

FRIEDRICH SCHLEGELS ENTWURF EINER THEORIE DES ÄSTHETISCH HÄSSLICHEN

Ein Reflexions- und Veränderungsversuch moderner Kunst*

VON GÜNTER OESTERLE

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“ eingepreßt; ja vielfach „lassen sie sich als“ „Vorwegnahme der dekadenten Strömungen“ moderner Kunst lesen.² Jauß hingegen konstatiert anerkennend, dem rigiden Klassizismus Schlegels sei einbeschrieben der Anfang

* Ursprünglicher Aufsatztitel: 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. – Seitenzahlen im Text beziehen sich entweder auf Werke dort namentlich genannter Autoren, die stellenweise fortlaufend im Text zitiert werden und nur beim ersten Zitatnachweis in den Anmerkungen aufgeführt werden, oder auf Friedrich Schlegels ›Studium-Aufsatz‹ in der Ausgabe: Kritische Schriften, hrsg. von W. Rasch. München 1964. Unter dem Sigle M wird die Ausgabe der prosaischen Jugendschriften: Friedrich Schlegel, 1794–1802, hrsg. von J. Minor. Wien 1906, zitiert, unter dem Sigle KA die Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von E. Behler. München 1958 ff.

¹ G. Lukács, Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Neuwied 1975, S. 69.

² Ebd.

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 Schaslers⁴. 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) bewaise 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 Kant⁵. Ihm folgt in der Ästhetikgeschichte des 19. Jahrhunderts die

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, S. 87/88.

⁴ M. Schasler, Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. 1. Abt. Berlin 1872 (Aalen 1971), S. XXIV u. 2. Abt., S. 790 ff.

⁵ I. Kant, Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen. In: I. K., Vorkritische Schriften bis 1768, 2. T. Darmstadt 1968, S. 779 f. 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, S. 791 u. 795).

„Anerkennung, Bekämpfung und Überwältigung der Häßlichkeit“ mit dem Ziel, „theoretisch ebenso wie praktisch die *wirkliche*, d. h. *ideale Schönheit* zu Stande“ zu bringen⁶.

Schasler stellt deutlich, Lukács nur in Andeutungen Schlegels ›Studium-Aufsatz‹ in den Kontext späidealistischer Diskussionen um das Häßliche. Diese sind jedoch immer zugleich auch Auseinandersetzungen um Dialektik. Logikentwicklung und ästhetische Kategorientfaltung 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

⁶ Ch. H. Weiße, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. 1. T. Leipzig 1830, S. 173 (§ 25). Zur Leistung Weißes für die Entwicklung einer Ästhetik des Häßlichen vgl. G. Oesterle, 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. In: Zur Modernität der Romantik, hrsg. von D. Bänsch. Stuttgart 1977, S. 259–267.

⁷ K. Rosenkranz an Varnhagen von Ense (19. 11. 1837). Briefwechsel, hrsg. von Warda. Königsberg 1926, S. 59.

⁸ W. Kayser, Das Grotteske in Malerei und Dichtung. Reinbek 1960, S. 81, und W. Preisendanz, Art. Komische (das), Lachen (das). In: Hist. Wb. d. Phil., hrsg. von J. Ritter u. K. Gründer, Bd. 4. Basel 1976, S. 891.

⁹ G. Lukács, Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer. In: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1956, S. 217f.

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 ästhetische 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“ (221), führen letztlich aber von ihm ab, etwa zu Hebbel und Wagner (226), 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“ (224). 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“ (226). Die Wende zum Realismus erfolgt als Kritik und Preisgabe der Dialektik schöner Kunst. Lukács' Aufsatz vollzieht sie unerbittlich. 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“ (252); er verwirft die Kategorien des Erhabenen und Komischen als „Prinzipien der ästhetischen Abschwächung und nicht der ästhetischen Gestaltung des Häßlichen“ (254). Es sind jene „auf der Grenze des eigentlich Ästhetischen“¹⁰ 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

¹⁰ G. Lukács zitiert hier (221) M. Lifschitz, Karl Marx und die Ästhetik. Dresden 1959.

Kategorientafelung 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“ (233). 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 spätidealistischer 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. „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“¹¹.

Die gegenwärtige philosophische Reflexion moderner Kunst erfordert eine 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 verschwin-

¹¹ 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. von H. Krings, L. Oeing-Hanhoff, H. Rombach. 1970, S. 426 u. 425.

den nicht in der gegenwärtigen Produktion, sondern kehren hier „noch in ihrer Negation“ wieder¹².

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 Frage. 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 herausprengbare Enklave.

Zu klären wäre daher:

1. Ist der ›Studium-Aufsatz‹ der 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 Philosophen wie Schasler und Lukács stellen die spätidealistischen Ästhetiken des Häßlichen in Zusammenhang mit Schlegels Theoretisierung des Häßlichen, auch Literaturwissenschaftler wie Szondi¹³ und Mennemeier¹⁴ kontaminieren beides, sich auf die Evidenz gleichlautender Thematik verlassend.

¹² Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften 7. Frankfurt a. M. 1970, S. 393.

¹³ P. Szondi, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Poetik und Geschichtsphilosophie I, hrsg. von S. Metz u. H. H. Hildebrandt. Frankfurt a. M. 1974, S. 147.

¹⁴ 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), S. 395.

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‹¹⁵.

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 angereicherte Ästhetik zu ziehen¹⁶. 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“ (560), nahm kunstwissenschaftlich erworbene Kunstkennerchaft den Platz philosophischer Begründungen ein. 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 Kunstkennerchaft zum unverzichtbaren Moment der Kunstproduktion aufwertet¹⁷. Genie und Kunstkenner 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“ aufrückt 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

¹⁵ J. Ritter, Art. Ästhetik. In: Hist. Wb. d. Phil., Bd. 1, S. 555f.

¹⁶ F. an A. W. Schlegel, 5. 4. 1794. In: Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hrsg. von O. F. Walzel. Berlin 1890, S. 173.

¹⁷ F. Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie. In: Kritische Schriften, hrsg. von W. Rasch. München 1964, S. 164, 198. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden Text der ›Studium-Aufsatz‹ zitiert.

wirkliche Kunst beginnen auseinanderzutreten“; Theorien der Kunst entstehen, denen im Unterschied zur Philosophie der Kunst nun „die Kunst als das Besondere [. . .] Gegenstand“ wird (570f.). 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 antizipiert begrifflich die noch ausstehende, doch in Aussicht befindliche Ästhetik. Ihre Realisierung ist umso dringlicher als nur durch ihre Anleitung gelingen kann, was der ›Studium-Aufsatz‹ hier kritisierend, hier 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 unwiderlich 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“¹⁸.

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

¹⁸ H. D. Weber, Friedrich Schlegels „Transzendentalpoesie“. München 1973, S. 187; zu Weber vgl. Anm. 37.

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). Sie weist über sich selbst hinaus auf ihre praktische Aufhebung. Installiert wird sie als Theorie eines aufzulösenden ästhetischen Interims. Der Wechsel von der dichotomischen Geschichtsvorstellung Antike-Moderne zu einem dreidimensionalen Geschichtsdenken/ist ihr konstitutiv. Sie ist strenggenommen 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 Inkorrekten¹⁹. Sie bilden zusammen den

¹⁹ Schlegels Unterscheidung zwischen ästhetischen Gesetzen des Schönen und Häßlichen und den technischen Gesetzen des Korrekten und Inkorrekten kodifiziert eine ästhetikgeschichtlich erfolgte Trennung. Im Unterschied zu seinem mittelalterlichen Gebrauch wird der Begriff der „deformitas“ in der rationalen Ästhetik Baumgartens und der empirisch psychologischen Humes als Unvollkommenheit und Widersprüchlichkeit der Schönheit entgegengesetzt. Edmund Burke bestreitet in seiner Schrift ›Vom Erhabenen und Schönen‹ diesen Gegensatz von Schönheit und Disproportion bzw. Deformität, um Häßlichkeit an

„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 ihm vorausliegende 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 Ungestalten, als dem reinen Gegensatz von der Idee des Schönen“ aber ist „durchaus erforderlich [. . .], zur vollkommenen Klarheit und Sicherheit des künstlerischen Urteils“²⁰.

Der „ästhetische Kriminalkodex“ ist nicht normativ im alten Sinne der Schulästhetik 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 Theorien des Sollens²¹. Beide Theorien heben sich ab von der durchgängig philosophisch historischen Argumentation der Studie und er-

deren Stelle 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, S. 104, 119). Diese Differenzierung von Häßlichkeit und Deformität bzw. Disproportion erlaubt ihm, das Häßliche als Antipode des Schönen zu begreifen. Weil es aber allen Anforderungen an Proportion entspricht, kann es unter bestimmten Bedingungen brauchbar für das Erhabene werden (vgl. E. B., Vom Erhabenen und Schönen, hrsg. von F. Bassenge. Berlin 1956, S. 159). Die ästhetische Freigabe des Häßlichen gegenüber Deformität und Disproportion nähert es im Zuge der Polarisierung von Schönerm und Erhabenem als Widerpart des Schönen dem Erhabenen.

²⁰ F. Schlegel's sämtliche Werke, 5. Bd. Wien 1823, S. 147.

²¹ Vgl. F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, hrsg. von J. Körner. Frankfurt a. M. 1935, S. 384.

scheinen 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 (ebd.). Die Aufgabe der nachfolgenden Theorien des Häßlichen und Inkorrekten ist, die „ästhetischen Mängel und Vergehen“ der griechischen Kunst in ihrer 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 sitten-geschichtlichen Fortschritts verwerfen die Modernen, was an Kunst nicht im Einklang steht mit den gegenwärtigen Sitten. Opfer dieses Urteilshabitus wird aber nicht allein die griechische Kunst; solch konventioneller, fortschrittsgewisser Dünkel droht „aller Kunst ein Ende“ zu machen (M I 15). Gegen die akute Gefahr, durch außerästhetische Vereinnahmung in Zukunft aller Kunst den Garaus zu machen, der kunst-geschichtlich 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 Voll-zugsorgan ästhetischer Autonomie. 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) durchsetzt²² und selbst auf dem Wege ist zur eigenen Autonomie. Der ›Studium-Aufsatz‹ denkt sie wissenschaftlich durch die Verbindung von

²² Vgl. K. Briegleb, Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Schlegels System-

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“²³, sondern auch als innere Befreiung von Konvention, Meinung und Moral.²⁴ Der junge Schiller hatte Moral und Kunst gegen den Absolutismus gewendet,²⁵ der spätere die Kunst im Zusammenhang einer Diskussion ums Häßliche und Gemeine von der Moral abgegrenzt.²⁶ 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 Autonomisierung der Kritik gegenüber außerästhetischen, von Moral und Konvenienz geleiteten Kunsturteilen zusammengeht.

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 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

entwurf zur Begründung der Dichtungskritik. Tübingen 1962, S. 182 f. u. zur Bestimmung „aktuelle Kritik“ S. 10.

²³ Vgl. B. J. Warnecken, Die relative Autonomie der Literatur. In: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*, hrsg. von W. Müller-Seidel. München 1974, S. 600.

²⁴ J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied 1969, S. 105.

²⁵ R. Koselleck, *Kritik und Krise*. München 1959, S. 82 f.

²⁶ F. Schiller, *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*. In: *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke u. H. G. Göpfert, 5. Bd. S. 540.

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 Adeligen 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.

Dispositionen zur romantischen Kunstkritik

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.²⁷ Ihre Durchsetzung sekundiert die Ästhetik, auf deren Gesetze der Geschmack des Kritikers und Kenners verpflichtet wird. 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

²⁷ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt a. M. 1970, S. 264.

schwung“²⁸. 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“ anpaßt (202). Mit der präzisierenden Bindung des Kunsturteils an die erscheinende ästhetische Sittlichkeit tritt die Kategorie des Werkes ins Bewußtsein.²⁹ 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,³⁰ andererseits aber die Berechtigung von Kritik vertritt gegenüber dem „schrakenlosen Glauben an das Recht der Genialität“³¹, wie es der Sturm und Drang geltend machte. Der ›Studium-Aufsatz‹ vollzieht den Schritt von der beurteilenden zur produktiven Kritik;³² verlassen wird das Raisonement über Kunst

²⁸ W. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Gesammelte Schriften I, 1, hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt 1974, S. 51.

²⁹ Vgl. W. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik, S. 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“ (71f.). 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).

³⁰ W. Benjamin, Der Begriff, S. 52.

³¹ W. Benjamin, S. 53, 71.

³² W. Benjamin, S. 51.

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 Theorien 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 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 zusammengeflochtenen 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;³³ Herder hatte erklärt, häßlich in griechischer Kunst seien die Restbestandteile asiatischer Vorgeschichte. Alle aber betonten, „wie sehr die griechischen Künstler das Häßliche vermieden, und wie sorgfältig auch in den schwersten Fällen [sie] Schönheit gesucht“ hätten. Schlegel erklärt das Häßliche in griechischer Kunst³⁴ 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 geschichtlich begründbar. Zur Unterscheidung eines Häßlichen der Antike und Moderne ist die historische Gerichtsbarkeit nicht unfähig. Die unterschiedliche Bewältigung des Häßlichen in Antike und Moderne ist Leistung der ästhetischen Kritik in Form der Theorie des Häßlichen. Sie vollendet als apologetisch 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

³³ Vgl. G. E. Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. In: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von K. Lachmann, 9. Bd. Stuttgart 1893, S. 22 ff., 139 f., und *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, 3. Bd. Berlin 1878, S. 65 f. sowie für das Zitat Herder, S. 63.

³⁴ F. Schlegels Anerkennung des Häßlichen in griechischen Kunstwerken macht zugleich den erweiterten Kenntnisstand der Altertumswissenschaft gegenüber Winckelmann, Mengs und Lessing geltend und hilft diese neue Einsicht in der Altertumswissenschaft durchzusetzen.

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.³⁵ 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“.³⁶ Innerhalb dieses Entstehungszusammenhangs rückt die Theorie des Häßlichen an bestimmter Stelle ein in die unmittelbare Vorgeschichte der Entstehung von Kunstkritik.³⁷ 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 Winckelmann 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

³⁵ 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. Leipzig 1928, IV. T., S. 191.) F. Schlegel nimmt in seinem 1822 geschriebenen Vorwort zur ›Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen‹ darauf Bezug (vgl. Friedrich Schlegels sämtliche Werke, 3. Bd. Wien 1822, S. VII f.).

³⁶ W. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik, S. 90.

³⁷ Diese Vorgeschichte hat W. Benjamin ausdrücklich ausgeklammert

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 Abarten der Poesie, selbst die ekzentrischen und monströsen, ihren Wert, als Materialien und Vorübungen

(W. B., *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 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 Inkorrekten als praktischer Ästhetik. Das Problem der Theorie des Häßlichen bleibt ausgespart (K. Briegleb, *Ästhetische Sittlichkeit*, S. 204f.). 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 bedacht. Webers bedenkenswerte These darf die Leistung dieser Ästhetik, insbesondere der Theorie des Häßlichen, zur Genese der romantischen Kunstkritik nicht verstellen. Die im ›Studium-Aufsatz‹ problematisch eingeführte Ästhetik soll gerade keine „klassische Schulästhetik“ sein, sie ist auch nicht „reaktionär“, sondern eher fichtisch-jakobinisch. Während nach Weber die Ästhetik an ihren Widersprüchen mit der Geschichtsphilosophie scheitert und deshalb aufgegeben 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. Das Zusammengehen von Ästhetik und Kritik verändert die Kritik qualitativ; sie entfernt sich im Medium der Ästhetik vom Modus des Kunstrichterurteils und nähert sich der Reflexion der Kunst. Die Webersche These bleibt als nächster Schritt nach wie vor zu diskutieren. (H. D. Weber, Friedrich Schlegels „Transzendentalpoesie“ S., 157f., sowie ders., *Über eine Theorie der Literaturkritik. Die falsche und die berechtigte Aktualität der Frühromantik*. München 1971, S. 28f., 38, 41.)

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.³⁸ 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 zerreißend 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 entgegentreten vermag.³⁹

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

³⁸ Vgl. P. Szondi, *Antike und Moderne*, S. 136.

³⁹ W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, S. 79f.

tik 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.⁴⁰ 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, des 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 Spätromantik und die Jungdeutschen versuchen ihr durch Aufhebung der strikten Trennung und Arbeitsteilung von Polemik an den literarischen Verhältnissen und

⁴⁰ Vgl. A. W. Schlegels 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). (A. W. Sch., Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur. In: Geschichte der klassischen Literatur. Kritische Schriften und Briefe, Bd. 3, hrsg. von E. Lohner. Stuttgart 1964, S. 22 f.), mit dem Anfang von F. Schlegels ›Studium-Aufsatz‹ (126) und dessen ›Gespräch über die Poesie‹ (477 f. u. 490), sowie A. W. Sch., Beiträge zur Kritik der neuesten Litteratur. In: Athenaeum, 1. Bd., 1. St. Berlin 1798, S. 141 f.

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.⁴¹ 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,⁴² der vorgeprägte Gegensatz von Interessantem und klassizistisch Schöнем.

⁴¹ Vgl. vor allem H. R. Jaufß auf der einen und H. D. Weber auf der anderen Seite; auch F. Mennemeier gegen Thalmann, Behler und Jaufß (H. R. Jaufß, Schlegels und Schillers Replik, S. 87f.; 105f.; H. R. J., Die nicht mehr schönen Künste, S. 715; H. D. Weber, Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie, S. 142; F. N. Mennemeier, Friedrich Schlegels Poesiebegriff. München 1971, S. 33 u. 103).

⁴² 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 Bouterwek (O. W., Romantisches. Bonn 1934, S. 39f.), H. Kuhn auf Humboldts Horen-Aufsatz aufmerksam (H. K., Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. In: Schriften zur Ästhetik. München 1966, S. 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 und Goethes und Schlegels verschiedene Verwendung des Begriffs „Manier“ (E. Hüge, Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel. Stuttgart 1971, S. 16, 138, Anm. 70). H. D. Weber, Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie, S. 104 spürt einen „der frühesten Belege für den Begriff des Interessanten in der Kritik“ bei Herder (Suphan XXXII, S. 112f.)

Ebenso unerläßlich erscheint ihr die Beobachtung der nur partiellen Übereinstimmung von Interessantem und Häßlichem, die man bislang lax identifizierte.⁴³ 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 bemerkt⁴⁴.

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, 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 „unzertrennliche 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 1823.⁴⁵

Das Interessante ist nicht nur indifferent gegenüber dem Schönen, sondern auch gegenüber der Vergangenheit. In diesem Begriff öffnet

auf. Ergänzend ist auf Georg Forsters Raisonement über das Individuelle hinzuweisen (G. F., Ansichten vom Niederrhein. In: Forsters Werke, Bd. 2. Berlin 1968, S. 100f.). Zur Nachgeschichte des Interessanten im Verhältnis zur Kategorie des Schönen vgl.: F. Bouterwek, Aesthetik. Göttingen 1815, S. 78f. insbes. die Unterscheidungen von schön und ästhetisch-interessant, ästhetisch-interessant und häßlich, nicht-schön und häßlich (81), sowie K. Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, S. 10. Adolf Zeising, Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855, S. 438f. und M. Carriere, Ästhetik. Leipzig 1873, S. 141.

⁴³ Vgl. H. R. Jauß, Schlegel und Schillers Republik, S. 88; F. N. Menne-meier, Unendliche Fortschreitung, S. 393; ders., Friedrich Schlegels Poesie-begriff, S. 102–106.

⁴⁴ M. Schasler, Kritische Geschichte der Aesthetik, 2. Abt., S. 791f.

⁴⁵ F. Schlegel's sämtliche Werke. 5. Bd. Wien 1823, S. 147.

sich das Ästhetische allein gegenwärtiger Wirklichkeit.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.

⁴⁶ Vgl. Ch. Garve, Einige Gedanken über das Interessierende. In: Popularphilosophische Schriften, hrsg. von K. Wölfel, 1. Bd. Stuttgart 1974, S. 284–86.

⁴⁷ Ein Beispiel für solch affirmatives Sicheinlassen auf die konventionellen Erwartungen gibt F. J. Riedel, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena 1767, S. 339.

*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.⁴⁸

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 der Ästhetik. 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 eigentlich szientifische 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 Urteilkraft (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).

⁴⁸ F. Schiller an G. Körner, Jena d. 25. 1. 1793. In: Schillers Briefe, hrsg. von F. Jonas, 3. Bd. Stuttgart o. J., S. 238.

In seiner Vorlesung über philosophische Kunstlehre (Aesthetik) vom Jahre 1798 hat A. W. Schlegel die Periodisierung seines Bruders bis in den Wortlaut übernommen; 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, 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 scientivische Theorie. Fast zu gleicher Zeit entwickeln sich die Systeme der rationalen 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.⁴⁹

A. W. Schlegels Extrapolation des ›Studium-Aufsatzes‹ stützt auf dem begrenzten Gebiet ästhetischer Theoriebildung die Interpretation, in der Sequenz ihrer 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 Ästhetik, 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 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 Vollen- dung ‚einseitiger Meynungen‘, die doch ‚einzelne Züge der Wahrheit‘ enthalten“.⁵⁰

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

⁴⁹ Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von K. Ch. F. Krause, hrsg. von Aug. Wünsche. Leipzig 1911, S. 287f.

⁵⁰ H. Schanze, Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis. Nürnberg 1966, S. 68f., insbes. 72.

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 Artikel⁵¹, der Aussagen und Rasonnements aufklärerischer Poetiken von König⁵², Riedel⁵³, Meiners⁵⁴ und Garve⁵⁵ 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 demonstriert darüber hinaus durch den ihm eigenen Bewegungscharakter, das ihm eingeschriebene Prinzip dynamischer Steigerung, daß die Moderne aufgrund ihrer immanenten Bewegungsgesetze selbst dazu treibt, sich 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 scheint, daß der ruhige Genuß angenehmer

⁵¹ J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2. Th. Leipzig 1792, S. 691 f., das folgende Zitat 692.

⁵² J. C. König, Philosophie der schönen Künste. 1784, S. 445 (17ter Abschnitt).

⁵³ F. J. Riedel, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena 1767, S. 324–339.

⁵⁴ C. Meiners, Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemgo 1787, S. 42 f. Meiners bezieht sich auf Du Bos (Reflexions sur la Poésie et la Peinture, 1 Ch. 1. 2.), Riedel, Sulzer und Garve.

⁵⁵ Ch. Garve, Einige Gedanken über das Interessirende, S. 161 f.

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“.⁵⁶ 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, so Schlegel, letztlich der menschlichen Bestimmung, während sie nach Sulzer einlöst, „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“⁵⁷.

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 Urteilskraft‹ 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;⁵⁸ 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“⁵⁹ ausgehe (340). Ihr gälte im wesentlichen die Opposition der Klassizisten. Winckelmann, Mengs, Hemsterhuis und K. Ph. Moritz hätten das Ideal

⁵⁶ J. G. Sulzer, Art. Interessant. In: Allgemeine Theorie, S. 692.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ch. Garve, Einige Gedanken über das Interessirende, S. 304.

⁵⁹ Vgl. F. J. Riedel, Theorie der schönen Künste, S. 328.

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 „mythischem 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,⁶⁰ von – in den Worten F. Schlegels – „uninteressiertem Wohlgefallen“, Unabhängigkeit „vom Zwang des Bedürfnisses“, „Harmonie“ und „unmittelbarem Genuß“ (184) einerseits und von „Begierde“⁶¹, „Neubegierde“⁶², „Täuschung“⁶³, „Widerspruch“, „Streit“ und Parteinehmen⁶⁴ 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 Inkonsequenz in der Vorrede verwirft (118).

Schlegel schließt mit seinem Verständnis des Genusses an Hemsterhuis an⁶⁵; 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“⁶⁶ oder „ein Ausfluß der Göttlichkeit“⁶⁷; er übernimmt, wie man aus einigen Fragmenten vermuten, nun aber zweifelsfrei durch A. W. Schlegels Vor-

⁶⁰ Ch. Garve, Einige Gedanken über das Interessirende, S. 258, 275, 315.

⁶¹ Ch. Garve, S. 228.

⁶² F. J. Riedel, Theorie der schönen Künste, S. 326 f.; Ch. Garve, S. 429, 431, 262.

⁶³ C. Meiners, Grundriß, S. 44; F. J. Riedel, S. 328.

⁶⁴ F. J. Riedel, S. 330, 334.

⁶⁵ Vgl. H. Schanze, Romantik und Aufklärung, S. 50; C. Enders, Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens, Leipzig 1913, S. 200 f., Art. Genuß. In: Hist. Wb. d. Phil., Bd. 3, S. 319.

⁶⁶ Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, S. 307.

⁶⁷ Aug. Wilhelm Schlegel, S. 308.

lesungen belegen kann, seine Bestimmung des Schönen „als die äußere Erscheinung des Guten“ von K. Ph. Moritz⁶⁸. 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).⁶⁹ 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 Kunsterkenner 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,⁷⁰ formalen Schönen auszugrenzen gilt; als „Korrelat“, als Negation 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 mindestens 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

⁶⁸ Aug. Wilhelm Schlegel, S. 312. H. Schanze sucht dagegen in der Definition des Schönen als Erscheinung des Guten den Einfluß des Vaters der Gebrüder Schlegel, Johann Adolfs, nachzuweisen (H. Sch., Romantik und Aufklärung, S. 74).

⁶⁹ Vgl. Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, S. 287.

⁷⁰ Winckelmann bestimmt die reine Form, den „Schönheitsumriß“ als „Unbezeichnung“. Sie schließt alles Individuelle und Besondere aus (J. J. W., Werke, hrsg. von C. L. Fernow, H. Meyer u. Schulze, Bd. 4. Dresden 1808, S. 54).

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 Garve⁷¹ und Eberhard ist, daß

das Interesse steigen muß, wenn es nicht aufhören soll“, und „es verschwindet, sobald es den höchsten Grad erreicht hat.“⁷²

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“.⁷³ Das heißt, im Interessanten faßt die Kritik Schlegels keinen allein wirkungsästhetisch ablaufenden und erklärbaren Mechanismus,⁷⁴ sondern ebenso produktionsästhetische Vorgänge, im Sturm und Drang etwa.

Die hervorbringende Kraft ist rastlos und unsterblich; 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 kapi-

⁷¹ Ch. Garve, Einige Gedanken über das Interessirende, S. 316.

⁷² J. A. Eberhard, Das Interessante. In: J. A. E., Handbuch der Aesthetik, 1. Th. Halle 1807, S. 419 (56. Brief).

⁷³ W. Duff, An Essay on Original Genius, hrsg. von J. L. Mahorey. Gainesville 1964, S. 86; vgl. auch B. Fabian, Der Naturwissenschaftler als Originalgenie. In: Europäische Aufklärung, hrsg. von H. Friedrich und F. Schalk. München 1966, S. 55.

⁷⁴ So wie bislang die einhellige Meinung der Forschung nahelegt. Vgl. E. Hüge, Poesie und Reflexion, S. 33; H. D. Weber, Friedrich Schlegels Transzendentalpoesie, S. 144; P. Szondi, Antike und Moderne, S. 146f.

talistische Ökonomie und in Opposition zur Antike⁷⁵ der Begriff der „novelty“⁷⁶. 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“, ja dem „Eigennutz“⁷⁷. 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“ zum Auseinanderfallen in eine ‚bessere und gemeinere Kunst‘ (149) spitzt sich gegenwärtig auf eine historische Entscheidung zu. Eine positive Lösung wird ästhetisch erst denkbar durch die Zerlegung der modernen Genieprodukte in „ästhetische Energie“, die Erscheinung des Eigennutzes im Interessanten, und in „philosophischen Geist“ (146), die Erscheinung der Selbsttätigkeit im Interessanten. Geschichtlich wird schließlich der positive Ausgang aus dem Dilemma erwägbar, wenn, komplementär zum philosophischen Gehalt der Werke, der Geschmack durch Ästhetik „philosophischen Gehalt“ erwirbt (149).

Die Kritik des Interessanten setzt an der Eigengesetzlichkeit der Neuheit an. Solange das Verhältnis von Produzenten und Rezipienten

⁷⁵ Vgl. B. Fabian, Das Lehrgedicht als Problem der Poetik. In: Die nicht mehr schönen Künste, hrsg. von H. R. Jauß. München 1968, S. 84f.

⁷⁶ 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, S. 67 (vgl. B. Fabian, Das Lehrgedicht, S. 88).

⁷⁷ J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Bd., S. 692. Zur gesellschaftlichen Bedeutung von Interesse und Eigennutz vgl. H. Neuendorff, Der Begriff des Interesses. Frankfurt a. M. 1973.

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).

Strenggenommen 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 empirische 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“ hat (146), und der „philosophische Gehalt“ andererseits, der das „grenzenlose Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft“ (145) aufdeckt. Die produktions-ästhetische und rezeptionsästhetische Seite der Kunst greifen hier eng ineinander, ergänzen und verstärken sich, im Negativen wie im Positiven. Der Zwiespalt „ästhetischer Energie“ prägt beide, die Geniewerke und den Geschmack. Ihr Zusammenspiel auf seiten der Reflexivität verspricht eine Wendung zum Besseren; ihr Zusammengehen auf seiten der Bedürfnisnatur führt zu katastrophaler Verschlechterung. „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 den 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,⁷⁸ 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, wie z. B. Herder, führt in die Irre (146). Dagegen fordert der Klassizist im Anschluß an Karl Philipp Moritz,⁷⁹ 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)

Folgten die 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 angestrengttere 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

⁷⁸ J. Ritter, Art. Genie. In: Hist. Wb. d. Phil., Bd. 3, S. 291 f.

⁷⁹ Vgl. Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen, S. 313.

von der Genie- zur Künstlerästhetik; dieser, nicht jener wird die Hervorbringung schöner Kunst anvertraut.

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 sichres 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 Kantschen Dualismus von reiner und praktischer Vernunft durch Fichte führt auf ästhetischem Gebiet zu Versuchen, den Dualismus von Schönerm und Erhabenem, den Burke zu einem Gegensatz zugespitzt hatte,⁸⁰ 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.⁸¹

Schiller findet an Kants Schönheitsbestimmung problematisch, ja verfehlt, daß die freie und „arabeske“ Schönheit „reiner sey, als die höchste Schönheit des Menschen“⁸². „Schönheit muß schon in ihrem Grunde mehr sein als nur eine Modifikation der menschlich indifferenten Erkenntnistätigkeit“.⁸³ In der Überschreitung und Ergänzung Kants

⁸⁰ E. Burke, Vom Erhabenen und Schönen. Einleitung von Friedrich Bassenge. Berlin 1956, S. 11.

⁸¹ D. Henrich, Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: Zeitschrift für Philosophische Forschung, hrsg. von G. Schischkoff, Bd. XI. Meisenheim 1957, S. 545.

⁸² F. Schiller an G. Körner, 25. Jan. 1793, S. 238.

⁸³ D. Henrich, Der Begriff der Schönheit, S. 533.

gehen Schlegel und Schiller von der praktischen Vernunft, von dem sittlichen Wesen des Menschen aus. Ihre Definitionen, „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“ (Schiller)⁸⁴ und „das Schöne im weitesten Sinne (in welchem es das Erhabene, das Schöne im engeren 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 der 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“⁸⁵, 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,⁸⁶ 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“⁸⁷. Im Erhabenen wird durch sinnliche Erfahrung eine Selbstvergewisserung der Vernunft erreicht. In der Terminologie Kants verbleibend, ist Schiller daher gezwungen, zwei „radikal verschiedene“, aber gleichwertige Formen des ästhetischen Genusses anzunehmen: die „sittliche Harmonie“ zwischen Vernunft und Sinnlichkeit wird „durch

⁸⁴ Vgl. D. Henrich, S. 534.

⁸⁵ D. Henrich, S. 545.

⁸⁶ F. Schiller, Über das Erhabene, S. 792.

⁸⁷ F. Schiller, S. 796.

Schönheit symbolisiert, die sittliche Energie durch das Erhabene“, in dem Vernunft und Sinnlichkeit als Widerstreitende erfahren werden.⁸⁸

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“.⁸⁹ Die „Phänomene von Schönheit und Erhabenheit [sind] in eines zusammenzudenken“.⁹⁰ Schlegel versucht es, wie nach ihm Herder und Schelling.⁹¹ 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“.⁹²

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 Schönerm ist die von Häßlichem und Schönerm getreten. Zur Ästhetik des Schönen tritt mit der des Erhabenen neben die „Erlösungsästhetik der aufgelösten [. . .] die Rückzugsästhetik 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

⁸⁸ D. Henrich, S. 544.

⁸⁹ D. Henrich, S. 544.

⁹⁰ D. Henrich, S. 545.

⁹¹ Mit F. Schlegels Bestimmung des umfassend Schönen im ›Studium-Aufsatz‹ (176), vgl. das Athenäum-Fragment 108, das J. Körner ihm zuweist (J. K., Romantiker und Klassiker. Berlin 1924, S. 18, Anm. 1). Zu Herder vgl. dessen Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, Bd. XXII, S. 240, und K. Vietor, Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur. In: K. V., Geist und Form. Bern 1952, S. 260 u. 356. Zu Schelling vgl. D. Jähnig, Schelling. Die Kunst in der Philosophie. 2. Bd.: Die Wahrheitsfunktion der Kunst. Pfullingen 1969, S. 226.

⁹² F. Schiller an Goethe, Jena 7. Juli 1797. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von E. Staiger. Frankfurt a. M. 1966, S. 418.

Kauzig-Humoristische, die Ironie, das Kitschige, das Häßliche, das Dionysische usf. – und eben auch und zuerst das *Erhabene*“.⁹³ Häßlichkeit ist ein Zerfallsprodukt des einerseits in harmonisierbaren, andererseits unlösbaren 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.⁹⁴ Erhabene Häßlichkeit bei Schlegel unterscheidet sich von der traditionellen Kategorie des Erhabenen, auch des schrecklich Erhabenen.⁹⁵ Löste diese 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. Ist es an Stelle des Interessanten nicht diese Kategorie, die die Romantik vor allem in ihrer Kunstproduktion bei bleibender Negativität ästhetisch rehabilitiert und integriert?⁹⁶

⁹³ O. Marquard, Über die Depotenzierung der Transzendentalphilosophie. Einige philosophische Motive eines neueren Psychologismus in der Philosophie. Habil. Münster/W. 1963, S. 291.

⁹⁴ F. Schlegel gebraucht diese Kategorie im Exkurs in zwei Varianten: „erhabene Häßlichkeit“ und „das häßliche Erhabene“ (195). Man könnte vom Kontext her geneigt sein, jene stärker rezeptionstheoretisch, diese stärker produktionsstheoretisch bestimmt zu finden.

⁹⁵ Vgl. F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, hrsg. von J. Körner, S. 370.

⁹⁶ 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. Vietor, Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur, S. 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, S. 358).

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). Die 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 niedern 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 engern Sinne und das Reizende“. Dieses umfassend Schöne ist definiert als die „angenehme Erscheinung des Guten“ (176). Die drei Bestandteile des umfassend Schönen, das Erhabene, das Schöne im engern Sinne und das Reizende, sind „einer grenzenlosen Vervollkommnung 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 werden, 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 engern Sinne“

stellt er das dürftig Häßliche, dem Erhabenen das erhabene Häßliche entgegen.⁹⁷

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.⁹⁸

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.⁹⁹

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 „*innre Vollständigkeit*, innre Notwendigkeit“, im Blick auf den Stoff als „*ein unendliches Wesen* [. . .] Göttlichkeit“.¹⁰⁰

„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

⁹⁷ Daß der dritte Bestandteil des umfassend Schönen, das Reizende, keinen Oppositionsbegriff in der Theorie des Häßlichen zugesprochen erhält, wird in der Studie nicht begründet.

⁹⁸ 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. von Ch. F. Nicolai. Berlin 1762, S. 47.

⁹⁹ A. Baumler, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Darmstadt 1967 (Nachdruck der Ausgabe von 1923), S. 32 f.

¹⁰⁰ F. Schlegel, Neue philosophische Schriften, S. 375.

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.¹⁰¹ 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 reellen physischen Übels, aber ohne moralische Realität“ (194).

Schlegels Theorie des Häßlichen kennt keinen Antipoden zum „herrschenden, höchsten, königlichen Teil des Schönen“¹⁰², der Erscheinung der Göttlichkeit in der Allheit. Der Mangel an 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 Subjektivität¹⁰³ 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 präzisierenden Erläuterung der Varianten des Häßlichen bleibt die Antithese zu Einheit und Mannigfaltigkeit übrig. „Das Schöne im engern 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 Ent-

¹⁰¹ Vgl. U. Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*. Wiesbaden 1972, S. 79.

¹⁰² F. Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, S. 377.

¹⁰³ F. Schlegel, S. 373.

gegensetzung 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 Leerheit 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 vollkommeneren 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 philoso-

phische Tragödie. Die interpretativ gewonnene Beziehung zwischen der Beschreibung der „eigentümlichsten ästhetischen Vorzüge der Moderne“ (145) am Beispiel Hamlets 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“ (MI 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 anderes [. . .], 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 notwendig 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;¹⁰⁴ in Schlegels Kategorie erhabener Häßlichkeit ist der sittliche Schmerz (193) Resultat unerträglicher geschichtlicher Widersprüche und Movens ihres geschichtlichen Aufhebungsversuchs. Das „Schmerzhaftes“, das nach Fichte „mit dem Gefühl des Bedürfnisses verbunden ist“¹⁰⁵, wird zur „bewegenden Triebfeder“ (176) tätigen Widerstrebens. Eine solche sittliche Wende ist dem Interessanten unmöglich.¹⁰⁶

¹⁰⁴ F. Bassenge, Einleitung zu E. Burke, Vom Erhabenen und Schönen, S. 20/22.

¹⁰⁵ J. G. Fichte, Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten, S. 343.

¹⁰⁶ Die Unterscheidung von sittlichem und tierischem Schmerz (145), die Verbindung von tierischem Schmerz und Arbeit mit der Theorie des Häßlichen

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 erhaben Häßlichen aber dürfte sein, daß beide zwar eine Steigerung der Seelenkräfte kennen, das Interessante jedoch begreift allein eine quantitative Steigerung, 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“.¹⁰⁷ 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“.¹⁰⁸ Kant hatte ein Erhabenes der Kunst ausgeschlossen und seine Lizenz ausdrücklich auf die Natur eingeschränkt.¹⁰⁹ 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 ebensosehr – 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“.¹¹⁰

wäre zu problematisieren. Vgl. F. Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, hrsg. von J. Körner, S. 373.

¹⁰⁷ Ch. Garve, *Einige Gedanken über das Interessierende*, S. 217f.

¹⁰⁸ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von K. Vorländer. Hamburg 1963, S. 107 (§ 28).

¹⁰⁹ Vgl. I. Kant, *K. d. U.*, S. 89 (§ 23).

¹¹⁰ O. Marquard, *Über die Depotenzenierung*, S. 292.

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“¹¹¹. Sie ist freilich auch der „Kritik des heroischen Klassizismus verfallen“, die „Kants Askese gegen das ästhetisch Erhabene antizipiert“. 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.

*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 Dokumente für die Theorie der Kunst“ (M I 11) bezeichnet und ihre prinzipielle Gleichwertigkeit mit dem tragisch Schönen entfaltet. Daß das kategorial voll erarbeitete und präsenste Komische nicht in die Konzeption des ›Studium-Aufsatzes‹ eingeht, wohl aber in die Frühromantik,

¹¹¹ Vgl. auch für die beiden folgenden Zitate Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 296.

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 Vollendung, 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 zuallererst 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“ zusammengefallen 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 Schlechtheit. (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),¹¹² die

¹¹² Die beiläufige Anerkennung der „köstlichsten Stellen der Wielandschen Poesie“ im ›Studium-Aufsatz‹, sie seien „objektiv komisch und griechisch“ (223), findet hier ihre Begründung und steht demnach nicht im Widerspruch zu der These, das Komische habe keinen systematischen Stellenwert im ›Studium-Aufsatz‹.

Erbsünde der komischen Energie, die „notwendige Lust am Schlechten“ und der dadurch unvermeidbare „Zusatz des Häßlichen“ (M I 18), bleibt für die Konzeption kulturrevolutionärer, schöner Kunst prekär. Im Horizont des Komischen, der prinzipiellen Anerkennung der Freude und freier Sinnlichkeit durch den Klassizisten 1794, konturieren sich der klassizistische Entwurf schöner Kunst und der Tilgungsversuch des Häßlichen 1795 im ›Studium-Aufsatz‹ als radikale historische Antworten auf die Bedingungen künstlicher Bildung.

Der späte Schlegel relativiert diese Position. In einer 1823 geschriebenen Anmerkung¹¹³ 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 unverderbten, jonischen Philosophie“. Das platonische Denken anerkenne 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 Mannichfaltigkeit 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

¹¹³ Friedrich Schlegel's sämtliche Werke, 4. Bd. Wien 1822, S. 25f.

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 Unzusammenhang 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“¹¹⁴, 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 Entgegensetzung des Komischen zum 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.

¹¹⁴ A. W. Schlegel, Geschichte der klassischen Literatur. In: Kritische Schriften und Briefe, Bd. 3, hrsg. von E. Lohner. Stuttgart 1964, S. 315.

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 wieder 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 Wirklichkeit 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 Idealisiren auf *Carricatur* abzwecken¹¹⁵.

Die Positivität der Negation im Erhabenen treibt es über sich hinaus zum Komischen¹¹⁶. Der abrißhaft dargestellte Prozeß der Entgegensetzung des Komischen zum Erhabenen legt die Disposition zur Dialektisierung der Kategorien des Erhabenen, Häßlichen und Komischen nahe, angeregt gerade durch das Problem der Bewältigung des Häßlichen. 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,¹¹⁷ wird in der spätidealistischen Ästhetik seit Arnold Ruge zur Nahtstelle des dialektischen Umbruchs.¹¹⁸ Mit der negativen Idealisierung durch Karikatur, fährt Schütze fort,

¹¹⁵ S. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen, 1815, S. 17f.

¹¹⁶ Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. In: J. P., Werke, 5. Bd., Darmstadt 1967, S. 109f.

¹¹⁷ Vgl. G. u. I. Oesterle, Art. Karikatur. In: Hist. Wb. d. Phil., S. 698f.

¹¹⁸ 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 Bouterweks Ästhetik, ihn und danach K. Rosenkranz beeinflusste, der Karikatur eine derart zentrale Rolle im Um-

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. Mit der Ausbildung der Polarität von Komischem und Erhabenem etwa gleichzeitig vollzieht sich 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 Akzentverschiebung 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 verbunden¹¹⁹ und sozialgeschichtlich mit der Bewußtwerdung der Widersprüche bürgerlicher

Umschlag vom Häßlichen ins Komische zuzusprechen. Vgl. A. Ruge, Neue Vorlesung zur Ästhetik. Das Komische mit einem komischen Anhang. 1837, S. 199.

¹¹⁹ Vgl. zum ästhetischen Moment der politischen Illusionsbildung und ihres Scheiterns im Spiel der Revolutionäre mit einer Wiedergeburt der Antike am Bei-

Gesellschaft. „Den Satz, vom Erhabenen zum Lächerlichen sei nur ein Schritt, hat Geschichte eingeholt, in all ihrem Grauen ihn selbst vollzogen, so wie Napoleon ihn äußerte, als sein Glück sich wendete.“¹²⁰ 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

spiel der Bürgerfeste der Französischen Revolution: 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. In: Zur Modernität der Romantik, hrsg. von D. Bänsch. Stuttgart 1977, S. 200f.

¹²⁰ Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 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 a. M. 1970, S. 120).

Zwecke der Tilgung und Unterdrückung freigesetzte Häßliche gerät in Gefahr, durch Integration ins Komische seiner „ungemilderten Negativität“ beraubt und gesellschaftlich affirmativ zu werden.¹²¹

¹²¹ 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 verhieß. 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“ (Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 296; vgl. G. Lukács, *Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer*, S. 226).