soweit man F. Schlegels Kunsttheorien nicht übersehen konnte, sie in diesen Entwicklungsprozeß eingereiht. [151] Insbesondere die Ansätze einer geschichtsphilosophischen Dialektik im *Studium*-Aufsatz galten als Dokument der Vorgeschichte Hegelschen Denkens. [152] Dieser Deutung ist widersprochen worden; gegen sie wurde eingewandt, Schlegel und Hegel hätten aus derselben Problemlage alternative Lösungsmöglichkeiten entwickelt. [153] Soweit die These der Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel eine einheitliche und kontinuierliche Entwicklung der Ästhetik unterstellt, ist sie in Frage zu stellen. [154] Sie wertet ungewollt Anfang und Ende idealistischer Ästhetik zugunsten ihres Kulminationspunktes ab, unterstellt wachsende Problemeinsicht und gelingende Problembewältigung; sie homogenisiert einerseits durch Hypostasierung von Spernungen oder Öffnungen vorhandene Varianten und Alternativen innerhalb idealistischer Ästhetikgeschichte und mißachtet andererseits die Problemkonstanz in den Konstitutions- und Destruktionsmechanismen idealistischer Äs-

thetik, die besonders klar, trotz bemerkenswerter Spezifika der jeweiligen Phasen, an ihrem Anfang und Ende hervortreten. [155] Der Geschichte der Vollendung idealistischer Ästhetik von Schiller bis Hegel bleibt die Reflexion des Häßlichen peripher und partial; ihre Theorien verfallen allenfalls der Kritik. Schiller verwirft Schlegels, den Klassizismus Winckelmanns und Lessings radikalisierende Konzeption. Durch rigide Absonderung des Schönen, die nur der Philosophie statthaft sei [156], werde in bislang ungeahntem Maße das Dilemma des Klassizismus verschärft [157]: die Trennung des Schönen vom Charakteristischen und Individuellen ermächtigt das Häßliche. [158]

Schlegel aber war mit dem Versuch, »den Begriff des Schönen abzusondern und in einer gewissen Reinheit aufzustellen«, gelungen, die Doppelsexistenz zweier verschiedener ästhetischer Zustände aufzulösen, die Schiller trotz angestrebter Ansätze kantisch nebeneinander bestehen gelassen hatte. [159] In dem umfassend Schönen (und freilich nur in ihm und nicht im Häßlichen) begreift der *Studium*-Aufsatz schon spekulativ die Allheit und Göttlichkeit, die auf die späidealistische Ästhetik vorausweist. [160]

Die Radikalität von Schillers Einspruch wird an der Konsequenz bewußt, die Schiller angesichts des konkurrierenden Versuchs zur Vermittlung von Sinnlichkeit und Vernunft im Schönen durch spekulative Konstituierung des Schönen zu denken geneigt ist: »Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen«. [161]

Als Gegenstrategie fördert Schiller Hirts Aufsatz über das Charakteristische in griechischen Kunstwerken: dieser führt freilich, als bloße Antithese unter Beibehaltung des klassizistischen Verfahrens konzipiert, [162] erst recht zur Inthronisation einer Theorie des Häßlichen. Hegel hat das später bemerkt und kritisiert. [163] 1796/97 entstehen so als Ausdruck der Radikalisierung des Klassizismus zwei Theorien des Häßlichen, die Schlegels und die Hirts. Bedingt kann als Fortsetzung dieser Kontroverse unter anderem Akzent Hegels Kritik an Fichtes Entwicklung eines ästhetischen Ansatzes aus dem System der Sittenlehre gelesen werden. [164] Zentraler Streitpunkt wird die Entstehung des Häßlichen im Spannungsverhältnis von Ästhetischem und Sittlichem. Fichte hatte entwickelt, der Mensch sehe, wenn er die »gegebene Welt, die Natur« als »Product unserer Beschränkung« betrachte »nur verzerrte ängstliche Formen; er sieht Häßlichkeit«; die Sicht der Welt als Produkt des freien und idealen Handelns eröffne ihm dagegen »kräftige Fülle der Natur, er sieht Leben und Aufstreben; er sieht die Schönheit«. [165] Hegel kritisiert nicht nur die Inkonsequenz, aus einem System der Sittenlehre, das auf der »absoluten Entgegensetzung von Vernunft und Sinnlichkeit beruht, einen ästhetischen Sinn entwickeln zu wollen, der das zuerst radikal getrennte, Verstand und Herz wieder vereinigen soll [166]; gewichtiger und folgenreicher ist der Einwand, Fichte mache von Schönheit »unmittelbar eine falsche

Anwendung auf die Vorstellung des Sittengesetzes«; [167] ihr Resultat sei die Verkehrung schöner Sittlichkeit zur häßlichen. Denn, so argumentiert Hegel, die ästhetische Ansicht des Sittengesetzes impliziert nach Fichte die Unterdrückung der »Naturneigung«. Die ästhetische Anschauung der Natur aber ist nach Hegel die »der Äußerung der inneren Fülle und Kraft der Körper« [168]; sie kennt »kein solches Getrenntseyen des Gehorchens [...], wie wir in der Sittlichkeit nach diesem System, im Sich-selbst-Gehorchen, die Naturneigung als begrenzt durch die benachbarte Vernunft, den Trieb botmäßig dem Begriff anschauen.« [169] Hegel folgert: »Diese nothwendige Ansicht dieser Sittlichkeit, statt eine ästhetische zu seyn, muß gerade diejenige seyn, welche die verzerrte, ängstliche, gepreßte Form, die Häßlichkeit zeigt.« Konstituiert sich der Mensch als Mensch nur in diesen »beiden gepreßten Arten«, nämlich, daß dem Sittengesetz gemäß Selbständigkeit nur »ein Bestimmen nach und durch Begriffe« ist und »die Natur zu ihrem Recht nur durch eine Beschränkung der Freiheit nach dem *Begriff* der Freiheit« gelangt, dann ist der »ästhetische Sinn« in Gefahr. Hegel will ihn in »seinem weitesten Umfange genommen« wissen; er beinhaltet »die vollendete Selbst-Gestaltung der Totalität in der Vereinigung der Freiheit und Nothwendigkeit, des Bewußtseyns und des Bewußtlosen«. Sein Problem ist, in diesem System »weder, insofern er sich rein in seinem unbeschränkten Selbstgenusse darstellt, noch in seinen eingeschränkten Erscheinungen in der bürgerlichen Rechtlichkeit und in der Moralität, Raum zu finden.« Er wandert aus der so bestimmten Sphäre »der bürgerlichen Rechtlichkeit und Moralität« aus und wird zu ihrem ironischen Gegenspieler: »Denn im ästhetischen Sinn ist gerade alles Bestimmen nach Begriffen so sehr aufgehoben, daß ihm dieß verständige Wesen des Herrschens und Bestimmens, wenn es an ihn kommt, häßlich, und zu hassen ist.« [170]

Hegel tritt Fichte entgegen mit Schillers Bestimmung des »Wesens der Kunst«; es ist wie die Ästhetik ausführt, die »Einheit [...] des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Nothwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen« [171]. Während Hegel Schillers Versuche hervorhebt, diese Einheit »durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen«, kritisiert er das scheinhafte, innerste, der romantischen Künstlerexistenz, die kein »substantielles Interesse«, keine »in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit« kennt [172], sondern nur Produkte in der »eigenen Macht des Beliebens zu sehen« imstande ist. Vorstrukturiert ist in der Auseinandersetzung Hegels mit Fichte in der »Differenzschrift« die spätere Kritik romantischer Subjektivität und Ironie, die bei Hegel häufig mit der Fichtekritik einhergeht. Hatte die Differenzschrift eine falsche Anwendung des Schönheitsbegriffs auf das Sittengesetz getadelt, so polemisiert die Ästhetik gegen Ironie, die ihren »tieferen Grund [...] nach einer ihrer Seiten hin, in der Fichteschen Philosophie (fand; G. Oe.), insofern die Prinzipien dieser Philosophie auf die Kunst angewendet wurden.« [173] Die frühromantische Ironie wird von Hegel als »unendliche absolute Negativität«, »als das Böse schlechthin, als Manifestation des Satanischen und Diabolischen hingestellt.« [174]

Die Kette der Kritik ließe sich fortführen mit Hegels Solger-Rezension; sie verwirft den Versuch, durch Kunst die Kluft zwischen dem »gemeinen« und dem »höheren« Bewußtsein zu schließen [175]; sie grenzt die philosophische Einsicht Solgers entschieden von den »Scharlatanerien« der Romantiker ab [176] und bringt deren Vorliebe, Häßlichkeiten und Verzerrungen, zur Sprache; [177] sie erklärt die Disharmonie und »krankhaften Zustände« aus der »Entzweigung« der abstrakten Subjektivität mit dem wahren Gehalt der Wirklichkeit. [178]

Die Reihe der Kritiken könnte mit dem Hinweis enden, daß die Konstituierung einer Theorie des Häßlichen bei Weiße [179] und des Zufalls (dessen ästhetische Erscheinung das Häßliche ist) bei Vischer [180] in bewußtem Rückgriff auf Solger gegen Hegel vollzogen wurde.

So heuristisch fruchtbar eine solche Kontinuität der Kritik ist, so problematisch ist sie zugleich. Sie würde die alte Kontinuität durch eine neue ergänzen, den methodischen Mangel des Ansatzes überhaupt, Kontinuität zu stiften, ebenso verschleifen wie die Differenz zwischen Konstitutionsphase idealistischer Ästhetik und Destruktionsphase. Der Vergleich zentraler ästhetischer Probleme des Anfangs und Endes der Kunstperiode, die Konjunktur von Theorien des Häßlichen, die Wiederherstellungsfrage schöner Kunst und das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, überschreitet erst dann die Ebene der Analogie, wenn der identische Kern der in Frage stehenden Probleme und zugleich die historisch bedingte Differenz der Argumente bedacht wird. Eine Voraussetzung dafür ist die Preisgabe der bislang weitgehend homogenisierenden Sicht auf die spätidealistische Ästhetik.

Zwar konzentrieren sich alle spätidealistischen Ästhetiker (Ruge, Bohtz, Vischer, Rosenkranz, Fischer, Lotze) auf die in Weißes Ästhetik 1830 aufgeworfene Problemkonstellation des Häßlichen im Kategoriengefüge des Erhabenen und Komischen und die Frage der Wiederherstellung des Schönen: sie entwickeln sich aber in dieser und gegenseitiger Auseinandersetzung von einer spätromantischen Position (Weiße, Bohtz) zu einer klassizistischen (Rosenkranz), deren Kritik in einer Konzeption des poetischen Realismus endet (Schasler). Die Destruktionsphase der idealistischen Ästhetik verläuft also gerade in umgekehrter Richtung wie die Konstitutionsphase, nämlich von der Romantik zurück zum Klassizismus.

Erst die doppelte Historisierung, des Anfangs und des Endes der idealistischen Ästhetik einerseits und der Entwicklung innerhalb der spätidealistischen Ästhetik andererseits macht die einleitend skizzierte allgemeine Problematik der Reflexion und Reflektierbarkeit moderner Kunst in der idealistischen und spätidealistischen Ästhetik für diesen spezifischen Fragehorizont fruchtbar.

Die wichtigsten hier in Frage kommenden Momente der Diskussion seien stichpunktartig noch einmal [181] erinnert:

- die allgemeine Skepsis, Begriffe der klassischen Ästhetik, die aus einer Theorie des Absoluten stammen, auf das Phänomen der modernen Kunst anwenden zu können (J. Ritter).
- die spezifische Kritik der apologetischen Intention spätidealischer Ästhetik,

nicht ihre Emanzipation aus der Ästhetik des Kunstschönen, sondern die Rückbindung an sie zu betreiben (G. Lukács).

- der Versuch, trotz Preisgabe der Ästhetik als Theorie des Absoluten, doch noch zentrale Momente idealistischer Ästhetik (z. B. Hegels) für die moderne Kunst weiterhin geltend zu machen (D. Henrich, W. Oelmüller). [182]
- die These, die Kategorien klassischer Ästhetik verschwinden nicht in der gegenwärtigen Kunstproduktion, sondern kehren »noch in ihrer Negation wieder« (Th. W. Adorno), eine These, die impliziert, moderne Kunst enthalte einen metaphysischen Rest.

In der Konstitutionsphase idealistischer Ästhetik und ihrer Destruktionsphase wird das Häßliche gleichermaßen philosophisch bewußt, bekämpft, bearbeitet. Zur Kategorie avanciert es immer dort, wo der philosophische Begriff schöner Kunst mit der Wirklichkeit der empirischen, nicht schönen Kunstproduktion und ihren Bedingungen konfrontiert wird. Was der Vergleich von Schelling und Solger innerhalb der romantischen Kunstphilosophie zeigt – Schellings Philosophie der Kunst, die »die verlorene Einheit der Welt« jenseits der Gesellschaft in der absoluten Idee sucht, [183] kennt kein Häßliches als Gegenteil des Schönen, sondern nur die Widerspruchsfreiheit [184], Solger hingegen stößt in der Konfrontation von absoluter Idee und Wirklichkeit aufs Häßliche – läßt sich allgemein als treibendes Moment zur Thematisierung von Häßlichkeit im *Studium*-Aufsatz und in der spätdialektischen Ästhetik ausmachen: die Diskrepanz zwischen dem philosophischen Begriff schöner Kunst und der empirischen, häßlichen Kunstproduktion [185]. Die Anstrengung der ästhetischen Theorie des Häßlichen ist beidemal darauf gerichtet, den Widerspruch zwischen dem philosophischen Begriff schöner Kunst und häßlicher gegenwärtiger Kunstproduktion aufzuheben. Diesem Widerspruch verdankt sie ihre Entfaltung und dialektische Bewegung. Die Anstrengung, diesen Widerspruch aufzuheben, führt zum Versuch der Vermittlung von Kunstphilosophie und Kunstkritik durch die Theorie des Häßlichen. [186]

Die Erfahrung gegenwärtiger Kunst und Kultur als wesentlich häßlich scheint der Ausgangslage nach 1795 und 1830 die gleiche. Die Ästhetik Christian Weißes fixiert Urteile über die gegenwärtigen ästhetischen Zustände, denen Arnold Ruge 1836 nachdrücklich zustimmen wird. [187] »Beispiele einer solchen, aus überreizter Begier und Heißhunger nach geistiger Nahrung stammenden, und durch die Gewohnheit eines eifertigen und flüchtigen Genusses, auch wohl durch fehlerhafte Theorien, unterhaltenen Verwechslung des Häßlichen mit dem Schönen liefert unsre Zeit in ungleich größerer Menge, als irgend eine frühere: unstreitig darum, weil noch in keiner andern das Mißverhältnis des abstracten Bewußtseins über den geistigen Gehalt des Erkennens zu der Wirklichkeit und Gegenwart dieses Gehalts so schroff und gewaltsam war; von welchem Mißverhältnis die Folge diese ist, daß man alles von Außen als erfüllt mit diesem Gehalte sich Darbietende mit wilder und blinder Leidenschaftlichkeit ergreift, ohne nach der näheren Be-

schaffenheit dieses Gehaltes zu fragen. Die Lust am Gräßlichen, Scheußlichen und Gespenstischen, die manchen sinnigen Beobachter des Zeitgeistes vielleicht mehr als nötig beunruhigt hat, stammt aus dieser Quelle: und im engsten Zusammenhange hiermit der Beifall, den Dichter, wie Zacharias Werner, Hoffmann, und vor allem Lord Byron – mancher noch Lebender nicht zu gedenken – gewinnen konnten. « [188] Schlegels Kritik des Interessanten scheint ebenso wieder aufzuleben, wie seine Hoffnung auf eine gegenüber den bisherigen, irreführenden Theorien gelingende Bewältigungsmöglichkeit durch Ästhetik. Das Problem des Häßlichen freilich hat sich verschärft, von einer »Verwechslung des Häßlichen mit dem Schönen« sprach der *Studium*-Aufsatz noch nicht. Ihm resultierte das Häßliche aus dem geschichtlich produzierten »grenzenlosen Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft« (145); es wurde daher von ihm auch als geschichtlich durch »ästhetische Revolution« aufhebbares gedacht. Nun entsteht es aus dem »Mißverhältnis des abstracten Bewußtseins über den geistigen Gehalt des Erkennens zu der Wirklichkeit und Gegenwart diese Gehalts«; indem das Häßliche als ein Problem des Bewußtseins gegenüber der geschichtlichen Realität erklärt wird, wird auch seine Lösung durch Bewußtsein gesucht.

Die Theorie des Häßlichen entsteht in der Konstitutions- wie Destruktionsphase unter dem Druck unwiderrufbaren Vergangenseins schöner Kunst angesichts ihres gegenwärtigen Befundes, ihrer Bedeutung und ihrer Bedingungen. Sie wird philosophisch vorangetrieben zur Perspektivierung und Aktivierung zukünftiger schöner Kunst. [189] Der Befund und die Diagnose sind am Anfang und Ende der Kunstperiode dieselben, die Antworten und Bewältigungsversuche freilich verschieden.

Der Vergleich zwischen Konstitutionsphase am Beispiel von Schlegels *Studium*-Aufsatz und Destruktionsphase ist am ehesten im Schnittpunkt der Hegelschen Philosophie, an den allseitigen Differenzen und sich gegenseitig ausschließenden Gemeinsamkeiten mit ihr zu skizzieren. Läßt man die gewichtige Differenz zwischen einer Philosophie schöner Kunst, wie sie die Hegelschen Vorlesungen zur Ästhetik darstellen, und den spätidealistischen Ästhetiken des Schönen zunächst außer Acht, dann ist vielleicht der kritische Differenzpunkt aller spätidealistischen Ästhetiken an einem Satz Hegels zu verdeutlichen: »Das Ideal setzt seinen Fuß in die Sinnlichkeit und deren Naturgestalt hinein, doch zieht ihn wie das Bereich des Äußeren zugleich zu sich zurück.« [190] Der Prozeß vom Wesen zur Erscheinung des Wesens in der Kunst, der bei Hegel etwas leichtfüßig vor sich geht, wird den Spätidealisten zum Problem. Dazwischen schiebt sich eine verselbständigte, widersetzliche Endlichkeit, die sich eigenmächtig als das Schöne ausgibt (Weiße, Ruge, Bohtz) oder als Zufall einmengt (Vischer), oder sich wenigstens die Freiheit zur Möglichkeit des Häßlichen nicht nehmen läßt. (Rosenkranz) Diesem Widerstand, mit dem sich das Nichtidentische gegenüber dem Versöhnenden zu behaupten droht, suchen die spätidealistischen Ästhetiken bereits in der Ableitung des Schönen logisch durch eine dialektische Kategorientfaltung zu begegnen.

Die abstrakte Bestimmung des Schönen teilt Schlegel mit ihnen; er ist ihnen auch nahe dadurch, daß er das Reizende und Erhabene als Momente des Schönen kennt; die prozessuale dialektische Entfaltung der ästhetischen Kategorien jedoch fehlt ihm. Das Schöne und Häßliche sind im *Studium*-Aufsatz statische Korrelate. Die immanente Dynamik, die hier das häßlich Erhabene auszeichnet, kommt ihm nicht Kraft der Dialektik des Absoluten zu, sondern wird ihm von der realen empirischen Kunstproduktion und -rezeption zugetragen. Während der Spätidealismus die Häßlichkeit in die Dialektik des absolut Schönen aufnimmt, weist Schlegel ihr lediglich Korrelatcharakter auf der historischen Ebene der Bestandteile, nicht aber gegenüber dem höchsten Schönen zu. Die Spaltung der Ästhetik im *Studium*-Aufsatz, die einerseits die ewigen Gesetze des Schönen formal und spekulativ formuliert und andererseits historisch seine jeweils sich ändernden Bestandteile, auf die das einfach Häßliche und häßliche Erhabene korrelativ bezogen sind, wurde notwendig, um Ideal und Historizität in Einklang zu bringen. Hegel setzt dagegen – auch in seiner Ästhetik – die »verschiedenen Stufen der Bestimmung der Idee [...] in ihrem logischen Begriffe« identisch »mit den Hauptmomenten des Fortgangs der geschichtlichen Erscheinung«. [191] Die spätidealistische Ästhetik löst diese Identität von logischer Entfaltung der Kategorien mit dem weltgeschichtlichen Prozeß der Kunstgeschichte zunehmend [192], so daß sie die dialektisch-spekulative Bewegung nur noch der empirischen Geschichte weitgehend beliebig zuordnet [193], die in die Natur-, Kultur- und Kunstgeschichte zerfällt. Mit dieser »Entgeschichtlichung« [192] fällt die spätidealistische Ästhetik hinter die Anstrengung des *Studium*-Aufsatzes zurück, der hier wie Hegel, den weltgeschichtlichen Prozeß der Bildung, Kunstgeschichte und ästhetischen Reflexion wenigstens zu vermitteln strebte. [193] Ein weiteres gemeinsames Moment im Geschichtsdenken des frühen Schlegel und Hegels, [194] die radikale Differenz der Antike zur Moderne als Zentrum ihrer Gegenwartsbestimmung, [195] wird ebenfalls von der Romantik und in deren Gefolge im Spätidealismus liquidiert. [196] Die klassizistische Orientierung des frühen Schlegel und Hegels am Ideal der griechischen Kunst wird, vermittelt durch die Romantik und Schelling, ersetzt durch das Studium der Mythologie. [197]

An die Stelle des primären Interesses am Produkt schöner Kunst tritt die an seiner Produktion, die Theorie der Phantasie; gewichtiger als die Reflexion der gesellschaftlich-geschichtlichen Differenz von Antike und Moderne wird die der Differenz von Bewußtem und Unbewußtem. [198] Die spekulative Entfaltung der ästhetischen Kategorien vom Allgemeinen zum Besonderen entspricht zumindest bei Weißer, nur noch sekundär einem realgeschichtlichen Prozeß; sie gleicht vielmehr einer psychologischen Bewegung von der »unmittelbaren«, und d. h. unbewußten Phantasie, zur tätigen und bewußten. [199]

F. Schlegel hatte im *Studium*-Aufsatz die Aufhebung der häßlichen modernen Kunst im Zusammenhang einer politischen Formveränderung gedacht, die eine Wiederherstellung republikanischer Kultur und damit schöner Kunst ermöglicht.

Auch noch für Hegel war die »Sehnsucht nach der griechischen Kunst [...] Sehnsucht nach der dieser Kunst zugrunde liegenden Republik.« [200] Doch erkannte er, »daß der ästhetische Rückgriff auf eine vormoderne Welt zu einer nur ästhetischen Opposition gegen die bestehende Welt und damit implizite zur Anerkennung und Vereinigung des Atheismus der Gegenwart, ihrer Willkür und ihrer Negativität führt.« [201] Fr. Th. Vischer hingegen interessiert philosophisch nicht mehr, »was die vergangene Kunst gewesen ist, sondern was sie für den gegenwärtigen Geschichtsprozeß bedeutet.« [202] Von der politischen Revolution in Deutschland erhofft er sich in der Vormärzzeit wie viele andere eine »neue Kunst«. Nach der gescheiterten Revolution von 1848 formuliert er im Rückblick: »Wir glaubten damals, wie vor einer politischen Revolution – worin wir Recht hatten –, so vor der Geburt einer ganz neuen Kunst zu stehen, die uns als notwendige Frucht derselben erschien – was freilich ein schöner Traum war.« [203] Doch schon vor 48 hatte er in Arbeitsteilung zwischen parteilicher Kunstkritik der Zeit in den *Hallischen Jahrbüchern* und den *Jahrbüchern der Gegenwart* einerseits und zeitferner, in akademischer Lehre entwickelter Ästhetik andererseits [204], eine Metaphysik des Schönen zu konzipieren begonnen, die den Versuch unternahm, »die gesamte Wirklichkeit als eine schöne heile Wirklichkeit zu erweisen.« [205] »Das Häßliche, Komische und Tragische der Welt soll nicht geleugnet, wohl aber im Schönen aufgehoben werden.« Es »muß von einem außergeschichtlichen höheren Grund begriffen und damit gerechtfertigt werden.« [206]

Die Reflexion des Häßlichen in den späidealistischen Ästhetiken ist nach Lukács notwendige Reaktion auf die Entfaltung der kapitalistischen Gesellschaft, die spätestens nach 1848 »in ihrer fertigen Häßlichkeit, in ihrer klar ausgeprägten Feindschaft der Schönheit und der Kunst gegenüber« dasteht. [207]

Die späidealistischen Ästhetiken klagen freilich nicht die Schönheit gegen die häßliche Realität ein, sondern opponieren gegen die Gestaltung dieser Häßlichkeit in der Kunst. Ihr Reflexionsmodus ist, mit Ausnahme der Ästhetik Schaslers [208], der polemischer Kritik an moderner Literatur. Seit Solger thematisieren sie in der Kategorie des Häßlichen unter den Stichworten »Frechheit« und »Willkür« zunächst die deutsche Frühromantik, dann die englische Romantik, insbesondere Byron, dann die französische Romantik und ihre deutschen Pendanten Heine und die Jungdeutschen, schließlich den französischen Realismus. [209] Die romantische Opposition der Subjektivität gegen die Subsumption unter die abstrakten Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft beantworten die Ästhetiker mit der diese Zwangstotalität reproduzierenden Forderung nach Schönheit. Die späidealistischen Ästhetiken kommentieren und reflektieren die moderne europäische Literatur als Einheit, als negative Poesie; sie versuchen sie kategorial in den verschiedensten Formen des Häßlichen zu begreifen. Ihre Jahrzehnt für Jahrzehnt zunehmende Thematisierung außerdeutscher, europäischer Literatur ist getreues Spiegelbild der weltliterarischen Rückschritte deutscher Literatur. Es gehört zur Ambivalenz späidealistischer Ästhetik, daß sie die zeitgenössische Weltliteratur von

E. T. A. Hoffmann über Byron, Poe bis Heine und Sue verurteilt, bis hin zur Denunziation in Deutschland, sich zugleich aber bemüht, diese kategorial in Gedanken zu erfassen. [210]

Lukács sichtet die späidealistischen Ästhetiken prüfend auf ihre Tauglichkeit zur Erfassung der gesellschaftlichen Totalität. Ihr Vorzug, gegenüber Hegels Ästhetik die Kategorie des Häßlichen in die Dialektik eingebracht zu haben, wird entwertet und führt zum Rückfall hinter Hegel durch Entgeschichtlichung und Transformation der dialektischen Kategorien Hegels in abstrakt formale. Die späidealistischen Ästhetiken hätten, so Lukács' Kritik, das Häßliche restlos wieder ins Schöne aufgehoben und damit die häßliche Realität ästhetisierend verkfärt und verfälscht. [211]

Demgegenüber ist ästhetikgeschichtlich festzuhalten, daß zumindest einmal – in der Ästhetik Ch. Weißes – die von Lukács, wenn auch im Blick auf die Entstehung des kritischen Realismus, vertretene Nichtintegrierbarkeit, das restlose Aufgehen des Häßlichen ins Schöne reflektiert wird. Ist trotz Preisgabe der Geschichtstheorie als einlösbarer Fortschrittstheorie eine ästhetische Kategorienbildung denkbar [212], die dennoch Geschichtliches faßt? Oder verfällt die von dem »reaktionären Hegelgegner« Weiße kritisch und in spiritualistischem Kontext entwickelte Bestimmung eines nicht integrierbaren Häßlichen ebenfalls dem Verdikt Lukács', den formal logischen Kategorien der späidealistischen Ästhetiken entspreche »in der Wirklichkeit« nichts mehr? [213]

Die Hypothese lautet: je weiter sich die späidealistische Ästhetik von einer Theorie des Absoluten entfernt, politisch liberal die Einheit von Freiheit und Schönheit postuliert, [214] und sich dem Klassizismus des frühen Schlegel nähert, ohne dessen revolutionäre Implikationen zu teilen, desto äußerlicher sind ihre Kategorien der modernen Kunst. Das wird besonders ersichtlich an der bislang bekanntesten Ästhetik des Häßlichen von Rosenkranz.

Je radikaler dagegen die Metaphysik mit der Erfahrung der modernen Kunst als häßlicher kollidiert, desto eher besteht die Möglichkeit, daß die Ästhetik zentrale Probleme der Moderne reflektiert: die Faszination des Häßlichen, die Verwechslung von Schön und Häßlich. Die früh schon durch Opitz [215] bemerkte Faszination des Häßlichen, die in der Aufklärung psychologisch zu erklären versucht [216] und von Schlegel im Begriff des Interessanten abgewehrt wurde, erhält erst in der kritischen Reflexion durch die idealistische Ästhetik ihre moderne Dimension: Problem werden die Anmaßung des Häßlichen selbst das Schöne zu sein und die Täuschung durch das vermeintlich Schöne, in Wahrheit aber Häßliche. In dieser Zuspitzung wird das Problem des Häßlichen ein Problem des Scheins.

Schon Schlegel erfaßte im Begriff »erhabner Häßlichkeit« eine Form der Täuschung, der über den Illusionsbegriff der Aufklärung hinaus [217], das unendlich erregte und dann beleidigte Verlangen des literarischen Bedürfnisses zu greifen versuchte (195, 126) [218]; Solger findet »im Häßlichen [...] allemal ein Scheinprinzip, worin die verschiedenen Richtungen der Existenz « in der »Empörung ge-

gen das Schöne« zusammenstreben. [219] In Weißes Bestimmung von Häßlichkeit als innerstem »Kern und [...] Substanz ganzer Werke« ist das Problem des falschen Scheins angesprochen. [220]

Weiße hat das Verhältnis von Schönheit und Häßlichkeit in Analogie gesetzt zu dem von Recht und Unrecht in Hegels Rechtsphilosophie. Zur Zeit der Abfassung seiner Ästhetik konnte Weiße die noch unpublizierten Ästhetikvorlesungen Hegels kaum kennen. Nahe lag daher, die Entstehung des Schönen aus dem Häßlichen analog zu Hegels Ableitung des Rechts aus dem Unrecht zu entwickeln. [221] Die Analogisierung von Häßlichkeit in Natur und Kunst und Unrecht in der Rechtsphilosophie dürfte konsequent durchgeführt und zu Ende gedacht einen Ansatz zum ästhetischen Problem des falschen Scheins bieten, der die Grenzen, die Hegel der Kunstreflexion in seiner Ästhetik gezogen hat, überschreitet.

Hegel definiert in seiner *Ästhetik* den Schein schöner Kunst als dem »Wesen wesentlich« im Unterschied zum bloßen Schein und der »härtere(n) Täuschung der empirischen inneren und äußeren Welt«. [222] In Weißes Ästhetik wird häßliche Kunst in Analogie zu den Entwicklungsschritten der Hegelschen Rechtsphilosophie vom »unbefangenen Unrecht« als »Schein an sich« über den Betrug »als Wesen gesetztem Schein, so wie das als Schein seiende Wesen«, zum Verbrechen als dem »Schein gesetzten Schein« denkbar. [223] Weiße stößt, wenn auch in spiritua-listischer Form, zu einer Bestimmung von Schönheit und Häßlichkeit vor, die eine Moderne erfaßt, die nicht primär als Realismus verstanden werden kann.

Lukács' Versuch, Baudelaire für den Realismus einzuholen, verfällt auf einen, den kapitalistischen Verkehrsformen selbst äußerlichen Protest: »Die kalte abweisende Lebensfremdheit dieser Konzeption der Schönheit erhält bei Baudelaire ihr Pathos aus der hinter der Kälte und Glätte versteckten, sonst in Ironie und Satire ausgedrückten, romantischen Entrüstung über die Häßlichkeit des Lebens im Kapitalismus.« [224]

Lukács bedenkt zwar im Blick auf Baudelaire die realgeschichtliche Transformation der Schönheit »zu einem Gespenst, zu einem Vampir, zu einem jenseitig unheimlichen Fabelwesen«; [225] sie verliert aber für ihn damit »immer vollständiger ihren irdischen Charakter« und wird für die Kunstproduktion unbrauchbar. Seinem Realismus gilt einzig noch der Kampf gegen die übrig gebliebene »Häßlichkeit des kapitalistischen Lebens.« [226] Baudelaires Kunst hingegen gehorcht diesem Dualismus nicht; sie wird von Lukács entsprechend aufgespalten in einen Noch-Realismus und niedergehenden Realismus. [227] Für Baudelaire ist aber die zum Gespenst, zum Vampir, zum jenseitig unheimlichen Fabelwesen gewordene Schönheit, Realität. [228] Benjamins Interpretation Baudelaires setzt nicht an der romantischen Entrüstung über die Häßlichkeit des Lebens im Kapitalismus an [229], sondern sieht als Signatur seines Heroismus, »im Herzen der Unwirklichkeit (des Scheins) zu leben«. [230] Baudelaires Modernität speist sich aus der Produktivität in und seiner Opposition gegen diesen Verblendungszusammenhang. [231] Die von Lukács bemerkte, aber nicht in seine ästhetische Konzeption

des Realismus eingeholte Spiritualisierung des Schönen zum Gespenst und Vampir, bedenken diejenigen spätidealistischen Ästhetiken spekulativ, die von einer empirisch ununterscheidbaren radikalen Verkehrung und Verwechslung von Schönheit und Häßlichkeit sprechen. [232] In ihrer Kategorienbildung kommen Anfänge nichtrealistischer moderner Kunst zur Sprache.

Weißes Thesen von den »Lügen der Schönheit« [233], die er noch eingrenzt auf die negative Poesie, werden von Baudelaire [234] und Nietzsche [235] in jeweils verschiedener Wertung auf die gesamte moderne Kunst übertragen.

Die Gegenwart als »Zeitalter der Kunst«. Weißes Theorie der Moderne und der Häßlichkeit

Karl Rosenkranz hat 1836 und 1838 die These vertreten, Weißes Ästhetik habe, indem sie »das Negative des Schönen, das Häßliche, als ein notwendiges Moment in die Entwicklung« seines Begriffs aufgenommen hätte [236], neben Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* »einen der stärksten Impulse für die Weiterbildung der Ästhetik gegeben«. [237]

Dieses Urteil ist für die gesamte spätidealistische Ästhetik von Ruge über Bohtz, Rosenkranz, Schasler bis zu Lotze zutreffend. Gleichwohl ist Weißes ursprüngliche Leistung, die Inaugurierung einer ästhetischen Theorie des Häßlichen vergessen worden [238], vielleicht gerade weil man sie in den folgenden Ästhetiken ausgeführter und programmatischer vor sich zu haben glaubte.

Die Bedeutung dieser Ästhetik, die ihr für das Problem der Moderne vor allen anderen Ästhetiken zukommt, verdankt sie 1830 einer glücklichen Konstellation. Ihr produktiver Eklektizismus ist nicht, wie Schelling über die Spätidealisten urteilte, »moutarde après diner«. [239] Weißes Ästhetik führt Solgers ästhetische Theorie kritisch fort, indem sie die Identitätsphilosophie Schellings in der »Freiheitsschrift« in die entwickelte Hegelsche Dialektik einzuholen und in die Ästhetik einzubringen sucht. Im Rekurs auf Schelling wird Solgers bloße Analogie von Häßlichem und Bösem verschärft, ohne jedoch zu einer unmittelbaren Ableitung des Häßlichen aus dem Bösen zu verführen (179); die Aufnahme von Hegels Dialektik führt zur kategorialen Ausdimensionierung des Häßlichen durch Entfaltung der ästhetischen Idee vom Erhabenen zum Komischen. Auf der gezielten Suche nach philosophischen Analogien des Häßlichen (40), verfällt Weiße auf zwei differierende Entsprechungen, die Korrespondenz des Häßlichen mit dem Bösen in Schellings Philosophie und seine Vergleichbarkeit mit dem Unrecht in Hegels Philosophie, wobei er verschärfend das Häßliche dem »Räuberstaat« gleichsetzt. (203) Beide Analogien werden für ein spezifisch Häßliches der Kunst relevant: die zum Schellingschen Bösen im Blick auf die Kunstproduktion, die Theorie der Phantasie, die als Bewußtwerdungsprozeß der Schönheit abläuft und insofern eine Theorie des Unbewußten impliziert; die zum Unrecht in Hegels Rechtsphilo-

sophie im Blick auf die Vergegenständlichung des Häßlichen in den Kunstprodukten, die aufzuheben ist in Schönheit wie Untaten ins Recht. Weißes philosophiegeschichtliche Charakterisierung, »er steh(e) auf dem Boden einer an der Identitätsphilosophie und dem Idealismus überhaupt sich orientierenden spekulativen »Theosophie« [240], ist ästhetikgeschichtlich zu korrigieren. Weiße nähert sich in seiner Ästhetik gerade dann Hegels Dialektik am meisten, wenn er theosophische Ästhetiken, wie die Solgers, kritisiert. [241] Es ist hier nicht der Ort die Differenzen zwischen Solger und Weiße zu entwickeln. Nur das Resultat soll festgehalten werden. Weiße korrigiert Solgers mystische Bestimmung des Erhabenen, es sei die Offenbarung Gottes in der Welt (166); er wendet sich damit von einem »absteigenden und analytischen« Verfahren einem an Hegel geschulten »synthetische(n) und aufsteigende(n)« zu, der spekulativen Dialektik (39); möglich wird ihm so erstmals, die kategoriale Entfaltung vom Erhabenen (163) übers Häßliche (173) zum Komischen (207) als Prozeß vom unmittelbaren und damit abstrakten Dasein der Schönheit über die Totalität ihrer Momente zum konkreten Ideal der Schönheit zu entwickeln.

Die Aufnahme des Häßlichen in den Prozeß der ästhetischen Idee hat, wie immer auch korrigiert, in Ruges, Bohtz, Vischers und Schaslars Ästhetiken Schule gemacht; freilich immer in dem Sinne, das Häßliche werde zur Entfaltung der Dialektik des Schönen zwar notwendig gebraucht, gleichwohl im Resultat schöner Kunst bewältigt und aufgehoben. Diesen Gedanken, die Häßlichkeit als eine »wesentlich aufzuebende Bestimmung« (202) zu verstehen, hat Weiße in seiner Ästhetik in Anlehnung an Hegels Dialektik durchgeführt. Im Unterschied zu Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* und ganz der Hegelschen Überlegung verpflichtet, das Negative sei notwendig zur »Bewahrung in äußerer Wirklichkeit« (198), wird die Häßlichkeit »in der Form der vorübergehenden gespenstischen Phantasiegebilde« psychologisch als künstlerisches Produktionsproblem und kategorial als der »dialektischen Metamorphose des Begriffs der Schönheit« (198) notwendig zugehörig gedacht, die weder »wegfallen [...] kann noch soll«. (198)

In bewußtem Rückgriff auf Weiße und verbunden mit Kritik an der klassizistischen Ästhetik von Rosenkranz nimmt Schasler 1872 das Häßliche »als Negativität im Prozeß der ästhetischen Idee« zur Grundlage seiner Konzeption des poetischen Realismus. [242] Weißes Ästhetik kennt und bedenkt aber auch eine Häßlichkeit in »Kunstwerken oder Naturgegenständen«, die nicht im Bewußtseinsprozeß des zu sich selbst kommenden Schönen aufgeht, sondern sich als objektivierte in intentional häßlichen Kunstprodukten »Dasein« verleiht. (198) Es gibt nicht nur notwendige Häßlichkeit im Produktionsprozeß der Kunst, es gibt auch Häßlichkeit in der Kunst, die »den Kern und die Substanz ganzer Werke« ausmacht. (204) Die Häßlichkeit ist nicht integrierbar in »die gesamte dialektische Metamorphose des Begriffs der Schönheit« (198), ist also auch nicht strikt analogisierbar dem Unrecht in Hegels Rechtsphilosophie, wie Weiße selbst nahelegt. Die Möglichkeit sie zu denken, entsteht aus der expliziten Kritik an Hegels Dialek-

tik und hat ihren Rückhalt in Schellings Reflexion auf den »reale(n) Begriff von Freiheit« als eines »Vermögens des Guten und des Bösen« (244), wie es dieser in seiner *Freiheitsschrift* von 1809 entfaltet hatte. [243] »Die Freiheit des Menschen ist prinzipielle Negation«, sie ist notwendig zur Offenbarung Gottes; sie birgt aber die Möglichkeit der Freiheit zur Rebellion, zum Abfall von Gott: »so entsteht zwar ein eigenes, aber ein falsches Leben, ein Leben der Lüge«. [244] Die Freiheit des Menschen, übertragen auf die Phantasieproduktion des Künstlers, kann analog sowohl das Schöne als das Häßliche hervorbringen. Indem Weiße diese Rebellion der Häßlichkeit im Reich der Kunst als Opposition zur geforderten »künstlerischen Objektivität« durch die »sich gewaltsam und frech hervordrängende Subjektivität« (204) zu beschreiben versucht, kann er sich in dem Glauben wännen, Hegels Bestimmung des Bösen als der sich »in sich festsetzenden Subjektivität« [245] mit der Schellings legitim verbunden zu haben. Statt dessen setzt er sich mit seiner Forderung, »dem Begriff des absolut geistigen Gegensatzes auf dem Gebiete der ästhetischen Theorie sein Recht werden zu lassen« (174), in entschiedenem Gegensatz zu Hegel. Dieser hatte nämlich, wie Weiße referiert, empfohlen die Häßlichkeit »wegen ihrer allgemein vorausgesetzten Nichtigkeit und Unwahrheit in die Reihe der empirisch psychologischen Phänomene zu verweisen, nicht aber in die speculative Construction einer absolut geistigen Idee, dergleichen die ästhetische sein soll.« (189) Mit seiner These, im Häßlichen sei »dieselbe Substanz des absoluten Geistes gegenwärtig, welche das Schöne zum Schönen macht« (180), trifft Weiße auf ein Problem des Häßlichen in der Moderne, weil er es nicht »auf geradem Wege« (179) aus dem Bösen ableitet [246]: die »Usurpation der Formen« schöner Kunst und ihre gleichzeitige »Zertrümmerung«. (204) Er denkt häßliche Kunst als Ausdruck der »Frechheit«, die es wagt, selbst die Idee und das Höchste »ruchlos« herabzuziehen »in jede beschränkte, ja auch in die zerstörte und verwüstete Form, in der sich die Substanz des Häßlichen einmal offenbaren will«. (202) Schellings »Begeisterung des Bösen« [247], Nietzsches »Verlangen nach dem Häßlichen« [248] werden von Weiße als zu »äußerlich objective(m) Dasein gelangte(m) Reich der Häßlichkeit« vorgestellt. (203)

Ist die Konjunktur des Häßlichen in der idealistischen Ästhetik als Zerfallsprozeß und Infragestellung der »Identität des Schönen und Unendlichen in der Bestimmung des Gegenstandes der Kunst« interpretierbar [249], so erreicht dieser Prozeß einen Extrempunkt in der Behauptung der Identität des Häßlichen und Unendlichen in schöner Gestalt.

Ist sie hingegen oder auch Entfaltung der therapeutischen Fungibilität der Kunst, dann erreicht diese in Weißes Theorie der Phantasietätigkeit als eines versuchten Aufklärungsprozesses eine erste, nachschellingsche Konvergenzstufe von Ästhetik und Therapeutik im Zusammenfall der Theoretisierung des Unbewußten und der Theorie künstlerischer Phantasieproduktion. [250] Ist sie hingegen oder auch ästhetische Abschwächungsstrategie der Widersprüche bürgerlicher Gesellschaft, dann ist Weißes Analogisierung des ästhetisch Konfligierenden und des

rechtlich Konfligierenden eine ästhetikgeschichtlich entscheidende Weichenstellung der Problemwicklung.

Die Übertragung der »gespensterschaffenden Phantasietätigkeit« (198) auf die Kunstproduktion macht neben der produktiven Möglichkeit des Abarbeitens der bedrängenden Phantasiegestalten im künstlerischen Schaffensprozeß auch die absichtliche Hineinbildung des Häßlichen in die Kunst denkbar. Diese »falsche Substantialität der Häßlichkeit« ist in der Lage, sich als »Wahre durchzusetzen«. (197) Sind die Phantome der »unwillkürlichen Phantasietätigkeit« durch die aufgelöste »unheimliche Empfindung« leicht erkennbar und damit bewältigbar, so unterscheidet sich davon die Häßlichkeit der Kunstwerke durch »einen Anflug geistiger Schönheit«, durch den Reiz, »eine hohe und vollkommene Schönheit in ihnen zu suchen«. (199) Neben das Bedrängende des Unbewußten in der Kunstproduktion tritt in Weißes Ästhetik das Problem der Erkenntnisverstellung des Bedrängenden. Seine Lösung macht Ästhetik notwendig. Um die »Lüge der Lebendigkeit« (203) häßlicher Kunst aufzudecken, um zu explizieren, daß in ihrer vorgegebenen »idealen Einheit der Form mit dem subjectiven Inhalte« »in Wahrheit nur eine Narbe oder ein krankhaftes Geschwür, ein gewaltsam hervorgetriebener Auswuchs des gestörten Organismus« (203) zu finden sei, bedarf es der Ästhetik.

Aus Schellings »doppelseitiger Betrachtungsweise des Bösen«, es sei »das verschiedenste Nichtwesen von einer Seite betrachtet« und habe »doch eine schreckliche Realität«, [251] entwickelt Weißes ästhetische Theorie des Häßlichen die Möglichkeit, die Macht einer häßlichen Kunst in der Gegenwart anzuerkennen und gleichwohl sie durch ästhetisch philosophische Reflexion einzuholen und zu bewältigen.

Mit der Erkenntnis eines unaufhebbaren Restes an Häßlichem (198) wird jene bislang höchstens psychologisch erklärte »sirenenartig anziehende und fesselnde Kraft« einer großen Anzahl moderner Kunst, »die auf viele nicht minder mächtig, ja mächtiger wirkt, als die Macht der Schönheit selbst« (180) eingeräumt.

Zwar unterscheidet die Annahme eines »substantiell Häßlichen« die Theorie Weißes von der Schlegels [252], doch setzt Weiße und nach ihm Ruge [253] dessen Ansatz der Verbindung von ästhetischer Theorie des Häßlichen und Kunstkritik im *Studium*-Aufsatz konsequent fort (187). Er macht damit die Fortbildung zur romantischen Kunstkritik rückgängig durch Restituierung der Ästhetik gegen sie. Die romantische Kunstkritik habe, so kritisiert er, »die Schönheit, statt für eine aufgehobene, für eine verhüllte Wahrheit« gehalten; sie sei daher davon ausgegangen, »daß es für jedes einzelne Schöne einen adäquaten Begriff gebe, in welchem das Wesen oder der innerste Kern der Schönheit vollständiger, als in dem Schönen selbst enthalten sei.« Sie habe versucht, »die Schönheit, ohne ihren geistigen Inhalt zu schmälern, in Wahrheit umzusetzen«. In »Gedankenkunstwerken« habe sie es unternommen, »das Beste und wahrhaft Geistige, gleichsam die Quintessenz jedes wirklichen Kunstwerkes« wiederzugeben; sie habe mit diesem Ver-

fahren die Kunstwerke, »wie alle Schönheit, entbehrlich« gemacht, »indem sie sie in dem höhern und edlern Elemente des reinen Gedankens wiedererschaffe.« (56f.)

Wie der *Studium*-Aufsatz richtet sich Weißes Ästhetik gegen eine räsonnierende Kritik. Die Tatsache, daß »das Häßliche wegen [...] seiner positiven Verwandtschaft und ursprünglichen oder abgezogenen Identität mit dem Schönen, auch in seiner empirischen Erscheinung nur allzu leicht mit diesem verwechselt wird« (180), führt zur Forderung nach einer wissenschaftlich fundierten Kunstkritik (187). Weil die bloß empirische Erfahrung vor dem »substantiell Häßlichen«, das sich als das Schöne ausgibt, versagt, wird sogar die Spekulation zu der ungewöhnlichen Aufgabe verpflichtet, »die Thatsache der Häßlichkeit als solche von andern Thatsachen unterscheiden zu lehren«. (180) Weiße notiert den »Widerstreit«, daß sich die spekulative Ästhetik, die doch eigentlich »die empirischen Tatsachen als bekannt und zugestanden voraussetzen darf und nur über den nothwendigen und ewigen Zusammenhang in der Idee der Wahrheit Rechenschaft abzulegen hat« (180), sich von der empirischen häßlichen Kunstproduktion herausfordern lassen muß. Er hofft freilich diesem Widerstreit zu begegnen, indem er das Häßliche selbst »in die speculative Construction einer absolut geistigen Idee dergleichen die ästhetische sein soll« (189) einholt, ein Verfahren, das ebenso Fr. Th. Vischer zur Bewältigung des Zufalls wählt, dessen ästhetische Erscheinung das Häßliche ist. [254]

Die Funktion der Ästhetik geht aber keineswegs darin auf, unter Bedingungen der Gegenwart den »Gegensatz aller Schönheit« zu dem »gemein Natürlichen und Menschlichen« (307) bewußt zu machen. Weiße schreibt im Unterschied zu Rosenkranz keine Ästhetik des Häßlichen, sondern ein »System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit«, in dem die ästhetische Theorie des Häßlichen nur einen Teil ausmacht.

Der Ästhetik kommt in Abgrenzung von Wissenschaft und Religion in der Gegenwart die entscheidende Aufgabe zu, »das moderne Ideal – die Kunst« (317) zu eruieren, formulieren, fordern und zu formen. Sie hat der »Erfahrung der Gegenwart«, ihren die »früheren Zeitalter« »übertreffenden Sinn«, die »Begeisterung für die Schönheit« (308), ihre Fähigkeit zu künstlerischer Produktivität gegen alle gegenläufigen oder falschen Theorien zu Bewußtsein zu bringen. Sie hat die Eigenständigkeit der Kunst gegenüber Religion (306) und Wissenschaft (305) zu beweisen; ihre Entfaltung erbringt den Nachweis, daß die höchste Bestimmung der Kunst nicht eine vergangene ist, sondern die Kunst im Prozeß der Weltgeschichte erst gegenwärtig zu ihrer eigensten Bestimmung kommen kann.

Mit diesem Theorem tritt Weiße gezielt in Gegensatz zu Thesen der noch unpublizierten Ästhetikvorlesungen Hegels [255] und in die Nähe von Schlegels *Studium*-Aufsatz. Mit der Einschränkung freilich, daß der *Studium*-Aufsatz objektive Kunst erst in Zukunft zu verheißen in der Lage war, wogegen am Ende des ersten Buches der Weißeschen Ästhetik als Resultat der »dialektischen Entwicklung des

Kunstabegriffs« (320) das moderne Kunstideal selbstbewußt als schon in der Gegenwart realisiertes vorgestellt wird. Die Dimension der Zukunft fällt aus und mit ihr der Bewältigungsversuch des Häßlichen durch »ästhetische Revolution«. Schlegel dachte sich die Restitution des Kunstideals in der Zukunft allein als Wiederherstellung der Antike. Für Weiße hingegen ist das Kunstideal der Moderne keineswegs bloße Wiederkehr eines Ideals früherer historischer Entwicklungsstufen. Es bezieht zwar alle geschichtlich realisierten natürlichen und künstlerischen Schönheiten des Antiken und Romantischen ein [256], erzeugt aber auch, da es die »absolute Möglichkeit alles Schönen« in sich enthält, neue, unbekannte Schönheiten der Kunst, »die jederzeit, sobald nur die Bedingungen von Außen gegeben sind, sogleich zur Wirklichkeit« werden. (307) Wie für Schlegel zur Zeit des *Studium*-Aufsatzes 1795 wird in Weißes *Ästhetik* 1830 die »Anschauung« des »geschaffenen und vorhandenen Schönen« (307) erst durch die *Ästhetik* zur »selbstschöpferischen Wiedererzeugung« (307); in krassem Gegensatz zu diesem wird aber nicht eine bestimmte Kunst samt ihrer politischen, und das heißt in diesem Fall republikanischen, Bedingungen restituiert, sondern in Absehung von den jeweiligen zufälligen historischen Besonderheiten (vgl. 314) kommt die Kunst der Vergangenheit zu sich und wird zur reinen, universellen, ästhetischen Kunst. (306)

Weiße entwickelt seine *Ästhetik* 1830 weder im Anschluß noch als Korrektur an Schlegels »ästhetische Revolution« von 1795. Er kannte nur zwei Varianten der Romantik; die »moderne Ästhetik der Schellingisch-Schlegel'schen Schule« (175) mit ihrer Theorie der »göttlichen« »Frechheit, Faulheit, Grobheit« (175) bekämpfte er in seiner Theoretisierung des Häßlichen; die »neue Mythologie« der späteren Romantik wird verhandelt unter der für die Möglichkeit von Kunst in der Gegenwart zentralen Frage: »wie denn ein Zeitalter, in welchem die Sagedichtung ausgegangen oder erloschen sei, d. h. ihre Fähigkeit verloren habe, die lebendige Schönheit für die Anschau der Individuen hervorzurufen, überhaupt noch der Idee der Schönheit theilhaftig bleiben könne.« (303)

Nachdem die Mythologien durch den Fortschritt des Bewußtseins unbestreitbar der Vergangenheit angehören, scheint der gegenwärtigen Kunst im Gegensatz zur früheren ein »vorgebildeter Inhalt« (320) zu fehlen. Für die »geschichtliche Gegenwart« (303) bietet sich als Antwort eine Alternative an, die 1830 in der Romantik und der Hegelschule (vgl. 304 Anm.) ihre zeitgenössischen Repräsentanten findet: »entweder daß das Zeitalter der Schönheit überhaupt nunmehr vorüber sei, und diese Schönheit der reinen Wissenschaft und Wahrheit Platz gemacht habe: oder daß, um Schönheit und Kunst fernerhin neu und frisch zu erhalten, die alte Weise der Sagedichtung zurückgerufen, und wo möglich neue, den Gebilden früherer Zeiten gleichartige oder analoge Gebilde durch dieselbe hervorgerufen werden müssen«. (303) Dieser »doppelte Irrtum« (303), so Weiße, gehe hervor »aus der Betrachtung des geschichtlichen Verlaufs der Ideale und der damit zusammenhängenden Kunstbildung« (303). Um beides, die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst durch geschichtliche Herausbildung der Wissenschaft

oder die vorwissenschaftliche Forderung nach einer »neuen Mythologie« zu enträften, [257] fällt der Ästhetik im Gegenzug die Aufgabe zu, »den Begriff zu finden, der in speculativem Zusammenhange das Uebergehen der mythischen Ideale in eine wesentlich davon verschiedene, aber gleichfalls geschichtliche Gestaltung der Schönheit bedingt und erklärt.« (304)

Die Lösung des Problems wird in zwei Gedankenschritten vollzogen, indem erstens das richtige Verhältnis »der Idee der Schönheit zur Idee der Wahrheit und Wissenschaft« (305) bestimmt und zweitens die geschichtliche Entwicklung der Idee der Schönheit von den unmittelbaren Schönheiten aller Formen des früheren Lebens zum »idealen Bewußtsein der Schönheit« im modernen Kunstideal aufgewiesen wird. Beide Argumentationsschritte sind wesentlich ineinander verschränkt. Die zweite These, die »Unfreiheit des Schönen« (308) früherer geschichtlicher Phasen haben sich in der Gegenwart sowohl zur »Reinheit« entwickelt, d. h. die Kunst habe sich zu radikaler Autonomie von jeglichen »beigemischten Nebenrücksichten« wie Religion (306), psychischen und geschichtlichen Abhängigkeiten (314), als auch zur »Universalität« (306) und damit auch ihre höchste Bestimmung erreicht, setzt die erste, systematische These voraus, die »in der Arbeit der Geschichte« (315) sich entfaltende Idee der Schönheit werde historisch nicht überholt und abgelöst von der philosophischen Theorie.

Die These, das moderne Ideal sei das Kunstideal und dieses werde erst freigesetzt durch Ästhetik, da es statt »der unmittelbaren Anschauung der Sagen gestalten« (310) »in der durch den Begriff selbst vorgezeichneten Totalität ihrer Gestalten« bestimmt sei (319), behauptet ein anderes Verhältnis von Wissenschaft und Kunst als Hegel und seine Schule. Für Hegel stellte sich die Aufgabe der Ästhetik, zu wissen, was Kunst sei, wesentlich im Blick auf vergangene Kunst, weil die Kunst angesichts der Fortschritte der Philosophie ihrer höchsten Bestimmung nach vergangen sei. [258] Weiße dagegen rechtfertigt die Ästhetik im Blick auf moderne, gegenwärtige Kunst. Die Idee der Schönheit setze die Idee der Wahrheit oder Wissenschaft zwar voraus, sie könnte sich anders nicht zu dem geforderten Selbsterkennen geschichtlich entfalten (304), aber »statt, wie andere daseiende Dinge, ihrem reinen Begriffe nach vollständig in sie aufzugehen«, nimmt sie »vielmehr die Wahrheit in sich auf« und bildet sie »selbstschöpferisch« um (305). Die Einsicht, »daß das wissenschaftliche Erkennen der Schönheit eben so sehr von dem Geiste und der Wesenheit der Schönheit, wie von jener der Wahrheit beseelt sein muß« (305), erlaubt die Opposition gegen eine Spekulation, der die über sie »hinausgehende Tiefe der ästhetischen Idee fremd bleibt« und die daher »in der historischen Betrachtung der Idealgestalten an die Stelle des modernen Ideales den Untergang aller Idealschönheit in der verzehrenden Gestaltlosigkeit des absoluten reinen Begriffs oder Gedankens setzt.« (315)

Der in der Opposition gegen Hegel naheliegende Schritt zur Kunstphilosophie Schellings wird vermieden. Die Kunst wird nicht »Organon der Philosophie«, sondern die Ästhetik tritt mit ihrer dialektischen Entwicklung des Kunstbegriffs

(320) an die Stelle von Mythologie und unmittelbarer Anschauung; sie wird Gewährsmann der Offenbarung einer aus »aller Funktion herausgelösten ästhetischen Kunst« [259]. Diese Kunst ist keine in historischer Reflexion wiedererweckte, sondern eine erst dialektisch im modernen Kunstideal zu Bewußtsein gebrachte. (319) An die Stelle des »Scheins der *Entgötterung*, welcher für eine oberflächlich bleibende ästhetische Betrachtung an der modernen Welt haftet« (309), tritt mit Hilfe ästhetischer Reflexion »der Gottesdienst der Kunst«, (317) ein moderner Kult, der in der Gegenwart, dem »Zeitalter der Kunst«, wie sie Weiße bestimmt (320), den »Priestern dieser neuen Gottheit« (317), Schiller und Goethe, gilt. Er gipfelt in dem Wunsch nach einer »Form der Kirche und ihrer Lehre«, welche mit jenen Ideen der Kunst »als den wesentlichen Vorbegriffen der Idee der Gottheit, und demzufolge mit den tiefsten Forderungen des Geistes der Zeit im Einklang stände«. (309)[260]

Für Hegel ist die Kunst der Gegenwart partial, folglich sind die von ihm bemerkten Häßlichkeiten der Kunst aus seiner Sicht trotz aller Kritikwürdigkeit erst recht von der Entwicklung des philosophischen Gedankens aus peripher. Mit der Aufwertung der Kunst in der Gegenwart, mit der als Erfahrung ausgegebenen und dialektisch in der Ästhetik ausgewiesenen These, geschichtlich sei mit dem »Auftreten des modernen Ideals die Kunst *befreit*, d. h. in Stand gesetzt, nach allen Seiten und Richtungen hin, und ohne andere als die in ihrem eigenen Begriffe liegenden Beschränkungen, die Schönheit zu verfolgen« (320), wird die in der Gegenwart erfahrene häßliche Kunst ebenfalls aufgewertet. Sie wird eine Gefahr. Die Aufgabe des Kunstideals, »die Welt in dem Lichte der Schönheit zu verklären« (320), trifft im Häßlichen moderner Kunst auf einen störenden Widerstand.

Die Brisanz häßlicher Kunst für die Verklärungsabsichten der Ästhetik läßt sich an ihren Konfliktstrategien ablesen. Lukács' Vorwurf der Affirmation idealistischer Reflexion des Häßlichen kann sich hier erneut festmachen. Für die Bekämpfung des Häßlichen wird als Modell maßgeblich die Konflikt- und Widerspruchreflexion der Rechtsphilosophie. Man hat auf die unterschiedliche Gewichtigkeit Hegelschen Denkens auf verschiedenen Gebieten der Philosophie hingewiesen. Zur Erfassung der Moderne sei Hegels Rechtsphilosophie entwickelter als seine Ästhetik.[261] Die Verschiebung der ästhetischen Problemkonstellation durch ihre Überspielung auf den Stand der Rechtsverhältnisse, die Parallelisierung von Widerspruchslösungen in den Rechts- und ästhetischen Verhältnissen wird durch die Herausforderung des Häßlichen ausgelöst.

Schlegel versuchte die im Interessanten festgestellte unabschließbare Entfesselung der Bedürfnisse, den jakobinischen Maßnahmen vergleichbar, ästhetisch stillzustellen. — Mit Weißes Ästhetik liegt 1830, etliche Jahre vor der Veröffentlichung der Ästhetikvorlesungen Hegels bereits eine Antwort auf diese vor. Mit der Kritik und Korrektur, ja Umkehrung zentraler Hegelscher Theoreme zur Ästhetik und Kunst der Gegenwart mit Mitteln Hegelscher Philosophie, teils aus dessen Logik, teils in Analogie zur Rechtsphilosophie wird ästhetikgeschichtlich eine

Disposition erreicht, die konkurrierend mit Hegels *Ästhetik* bis weit in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts hinein wirkt. Daß für die späidealistischen Ästhetiken Weiße so zentral wurde, hängt nicht nur mit seiner Dialektisierung ästhetischer Kategorien und der damit verbundenen Anerkennung gegenwärtiger Kunst gegenüber der vergangenen zusammen; es mag auch etwas zu tun haben mit der Art der Thematisierung gegenwärtiger Kunst: in der Verkoppelung der Fragen der Rechts- und Staatsphilosophie mit der Konfliktstrategie der Ästhetik.

Rosenkranz' Klassizismus

Weißes Annahme eines substantiell Häßlichen als Erscheinung des Bösen wird schon von Zeitgenossen abgelehnt, weil »diese dialektische Ableitung[...]den wesentlichen Unterschied des Schönen und Häßlichen aufzuheben« scheine. [262] Auch in den folgenden späidealistischen Ästhetiken wird trotz kritischer Fortbildung seiner Dialektik das substantiell Häßliche in einem Entspiritualisierungsprozeß Stück für Stück abgebaut, [263] bis sie in Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* ihr programmatisches, alle bisherigen Kritiken überholendes Ende findet.

Indem Rosenkranz sich sowohl von Weißes Bestimmung des Häßlichen als der Erscheinung des Bösen [264] als auch von Hegels Logik nach 1848 entschieden abwendet, nähert er sich unter den Theoretikern des Häßlichen am ehesten wieder dem Klassizismus Schlegels. Seine *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 bewegt sich zwar formal im Rahmen der späidealistischen These: »Daß nur innerhalb der Idee des Schönen[...]die Unidee des Häßlichen begreiflich« wird [265]; seine Bestimmung des Häßlichen als Widerspruch des Schönen denkt das Häßliche aber nicht mehr als notwendiges Moment in der dialektischen Realisierung der ästhetischen Idee [266], sondern schwächt es ab zu einer möglichen Widerstandsinstanz der Verwirklichung der Idee, also zur Gefährdung der Realisation der Idee. Inhaltlich wird trotz des idealistischen Rahmens [267] Rosenkranz' Theorie mit vortranszendentalphilosophischen Positionen eines Diderot [268] und frühen Kant [269] vergleichbar. Die empirische Bestandsaufnahme an Häßlichem wuchert auf weiten Strecken über ihre kategoriale Bewältigung hinaus. Was jene empirisch beobachtend aphoristisch festhalten, das untersucht nun die »Wissenschaft des Alogischen, Irrationalen, eine Wissenschaft des kranken Lebens«. [270] Ihre Materialien werden im Zerfallsprozeß der Ästhetik für die Kulturgeschichte ebenso interessant wie für die Stilgeschichte im Blick auf die Deformation der Stile. [271]

In seiner Erwiderung auf die Kritik Carrières an der *Ästhetik des Häßlichen* wird die Reduktion des Häßlichen auf einen »correlaten Reflex« der affirmativen Kategorie des Schönen deutlich. Der Widerspruch des Häßlichen zum Schönen sei »selbstverständlich für das Schöne an sich nicht notwendig, denn es bedarf seiner nicht, um schön zu sein, aber die Erscheinung des Schönen *in ihrem Werden* ist so-

fort seiner Möglichkeit unterworfen und jeder Künstler kämpft beständig mit ihm während seiner Arbeit, es von seinem Werk auszuschließen.« [272]

Das Häßliche als »sekundäre Epigenesis« [273] aus dem affirmativ Schönen erhält allenfalls die Lizenz, die »dramatische Tiefe« (39) des Schönen auszuloten bzw. rezeptionsästhetisch den Reiz des Genusses zu erhöhen, »indem wir, ihm gegenüber, die Vortrefflichkeit des Schönen um so lebhafter fühlen« (37) – ein Gedanke, der konträr steht zu Schlegels Intention mit der Theorie des Häßlichen, den Reiz interessanter, moderner Kunst tadelnd zu treffen und aus der schönen Kunst zu eliminieren. Spätestens mit Rosenkranz' von allem Widerspruch des Häßlichen ferngehaltenem Schönen wird der Klassizismus »in Dichtung und bildender Kunst[...] zu der papiernen Attrappe, [...] zu der lebensfernen Ruhe des Gipses«, die im 18. Jahrhundert seine »innere Gegensatzspannung« verhinderte [274] und im 19. Jahrhundert das Häßliche als Reiz und Dimensionierung des Schönen legitimiert. [275]

Die Differenz der Logik Hegels und Rosenkranz' hat die Philosophie wie folgt fixiert: Rosenkranz fasse »die Ideen als ruhendes Ordnungssystem[...], auf dessen Grunde die Unidee, das Negative ihre Entzweiung, ihre Disharmonie aufbauen, an dem sie als das Relative ihr absolutes »objektives Maß« haben. Die Idee bringt in ihrem Gegensatz nicht sich selbst hervor, wirft sich nicht selbst in den Widerspruch, um darin nur sich selbst eigentlich zu setzen. Sie ist nicht die aktiv-schöpferische Tätigkeit, die sich in der antithetischen Bewegung zu ihrem eigensten Sein bringt, sie ist nicht produktive Kraft, sondern sie ist nur Schranke, nur Rahmen, der Raum offen läßt, ohne selbst den Raum zu füllen, der Möglichkeiten zuläßt, ohne sie selbst zu verwirklichen, ist die Form, die nicht selbst ihren Inhalt setzt, verwirklicht, sondern ihm nur den Platz gibt. Sie ist die Freiheit, die nur ein Freilassen ist. Sie ist weder sich bewegender Bewegter, noch auch unbewegter Bewegter, sondern Bahn, in der Bewegung vor sich geht. Sie ist nicht selbst Übergehen, Werden, Sich-im-Andern-setzen, sondern nur »Herrschaft über das Werden«, ihre Macht ist nicht eine das Andere, das Negative selbst schaffende Macht, sondern eine Macht, »über das Negative« – sie kann das Negative, den Widerspruch »ertragen« [276]. Beide Klassizisten, Schlegel und Rosenkranz, denken das Schöne ruhend; es ist »Gesetz« und »objektives Maß« [277]. Beiden ist die Theorie des Häßlichen eine Theorie des Nicht-sein-Sollens. [278] Beide setzen Schönes und Häßliches nur als Korrelate. [279] Während bei Rosenkranz das Häßliche jedoch nur »notwendige Möglichkeit« ist, »weil alles erscheinende Dasein in seiner Freiheit über die durch seinen Begriff nothwendige Grenze hinausgehen kann« [280], ist es bei Schlegel nicht nur mögliches, Rosenkranz spricht von Irrtum und Verbrechen (436), sondern geschichtlich produziertes Übel, das es nicht zu ertragen, sondern geschichtlich aufzuheben gilt. Neben die Ästhetik des Schönen war – mit Kant beginnend – die Ästhetik des Erhabenen als »Theorie des Nicht-Schönen« getreten [281]; sie ist in wachsendem Maße statt »Erlösungsästhetik der aufgelösten[...] Rückzugsästhetik der ausgehaltenen Widersprüche« [282]. In der Ästhe-

tik des Erhabenen hat die Welt aufgehört, »als die durch »Natur« definierte (»Naturalisierte«) Geschichte [...] für den Menschen [...] vertraut und heimelig zu sein; sie wird ich-verlassenes Nicht-Ich; der Mensch wird auf sich selbst zurückverwiesen, auf seine eigene und innere Kraft, diese Fremdheit und harte »Notwendigkeit« des Wirklichen zu bestehen – und das ist nun nicht mehr die Kraft, diese Wirklichkeit zu einer menschlichen zu *verändern*, sondern die Kraft, diese Wirklichkeit als eine unabänderliche unmenschliche zu *ertragen*.« [283] Mit Rosenkranz wird in der *Ästhetik des Häßlichen* die »Position des Scheiterns« [284] ästhetisch gewußtes Problem. Die Ästhetik ist geschichtlich bei der »Ästhetik des Scheiterns« [285] angekommen. Die Lehre vom Häßlichen wird die einer »ästhetischen Pathologie« [286]. Die Ästhetik des Schönen gerät, ebenso wie die Philosophie überhaupt, in den Verdacht hilfloser, verklärender Scheinaktivität.

1853 sah sich Rosenkranz noch in der Lage die Unantastbarkeit des Schönen und die Relativität des Häßlichen aus der »Totalität der Weltanschauung« zu erklären, in der »das Häßliche, wie das Kranke und das Böse nur ein verschwindendes Moment aus(macht) und in der Verschlungenheit mit diesem großen Zusammenhange«, so daß »es nicht nur (ertragen), sondern [...] uns interessant werden« kann (40). Er bezweifelt die Möglichkeit von Philosophie, etwas anderes als »Optimismus zu sein. Sie will begreiflich machen, daß eine solche Welt mit so viel Noth, Elend, Unglück, Schmerz, Verzweiflung, Zufälligkeit doch nicht unvernünftig ist.« [287] Er beargwöhnt 1870 die »ungeheuren Fortschritte«, die die »negative Richtung des Sozialismus« »seit der Verschwörung von Babeuf und Buonarotti in der ersten französischen Revolution« gemacht hat. Cavaignac habe »in der dreitägigen Schlacht, die er ihr 1848 in den Straßen von Paris lieferte, den vierten Stand vorerst noch einmal niedergeworfen [...]. Die neue Wendung welche in die Philosophie gekommen ist, drückt nur den gesammten Zustand der gegenwärtigen Menschheit aus. Hegel war noch so glücklich, daß er, in Übereinstimmung mit Kant, an der Existenz der Vernunft und der Herrschaft derselben, mindestens der sein sollenden, nicht zweifelte. Die neue Zeit aber fragt, ob denn die Nothwendigkeit, die wir empirisch vorfinden, auch überhaupt notwendig sei? Sie fragt, ob die Gesetzmäßigkeit der Natur, die wir anerkennen müssen, auch das Glück, das Wohlbsein der Naturwesen involvire? Sie fragt, ob es nicht entsetzlich sei, eine solche Natur zur Unterlage der menschlichen Geschichte zu machen, und uns alle, wie Goethe es ausdrückte, auf Vulcanen schlafen zu lassen. Sie fragt, angesichts der Ruinen der Völkergeschichte, was denn an diesem ewigen Kriegszustande der Nationen Vernünftiges sei? Was hilft uns die schönste Dialektik des Hegel'schen Begriffs, wenn ihre vom Philosophen gefeierte Negativität das Construiren von Vulcanen, Orkanen, Raubthieren, Trichinen, Aussatz, Cholera u. s. w. möglich macht? Was hilft uns die zunächst imposante Architektur des Hegelschen Systems, wenn wir darin alle Qual unseres Daseins, Krankheit, Tod, Krieg usw. als vernünftige Wirklichkeit anerkennen sollen? Ist nicht die Philosophie Sophistik, wenn sie uns überzeugen will, dass diese Welt ein Ausbund von

Vortrefflichkeit sei? « [288] Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* ist als Theorie der »notwendigen Möglichkeit einer nicht sein sollenden Wirklichkeit« [289] die theoretische Überantwortung der Ästhetik an die Weltanschauung, also gerade Verkehrung dessen, was Schlegel mit seiner ästhetischen Theorie des Häßlichen, den objektiven Prinzipien des Tadels anstrebte.

Beide klassizistischen Theorien, die Schlegels und Rosenkranz', sind, was bislang verdeckt blieb, ästhetische Theorien als Reaktion auf politische Revolutionen. Die Schlegels entwirft, in der illusorischen Absicht, die Anarchie kapitalistischer Kulturwarenproduktion zu bewältigen eine ästhetische, die Mängel der französischen Revolution vermeidende, deutsche Revolution. Die *Ästhetik des Häßlichen* von Rosenkranz hingegen ist in ihrer Form von 1853 – das legen die Briefe an Varnhagen nahe – [290] geprägt vom negativen Ausgang der 48er-Revolution und der damit verbundenen Krise des Liberalismus. Kann jene eine Widerstandsästhetik genannt werden, so ist diese eingeständenermaßen Resignationsästhetik; [291] beide freilich, das Verändern durch Wiederherstellen und das Ertragen des Bestehenden, gehen aus den gleichen Widersprüchen hervor.

Ein Brief Varnhagens an Rosenkranz [292] interpretiert dessen *Ästhetik des Häßlichen* freilich als Parteinahme für ein Ästhetisches, das gerichtet ist »gegen gewisse Krankheitszustände der Gesellschaft, des Staates und der Kirchen« als »das einzige sichere Heilmittel, und dann kein Gift, sondern die nächste und unfehlbarste Zurückführung zur Natur. Ohne Zote, Fluch und – Ohrfeige wär' es in unsrer verkünstelten Welt gar nicht auszuhalten.« Die Tagebuchnotiz freilich ist wesentlich kritischer; sie wirft Rosenkranz die Verkennung ästhetischer Widerstandsmöglichkeiten in den politischen Freiheitskämpfen vor, wobei sie unterstellt, Rosenkranz habe als Staatsbeamter dergleichen nicht vertreten können. [293] Varnhagen rechtfertigt entschieden die Frivolität des früh-romantischen Schlegel ebenso wie die Heines: »Von jeher ist der erste Anlauf zur Freiheit, der erste Widerspruch gegen heuchlerische und pedantische Autorität auf diesem Gebiete des Sinnlichen geschehen; hier ist der Kampf am sichersten gewonnen, weil die Gegenseite selbst dafür die zahlreichsten Kräfte liefert, die Vornehmen und Reichen, die sich von den Fesseln der Sittlichkeit längst befreit haben. Zu allen Zeiten sind diese Waffen gebraucht worden.« [294][295]

Anmerkungen

- 1 G. Lukács, Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Neuwied 1975, 69.
- 2 a.a.O.
- 3 H. R. Jauß, Schlegels und Schillers Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes. In: H. R. J., Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt 1970, 87/88.
- 4 M. Schasler, Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. 2. Abt., Berlin 1872 (Aalen 1971).

- 5 I. Kant, Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen. In: I. K., Vorkritische Schriften bis 1768, 2. T., Darmstadt 1968, 779f.
- 6 Ch. H. Weiße, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, 1. T., Leipzig 1830.
- 7 K. Rosenkranz an Varnhagen von Ense (19. 11. 1837). Briefwechsel, hrsg. v. Warda, Königsberg 1926, 59.
- 8 W. Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbek 1960, 81. W. Preisendanz, Artikel: Komische (das), Lachen (das). In: Hist. Wb. der Philosophie, hrsg. v. J. Ritter u. K. Gründer, Bd. 4, Basel 1976, 891: »Indessen verfallen die Bestimmungen in pure, von allen psychischen, sozialen und historischen Implikationen des Phänomens absehende, begriffsdiagnostische Konstruktionen.«
- 9 G. Lukács, Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer. In: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1956, 217f.
- 10 G. Lukács, 221.
- 11 G. Lukács, 226.
- 12 G. Lukács, 224.
- 13 G. Lukács, 226.
- 14 G. Lukács, 252.
- 15 G. Lukács, 254
- 16 G. Lukács zitiert 221 aus M. Lifschitz, Karl Marx und die Ästhetik, Dresden 1959.
- 17 G. Lukács, 233.
- 18 J. Ritter, Diskussionsbeitrag, In: Endspiel? Philosophische Ästhetik und moderne Kunst. Rückblick auf einen Arbeitskreis [...] im Rahmen des Forschungsunternehmens »19. Jahrhundert« v. Th. Poll, in: Phil. Jb., hrsg. v. H. Krings, L. Oeing-Hanhoff, H. Rombach, 1970, 426.
- 19 J. Ritter, 425.
- 20 Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften 7, Frankfurt 1970, 393.
- 21 Vgl. U. Franke, Artikel: Häßliche (das). In: Hist. Wb. der Phil., Bd. 3, 1005.
- 22 P. Szondi, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Poetik und Geschichtsphilosophie I, hrsg. v. S. Metz u. H. H. Hildebrandt, Frankfurt 1974, 147.
- 23 F. N. Mennemeier, Unendliche Fortschreitung und absolutes Gesetz. Das Schöne und das Häßliche in der Kunstauffassung des jungen Friedrich Schlegel. In: Wirkendes Wort 17, 1967, 395.
- 24 J. Ritter, Artikel: Ästhetik. In: Hist. Wb. der Phil., Bd. 1, 555f.
- 25 F. an A. W. Schlegel, 5. 4. 1794. In: Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hrsg. v. O. F. Walzel, Berlin 1890, 173.
- 26 J. Ritter, 560.
- 27 F. Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie. In: Kritische Schriften, hrsg. v. W. Rasch, München 1964, 164, 198. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden Text zitiert.
- 28 Vgl. J. Ritter, 570f.
- 29 H. D. Weber, Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«, München 1973, 187.
- 30 Schlegels Unterscheidung zwischen ästhetischen Gesetzen des Schönen und Häßlichen und den technischen Gesetzen des Korrekten und Inkorrekten kodifiziert eine ästhetikgeschichtlich erfolgte Trennung. Der Begriff der »deformitas« wurde im Mittelalter nicht negativ wertend gebraucht (z. B. in der Übersetzung des Pseudo-Dionysius durch Scotus Eriugena), denn das »Deformierte wird als eine Seinsform begründet.« (K. Hübner, Über das Schöne und das Deformierte, Köln 1969, 63). Dagegen setzen sowohl die »rationale« Ästhetik Baumgartens als die empirisch psychologische Humes den Begriff »deformitas« der Schönheit als Unvollkommenheit und Widersprüchlichkeit ei-

nerseits und Schmerz andererseits. (Zu Baumgarten, vgl. U. Franke, Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden 1972, 102, insbes. Anm. 79; D. Hume, Treatise of human nature, (Kap. »Of beauty and deformity«), in: The philosophical works, ed. by Th. Hilland, Th. H. Grosse, London 1886, Vol. 1, 2, 95). Edmund Burke bestreitet in seiner Schrift »Vom Erhabenen und Schönen« diesen Gegensatz von Schönheit und Disproportion bzw. Deformität, um Häßlichkeit an die Stelle des letzteren zu setzen: »The true opposite to beauty is not disproportion or deformity, but ugliness.« »But though ugliness be the opposite to beauty, it is not opposite to proportion and fitness.« (E. B., A philosophical enquiring into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, ed. J. T. Boulton, London 1958, 104, 119). Diese Differenzierung von Häßlichkeit und Deformität bzw. Disproportion erlaubt ihm Häßlichkeit zu bestimmen, als »in jeder Hinsicht das Gegenteil der Qualitäten, die wir als Grundlage der Schönheit angegeben haben« und gleichwohl, weil es allen Anforderungen an Proportion entspricht, unter bestimmten Bedingungen brauchbar zu finden für das Erhabene. (Vgl. E. B., Vom Erhabenen und Schönen, hrsg. v. F. Bassenge, Berlin 1956, 159). Mit der Entgegensetzung von Schö-nem und Erhabenem durch Burke vollzieht sich die begriffliche Trennung von Häßlichkeit und Inkorrektem.

- 31 F. Schlegel's sämtliche Werke, 5. Bd., Wien 1823, 147.
- 32 Vgl. F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, hrsg. v. J. Körner, Frankfurt 1935, 384.
- 33 Zur Autonomie der Kunst vgl. K. Wölfel, Zur Geschichtlichkeit des Autonomiebegriffs. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, hrsg. v. W. Müller-Seidel, München 1974, 563. H. Freier, Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft 3, Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750–1800, hrsg. v. B. Lutz, Stuttgart 1974, 329.
- 34 Erst hier, in praktischer Absicht, gerichtet auf historisch kritische Konkretion, faßt Schlegel die Gattungshaftigkeit der Kunst nicht in den, in seinen ästhetischen Versuchen eingeführten Kategorien der »Vielheit«, »Einheit« und insbesondere »Allheit«, sondern in dem sein ganzes literarisches Schaffen bestimmenden Begriff der ästhetischen Sittlichkeit. Vgl. K. Briegleb, Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik, Tübingen 1962, 182f.
- 35 Vgl. B. J. Warnecken, Die relative Autonomie der Literatur. In: Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972, hrsg. v. W. Müller-Seidel, München 1974, 600.
- 36 J. Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied 1969, 105.
- 37 R. Koselleck, Kritik und Krise, München 1959, 82f.
- 38 F. Schiller, Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. In: Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, 5. Bd., 540.
- 39 Lessings und Winkelmanns These, daß das Hauptgesetz griechischer Kunst Schönheit sei, erzwingt die These von der Autonomie der Kunst. Nicht wegzudiskutierende Häßlichkeit in griechischen Werken – die natürlich von den Kritikern wie Klotz gegen Winkelmann und Lessing ins Feld geführt werden – schuldet sich nach Lessing außerästhetischen Determinanten, sei als Abhängigkeit von Religion, sei bedingt durch den Sondergeschmack und die Auftragsarbeit von Reichen. »So wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merckliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den

- sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah.» G. E. Lessing, Laokoon, Sämtl. Schr., hrsg. v. K. Lachmann, Stuttgart 1893, 66 f., vgl. 11 f. zum Problem sozialer Abhängigkeit.
- 40 Auch Forsters große sittliche Kraft rechtfertigt für Schlegel manche seiner angeblichen politischen Bedenklichkeiten (KA II 86). Vgl. Hannelore Schlaffer, Friedrich Schlegel über Georg Forster. Zur gesellschaftlichen Problematik des Schriftstellers im nachrevolutionären Bürgertum, in: Literatursoziologie. II Beiträge zur Praxis, hrsg. v. J. Bark, Stuttgart 1974, 118 f.
- 41 Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften 7, Frankfurt 1970, 264.
- 42 H. D. Webers bedenkenswerte These, die romantische Kunstkritik sei aus der Preisgabe der Ästhetik, die die Resultate der Geschichtsphilosophie Schlegels erzwungen hätten, entstanden, darf die Leistung dieser Ästhetik, insbesondere die Theorie des Häßlichen und Inkorrekten, zur Genese dieser romantischen Kunstphilosophie und -kritik nicht verstellen. Die im »Studium«-Aufsatz problematisch eingeführte Ästhetik soll gerade keine »klassische Schulästhetik« sein, sie ist auch nicht »reaktionär«, sondern eher fichtisch-jakobinisch. (H. D. Weber, Über eine Theorie der Literaturkritik. Die falsche und die berechtigte Aktualität der Frühromantik, München 1971, 28 f., 38, 41; Vgl. H. D. Weber, Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«, München 1973, 158).
- 43 W. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Gesammelte Schriften I, 1, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt 1974, 51.
- 44 Vgl. W. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik, 71. Benjamin hat freilich »einen ganz bestimmten Begriff des Werkes« als »Korrelatbegriff des Begriffs der Kritik« erst der romantischen Theorie Schlegels zugesprochen. (72) Schlegel »tat das nicht mit den Allgemeinbegriffen der Harmonie und Organisation, die bei Herder oder Moritz nicht zur Stiftung einer Kunstkritik hatten führen können, sondern mit einer, wenn auch in Begriffen absorbierten, eigentlichen Theorie der Kunst: als eines Reflexionsmediums, und des Werkes: als eines Zentrums der Reflexion.« (71 f.) Bereits aber bevor das Werk Zentrum der Reflexion wird, bereiten die Theorien des Häßlichen und Inkorrekten zur Spezifikation und Besonderung der Allgemeinbegriffe der Harmonie und Organisation bei, und leisten damit Vorarbeit zum »Kriterium eines bestimmten immanenten Aufbaues des Werkes« (71).
- 45 Vgl. W. Benjamin, Der Begriff, 52.
- 46 Vgl. W. Benjamin, 53, 71.
- 47 Vgl. W. Benjamin, 51.
- 48 Vgl. G. E. Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. In: Sämtliche Schriften, hrsg. v. K. Lachmann, 9. Bd., Stuttgart 1893, 22 ff., 139 f.
- 49 »In den ältesten Zeiten, da noch die fremden, von außen überbrachten Begriffe galten, waren freilich die Vorstellungen der Götter oft unwürdig; und Jupiter selbst schämte sich nicht, mit beiderlei Geschlecht, mit einem Beile, und in Gestalt eines Mistkäfers zu erscheinen. Bald aber entwölkt sich dieß Allegorische Gehirn der Aegypter und Asiaten in der freien Griechischen Luft: die unnützen Geheimnisse und Deutungen in Mythologie, Philosophie, Poesie und Kunst wurden unter den Griechen aus ihren verschlossenen Kammern auf offenen Märkte getragen, und Schönheit fieng an, das Hauptgesetz der Poesie und Kunst, nur bei jeder auf eigne Art, zu werden. [...] Ich wundre mich, daß Winckelmann in seinen Schriften diese Abstreifung fremder, alter, Allegorischer Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeigt hat: es ist ein Hauptknoten in dem Faden der Kunstgeschichte: »wie die Griechen so manche fremde drückende« Ideen in die ihnen eigne schöne Natur verwandelt haben!« (Herders Sämtliche Werke, hrsg. v. B. Suphan, 3. Bd., Berlin 1878, 65 f.)
- 50 Herders Sämtliche Werke, 3. Bd., 63.

- 51 F. Schlegels Anerkennung des Häßlichen in griechischen Kunstwerken macht zugleich den erweiterten Kenntnisstand der Altertumswissenschaft gegenüber Winckelmann, Mengs und Lessing geltend und hilft zugleich diese neue Einsicht in der Altertumswissenschaft durchzusetzen. »Durch Hirts Anregung war Friedrich Leopold Stolberg in Italien dazu gekommen, sich gegen ein unumschränktes Schönheitsprinzip zu erklären. Hätte Lessing, so meinte er in seiner Reisebeschreibung, mehr Werke der alten Kunst gesehen, so würde er nie behauptet haben, daß die Griechen nur das Schöne dargestellt. Zwar kann auch eine Furie ihre schreckliche Schönheit haben, so wie sich auch Grazien mit Furchtbarkeit rüsten können. Die Alten hatten aber auch »fürchterliche Grazien«. Manche ihrer Furien jedoch sind mit »scheußlicher Schrecklichkeit gerüstet.« Solche Furien, der trunkne Silen in einer ekelhaften in der Natur vorübergehenden Handlung, der Manyas, wenn er geschunden wird und andere derartige Bilder beweisen, daß die Alten, wenn auch selten »das Widrige scheußlich darstellten.« Zit. aus: F. Denk, *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, München 1925, 63. Denk teilt für die Diskussion ums Häßliche in der Altertumswissenschaft bedeutsame unveröffentlichte Briefstellen aus dem Briefwechsel zwischen A. Hirt und C. A. Böttiger mit (58 f.). Daß sich F. Schlegels Ansicht in der Altertumswissenschaft durchgesetzt hat, kann ein Widmungsschreiben F. A. Wolfs an Goethe, »den Kenner und Darsteller des griechischen Geistes« von 1807 belegen: »wir allein«, gemeint sind die Deutschen, »verschmähen immer mehr die einfache Würde ihrer Werke zu verschönern, ihre berühmten Unanständigkeiten meistern zu wollen.« Zit. aus: H. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jhd.*, Leipzig 1928, IV. T., 190.
- 52 Der Lehrer F. Schlegels, Ch. G. Heyne »setzte den Kern aller wissenschaftlichen Altertumsbetrachtung ins Ästhetische.« (Vgl. H. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert*, IV. T., 191). F. Schlegel nimmt in seinem 1822 geschriebenen Vorwort zur »Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen« darauf Bezug, indem er gegenüber der früheren »kritischen Forschung« der Aufklärung, »welche damals alles skeptisch erschütterte« und der späteren, »symbolischen Wissenschaft« der Romantik, seine Darstellung der Antike von 1796, da sie »nur auf der künstlerischen Erkenntnis des Altertums beruht«, in die Mitte »zwischen der ältern und der neuen Zeit und Schule« stellt. »Dieser künstlerische Standpunkt aber, der in der griechischen Altertumswissenschaft gewiß am rechten Orte ist, und als solcher sich immer behaupten wird, tritt hier als ein für sich bestehender hervor.« (Friedrich Schlegel's sämtliche Werke, 3. Bd., Wien 1822, VIII f.).
- 53 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 90.
- 54 Diese Vorgeschichte hat W. Benjamin ausdrücklich ausgeklammert. Vgl. W. B., *Der Begriff der Kunstkritik*, 17. K. Briegleb akzentuiert gegenüber Differenzierungen in Klassizismus und Romantik die Einheitlichkeit des Schlegelschen Denkens. Er sucht den Ursprung der Kritik in der Verbindung von systematischer bzw. theoretischer Ästhetik und Theorie des Inkorrektens als praktischer Ästhetik. Das Problem der Theorie des Häßlichen bleibt ausgespart (K. Briegleb, *Ästhetische Sittlichkeit*.) Seit H. D. Weber steht zur Diskussion, ob der Durchbruch zur romantischen Literaturkritik abhängig zu machen ist von der Preisgabe der Ästhetik. Diesem Problem vorgelagert, wird hier im Blick auf die Genese der Kunstkritik das Zusammenspiel von Ästhetik und Kritik in Form der Theorie des Häßlichen und Innkorrekten bedacht. Während nach Weber die Ästhetik an ihren Widersprüchen mit der Geschichtsphilosophie scheitert und deshalb preisgegeben wird, was Bedingung für die Entstehung der Kunstkritik sei, wird hier versucht, das Verhältnis von Ästhetik und Kritik als Emanzipationsverhältnis der Kritik aus außerästhetischen Abhängigkeiten zu überdenken und insofern als Schritt auf die romantische Kunstkritik zu. Die Webersche These bleibt als nächster Schritt nach wie vor zu diskutieren. (H. D. Weber, *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«*, 157 f.).

- 55 Vgl. P. Szondi, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in: *Poetik und Geschichtsphilosophie* I, 136.
- 56 W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 79f.
- 57 Vgl. A. W. Schlegel, *Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur*. In: *Geschichte der klassischen Literatur. Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 3, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart 1964, 22f. Vgl. z. B. die Kritik an der »Originalitätssucht« (23) und an der unendlichen Innovation: »Sie verdammt sich selbst schon dadurch, daß sie so rastlos nach dem Neuen greift, was doch kein wirklich Neues ist« (25) mit dem Anfang von F. Schlegels »Studium«-Aufsatz (126 und dessen »Gespräch über die Poesie« (477f. u. 490). Vgl. A. W. Sch., *Beiträge zur Kritik der neuesten Litteratur*. In: *Athenaeum*, 1. Bd., 1. St., Berlin 1798, 141f. Vgl. L. Tieck, *Bd.*, *Kritische Schriften*, 1. Leipzig 1848, 140.
- 58 Vgl. vor allem H. R. Jauß auf der einen und H. D. Weber auf der anderen Seite; auch F. Mennemeier gegen Thalmann, Behler und Jauß (H. R. Jauß, Schlegels und Schillers Replik, 87f.; 105f.; H. R. J., *Die nicht mehr schönen Künste*, 715; H. D. Weber, *Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie*, 142; F. N. Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, München 1971, 33 u. 103).
- 59 Die Forschung hat bislang zu den von Schlegel aus der zeitgenössischen poetologischen Diskussion aufgegriffenen Termini des »Interessanten«, »Charakteristischen«, »Individuellen« und der »Manier« jeweils einzelne geistesgeschichtliche Einflüsse geltend gemacht. O. Walzel macht auf Friedrich Bouterwecks Aufsatz »Fragmente vom griechischen und modernen Genius« aufmerksam, indem das »Absichtslose« griechischer dem Interessanten moderner Kunst kritisch gegenübergestellt worden sei. (O. W., *Romantisches*, Bonn 1934, 39f.). H. Kuhn hat auf »Humboldts Horen-Aufsatz (Über die männliche und weibliche Form, 1795)« hingewiesen, in dem die beiden Begriffe des »Interessanten« und »Charakteristischen« »nebeneinander als Bezeichnung einer Vorstufe zu dem Total der Schönheit angewandt« (I, 364) worden seien. »Aber während sie bei Humboldt zeigen wollen: daß die Modernen eine wahre Kunst eigentlich nicht kennen, muß die neue geschichtliche Bindung des Denkens bei Schlegel diesen Begriffen einen positiven Inhalt geben, der über den einer unendlichen Annäherung hinausgeht.« (H. Kuhn, *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*. In: *Schriften zur Ästhetik*, München 1966, 112). E. Hüge verweist auf die Kritik Schlegels an der »psychologisch-mechanistische(n) Fassung des Begriffs« des Interessanten durch Garve; ebenso zutreffend auf J. M. R. Lenz »Anmerkungen übers Theater« und Goethes und Schlegels verschiedene Verwendung des Begriffs »Manier«. (E. Hüge, *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*, Stuttgart 1971, 16, 138, Anm. 70). H. D. Weber, *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«*, 104 macht auf einen »der frühesten Belege für den Begriff des Interessanten in der Kritik« bei Herder (Suphan XXXII, 112f.) aufmerksam. Diese Hinweise sind zu ergänzen durch Georg Forsters Raisonement über die Differenz zwischen der antiken und der »neueren Kunst«: »Mit dem Sinne für das hohe Schönheitsideal ist aber auch die Möglichkeit, es wieder zu erreichen, verschwunden. Die Mannigfaltigkeit des Individuellen ersetzt uns indes diesen kaum mehr empfundenen Verlust. G. Forster, *Ansichten vom Niederrhein*. In: *Forsters Werke*, Bd. 2, Berlin 1968, 100f. Zur Nachgeschichte des Interessanten im Verhältnis zur Kategorie des Schönen vgl.: F. Bouterwek, *Aesthetik*, Göttingen 1815, 78f. insbes. die Unterscheidungen von schön und ästhetisch-interessant, ästhetisch-interessant und häßlich, nicht-schön und häßlich: »Das Häßliche läßt uns nicht gleichgültig, wie das Triviale oder Uninteressante; es thut eine wirklich ästhetische Wirkung auf uns, aber eine solche, die der Empfindung des Schönen gerade entgegengesetzt ist.« (81). K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 105: »Das Disharmonische kann nun sehr wohl unser Interesse erregen, ohne schön zu sein; wir nennen es

- dann interessant. Was nicht in sich einen Widerspruch birgt, werden wir nicht interessant nennen.« Adolf Zeising stellt das Interessante als Modifikation des Reizenden zwischen das Anmutige und das Pikante; er bestimmt es als eine zwanghafte, pathologische Einwirkung des Objekts auf das Subjekt. (A. Z. *Ästhetische Forschungen*, Frankfurt 1855, 438 f.) Vgl. M. Carriere, *Ästhetik*, Leipzig 1873, 141.
- 60 Vgl. H. R. *Jauff*, Schlegel und Schillers Replik, 88; F. N. *Mennemeier*, Unendliche Fortschreitung und absolutes Gesetz. Das Schöne und das Häßliche in der Kunstauffassung des jungen F. Schlegels. In: *Wirkendes Wort*, 17, (1967), 393; F. N. *Mennemeier*, Friedrich Schlegels Poesiebegriff, 102–106.
- 61 M. *Schasler*, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 2. Abt., 791 f.
- 62 O. Walzel hat schon vor der anstehenden gegenwärtigen Diskussion um die Positivierung des Interessanten in der Frühromantik ein Lösungsangebot formuliert. Die Charakteristik der modernen Kunst im »Studium«-Aufsatz sei weit weniger für die Romantik als für das 19. und 20. Jahrhundert von Bedeutung geworden. »Die beiden Dreieiten, mit denen Schlegel arbeitet, dürfen als Kennzeichen der Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts gelten: »Das Charakteristische, Individuelle und Interessante; das Neue, Pikante und Frappante. Heute noch mehr als je. Das ganze gipfelt in einer Kunst, die dem Häßlichen weitesten Spielraum läßt, mehr Spielraum als wohl irgendein älteres Zeitalter abendländischer Kultur.« (O. W., *Frühe, Kunstschau Friedrich Schlegels*. In: *Romantisches*, Bonn 1934, 46).
- 63 F. Schlegel's sämtliche Werke. 5. Bd., Wien 1823, 147.
- 64 Vgl. Ch. *Garve*, Einige Gedanken über das Interessierende. In: *Popularphilosophische Schriften*, hrsg. v. K. *Wölfel*, 1. Bd., Stuttgart 1974, 284–86. »Unter diesen Gemälden von Menschen nun wird uns [...] das Gemälde solcher Menschen am stärksten interessieren, die am meisten unsers gleichen sind, die eine Denkungsart, eine Sprache und Sitten wie die unsrigen haben, und deren Begebenheiten und Handlungen denen gleichkommen, aus denen der Lauf unsers eignen Lebens besteht, mit einem Worte, das Gemälde unsrer Zeit und unsrer Nation [...] Die Griechen und Römer sind gewiß die beiden Nationen, die wir aus dem Alterthume am besten kennen. Und doch, wie weit ist der Begriff, den wir von der Verfassung und der Lebensart der Einwohner zu Rom und zu Athen haben, von einem sinnlichen Anschauen unterschieden?«
- 65 Ein Beispiel für solch affirmatives Sicheinlassen auf die konventionellen Erwartungen gibt F. J. *Riedel* in seinem Kapitel »Über das Interesse« mit dem Begriff der »poetischen Gerechtigkeit«, der dann vom Künstler »beobachtet« würde, wenn er den Erwartungen der Zuschauer oder Leser über den »Ausgang einer Begebenheit« entspricht. »Ein Ende der Begebenheit, welches unsere Erwartung mishandelt, erfüllt uns mit einem Misvergnügen, welches leicht alle angenehme Empfindungen verdunkeln kan, die das Werk selbst in uns erzeugt hat, und ist beynahe für uns noch verdrüßlicher, als wenn das Schicksal der Personen gar nicht wäre entschieden worden.« (Vgl. F. J. *Riedel*, *Theorie der schönen Wissenschaften*, Jena 1767, 339.)
- 66 F. Schiller an G. Körner, Jena d. 25. 1. 1793. In: *Schillers Briefe*, hrsg. v. F. *Jonas*, 3. Bd., Stuttgart o. J., 238.
- 67 Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von K. Ch. F. Krause, hrsg. v. Aug. *Wünsch*, Leipzig 1911.
- 68 So werden z. B. die Thesen des »Studium«-Aufsatzes über die gesetzliche Selbständigkeit der ästhetischen gegenüber der moralischen und intellektuellen Beurteilung (203) und die damit zusammenhängende These, »daß alles, was nicht erscheint, jenseits des ästhetischen Horizonts gelegen sei« (205) von A. W. Schlegel zur Beschreibung der Ästhetik Baumgartens herangezogen. Baumgarten behauptet »auf gewisse Weise die Unabhängigkeit des Schönen vom Intellektuellen und Sittlichen, da viele das Wahre und Gute zum Prüfstein des Schönen machten. Er sagt: Was nicht erscheint, sinnlich er-

- scheint, liegt jenseits des ästhetischen Horizonts, geht den Künstler nichts an.« Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, 294.
- 69 Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, 287 f.
- 70 H. Schanze, *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*, Nürnberg 1966, 68 f., insbes. 72.
- 71 J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2. Th., Leipzig² 1792, 691 f., das folgende Zitat S. 692.
- 72 J. C. König, *Philosophie der schönen Künste* (17ter Abschnitt) 1784, 445.
- 73 F. J. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*, Jena 1767, 324–339.
- 74 C. Meiners, *Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften*, Lemgo 1787, 42 f. Meiners bezieht sich auf Du Bos (*Reflexions sur la Poésie et la Peinture*, 1 Ch. 1. 2.), Riedel, Sulzer und Garve.
- 75 Ch. Garve, *Einige Gedanken über das Interessirende* (Leipzig 1779), in: Ch. G., *Popularphilosophische Schriften*, hrsg. v. K. Wölfel, 1. Bd., Stuttgart 1974, 161 f. E. Hüge, *Poesie und Reflexion*, 138 macht auf die Bedeutung dieser Schrift Garves für den kritischen Bezug Schlegels aufmerksam.
- 76 J. G. Sulzer, *Artikel Interessant*, in: *Allgemeine Theorie*, 692.
- 77 ebd.
- 78 Vgl. Ch. Garve, *Einige Gedanken über das Interessirende*, 304: »Eine Poesie, die diesen Endzweck nicht hat, die keiner wichtigen Lehre, keinem nützlichen Begriffe Leben und anschauende Klarheit verschafft, ist nicht nur ein bloßes Spiel, und ein sehr kostbares zeitverderbendes Spiel, sondern ist auch größtentheils ein nettes langweiliges Vergnügen.«
- 79 Vgl. F. J. Riedel, *Theorie der schönen Künste*, 328.
- 80 A. W. Schlegel referiert: »Winckelmann (der eine Abneigung gegen die Engländer hatte) sagt: Das Kapitel von Hume über Schönheit hätte ein Grönländer eben so gut schreiben können [...]« (Vorlesungen, 305).
- 81 Ch. Garve, *Einige Gedanken über das Interessirende*, 275, 258, 315.
- 82 Ch. Garve, 228: »Nur an der Begierde oder dem Abscheue nehmen wir eigentlich Theil, nicht an dem Genusse und Leiden.«
- 83 F. J. Riedel, *Theorie der schönen Künste*, 326 f.; Ch. Garve, 262, 429, 431.
- 84 C. Meiners, *Grundriß*, 44; F. J. Riedel, 328.
- 85 »Streit der Leidenschaften« (340) und »Widerspruch der Ideen und der Begierden« (342) kann geradezu als Modell für das Interessirende bei Ch. Garve gelten, da beim Interessierenden nicht bloß »die Empfindung, die leidende Veränderung des Geistes, die bey der Leidenschaft zum Grunde liegt«, als vielmehr »die Thätigkeit, die wirksamen Bestrebungen der Seele, durch welche sich die Leidenschaft äußert« wichtig werden (340/341).
- 86 F. J. Riedel, 330, 334.
- 87 Vgl. H. Schanze, *Romantik und Aufklärung*, 50; C. Enders, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*, Leipzig 1913, 200 f. Vgl. *Artikel Genuß* in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, 319.
- 88 Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, 307.
- 89 Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, 308.
- 90 Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, 312. H. Schanze sucht dagegen in der Definition des Schönen als Erscheinung des Guten den Einfluß des Vaters der Gebrüder Schlegel, Johann Adolfs, nachzuweisen. Vgl. H. Sch., *Romantik und Aufklärung*, 74.
- 91 Vgl. Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, 287.
- 92 Winckelmann bestimmt die reine Form, den »Schönheitsumriß« als »Unbezeichnung«. Sie schließt alles Individuelle und Besondere aus. Die Formschönheit soll »weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sey(n), noch irgend einen Zustand des Gemüths

- oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke(n), als welche fremde Züge in die Schönheit mischen, und die Einheit unterbrechen« (J. J. Winckelmann, Werke, hrsg. v. C. L. Fernow, H. Meyer u. Schulze, Bd. 4, Dresden 1808, 54).
- 93 F. Schlegel ist sich der philosophischen Leistung Kants bewußt, wenn er im Athenäumsfragment 3 schreibt: »Kant hat den Begriff des Negativen in die Weltweisheit eingeführt.« (KA I 166). M. Schasler hat mit der Anerkennung, Schlegel habe im »Studium«-Aufsatz als erster »das richtige Gefühl« gehabt, daß »das Moment des Häßlichen als des notwendigen *negativen* Moments der absoluten Idee der Schönheit« anzunehmen sei, die Kritik verbunden, sein »Schwanken zwischen den Momenten der Negativität und der bloßen Negation« lasse ihn »nicht zum wahren Begriff des Häßlichen kommen«. (Vgl. M. Schasler, Ästhetik als Philosophie der schönen Kunst, 791 u. 795).
- 94 Ch. Garve, Einige Gedanken über das Interessierende, 316: »Die Thätigkeit der Seele besteht in der Begierde, und die Begierde hört auf, wenn die Sache erreicht ist.«
- 95 J. A. Eberhard, Das Interessante (56. Brief), in: J. A. E., Handbuch der Aesthetik, 1. Th., Halle 1807, 419. Die Zitierung aus einer späteren Auflage scheint gerechtfertigt, da Aug. Wilhelm Schlegel 1798 ausdrücklich schon auf Eberhard verweist.
- 96 W. Duff, An Essay on Original Genius, hrsg. v. J. L. Mahorey, Gainesville 1964, 86; Vgl. B. Fabian, Der Naturwissenschaftler als Originalgenie, in: Europäische Aufklärung, hrsg. v. H. Friedrich und F. Schalk, München 1966, 55.
- 97 So wie bislang die einhellige Meinung der Forschung nahelegt. Vgl. E. Hüge, Poesie und Reflexion, 33; H. D. Weber, Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie, 144; P. Szondi, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, in: Poetik und Geschichtsphilosophie I, 146f.
- 98 Vgl. B. Fabian, Das Lehrgedicht als Problem der Poetik. In: Die nicht mehr schönen Künste, hrsg. v. H. R. Jauf, München 1968, 84f.
- 99 Z. B. J. Aikin, Essay on the Application of Natural History to Poetry, London 1777 oder Letters from a Father to his Son, on Various Topics Relative to Literature and the Conduct of Life, London 1793, 67. Vgl. B. Fabian, Das Lehrgedicht, 88.
- 100 J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Bd., 692: »Diese Wirksamkeit ist der erste, wahre Grundtrieb unseres Wesens, der Eigennutz, oder das Interesse, welches einige Philosophen zur Quelle aller Handlungen machen.« Vgl. H. Neuendorff, Der Begriff des Interesses, Frankfurt 1973.
- 101 J. Ritter, Artikel: Genie, in: Historisches Wb. der Phil., Bd. 3, 291f.
- 102 Z. B. Herder, der Sophokles und Shakespeare als Genies vergleicht, die »dieselbe Wirkung hervorgebracht hätten.« Vgl. J. Ritter, Artikel: Genie, 294.
- 103 Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, 313. Im Referat über K. Ph. Moritz heißt es dort: »Die Tatkraft greift in den Zusammenhang mit der Natur ein und sucht eigenmächtig ein bestimmtes für sich bestehendes Ganzes hervorzubringen.«
- 104 In der Eigendynamik des Interessanten und in der Doppelseitigkeit der modernen Genieprodukte umkreist Schlegel gedanklich den Widerspruch, daß das »unersättliche Streben nach Neuem« (130) auf dem Gebiet des Geschmacks einerseits »die Freiheit von der Sklaverei der Natürlichkeit« möglich macht und damit Voraussetzung zur Spiritualisierung des Schönen ist, andererseits aber sich selbst überlassen »in eine ebenso unendliche Vermehrung der Abhängigkeit und Not« führt. Vgl. G. W. F. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg 1955, 173 (§ 195) Vgl. Anm. 194. Diesen Widerspruch gilt es nach Schlegel durch sittliche Tat zu überwinden. In den Genieprodukten findet sich ein mit der Entfesselung literarischer Bedürfnisse der Kulturwarenproduktion Identisches, das es gänzlich zu unterdrücken gilt; im philosophischen Gehalt – trotz und wegen seiner Disharmonie – ein Moment das dieses übersteigt, an dem, der im »Studium«-Aufsatz häufig beschworene, »ge-

waltsame Schwung der Freiheit« (197, 126, 161) ansetzen kann. Nach der Entscheidung zwischen den beiden zur Wahl stehenden »Katastrophen«, der Fortsetzung ästhetischer Energie oder gewaltsamer Erhebung aus der Kulturwarenproduktion ist der historische Punkt erreicht, wo die »bessere und gemeine Kunst« (149 Anm.) endgültig auseinandertreten. Nach dem entscheidenden ethischen Schritt, mit dem die strebende Kraft zu Versuchen des Objektiven übergeht, scheidet sich, wie Kritik und Polemik, das bisherige Amalgam von Kulturwarenproduktion und Kunstproduktion. Obgleich dieser im Manifest praktisch gedachte, qualitative Sprung der gesamten Bildung historisch ausbleibt, geht die Romantik von dieser theoretisch erreichten Trennung aus. Konsequenterweise hat Schlegel 1823 in der Überarbeitung des Manifests, die kühne Koppelung, die auf die identische Konsequenz der Genieprodukte Shakespeares und der dogmatischen Ästhetik und die in der Dynamik des Interessanten bedachte Bewegung der Kulturwarenproduktion abzielte, nicht mehr beibehalten. In der Überarbeitung endet das erste Kapitel mit der kritischen Darstellung der Manier Shakespeares (70); das zweite Kapitel beginnt mit der »weitere(n) Entwicklung« und Entgegensetzung des Interessanten mit dem Schönen (71). (Vgl. Friedrich Schlegel's sämtliche Werke, 5. Bd., Wien 1823, 70/71/331.)

- 105 E. Burke, Vom Erhabenen und Schönen. Einleitung von Friedrich Bassenge, Berlin 1956, 11: »Nebeneinandergestellt hatte beides schon Pseudolonginos und in Burkes Zeiten Shaftesbury; das Schöne und Erhabene aber als *entgegengesetzte* Grundphänomene des Ästhetischen zu erfassen, blieb Burke vorbehalten«.
- 106 D. Henrich, Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: Zeitschrift für Philosophische Forschung, hrsg. v. G. Schischkoff, Bd. XI, Meisenheim 1957, 545.
- 107 F. Schiller an G. Körner, 25. Jan. 1793, 238.
- 108 D. Henrich, Der Begriff der Schönheit, 533.
- 109 Vgl. D. Henrich, 534.
- 110 D. Henrich, 545.
- 111 F. Schiller, Über das Erhabene, 792.
- 112 F. Schiller, 796.
- 113 Henrich führt aus, Schillers Ansatz, den gesamten Bereich des ästhetischen Genusses als ein Widerspiel des menschlichen Wesens zu verstehen, das in seinem Grundzuge sittlich ist, hätte ihn notwendig dazu führen müssen, »die Phänomene von Schönheit und Erhabenheit in eines zusammenzudenken.« »Daran wurde er jedoch gehindert durch seine Kantische Begrifflichkeit, mit der es allerdings unmöglich war, in solchem Sinne ein einheitliches sittliches Phänomen und einen einheitlichen Begriff des ästhetischen Genusses zu gewinnen« (545).
- 114 D. Henrich, 544.
- 115 D. Henrich, 544.
- 116 D. Henrich, 545.
- 117 Vgl. mit F. Schlegels Bestimmung des umfassend Schönen im »Studium«-Aufsatz (176), das Athenäum-Fragment 108, das J. Körner ihm zuweist (Romantiker und Klassiker, Berlin 1924, 18. Anm.). Vgl. F. N. Memmeier, Friedrich Schlegels Poesiebegriff, 76. In »Heftigem Widerspruch zu Kants Unterscheidung« hat auch Herder, die Theorie von der Einheit des Schönen und Erhabenen erneuert, und »gegen Schillers heroisch-idealistische eine klassisch-harmonistische Deutung zu stellen« gesucht. »Während Herders erste Schriften noch Burkes Zweiteilung annehmen (Suphan, VIII, 186), endet er schließlich, als »Friedensstifter zwischen dem Erhabenen und Schönen«, bei der entscheidenden Gegenlehre: »Das erhabenste Selbstgefühl ist nur das Gefühl der Harmonie mit sich und der Regel des Weltalls, mithin das höchste Schöne ... Nicht Gegensätze sind das Erhabene und Schöne, sondern Stamm und Äste *eines* Baums; sein Gipfel ist das erhabenste Schöne ... Das Gefühl des Erhabenen ist dem Gebiet des

- Schönen Anfang und Ende.« (Suphan, XXII, 229, 240). Vgl. K. Viëtor, Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur, in: K. V., Geist und Form. Bern 1952, 260 u. 356. Nach ihm Schelling: »das Erhabene ist nicht lediglich ein Grenzfall des Schönen, es macht vielmehr in Schellings Konzeption der Kunst den Kern der Schönheit aus.« D. Jähnig, Schelling. Die Kunst in der Philosophie. 2. Bd. Die Wahrheitsfunktion der Kunst, Pfullingen 1969, 226.
- 118 F. Schiller an Goethe, Jena 7. Juli 1797. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. E. Staiger, Frankfurt 1966, 418.
- 119 O. Marquard, Über die Depotenziierung der Transzendentalphilosophie. Einige philosophische Motive eines neueren Psychologismus in der Philosophie. Habil. Münster/W. 1963, 291.
- 120 F. Schlegel gebraucht diese Kategorie im Exkurs in zwei Varianten: »erhabne Häßlichkeit« und »das häßliche Erhabne« (195). Man könnte vom Kontext her geneigt sein, jene stärker rezeptionstheoretisch, diese stärker produktions-theoretisch bestimmt zu finden.
- 121 Vgl. F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, hrsg. v. J. Körner, 370.
- 122 Von den Romantikern, z. B. Tieck und besonders A. W. Schlegel, wird Kants Bestimmung des Erhabenen dem Schönen vorgezogen, weil »darin eine Beziehung aufs Unendliche ausgesprochen« sei. (Vgl. K. Viëtor, Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur, 263/264). Wenn, worauf R. Brinkmann hinweist, im »Studium«-Aufsatz das Ideal und das umfassend Schöne aus der »unendlichen Progression« ausgegliedert bleiben, so ist es in der Tat im »Studium«-Aufsatz allein das erhabene Häßliche, in dem das Unendliche schon als unabschließbares behauptet wird. (Vgl. R. Brinkmann, Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. In: Dvjs., 1958, 358.)
- 123 Daß der dritte Bestandteil des umfassend Schönen, das Reizende, keinen Oppositionsbegriff in der Theorie des Häßlichen zugesprochen erhält, wird in der Studie nicht begründet. Zu problematisieren wäre, inwiefern das Reizende als wesentliches Bestimmungsmoment der Schlegelschen Kunstauffassung als Gemütererregungskunst seinen Oppositionsbegriff in der vortranszendentalen, empirischen Bestimmung der Kunst als interessanter hat.
- 124 Herrn G. Sulzers Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, 2. Abschn., in: Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, hrsg. v. Ch. F. Nicolai, Berlin 1762, 47.
- 125 A. Baeumler, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 1967 (Nachdruck der Ausgabe von 1923), 32f.
- 126 F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, 375.
- 127 Vgl. U. Franke, Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden 1972, 79.
- 128 F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, 377.
- 129 F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, 373.
- 130 F. Schlegels Kritik an Schillers »Idealen« in der Rezension des Musenalmanachs von 1796 ist der Charakteristik Shakespeares im »Studium«-Aufsatz vergleichbar; nur, daß hier ausdrücklich die Kategorie des erhabenen Häßlichen als »erhabene Unmäßigkeit« eingeführt wird: »Was hier dargestellt wird, ist nicht die frische Begeisterung der rüstigen Jugend, sondern der Krampf der Verzweiflung, welche sich absichtlich beirauscht, zur Liebe foltert und mit verschlossenen Augen in den Taumel eines erzwungenen Glaubens stürzt [...] Schillers Unvollendung entspringt zum Theil aus der Unendlichkeit seines Ziels. Es ist ihm unmöglich, sich selbst zu beschränken und unverrückt einem endlichen Ziele zu nähern. Mit einer, ich möchte fast sagen, erhabenen Un-

mäßigkeit, drängt sich sein rastlos kämpfender Geist immer vorwärts. Er kann nie vollenden, aber er ist auch in seinen Abweichungen groß« (M II 4f.).

- 131 F. Bassenge, Einleitung in E. Burke, Vom Erhabenen und Schönen, Berlin 1956, 20/22.
- 132 J. G. Fichte, Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten, 343.
- 133 Die Unterscheidung von sittlichem und tierischem Schmerz (145), die Verbindung von tierischem Schmerz und Arbeit mit der Theorie des Häßlichen wäre zu problematisieren. Vgl. F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, hrsg. v. J. Körner, 373.
- 134 Ch. Garve, Einige Gedanken über das Interessierende. In: Ch. G., Popularphilosophische Schriften, hrsg. v. K. Wölfel, 1. Bd., Stuttgart 1974, 217f.
- 135 I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg 1963, 107 (§ 28).
- 136 Für Kant war die Erregung des Erhabenen in der Natur verbunden mit »Chaos« und »wildeste(r) regelloseste(r) Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken« ließ. (Vgl. I. Kant, K. d. U., § 23, 89).
- 137 O. Marquard, Über die Depotenzen, 292.
- 138 Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, 296.
- 139 ebd.
- 140 ebd.
- 141 Die beiläufige Verneinung im »Studium«-Aufsatz vor den »köstlichsten Stellen der Wielandschen Poesie«, weil sie »objektiv komisch und griechisch« seien, (223) findet hierin ihre Begründung und steht demnach nicht im Widerspruch zu der These, das Komische habe keinen systematischen Stellenwert im »Studium«-Aufsatz.
- 142 Friedrich Schlegel's sämtliche Werke, 4. Bd, Wien 1822, 25f.
- 143 A. W. Schlegel, Geschichte der klassischen Literatur. In: Kritische Schriften und Briefe, Bd. 3, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart 1964, 315.
- 144 S. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, 1815, 17f.
- 145 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. In: J. P., Werke, 5 Bd., Darmstadt 1967, 109f. Zur Verwiesenheit eines gelingenden Verhältnisses von Erhabenem und Komischem auf bestimmte politisch-soziale Bedingungen vgl. J. P.'s Kritik deutscher Zustände, 118: »Gleichwohl wären wir vielleicht alle noch ernsthaft genug für einen (...) Spaß, wenn wir mehr Staat-Bürger (citoyens) als Spießbürger wären.«
- 146 Vgl. G. u. I. Oesterle, Artikel: Karikatur. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel 1976, 698f.
- 147 Trotz der scharfen Kritik Arnold Ruges an S. Schützes »Versuch einer Theorie des Komischen« liegt die Vermutung nahe, daß dessen ausführliche Behandlung der Karikatur, (19, 239f.) neben Bouterwecks Ästhetik, ihn und danach K. Rosenkranz beeinflusste, der Karikatur eine derart zentrale Rolle im Umschlag vom Häßlichen ins Komische zuzusprechen. Vgl. A. Ruge, Neue Vorschule zur Ästhetik. Das Komische mit einem komischen Anhang, 1837, 199.
- 148 Vgl. I. Oesterle, Der »glückliche Anstoß« ästhetischer Revolution und die Anstößigkeit politischer Revolution. Ein Denk- und Belegversuch zum Zusammenhang von politischer Formveränderung und kultureller Revolution im »Studium«-Aufsatz Friedrich Schlegels, 200f.
- 149 Vgl. Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, 295.
H. R. Jauß hat an der Dominanzverlagerung vom Erhabenen zum Lächerlichen in der poetologischen Reflexion und Kunstproduktion bei Victor Hugo und H. Heine »eine Epochenwende im allgemeinen Emanzipationsprozeß der Literatur« festgestellt und darin den »Ursprung des literarischen Realismus« wahrnehmen zu können geglaubt. H. R. J., Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal. In: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970, 120.
- 150 Lukács und Adorno haben die Widerständigkeit des Erhabenen und Komischen gemessen an der darin bewahrten oder zum Ausdruck kommenden ungeschminkten

Wahrheit des Häßlichen und ungemilderten Negativität. Für beide konstituiert sich die Moderne in unterschiedlicher, ja gegensätzlicher Weise durch die Radikalisierung dieses widerständigen Moments in den traditionell idealistischen, ästhetischen Kategorien. Adorno formuliert: »Erbe des Erhabenen ist die ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos wie einmal der Schein des Erhabenen es verhiß. Dies ist aber zugleich das des Komischen, das ehemals vom Gefühl des Kleinen, sich Aufspreizenden und Insignifikativen sich nährte und meist für etablierte Herrschaft sprach. Komisch ist das Nichtige durch den Anspruch der Relevanz, den es durch sein bloßes Dasein anmeldet und mit dem es auf die Seite des Gegners sich schlägt; so nichtig aber ist, einmal durchschaut, der Gegner, Macht und Größe ihrerseits geworden. Tragik und Komik gehen in der neuen Kunst unter und erhalten als untergehende sich in ihr.«
(Adorno, *Ästhetische Theorie*, 296; Vgl. G. Lukács, Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer, 226).

- 151 Vgl. H. Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. In: H. K., *Schriften zur Ästhetik*, München 1966, 108 f.
- 152 ebd., 111 f., Vgl. P. Szondi, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie, in: P. S., *Satz und Gegensatz*, Frankfurt 1976, 5.
- 153 E. Behler, Friedrich Schlegel und Hegel. In: *Hegelstudien*, hrsg. v. F. Nicolini und O. Pöggeler, Bd. 2, Bonn 1963, 237.
- 154 O. Marquard hat in anderem Zusammenhang die »Vorstellung einer einheitlichen Philosophie des deutschen Idealismus« von Hegels »Sonderstellung gegenüber der Transzendentalphilosophie« her kritisiert. O. M., *Hegel und das Sollen*, in: *Philos. Jb.*, 72, 1964, 106.
- 155 Dabei sei ausdrücklich betont, daß die Problemkonstanz der späidealistischen Ästhetik selbst weitgehend, mit Ausnahme von Schasler, verdeckt blieb. Sie selbst hat, soweit sie ästhetikgeschichtlich reflektierte, die sich später durchsetzende Kontinuität von Kant über Schiller, Schelling zu Hegel formieren helfen. Als Ausdruck der Häßlichkeit und Verirrung galt ihr die Frühromantik. Vgl. z. B. Rosenkranz' ästhetikgeschichtliche Einleitung in der Rezension über Hegels Vorlesungen über die Ästhetik, die von Kant, Schiller zu Schelling, Jean Paul und Solger führt. In: *Jb. für wiss. Kritik*, Jan. 1836, 1-6.
- 156 F. Schiller an J. W. Goethe, Jena, 7. Juli 1797. In: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. v. E. Staiger, Frankfurt 1966, 418 f.
- 157 Die Theorie des Häßlichen im Klassizismus ist zu unterscheiden von dem Verbotskannism, den die Regelpoetik aus der Normsetzung eines Werkes zog. Der deutsche Klassizismus seit Winckelmann und Lessing bestimmt das Schöne als Gesetz, wobei er als Maß, mit Kant zu sprechen, die Normalidee nimmt, das Urbild der ganzen Gattung, das die Natur ihren Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, »aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint.« (I. Kant, *K. d. U.*, hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg 1963, 76 (§ 17)). Das Dilemma des Klassizismus ist daher, das Schöne nur ganz abstrakt angeben zu können, (bei Winckelmann z. B. als »Unbezeichnung« (W. IV, 54), dagegen das Negative, das Auszugrenzende, die Abweichung präzise und konkret; eine indirekte Ermächtigung des Häßlichen und Individuellen, die in Victor Hugos anticlassizistischem Kunstprogramm »Préface de Cromwell« zur Umwertung der bisherigen Kontrahenten führt ist die Konsequenz.
- 158 Diese Kritik Schillers am Klassizismus hat Kontinuität. Vgl. A. Müller, Vorlesungen über das Schöne. In: *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, hrsg. v. W. Schroeder u. W. Siebert, Bd. 2, Neuwied 1967, 54: »Überhaupt noch immer lebt in der deutschen Wissenschaft und Philosophie der unglückliche Wahn, daß eine bessere Welt, besseres Glauben und Wissen erlangt werden könne durch ein Vernichten des eignen Selbst, durch ein absolutes Erheben zu Ideen, kurz daß die Lebenskunst und alle Künste beständen in ein pures Wegwerfen des Häßlichen, Störenden und sogenannten

Schlechten; daß die schönen Handlungen und Werke im Grunde schon in dem allgemeinen Magazine der Natur zubereitet daliegen, daß es wie im *Dictionnaire de l'Académie* nur auf ein gewisses Säubern, Läutern, Schleifen, Wegwerfen der Schlacken, Potenzieren, Sublimieren und Sichten ankäme, um die Schönheit und das Gute, wie es lebt und lebt, zutage zu fördern.»

159 Vgl. S. 239

160 Die Kritik, die z. B. Weiße an Kant und Schillers Theorie des Erhabenen übt, gälte aus seiner Sicht auch für Schlegels »Studium«-Aufsatz; die entwickelte Gegenvorstellung freilich stimmt in vielem mit Schlegels Bestimmung des umfassend Schönen als Allheit überein: »Nicht die gemeine Sinnlichkeit durch Drohung von Gefahr und Untergang zu unterdrücken oder zu ertöten, und dadurch einem ganz abstracten und inhaltsleeren – Bewußtsein des Übersinnlichen und der ethischen Kraft Platz zu bereiten, (– wie es Kant und nach ihm Schiller verstanden haben) ist das Werk der Erhabenheit: – sondern dieses Werk besteht darin, daß innerhalb dieses angeblich übersinnlichen, in Wahrheit aber die Totalität des Sinnlichen oder der Erscheinungswelt verklärt in sich begreifenden Gebietes, d. h. des absolut geistigen, durch die Erscheinung über die Erscheinung hinausgegangen, und als das Prinzip und die Wahrheit derselben eine geistige Substanz gesetzt wird, welche wir hier noch nicht anders als mit einem ganz allgemeinen Ausdrucke die göttliche nennen können.« (Vgl. Ch. H. Weiße, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, 1. T., Leipzig 1830, 165).

161 F. Schiller an J. W. Goethe, Jena, 7. Juli 1797, 419 – Schiller bedenkt freilich in seiner Kritik nur das systematische Problem des Klassizismus, nicht das spezifische, geschichtlich gedachte Lösungsangebot Schlegels, die Konstituierung eines zukünftigen Schönen durch Tilgung des gegenwärtig Häßlichen.

162 Da Hirt sich außer Stande sieht, das Schöne positiv zu bestimmen, will er umgekehrt vom Negativen ausgehen. Er wendet das Verfahren von Kants Normalidee nicht mehr bloß formal quantifizierend, sondern qualifizierend, wertend an, indem er das Häßliche ausgrenzt. »Wir müssen zuerst prüfen, was unter keiner Bedingung je schön an den Gegenständen einer Gattung kann genannt werden.« Hirt führt als Beispiel an: »Um z. B. den Begriff des Schönen, angewandt auf die Menschennatur aufzuspüren, so sei unser erster Prüfungssatz negativ; nämlich was unter keiner Ansicht je kann schön genannt werden. Ein schiefer Mund, triefende Augen, ein Kahlkopf, eine eingedrückte Brust, ein vorhängender Bauch, ein hoher Rücken, schiefe Beine, vorgebogene Knie, eine sieche Farbe, Runzeln, kränkelnde Magerkeit oder schwammige Fertigkeit, Verstümmelung jeder Art sind Mängel der menschlichen Natur, die von Geburt, von Unglück, oder übler Lebensweise oder zerfallendem Alter herkommen. Solche Unvollkommenheiten zerstören den Begriff des Schönen, nicht absolut, doch teilweise.« A. Hirt, Versuch über das Kunstschöne. In: Die Horen, 3. Jg., 7. St., Tübingen, 1797, 26.

163 G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt/M. 1970, Bd. 1, 33.

164 J. G. Fichte, *System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, 1798, in: J. G. F.'s sämtliche Werke, hrsg. v. J. H. Fichte, 4. Bd., Berlin 1845, 353 f. (§ 31 Ueber die Pflichten des ästhetischen Künstlers).

G. W. F. Hegel, Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie in Beziehung auf Reinholds Beiträge zur leichten Übersicht des Zustandes der Philosophie zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, in: G. W. F. H., Aufsätze aus dem kritischen Journal der Philosophie, hrsg. v. H. Glockner, Bd. 1., Stuttgart 1958, 118–121.

165 J. G. Fichte, 354.

166 G. W. F. Hegel, 118.

167 G. W. F. Hegel, 119.

168 G. W. F. Hegel, 120.

169 G. W. F. Hegel, 121.

- 170 ebd.
- 171 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. F. Bassenge, Bd. 1, Frankfurt 1955, 71.
- 172 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, 73.
- 173 G. W. F. Hegel, 72. Vgl. G. W. F. Hegel, *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel* (1828), in: G. W. F. H., *Werke*, hrsg. v. E. Moldenhauer und K. M. Michel, Bd. 11, Frankfurt 1975, 255: »In dieser nur subjektiven Affirmation ist sie aus der Fichteschen Philosophie mit Unverständnis des Spekultativen und Beiseitesetzung desselben von Friedrich von Schlegel aufgenommen und aus dem Gebiete des Denkens so herausgerissen worden, daß sie, direkt auf die Wirklichkeit gewendet, zur Ironie gediehen ist, zum Verneinen der Lebendigkeit der Vernunft und Wahrheit und zur Herabsetzung derselben zum Schein im Subjekt und zum Scheinen für andere.«
- 174 E. Behler, *Friedrich Schlegel und Hegel*, 249. Vgl. E. Hirsch, *Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie*. In: *Dvjs.*, 2, 1924, 10–532.
- 175 G. W. F. Hegel, *Solgers nachgelassene Schriften*, 226. Vgl. Nachwort von W. Henckmann zu K. W. F. Solger, *Erwin*, München 1971, 478.
- 176 G. W. F. Hegel, 234, 220.
- 177 G. W. F. Hegel, 211, 214, 217/218.
- 178 G. W. F. Hegel, 226–234.
- 179 Ch. Weiße, *System der Aesthetik*, 1. T., Leipzig 1830, 174.
- 180 Vgl. Anmerkungen von W. Henckmann zu K. W. F. Solgers *Erwin*, 550.
- 181 Vgl. S. 219f.
- 182 D. Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart* (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel). In: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion*, hrsg. v. W. Iser, München 1966, 11f.; Vgl. *Endspiel? Philosophische Ästhetik und moderne Kunst*. In: *Phil. Jb.* 1970, 428.
- 183 W. Oelmler, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart 1959, 125.
- 184 Vgl. D. Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, 2. Bd. Pfullingen 1969, 223/224: »Das Gegenteil von Schellings Begriff der Schönheit ist nicht das Häßliche, sondern die Widerspruchsfreiheit«. Vgl. W. Preisendanz, *Die Korrelation von humoristischer Brechung und ambivalenter Wirklichkeit bei Solger*. In: *W. P.*, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München 1963, 29–46.
- 185 Vgl. J. Ritters Hinweis in Artikel *Ästhetik*, 567: »Zugleich beginnt die Reflexion der Kunst in sich die Elemente in der Dialektik des Unendlichen und Endlichen zu entfalten, die wie das Häßliche, die Friktion des Poetischen und Prosaischen, Humor, Ironie die Identität des Schönen und Unendlichen in der Bestimmung des Gegenstandes der Kunst in Frage stellen und auflösen.«
- 186 Vgl. Nachwort von W. Henckmann, K. W. F. Solger, *Erwin*, 475.
- 187 A. Ruge, *Neue Vorlesung zur Ästhetik*, 90: »Wir[...]anerkennen, daß Weiße in diesem Abschnitte seiner Aesthetik schon das Bewußtsein der unwahren Gestalt eines großen Theils der allerneuesten Poesie hatte, wie sie gegenwärtig das Tagesinteresse in Anspruch nimmt, er nennt sie mit Recht die häßliche, und die Zeit ist da, wo bei einer freien Erörterung die neue Hypergenialität auch vom Publikum dafür hätte erkannt werden können.«
- 188 *Weiße*, 182.
- 189 Vgl. F. Schlegels Kritik an der These vom Vergangenheitscharakter der Kunst, im »Studium«-Aufsatz 157 u. Ch. Weißes Kritik an Hegels These vom Ende der Kunst ihrer höchsten Bestimmung nach, sowohl in der *Ästhetik* (303 ff.) wie in seiner Rezension der Hegelschen *Ästhetik* in den *Hallschen Jahrbüchern* 1838, 1672 ff., der sie als »Mißverständnis« aus dem unklaren Verhältnis von Phänomenologie und Logik erklärt; während sie dort als niedere Stufe in einer höheren Stufe des Geistes aufgehoben

werde, sei sie hier »der Sphäre des absoluten Geistes« teilhaftig.

190 G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. v. E. Moldenhauer, T. 1, 207.

191 »Ich behaupte, daß wenn man die Grundbegriffe der in der Geschichte der Philosophie erschienenen Systeme rein dessen entkleidet, was ihre äußerliche Gestaltung, ihre Anwendung auf das Besondere und dergleichen betrifft: so erhält man die verschiedenen Stufen der Bestimmung der Idee selbst in ihrem logischen Begriffe. Umgekehrt, den logischen Fortgang für sich genommen, so hat man darin nach seinen Hauptmomenten den Fortgang der geschichtlichen Erscheinungen.« G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, 1. Bd., Leipzig 1971, 121.

Die Trennung von Entwicklung der logischen Begriffe und des weltgeschichtlichen Prozesses in seinen Hauptmomenten, vollzieht sich, bei den verschiedenen Spätidealistischen unterschiedlich in Etappen. Zunächst steht nicht die Identität von Logik und Geschichte, sondern nur die jeweilige geschichtliche Gestalt der ästhetischen Kategorie zur Debatte, also bloß die dem obigen Zitat Hegels folgenden beiden einschränkenden Sätze: »Aber man muß freilich diese reinen Begriffe in dem zu erkennen wissen, was die geschichtliche Gestalt enthält. Ferner unterscheidet sich allerdings auch nach einer Seite die Folge als Zeitfolge der Geschichte von der Folge in der Ordnung der Begriffe.« (ebd.). Karl Rosenkranz diskutiert das Verhältnis von Logik und Geschichte in der Ästhetik Hegels, der »größte Eigenthümlichkeit [...] ihr Unterschied von allen früheren Gestaltungen dieser Wissenschaft« sei, daß das »Systematische oft in der Form des Geschichtlichen erscheint«, ausführlich in seinen beiden Rezensionen zu Hegels Vorlesungen über Ästhetik. In: Jb. f. wiss. Kritik. Jan. 1836, 12 und Januar 1839, 364. Dem unbedingten Lob in der ersten Rezension (1836) folgt, was die fortschreitende Problematisierung in der Hegelschule zugleich dokumentiert, eine Kritik in der zweiten 1839, 388: »Ein zweiter Punct war, daß H. der Entwicklung des Begriffs des Schönen als solchem zu wenig Raum gibt, sondern immer auf die Differenz der Idealformen hinarbeitet und dadurch verleitet wird, ganz allgemeine Bestimmungen, welche gleichmäßig für alle Idealformen und für alle Künste gelten, mit nur quantitativer Unterscheidung gewaltsam der einen oder andern Idealform, der einen oder andern Kunst als Attribut vorzugsweise zuzuschreiben, z. B. wenn die Poesie eine romantische Kunst sein soll. Es erzeugt dies ein Vermischen verschiedener Gesichtspuncte, welche bei einer dialektischeren Systematik streng auseinander gehalten werden müssen.« (Der Wiederabdruck dieser beiden Rezensionen in Rosenkranz' Buch »Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems, Königsberg 1840, 177–217 gibt zu Mißverständnissen Anlaß, weil sie dort nur als eine Rezension oder ein Bericht unter dem Titel und mit einem Datum versehen (Hegel's Aesthetik. 1836) erscheinen). Vgl. W. Oelmüller, Fr. Th. Vischer, 137: Vischers Kritik an Hegel: Dieser »sei bei der Entwicklung der Grundbegriffe oft geschichtlich und nicht »rein logisch« verfahren.« Das Tragische und das Komische, Anmut und Würde etc., dies sind offenbar Distinctionen, die nicht in der zeitlichen Ent(wicklung) der Kunst oder des Schönen nacheinander folgen, sondern zu jeder Zeit gleichzeitig existiert haben.« Vgl. besonders S. 148: »Die Ordnung und die Aufeinanderfolge der Geschichte bleiben irrelevant. Warum sich zu dieser oder jener Zeit diese Kunstform oder jene Kunstgattung ausgebildet hat und ausbildet, ist bei Vischer kein Problem mehr.«

Vgl. Ch. Weiße, T. 1, 183 (§ 27) Vgl. W. Oelmüller, F. Th. Vischer, 148 f.

192 Vgl. W. Oelmüller, 143 f.

193 Vgl. H. Kuhn, 113.

194 Die Denkfiguren der Vermittlung von Kultur und Politik beim frühen Schlegel und Hegel sind, wenn man von der Differenz der Ebenen, auf denen sie diskutiert werden (Kulturtheorie bzw. Rechtsphilosophie) abstrahiert, strukturell vergleichbar. Beide gelangen zur Erkenntnis ihrer Gegenwart erst mit der Einsicht in den »radikalen Abstand«

- der Moderne zur Antike. Beide halten dann aber die Einführung der Substanz der Antike unter den Bedingungen der Moderne für unabdingbar, um den Gefahren des entfesselten Systems der Bedürfnisse begegnen zu können. Daß der eine die Restituierung ästhetisch in Kunst und Gemeinschaft, der andere rechtlich als Staat denkt, unterscheidet freilich dann ihr Lösungsangebot, der Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft Herr zu werden. Zu Hegel: »Der neuere Staat ist aber, was die allgemeine Bedeutung desselben und das Interesse für seinen Inhalt betrifft, durch eine tausendjährige Geschichte bereichert, zu dem Standpunkt des Altertums zurückgekehrt« vgl. E. Gans, Vorwort zur Rechtsphilosophie. 1833. In: G. W. F. Hegel, Vorlesungen über Rechtsphilosophie (1818–1831). Hrsg. v. K. H. Ilting, Bd. 1., Stuttgart 1973, 593.
- 195 »Man wird also auch für den Bereich der »Gesellschaft« sagen dürfen, daß Hegel gerade durch den radikalen Abstand der Begriffsstruktur neuzeitlicher Wirtschaft und Gesellschaft zu der des griechischen Lebens in der Polis zur Erkenntnis seines eigenen historischen Standortes gelangt sei.« M. Riedel, Hegels Begriff der »Bürgerlichen Gesellschaft« und das Problem seines geschichtlichen Ursprungs. In: Materialien zu Hegels Rechtsphilosophie. Bd. 2, Frankfurt 1975, 260.
- 196 Vgl. z. B. Weiße, T. 2, 311
- 197 Vgl. F. W. J. Schelling, Ueber die Verfassung der neuen Königlichen Akademie der bildenden Künste in München, in: Sch. Werke, hrsg. v. M. Schröter, 3ter Ergänzungsband zur Philosophie der Kunst 1803–1817, München 1959, 505.
- 198 Das hat entschiedene Konsequenzen für eine Theorie des Häßlichen. Ist die gesamte Argumentation des Studiumaufsatzes in Beziehung aufs Häßliche bemüht die Differenz des Häßlichen in der Antike zu dem der Moderne herauszuarbeiten, so entfaltet die Theorie des Häßlichen bei Weiße die Differenz des Häßlichen als Produkt der unmittelbaren Phantasie, des Unbewußten und bewußt tätiger Phantasie. Weiße, 1. T., 191.
- 199 Weiße, T. 1., 156.
- 200 W. Oelmlüller, 126
- 201 ebd.
- 202 W. Oelmlüller, 77.
- 203 F. Th. Vischer, Kritische Gänge, 5. Bd., Leipzig 1920, IX
- 204 Vgl. W. Oelmlüller, 104.
- 205 W. Oelmlüller, 105 Das Häßliche, Pikante und Neue, das Arnold Ruge fast gleichlautend wie Schlegel in seiner Habilitationsschrift als »negative Poesie« vorstellt, wird nicht, wie von diesem, als durch eine zu schaffende Gemeinschaft überwindbar gedacht; es ist widersetzliche Verletzung der schon bestehenden Sittlichkeit und des Staates. (A. Ruge, Die Ästhetik des Komischen, 1837, 100f., 97).
- 206 W. Oelmlüller, 106.
- 207 G. Lukács, Zur Ästhetik Schillers. In: G. L., Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1956, 83.
- 208 Der seit F. Schlegels »Studium«-Aufsatz und Solgers Erwin bestehende Zusammenhang zwischen ästhetischer Theorie des Häßlichen und Kunstkritik wird von Schasler zugunsten einer Konzeption des poetischen Realismus preisgegeben. So kritisiert er z. B. die Aufnahme einer Theorie der Inkorrektheit in Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen. Sie gehöre »nicht in eine Ästhetik des Häßlichen, sondern in eine Theorie der Künste«. (1033).
- 209 Vgl. K. W. F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. v. K. W. L. Heyse, Leipzig 1829 (Darmstadt 1962) 102; Weiße, 182, Ruge, 199, Rosenkranz 106, 444. Auch Goethe hat die moderne Literatur aus Frankreich nach 1830 als »Literatur der Verzweiflung« bezeichnet (Vgl. Goethes Brief an Zelter vom 18. VI. 1831): »Das Häßliche, das Abscheuliche, das Grausame, das Nichtwürdige mit der ganzen Sippschaft des Verworfe-

nen ins Unmögliche zu überbieten, ist ihr satanisches Geschäft.« (Zit. aus: K. Löwith, Von Hegel zu Nietzsche, Stuttgart ⁵1964, 42)

210 Vgl. Anm. 187.

211 G. Lukács, Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer, 248 f.

212 G. Lukács und O. Marquard gehen in der These der Entgeschichtlichung der idealistischen Philosophie, seis als Zerstörung der Vernunft, seis als Problem der »wachsenden Unfähigkeit zu einer Theorie des Endzwecks der Geschichte und der Mittel seiner Verwirklichung« konform (Vgl. O. M., Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts. In: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973, 191, 193). Marquard wendet gegen Lukács nur ein, »daß gerade innerhalb dieser Bewegung Potenzen mit einer gewissen Ersparungsrelevanz sich entwickeln[...], die zu übersehen man sich kaum wird leisten können.« (191) Die Ästhetik erhält u. a. Konjunktur als eine Resignationsform der Geschichtsphilosophie; das Häßliche wird als Schwundstufe der Ästhetik zum außer-ästhetischen Problem innerhalb der Ästhetik und leitet »außerhalb der Reichweite der Ästhetik« den Funktionswechsel von ästhetischer zu therapeutischer Ersparung von schlimmer Wirklichkeit ein. (Vgl. O. M., Zu Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst. In: Die nicht mehr schönen Künste, hrsg. v. H. R. Jauß, München 1968, 386 f.)

Diese Überlegungen treffen zweifelsohne Züge der Auflösung idealistischer Ästhetik. Sie können hier an Rosenkranz' Ästhetik beispielhaft vorgestellt werden. Freilich sei gegen die Ausschließlichkeit dieser Interpretation von »Resignationsformen der Geschichtsphilosophie« (193) die Frage gestellt. Entwickeln sich nicht als Antwort auf die gesellschaftlich begründete »Bewegung einer Depotenzierung der geschichtlichen Vernunft« (193) in Bereichen wie Ästhetik, Kunstkritik und Produkten der Kunst neben Resignationsformen Widerstandsformen, die an die Notwendigkeit der Einlösung geschichtlicher Vernunft rückerinnern wollen? Und sind diese Widerstandsformen nicht erfaßbar in Kategorien des Erhabenen, Häßlichen und Komischen?

213 G. Lukács, 248.

214 Vgl. Vorwort von W. Henckmann zu K. Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, (Nachdruck) Darmstadt 1973, XXI.

215 M. Opitz, Buch von der Deutschen Poëterey (1624), neu hrsg. v. R. Alewyn, Tübingen 1963, 12: »Es sehen aber die menschen nicht allein die sachen gerne/ welche an sich selber eine ergetzung haben; [...] sondern sie hören auch die dinge mit lust erzehlen/ welche sie doch zue sehen nicht begehren; als wie Hercules seine Kinder ermordet/ wie Dido sich selber entleibet/ wie die Städte in den brandt gesteckt werden/ wie die pest ganzte Länder durchwüet«.

216 Vgl. H. Dieckmann, Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. In: Die nicht mehr schönen Künste, hrsg. v. H. R. Jauß, München 1968, 271 f.

217 Vgl. W. Strube, Artikel: Illusion. In: Historisches Wb. d. Phil., Bd. 4, 205 f.

218 Vgl. F. Schlegel, Neue Philosophische Schriften, hrsg. v. J. Körner, Frankfurt 1935, 380: Es ist nicht Bestimmung der Kunst, Wahrheit und Wahn, Wirklichkeit und Schein unterscheiden zu lehren. Aber es ist nur zufällig, daß Kunst und Poesie besonders in Entartung oder durch Mißbrauch Schein und Wahn befördern, nicht nothwendig, wie die allgemeine Erfahrung von der Fantasterey so vieler Poeten und poetischer Köpfe vermuthen läßt, oder zu meynen verführt.

219 K. W. F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik, 101.

220 Weiße, 204. Über Weißes ästhetische Theorie arbeitet R. Haaser.

221 Weiße, 203.

222 G. W. F. Hegels Vorlesungen über die Ästhetik, T. 1, 21.

- 223 Vgl. G. F. W. *Hegel*, Vorlesungen über Rechtsphilosophie 1818–1831. Hrsg. v. K.-H. *Ilting*, 3. Bd. (Philosophie des Rechts 1822/23), Stuttgart-Bad Cannstatt, 284f.
- 224 G. *Lukács*, Zur Ästhetik Schillers. In: G. L., Beiträge, 83.
- 225 ebd.
- 226 G. *Lukács*, 84.
- 227 G. *Lukács*, 84: »Ein Kampf der paradoxerweise, infolge der ungleichmäßigen Entwicklung, gerade zu einer eigenartigen, ironisch-satirischen Entdeckung der ästhetischen gestaltbaren Elemente der kapitalistischen Welt führt [...] Baudelaires Kampf ist also noch ein Teil des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts, wenn er auch starke Tendenzen des bereits niedergehenden Realismus enthält, wenn er auch bereits die Periode der Rückzugsgefechte des Realismus repräsentiert«.
- 228 Vgl. Ch. *Baudelaire*, Vom Wesen des Lachens, übertragen von W. *Fraenger*, Erlenbach-Zürich 1922, 30.
- 229 Benjamins Fragestellung in Dissertation (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik 1920) und Habilitation (Der Ursprung des deutschen Trauerspiels 1928) ist gekennzeichnet durch die Suche nach einem »Gegenspiel« der Klassik (194), das, da es sich nicht nur »um ein Korrektiv der Klassik als (vielmehr; G. Oe) um eines der Kunst selbst« handelt (195), zugleich eine Keimform der Moderne sein könnte. Im Barock entdeckte er die souveränere Antithese zur Klassik als es je die Romantik war, in der Allegorie eine Form »jenseits von Schönheit.« (194) »Unfreiheit, Unvollendung und Gebrochenheit der sinnlichen, der schönen Physis zu gewahren, war wesensmäßig dem Klassizismus versagt. Gerade diese aber trägt die Allegorie des Barock verborgen unter ihrem tollen Prunk mit vordem ungeahnter Betonung vor.« (195) Das sublimierte Barock in der Romantik findet er, wahrscheinlich zu seinen Studien angeregt durch die ebenfalls abgelehnte Habilitationsschrift Hugo von Hofmannsthal über Victor Hugo, zur modernen Gestalt radikalisiert, in Baudelaires Gedichten und später im Expressionismus. (Vgl. W. *Benjamin*, Der eingetunkte Zauberstab, zu Max Kommerells »Jean Paul«. In: W. B., Angelus Novus, Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt 1966, 500: »Ins Blumige, Anspruchlose und Gefällige haben sich die Motive des Barock, die einst in der gelehrten Dichtung prunkten, umgebildet. Das hindert nicht, daß sie der Zeit als Erbe, als Überlieferung zugefallen sind.« (Zum Expressionismus vgl. W. *Benjamin*, Ursprung des deutschen Trauerspiels 40f.).
- 230 W. *Benjamin*, Illuminationen, hrsg. v. S. Unsel, Frankfurt 1961, 266.
- 231 Th. W. *Adorno*, Ästhetische Theorie, 338.
- 232 K. *Rosenkranz* hat das Problem der Täuschung als radikale geschichtliche Erfahrung in seinem Tagebuch philosophisch räsonnierend notiert: »Gott nun al die über dem Unterschied der Potenzen stehende Macht will, daß nichts groß sei, weshalb in der Geschichte nichts dauert u. a. das Herrlichste wieder untergeht. Die indische Mythologie hat dies dadurch ausgedrückt, daß die Göttin der Täuschung, die Maja, welche den Brahma mit einem schillernden Regenbogennetz umwebte, ihn zur Welterschöpfung gleichsam verführte. Solger nannte diesen Begriff Ironie. K. R., Tagebuch, 85.
- 233 Ch. *Weiß*, 1. T., 199.
- 234 Vgl. *Baudelaires* These vom »verführerischen Blendwerk« der Kunst. In: Ch. B., Vom Wesen des Lachens, Übertragen von W. *Fraenger*, Erlenbach-Zürich 1922, 230.
- 235 F. *Nietzsche*, Menschliches, Allzumenschliches. Vgl. B. *Bräutigam*, Reflexion des Schönen – Schöne Reflexion. Bonn 1975, 104.
- 236 K. *Rosenkranz*, Hegels Ästhetik. (Rezension in Jb. f. wiss. Kritik, Jan. 1836). In: K. R., Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems, Königsberg 1840, 182.
- 237 K. *Rosenkranz*, Artikel Ästhetik, in: Conversationslexikon der Gegenwart (Brockhaus), Bd. 1, Leipzig 1838, 252f.
- 238 Dies kann exemplarisch Ueberwegs Besprechung der Ästhetik Weißes belegen. Die

richtungsweisende Bedeutung der Ästhetik wird zwar anerkannt, freilich ohne den Hinweis, daß sie wesentlich Ursprung der Diskussion um eine ästhetische Theorie des Häßlichen im Spätidealismus gewesen ist. (Vgl. F. Ueberwegs Grundriß der Geschichte der Philosophie. 4. T., Berlin 1923, 249 f.).

- 239 W. Schulz, Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings, Stuttgart 1955, 182.
- 240 W. Schulz, Die Vollendung, 176.
- 241 Weiße, 42, 39, 144, 166. Vgl. die gewichtigen Hinweise von W. Henckmann, in dessen Nachwort und Anmerkungen zu K. W. F. Solger, Erwin. München 1971, 532, 537.
- 242 Das Häßliche bleibt in der ästhetischen Konzeption des poetischen Realismus reduziert auf die Funktion, als Negatives den Prozeß vom allgemeinen, unentfalteten zum konkreten Schönen, das sich in aufsteigender Linie vom Natur- zur Kultur- und Kunstschönheit vollzieht, voranzutreiben und zu vollenden. Für den poetischen Realismus eines Schasler ist – wie für Keller – häßliche Kunst eine *contradictio in adjecto*. Die ästhetische Konzeption des poetischen Realismus läßt sich an Schaslers Kritik des von Schlegel im »Studium«-Aufsatz negativ bewerteten »blos subjektiv Interessanten« (793) verdeutlichen; an dessen Stelle tritt das »objektiv« Charakteristische, das »für die Konkrescenz des Ideals zum individuell Schönen[...] wesentlich ist« (792). Das Häßliche ist genetisch zur bestimmtesten Individuierung des abstrakten Ideals notwendig, wird aber im Produkt, dem Charakteristischen, aufgehoben. (Vgl. M. Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik, 792 f. u. 1035).
- 243 F. W. J. Schelling, Philosophische Untersuchung über das Wesen der menschlichen Freiheit... (1809). In: Sch., Werke, hrsg. v. M. Schröter, 4. Bd., München 1958.
- 244 H. J. Sandkühler, Freiheit und Wirklichkeit. Zur Dialektik von Politik und Philosophie bei Schelling, Frankfurt 1968, 194.
- 245 J. W. F. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg 1955, 128 f. (§ 140). Vgl. G. W. F. Hegel, Phänomenologie des Geistes, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg 1952, 464 f.
- 246 Wie es z. B. Blasche in seinen Kapiteln »Über das Böse im Gebiete der Kunst« (§ 224 f.) versucht, indem er im »vollkommenen Parallelismus« (415) zu Religion und schöner Kunst, Wissenschaft und intellektueller Kunst deren negative Gestaltungen aufzählt. Aus der Disharmonie von Kunsttalent und Kunstgenie entwickelt dieser eine »Asterkunst«, deren häufigste Erscheinung er in »Kunstepirismus«, d. i. »in einem Übergewicht des Sinnes für das Mannigfaltige, Einzelne, Bestimmte, Begrenzte und für dessen äußere Verhältnisse (418, § 232) zu sehen glaubt. Interessant ist eigentlich nur die zeitliche Parallele zu Weißes Versuch, orientiert am Bösen, eine ästhetische Theorie des Häßlichen zu entwickeln. B. H. Blasche, Das Böse im Einklange mit der Weltordnung dargestellt, oder: Neuer Versuch über den Ursprung, die Bedeutung, die Gesetze und Verwandtschaften des Uebels. Leipzig 1827, 409 f.
- 247 F. W. J. Schelling, Philosophie der Mythologie und Offenbarung. Zit. aus: J. E. Erdmann, Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der neueren Philosophie. 3. Bd., 3. Abt., 202: »Das Böse ist durchaus nicht eine Abwesenheit oder Schwäche, sondern es ist ein Positives, ist Verkehrung des wahren Verhältnisses, gerade wie die Krankheit. Sein Grund liegt in dem höchsten Positiven, das die Natur enthält, in dem Unwillen des ersten Grundes [...] Darum ist nicht die Trennung der Kräfte (s. o.) das Böse, sondern vielmehr ihre falsche Einheit.«
- 248 F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. In: F. N., Werke, hrsg. v. K. Schlechta, 1. Bd., Darmstadt 1963, 12. Die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Schelling, Weiße und Nietzsche wären zu diskutieren im Blick auf die aus der Naturphilosophie stammende Unterscheidung »zwischen dem Wesen, sofern es existiert, und dem Wesen, sofern es bloß Grund von Existenz ist«. (Vgl. F. W. J. Schelling, Philosophische Un-

tersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit, 249). Das »Verlangen nach dem Häßlichen«, das »der Zeit nach früher hervortrat« als das entgegengesetzte Verlangen nach Schönheit (12) ist nach Nietzsche »auf dem Grund des Daseins zu suchen«. Was Schelling als Problem der Selbstoffenbarung Gottes denkt, ist unschwer auf das Problem des Schönen und Häßlichen übertragbar: »Nach der ewigen Tat der Selbstoffenbarung ist nämlich in der Welt, wie wir sie jetzt erblicken, alles Regel, Ordnung und Form, aber immer liegt noch im Grunde das Regellose, als könnte es einmal wieder durchbrechen« (251). Weiße bedenkt diese Gefahr spekulativ und psychologisch. (191).

249 Vgl. J. Ritter, Artikel: Ästhetik, 567.

250 Vgl. O. Marquard, Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts. In: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973, 85f.

251 H. Knittermeyer, Schelling und die romantische Schule. München 1929, 429.

252 Im Aufdecken der Differenz zwischen Schlegels und Weißes ästhetischen Theorien des Häßlichen stellt sich geistesgeschichtlich eine eigentümliche Verschränkung heraus. Schlegel, der zur Zeit der Niederschrift des »Studium«-Aufsatzes im Anschluß an Fichte die Existenz der Erbsünde gegen Kant bestritt, schließt die Bestimmung des Häßlichen als substantiellem ausdrücklich aus – legitimerweise, weil er auf seine baldige geschichtliche Aufhebung hinarbeitet. Weiße dagegen gesteht ein ästhetisch radikaleres, weil substantiell Häßliches im Anschluß an Schellings Philosophie des Bösen zu. Verständlicherweise fühlt sich Schelling »in der Anerkennung des radikalen Bösen [...] mit Kant gegen Fichte verbunden.« (Vgl. H. Knittermeyer, Schelling und die romantische Schule, 427) Der Fassungsvergleich zwischen dem Studiumaufsatz von 1796 und der Überarbeitung von 1823 bringt freilich 1823 eine nicht unbedeutende Ergänzung. Der Aussage von 1796: »Dem positiven Guten ist aber an sich nicht wieder ein positives Schlechtes entgegengesetzt« wird 1823 hinzugefügt: »obwohl der Wille, welcher die Verneinung will und also alles andere außer sich selbst verneint, in andrer Beziehung auch positiv schlecht genannt werden kann« (148).

253 Arnold Ruge betont ausdrücklich, daß in diesem Punkt mit Weiße »gemeinsame Sache« zu machen sei. Es ist »keine geringe Aufgabe der denkenden Erkenntniß, den wüsten Geist der Lüge, den Weiße hier zuerst mit ehrenwerthem Eifer den Krieg erklärt, vor sein rechtes Gericht die wissenschaftliche Kritik zu ziehn.« In: A. Ruge, 90

254 Die verschiedenartige Thematisierung des Zufalls beim frühen Schlegel, bei Hegel und Vischer spiegelt die dargestellte Problementwicklung nochmals wieder. Hegel hat, das hat Rosenkranz zurecht gegen Schelling hervorgehoben, das Zufällige in seiner Philosophie thematisiert, aber gerade um es in seiner Nichtigkeit sich selbst zu überlassen. (Vgl. K. Rosenkranz, Tagebuch, 101: »Daß in Gott Selbstbestimmung, Wille, daß in der Natur auch Zufall und Willkür existieren, das hat doch Hegel nirgends gelehnet.« Vgl. D. Henrich, Hegels Theorie über den Zufall. In: Kantstudien, Bonn 1958, 50 u. 140f.). Schlegels angestrebter Überwindungsversuch des Zufalls (150, 225), die natürlichen Triebe und Neigungen gewaltsam erhaben zu unterdrücken, wäre für Hegel kritisch unter die Kategorie der Außerordentlichkeit sittlichen Handelns gefallen; er hätte ihm die aristotelische Mitte der Rechtschaffenheit und »harte Arbeit« der Bildung entgegengehalten. (Vgl. G. W. F. Hegel, Grundlinien, 146, 169 (§ 150 u. § 187). Vischers Aufnahme des Zufalls in die Logik, die bei ihm zur Integration des Häßlichen in die ästhetische Idee führte, hätte Hegel als Verlust der spekulativen Bewegung der »Sache selbst« gedeutet. (Vgl. W. Schulz, Philosophie in der veränderten Welt, Pfullingen, 1972, 535; W. Henckmann macht in einer Anm. zu Solgers Erwin auf dessen Problematisierung der Zufälligkeit aufmerksam.) Beide nicht Hegelschen Varianten bedingen die Konjunktur von Theorien des Häßlichen. Zumindest im Fall von Weiße und

Vischer gälte es, zur Berechtigung dieser Theorien des Häßlichen zu bedenken, inwiefern im Ernstnehmen des Häßlichen der Kunst nicht ein Moment an Opposition verborgen ist, gegen den Schein von Versöhnung »das Nichtbegriffliche auf den Inhalt des Begriffs zu reduzieren.« (Vgl. K. H. Haag, Philosophischer Idealismus, Wien 1967, 15). Inwieweit die Kritik der Hegelschen Ästhetik in Adornos ästhetischer Theorie (23, 510, 407, 139, 87) in der Tradition dieser Kritik der spätidealistischen Ästhetik steht, wäre eine Untersuchung wert. Vgl. z. B. Weißes Kritik an der einseitigen Hervorhebung des Gehalts in der Kunst bei manchen Hegelschülern. (I, 123). Vgl. insbesondere F. Th. Vischers Kritik an Hegel: (Bd. I, 135, § 135): »es ist ferner bereits zugegeben, daß die Zufälligkeit, sowohl im Systeme überhaupt, als insbesondere in der Ästhetik nicht zu ihrem ganzen Rechte kommt (§ 41, 120). Das Einzelne als Subjekt soll dem Allgemeinen gemäß sein, aber mit Einschluß seiner Eigenheit: diese soll sich mit dem Allgemeinen frei durchdringen und es soll gezeigt werden, wie sie dies kann und muß, dies fehlt bei Hegel, daher erhält in der Lehre vom Staat die Substanz ungerechtes Übergewicht, degenmäßig zu seyn, wird die höchste Tugend des Subjekts, und darin liegt ein weiterer Grund, warum die Ästhetik zu unmittelbar auf substantiellen Gehalt hindrängt.«

- 255 Weißes konnte sich kritisch auf Hegels Solgerrezension und dessen »Aufsatz über die Jacobische Philosophie«, insbesondere die dort formulierte These von der subjektiven Bedeutung des Begriffs der Schönheit (vgl. Tagebucheintrag Weißes, Neujahr 1825, den R. Seydel in seiner Vorrede zu Weißes »Kleine(n) Schriften zur Ästhetik und ästhetischen Kritik, VII, abdruckt) beziehen; sowie auf »die Schüler Hegels« (304), die vornehmlich im Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik ihre Ansichten zu ästhetischen Fragen publizierten, z. B. Hotbo, Gans, Neumann, Michelet. Unter anderem hatte Adolf Wagner, Weißes Schrift »Darstellung der griechischen Mythologie«, Leipzig 1828, in einer ausführlichen Rezension gewürdigt in den Jb. f. wiss. Kritik 1827, 522–536.
- 256 Die Differenz von Antike und Moderne, bzw. Antikem und Romantischem wird von Weißes nicht nivelliert wie in romantischen Versuchen. Achim von Arnim und Clemens Brentano lassen z. B. diese Differenz in der Begeisterung für Volkspoesie untergehen (A. v. A., C. B., Des Knaben Wunderhorn, 1. Teil, Heidelberg ²1819, 462: »Wo Engel und Engel sich begegnen, da ist Begeisterung, die weiß von keinem Streit zwischen Christlichem und Heidnischem, zwischen Hellenischem und Romantischem...« und in der Anmerkung dazu: »Sie weiß nichts davon, daß die Alten das Schöne gesucht und die Neuen das unterlassen [...]. Alles was mit Lust im Gemüthe sich aufthut und findet, ist schön, sei es im Himmel oder Hölle, nur das Zufällige ist häßlich, aus kindischen Strichen wird nie ein Apollokopf...« Der Gegensatz des Antiken und Romantischen wird in Weißes Ästhetik »in einer höhern Einheit aufgehoben«, indem »seine sonst schroff sich einander abstoßenden Glieder einander genähert und gleichsam flüssig gemacht« werden, jedoch »eben als Gegensatz in dieser universellen Schönheit aufbewahrt« bleiben. Die moderne verhält sich gegenüber der antiken und romantischen Idealbildung »unparteiisch«, da sie einerseits in gewissen »selbst aufzufindenden Begrenzungen« »den Formenwechsel der Romantik ununterbrochen« fortsetzt, andererseits dem Charakter der antiken Idealbildung nähersteht, weil sie wie diese »wiederum eine directe und voraussetzungslose, nicht wie in der Romantik, eine auf die Voraussetzung einer jenseitig bleibenden Wesenheit, in der alle Schönheit eigentlich enthalten sei, gebaute ist« (314).
- 257 Die Ablehnung einer »neuen Mythologie« reflektiert Weißes bis zu Fragen der Gattung. So tritt an die Stelle des »mythologischen Epos« (279) früherer Zeit der Roman in der Moderne; die romantische Forderung nach einem nationalen Epos ist dagegen falsch. (278). Die Ablehnung einer Wiedererweckung eines nationalen Epos und die Bejahung des Romans, impliziert die potentielle Anerkennung des Häßlichen im Roman. Weißes erläutert die nicht nur bei läufige, sondern »wesentliche und allgemeine« Anerkennung

des »Gemeinen und Häßlichen« im Studium der Wirklichkeit an Jean Pauls Romanen. Dessen Romane zeigen beispielhaft, wie Häßlichkeit und Gemeinheit nicht unvereinbar ist mit der »Darstellung des reinsten und erhabensten Heroischen« (277), zugleich aber den Sieg des Schönen über das Häßliche durch den epischen Humor. »Denn der Humor ist es, welcher in den zerbrochenen, zerstückten und verzerrten Gestalten auch der gemeinsten Wirklichkeit die einfache, naive Schönheit der hinter ihnen sich verbergenden Substanz erblicken läßt: welche Substanz hier keine andere ist, als die Substanz derjenigen Charaktere, die im Gegensatz der eigentlich heroischen, welche das mythologische Epos darstellt, nicht im Einklange, sondern im Mißverhältnis zu ihrer äußeren Erscheinung stehen.« (277).

258 Vgl. G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 24.

259 J. Ritter, Artikel: Ästhetik. In: Hist. Wb. der Phil., 567.

260 Wird Weißes ästhetische Theorie theoretisch affirmativ und z. T. verkürzt übernommen und geht als solche in die Literaturproduktion plan ein, wie z. B. in den Schriften des Jungdeutschen Theodor Mundt, gehen diese ohne Rest in falschem Bewußtsein auf. (Vgl. W. Gruppe, Mundts und Kühnes Verhältnis zu Hegel und seinen Gegnern. Diss. Halle/Saale 1928, vornehmlich seine Verteidigung des Bösen, des Zufalls (91), sein Kampf gegen das System (60, 62), die Verteidigung des Konkreten gegenüber dem Abstrakten (62 f.), die Verteidigung der Unmittelbarkeit der Anschauung als des Prinzips der Kunst (66 f.) und die Verteidigung des Glaubens und der Religion (65 f.)) Tritt man aber in die Reflexionsbewegung ein, daß die Moderne in der idealistischen Ästhetik als Theorie des Häßlichen im Modus der Kritik als Widerpart der Moderne zur Sprache kommt, läßt sich Weißes Ästhetik, kritisch gelesen, als ein Beitrag zum Problem der ästhetischen Reflexion der Genese moderner Kunst begreifen. Henrichs beispielgebendes Verfahren, zentrale Momente der spekulativen Ästhetik aus der absoluten Reflexion zu lösen, wäre dann allerdings durch den Nachweis zu ergänzen, daß und inwiefern die absolute Reflexion die Entstehung einer ästhetischen Theorie der Moderne zugleich fördert.

261 Gegenüber dem aus Weißes gesamter philosophischer Entwicklung nabeliegenden Mißverständnis, seine Ästhetik sei theosophisch, wurde hier explizit seine Forderung nach einer autonomen ästhetischen Kunst geltend gemacht. Erst diese universelle, reine und aus allen Funktionen herausgelöste Kunst tritt dann »in die Mitte[...] zwischen den Dienst der reinen Wahrheit und den Dienst der einigen und höchsten Gottheit (der persönlichen).« (306) Erst an dieser geschichtsphilosophischen Deutung ästhetischer, autonomer Kunst schlägt in der Ästhetik Weißes J. H. Fichtes Lehre des persönlichen Gottes durch. (Vgl. zum Verhältnis von Weißes zu J. H. Fichte W. Schulz, Die Vollenendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings, 167 f.)

262 Vgl. G. M. Durschs Kritik an Weißes Theorie des Häßlichen: »So trefflich dialektisch auch diese Ableitung des Häßlichen ist, so gelangen wir doch nicht dadurch zu dem rechten Begriffe der Häßlichkeit; denn das Häßliche läßt sich so wenig aus dem Schönen ableiten, als das Böse aus dem Guten. Die Häßlichkeit hat auch nicht durch die Dialektik eine Existenz erlangt, so wenig als die Schönheit, das Böse und das Gute. [...] Das Häßliche ist nicht bloß eine subjektiv historische, sondern eine objektive Wirklichkeit.« (G. M. D., Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen, Stuttgart 1839, 310).

263 Ruge behält zwar die Figur Schellings und Weißes bei, das Häßliche sei das abgefallene, verkehrte und auf den Kopf gestellte Schöne (223), entwickelt es aber im Sinne der Hegelschen Phänomenologie als Bewußtseinsprozeß – das Häßliche ist »Trübung des Bewußtseins«. (A. Ruge, Neue Vorschule der Ästhetik des Komischen, 1837, 200) Vischer kritisiert an Weißes und auch an Ruges Theorie des Häßlichen ihr außerästhetisches, ethisierendes Moment (Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, I. T., 21922,

- 362f. § 149) Rosenkranz argumentiert durchgehend in seiner Schrift gegen die »supernaturalistische Hypothese vom Ursprung des Häßlichen durch das Böse«. (25). »Die Ursache des Bösen und des durch dasselbe vermittelten Häßlichen in der äußern Erscheinung des Menschen ist also die Freiheit desselben, keineswegs ein transzendentes Wesen außer ihm.« (Vgl. K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853, 30).
- 264 K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853, 435: »Weiße hatte jedoch die Uridee des Häßlichen im Wesentlichen zu spiritualistisch gefaßt und diese Einseitigkeit, das moralische Moment als die Lüge des Gespenstischen, Bösen, Teuflichen vorzugsweise zu berücksichtigen, ging auf seine Nachfolger über.«
- 265 Vgl. K. Rosenkranz' Rezension von Carrière's »*Aesthetik*« 1860. In: K. R., *Neue Studien*, Leipzig 1878, 435.
- 266 Vor 1848 hatte Rosenkranz wie seine Tagebücher und Briefe ausweisen, das Häßliche allerdings noch als notwendiges Moment in der dialektischen Entwicklung angesehen, z. B.: »Wie die Natur nicht ein bloßes Andersein der Idee, sondern eine Folge von Gestalten ist, in denen Gott sich selbst überwindet, als Schaffender das Nichts in ihm, aus welchem Bosheit, Krankheit, Gift, Häßlichkeit hervorgehen, durch immer harmonischere Gebilde bezwingt, bis er im Menschen als dem exoterisch gewordenen Gott von seinem Entäußerungsprozeß ausruht.« In: K. R., *Tagebuch*, 92.
- 267 Die Differenz zu Hegels Bestimmung schöner Kunst als sinnlichem Scheinen der Idee, wie zu der Funktion des Häßlichen im Prozeß der ästhetischen Idee in den anderen spät-idealistischen Ästhetiken, ist in einem Zitat in Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* zusammengefaßt: »Das Schöne, als der sinnlich erscheinende Ausdruck der Idee ist in sich absolut und bedarf nicht eines Haltes außer sich, einer Verstärkung durch seinen Gegensatz.« (36).
- 268 Vgl. Diderots Prospekt der Enzyklopädie. Hrsg. v. M. Naumann, Frankfurt 1972, 60: »Die Poesie hat ihre Abnormitäten wie die Natur. Dazu muß man alle Produkte der ausschweifenden Phantasie zählen, und es kann solche Produkte in allen Gattungen geben.«
- 269 I. Kant, Über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, in: *Vorkritische Schriften bis 1768*, 2. T., 2. Bd., Darmstadt 1960, 833 f. Unterschiede sind freilich auch hier nicht zu verschleifen. So kritisiert Rosenkranz z. B. die Vermengung des ästhetischen und moralischen Standpunktes in der umfassenden Verwendung des Frazzenhaften beim frühen Kant, K. R., 401.
- 270 E. Metzke, Karl Rosenkranz und Hegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des sogenannten Hegelianismus im 19. Jahrhundert, Leipzig 1929, 35.
- 271 Z. B. K. Rosenkranz, Rez. von G. W. F. Hegels »Vorlesung über die Ästhetik«. In: *Jb. f. wiss. Kritik*, Januar 1839, 368: »Was ich in diesem Zusammenhang malerisch genannt habe, kann allerdings auch noch anders gefaßt werden. Es ist nämlich der Uebergang vom schönen Styl zum reizenden, der in verschiedenen Abstufungen bis zur piquanten und colossalen Übertreibung einerseits, so wie andererseits bis zur süßlichsten und kleinlichsten Abschwächung fortsieht.«
- 272 Vgl. Anm. 265.
- 273 »Das Negative ist nur an und aus dem Positiven als eine sekundäre Epigenesis« möglich. K. R., *Wissenschaft der logischen Idee*, 1. Bd., 1858, 307.
- 274 P. Szondi, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie* I, 45.
- 275 Die Enttäuschung über das Resultat der »berühmten« Ästhetik des Häßlichen von Rosenkranz, der Jauß, die sich durchsetzende Formulierung gab, ist berechtigt; freilich aber anders zu begründen, als mit dem Argument, Rosenkranz habe »den Boden der klassischen Tradition nicht verlassen« (H. R. Jauß, *Die klassische und die christliche*

Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur. In: Die nicht mehr schönen Künste, München 1968, 143.) W. Henckmann und P. Gorsen schließen sich diesem Urteil von Jauß an; wenn auch P. Gorsen versucht einige Momente der Rosenkranzschon Ästhetik für die Moderne fruchtbar zu machen. (Vgl. P. Gorsen, Prinzip Obszön, Reinbek 1969, 16; Vgl. das Vorwort von W. Henckmann zu K. Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen 1973, XIV).

Der isolierte Zugriff auf Rosenkranz' »Ästhetik des Häßlichen« verstellt die Möglichkeit innerhalb der idealistischen Ästhetik in der Konfliktzone von klassizistischer, romantischer und klassischer ästhetischer Theorie eine für die moderne Kunst zureichende Kategorie des Häßlichen zu entwickeln. Auch ist nicht ganz unproblematisch, die Vorteile der konkreter greifbaren Ansätze der Literaturprogrammatiken und Poetiken gegen die abstrakteren spekulativen Ästhetiken auszuspielen, wie es zumindest der Vergleich von Victor Hugos »Préface de Cromwell« und Karl Rosenkranz' »Ästhetik des Häßlichen« möglich macht. Die Grenze der idealistischen Ästhetik, daß sie die Moderne nur negativ und diese Negativität spekulativ begreift, kann auch zu ihrem Vorteil gewendet werden. Seit Kants Reflexion über die Differenz von häßlichem Inhalt und schöner Form ist die von Jauß an Hugos Vorrede geführte Diskussion über die Durchbrechung eines »klassischen Kanons des Schönen« fremd oder sekundär, zumindest verschoben von der Grenze des »Darstellungswürdigen« zur Grenze des Ertragbaren. (Vgl. I. Kant, K. d. U., hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg 1963, 165 »Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges u. dgl. können als Schädlichkeiten sehr schön beschrieben [...] werden, nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt.«) Seit Solger reflektiert die idealistische Ästhetik die Häßlichkeit als Problem der sich »gewaltsam und frech hervordrängenden Subjektivität« gegen die »künstlerische Objektivität« und damit verbunden den Gegensatz von autonomer Ganzheit und Einheit des Kunstwerks und dessen bewußte und gewollte Formzerschlagung. (K. W. F. Solger, Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, hrsg. v. W. Henckmann, München 1971, 180; vgl. Anmerkung S. 553; vgl. K. W. F. Solger, Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. v. K. W. L. Heyse, Darmstadt 1962, 102)

Der aus der Enttäuschung über Rosenkranz' »Ästhetik des Häßlichen« resultierende Perspektivenwechsel von der idealistischen Ästhetik weg zu dem anticlassizistischen Kunstprogramm Victor Hugos »Préface de Cromwell« erbringt allerdings einen gewichtigen Unterschied zu der gesamten Thematisierung des Häßlichen in der idealistischen Ästhetik seit F. Schlegels »Studium«-Aufsatz in der Preisgabe der Kritik. »Nous sommes historiens, et non critiques«, formuliert V. Hugo (Oeuvres de Victor Hugo, T. VIII, Francfort o. J., 19). In diesem Zusammenhang wäre zu diskutieren: Rückt nicht, die von Jauß zurecht betonte Radikalisierung der Poetik des Christentums durch Victor Hugo gewichtiger als die »Vielfalt des Individuellen« die Intensität und Faszination des Häßlichen und Grotesken in den Blick? (V. Hugo, Oeuvres, T. VIII, 20) trafe sich diese neue Bestimmung des Häßlichen nicht in einem wesentlichen Punkt mit der drei Jahre später erschienenen spekulativen ästhetischen Theorie des Häßlichen von Weiße? Müßte man nicht, wenn man diese Fragestellung weiterverfolgt, neben der von Jauß angeregten Suche nach Ansätzen zu der Realismuskritik zumindest in der Rechtfertigung der Verbindung des Häßlichen mit dem Erhabenen Ansätze eine modernen nicht realistischen Poesie suchen? (Zu denken wäre z. B. an Victor Hugos spätere Lyrik) (»Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le

beau antique; et cela doit être« (Victor Hugo, 22)).

- 276 E. Metzke, 36/37.
- 277 Vgl. Metzke, 36; vgl. F. Schlegel, Von der Schönheit in der Dichtkunst. In: F. Sch., Neue philosophische Schriften, hrsg. v. J. Körner, 375.
- 278 Vgl. Metzke, 35: »Weit entfernt, den Widerspruch zu verlangen, verwirft ihn die Idee vielmehr. Der Widerspruch, Krankheit, Häßlichkeit »sollen nicht sein«. So ergibt sich als wesenhaft für den Aufbau der Idee die »nothwendige Möglichkeit einer nicht sein sollenden Wirklichkeit«.
- 279 F. Schlegel, Über das Studium 193; K. Rosenkranz, Neue Studien, 436.
- 280 K. Rosenkranz, Neue Studien, 435.
- 281 O. Marquard, Über die Depotenziierung der Transzendentalphilosophie, 289.
- 282 291.
- 283 292.
- 284 289.
- 285 ebd.
- 286 K. Rosenkranz, Neue Studien, 435.
- 287 K. Rosenkranz, Tagebuch, 20: »Alle wahre Philosophie stimmt mit aller wahren Religion überein, Theodicee, Optimismus zu sein.«
- 288 K. Rosenkranz, Hegel als deutscher Nationalphilosoph, Leipzig 1870, (Nachdruck Darmstadt 1973, XXI).
- 289 Zit. aus Metzke, 35.
- 290 Vgl. insbes. den Brief Rosenkranz' an Varnhagen von Ense vom 18. Jan. 1854: »Eine oberflächlichere, genußsüchtigere, irrationalere, charakterlosere Epoche als die momentane, hat gewiß selten existiert [...] Meine Neigung das Negative in allen seinen Formen zu studieren, wächst unter solcher Stimmung und meine Ästhetik des Häßlichen [...] wird wohl nur der Anfang einer Reihe viel tiefer in die Hölle des Daseins sich einbohrender Arbeiten.« (K. R. an V. v. E., hrsg. v. A. Warda, Königsberg 1926, 202).
- 291 Vgl. Rosenkranz, eigene verschlüsselte Deutung: K. Rosenkranz. Aesthetik des Häßlichen, Vorwort, VI.
- 292 Varnhagen von Ense an K. Rosenkranz, Berlin, den 1. Juli 1853, Briefwechsel zwischen Karl Rosenkranz und Varnhagen von Ense, hrsg. v. A. Warda, Königsberg 1926, 198 f.
- 293 »Rosenkranz hat meines Erachtens die Leichtfertigkeiten und anstößigen Scherz Voltaire's so wie auch die Schlüpfrigkeiten und sinnlichen Rohheiten Heine's nicht richtig aufgefaßt. Er darf freilich als Professor der Philosophie und Lehrer der Jugend dergleichen nicht verteidigen, kaum entschuldigen, aber er konnte darüber hingehen; in Wahrheit jedoch hat er die Sache nicht verstanden.« Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense, 10. Bd., Hamburg 1868, 152 f. (Pfingstsonntag, den 15. Mai 1853) Eine Geschichte der Ästhetik, insbesondere der ästhetischen Theorien des Häßlichen muß eine Sozialgeschichte der Intelligenz mit beachten. Denn die meisten Ästhetiken des Häßlichen sind von Akademikern, Beamten oder in der Absicht geschrieben worden, es zu werden. Diese Problematik, die Varnhagen als eine Beeinträchtigung in seinem Tagebuch notiert, kann beispielhaft ein Brief des Privatdozenten Arnold Ruge an den Kultusminister von Altenstein vom 18. Mai 1837, in dem seine Leistung auf dem Gebiet der Ästhetik zur Sprache gebracht wird, verdeutlichen.
»Meine Stellung zur Wissenschaft ist nicht eben eine geräuschvolle, ich darf aber ohne Unbescheidenheit wohl das Bewußtsein aussprechen, daß ich sowohl in der »Üebersetzung des Oedipus« aus dem poetischen Gesichtspunkt, als in der Darstellung des sehr durchgreifenden ästhetischen Elementes der platonischen Philosophie und jetzt in der Geltendmachung der Vorbegriffe zur Aesthetik wesentliche, wenn auch sehr spezielle Bedürfnisse des künstlerischen und wissenschaftlichen Geistes der Gegenwart getroffen habe und mit Glück und Anerkennung, obwohl ich in den Gegenständen der neuen

Vorschule die gleichzeitig concurrirenden Bestrebungen von Bohtz und Vischer zu besiegen hatte. Die allgemeine und sterile Industrie nur wiederholender oder commentirender Anhänger unserer philosophischen Richtung halte ich für verderblich, die Spezialstudien und das Einzelste in seiner vollen Ausbeutung für besonders ersprießlich. Diese meine Bestrebungen haben Ew. Excellenz huldvoll aufgenommen, zu gleicher Zeit mir aber die trübste Aussicht für meine Stellung zur Universität eröffnet, obgleich ich auch hier durch die ernstlichsten metaphysischen und ästhetischen Bestrebungen in einer vorher noch nicht versuchten Weise mich nützlich gemacht zu haben glaube. Niemand hat vor mir »Logik und Metaphysik« gelesen, und niemand hält außer mir Privatissima darüber, ebenso wurde das Naturrecht sonst nur von Juristen in altherkömmlichem Stil vorgetragen.

Nun habe ich in meiner ersten unterthänigsten Supplik Ew. Excellenz nicht um eine Versorgung, auch nicht um eine Anstellung, die eine nahe Verpflichtung dazu mit sich führte, gebeten, sondern nur um den »Titel eines außerordentlichen Professors«, eine Bitte, die nur das Visum des Decans removiren und mich in ein anerkanntes ehrenvolles Verhältnis zum Staat bringen sollte. Der Repuls von Seiten Ew. Excellenz hat mir nun nicht vorhergesehene, sehr drückende Verlegenheiten zubereitet.

Ich bin Haupt und Versorger einer ausgedehnten Familie (mein Vater hat mir die seinige zu der meinigen hinterlassen), ich bin Bürger, Grundbesitzer und mit den Angesehensten in städtischen Verhältnissen, bin endlich Studien- und Altersgenosse von Leo, Rödiger, Rosenberger – nun ist der mir zu Theil gewordene abschlägliche Bescheid in den verschiedenen Kreisen der Stadt und Universität bekannt geworden, und ich bekenne gern, daß mir unter solchen Verhältnissen derselbe so schmerzlich ist, daß ich es überwunden habe, die rücksichtsvolle Gnade Ew. Excellenz nochmals in Anspruch zu nehmen.« (A. Ruge, Briefwechsel und Tagebuchblätter, hrsg. v. P. Nerlich, Berlin 1886, 63 f.). Die Ausschichtslosigkeit derartiger Gesuche leitet die Wende zur Publizistik, die Gründe der »Hallischen Jahrbücher« ein und damit verbunden die Wende von akademischer Ästhetik zu Literaturkritik und Polemik. Die Kriterien der Literaturkritik freilich verweisen, wie im Frivolitätsvorwurf gegenüber Heine deutlich wird, zurück auf ihre akademische, ästhetische Vorgeschichte in der Identifizierung von Sittlichkeit und bestehendem Staat. (Vgl. Anm. 205, 210. Vgl. G. Oesterle, Funktion und Begriff der Frivolität ... In: G. Oe. Integration und Konflikt, Stuttgart 1972, 91 f.)

- 294 Sowohl im Tagebuch (25. Juni 1853) wie im Brief an Rosenkranz macht Varnhagen aufmerksam auf die kritische Würdigung der Rosenkranz'schen Ästhetik des Häßlichen durch A. v. Humboldt: »Die Zeitungen theilen aus einem Briefe Humboldts an Rosenkranz einige Stellen mit, über dessen Aesthetik des Häßlichen«. (177)

Ein weiteres Beispiel unmittelbarer Rezeption und Kritik der Ästhetik des Häßlichen von Rosenkranz findet sich in einem Brief Gottfried Kellers an Hettner vom 3. August 1853: »Rosenkranz, welcher auch ein freundliches Gemüt ist, scheint dagegen, soviel ich aus seiner »Ästhetik des Häßlichen« ersehe, von Verstand und wahrer Kritik nichts mehr zu ahnen; denn Belesenheit tut's nicht, und letztere halten viele für Kritik. Schon der Titel ist widersinnig und romantisch. Schön ist schön und häßlich ist häßlich in alle Ewigkeit.

Es ist weiter nichts, als was die Physiker mit der Wärme tun; sie kennen keine positive Kälte und brauchen dies Wort nicht; sondern sie kennen nur geringe Wärme. So wird es mit dem Schönen gehalten werden müssen. Die Manier vieles in der Kunstgeschichte als absichtlich verwandte und schön gemachte Häßlichkeit zu rangieren, ist überkommenes und irrationelles Raisonement; denn genau betrachtet, geschah dies in der wahren Kunst nirgends (die Ausartung ist gar nicht zu berücksichtigen), und was man dafür bezeichnen will, ist eben nichts als die pure Schönheit. So müssen wir uns auch hier ganz an den immer mehr maßgebend werdenden Vorgang der Naturwissenschaft hal-

ten und gegenüber der allgemeinen und absoluten einzigen Schönheit nicht einen Gegensatz des positiv Häßlichen, wie einen Teufel, annehmen, sondern nur einen geringeren Grad der Schönheit. Wie gesagt, das Gleichnis mit der Lehre von der Wärme dürfte ganz anwendbar sein, besonders wenn man dazu noch an die gebundene Wärme etc. denkt.» (Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner, hrsg. v. J. Jahn, Weimar 1964, 77 f.). Vgl. Julian Schmidts kritische Rezension von Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen, in Grenzboten, 1853, Bd. 3, 1 ff. In Frankreich wurden die spätidealistischen Ästhetiken, insbesondere die des Häßlichen, positiv rezipiert. Charles Bénard, »der bedeutendste unter den französischen Hegelinterpreten«, nennt 1877 in seiner Studie »L'Esthétique de Laid« das Häßliche im »Gefolge von Weisse und Rosenkranz (...) eine niedere, aber notwendige Vorstufe im dialektischen Entstehungsprozeß der höheren Schönheit; ein Stimulans, das dem ihm antithetisch Entgegengesetzten zu größerer Vollkommenheit verhelfen soll. Ist die Kunst sinnliches Scheinen der Idee, so meint Bénard, dann kann sie nicht umhin, die Ideen in der ganzen Dramatik ihrer Entwicklung vorzustellen und dem Beispiel der Griechen zu folgen, die das Gute und Schöne liebten und dennoch eine Literatur voller Verbrechen Ausschweifungen und Laster schufen. Was ihm diese Konzeption besonders annehmbar macht, ist die Tatsache, daß der Widerspruchswert des Häßlichen und Unsittlichen in ihr anerkannt wird, ohne daß damit der Rangunterschied von Laid und Beau aufgehoben würde und ohne daß der ästhetische Primat des Schönen und Guten feile.« (In: Revue philosophique, II, 4, 1877; zit. aus: K. Heitmann, Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert, Bad Homburg 1970, 141. Diesen Hinweis verdanke ich Herrn G. R. Kaiser).

- 295 Die Affirmation des Häßlichen ist in Deutschland nicht auf die Ästhetik eingeschränkt geblieben. Erich Fried hat auf die Glättung und Ausmerzungen des Obszönen und Häßlichen in Tiecks Shakespeareübersetzung hingewiesen; die ideologischen Folgen der Korrekturen Tiecks am Werk Kleists sind durch die »Schmerz oder Schmutz«-Diskussion zu Tage getreten. (F. Schlawe, H. Sembdner, B. Allemann, S. »Schmerz oder Schmutz«-Diskussion, ein Briefwechsel Kleists. In: Euphorion, Bd. 60, 1966, 388–401) Ludwig Börne hat durch die Identifikation von Ethischem und Ästhetischem die »tragische Häßlichkeit« eines Victor Hugo als »tragische Unsittlichkeit« denunziert. (L. B., Briefe aus Paris, 89. Brief, Sämtliche Schriften, Bd. 3, Düsseldorf 1964, 639); die Diffamierung der französischen Literatur, insbesondere bei Zola, setzt Fontane fort (vgl. H. E. Greter, Fontanes Poetik, Bern 1973, (Kap. iv)). Stefan George rechtfertigt die Eliminierung des Häßlichen in seinen »Umdichtungen« von Baudelaires »Die Blumen des Bösen« in seiner Vorrede der ersten Ausgabe: »Es bedarf heute wol kaum noch eines hinweises, dass nicht die abschreckenden und widrigen bilder die den Meister eine zeit lang verlockten ihm die große verehrung des ganzen jüngeren geschlechtes eingetragen haben sondern der eifer mit dem er der dichtung neue gebiete eroberte und die glühende geistigkeit mit der er auch die sprödesten stoffe durchdrang«. (S. G., Baudelaire, Die Blumen des Bösen. Umdichtungen, Berlin 1930). Zur literaturkritischen Eliminierung des Häßlichen kommt die immanent ästhetische Ausgrenzung des Häßlichen durch das Kunstwerk selbst. Kurt Wölfel hat sie in Stifters »Abdias« und »Nachsommer« entdeckt: »Die sich schließende Einheit des ästhetischen Gebildes deckt die häßlichen Disproportionen der Wirklichkeit zu; das utopische Wahrbild reiner Humanität, das sich in der Person des Helden darstellt, schafft das Wahnbild von der Humanität des Bestehenden und damit dessen inhumaner und zur Vervollkommnung unwilliger Ordnung ein Alibi.« (K. Wölfel, Friedrich von Blanckenburg, Versuch über den Roman. In: R. Grimm (Hrsg.), Deutsche Romantheorien, Bd. 1, Frankfurt 1968, 57 u. 60).