

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2020

Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020
26. Jahrgang

Ästhetik im Vormärz

herausgegeben
von
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2
Print ISBN 978-3-8498-1728-2
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Norbert Otto Eke (Paderborn)

„Burleske Philosophie“

Theodor Mundts Humorkonzeption in der Abhandlung
*Asthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte
unserer Zeit* (1845)

Kunst und Leben

Im 15. Abschnitt seiner *Asthetik* kommt Theodor Mundt auf den Humor als ‚burleske Philosophie‘ zu sprechen. Als erster deutscher Ästhetiker hatte der von dem berühmt-berüchtigten Verbotsbeschluss des Bundestags vom 10. Dezember 1835 gegenüber dem sogenannten Jungen Deutschland hart getroffene Autor 1837 in seiner Abhandlung *Die Kunst der deutschen Prosa* systematisch die „zeitgemäße Stellung“¹ der deutschen Prosa und damit deren Vorrangstellung gegenüber der Poesie begründet.² Eine neue elegante und bewegliche Prosa, „in welcher der schaffende poetische Geist der Nation am mächtigsten wird, in der die Ideenbewegung der Zeit vorzugsweise ihre Sache führt“³, sei, so Mundt in dieser Schrift, an die unbewegliche Prosa der alten Zeit getreten – Mundt nennt sie ein „schwerlöthiges, vierundzwanzigpfündiges Geschütz vom größten Kaliber“⁴ –, die noch den Geist der Wissenschaften als ihren Ursprung geatmet habe.

Richtete Mundt in dieser Abhandlung den Fokus noch auf die „Emancipation der Prosa“⁵, ist es in der *Asthetik* nun „das Prinzip der Unmittelbarkeit“⁶ als „Philosophie der That“⁷. Mundt selbst spricht im Vorwort selbstbewusst

1 Theodor Mundt. *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*. Berlin: Veit und Comp., 1837. S. 138.

2 Vor ihm hatte wenige Jahre zuvor bereits Ludolf Wienbarg in seinen *Ästhetischen Feldzügen* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1834) auf die Bedeutung der Prosa als Waffe der Gegenwart im Kampf um die öffentliche Meinung hingewiesen.

3 Mundt. *Kunst der deutschen Prosa* (wie Anm. 1). S. 138.

4 Ebd., S. 49.

5 Ebd.

6 Theodor Mundt. *Asthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Berlin: M. Simion, 1845. S. VI.

7 Ebd., S. 65.

von dem „von mir neu aufgestellte[n] Prinzip der Aesthetik“⁸. Es sei, so Mundt, notwendig, der „Anschauung und Ausübung der Kunst in unserer Zeit das Lebensprinzip zurückzugeben, wodurch sie als ein nothwendiges Moment in den Bewegungen und Entwicklungen des Völkerlebens festzuhalten ist“.⁹ Die „große Aufgabe unserer Zeit“ sei es,

die *Philosophie der Unmittelbarkeit* zu finden, und darin die ächte Philosophie *der That* in das unentschlossene und schwankende Herz der heutigen Menschheit zu pflanzen. Wir betreten die ersten Wege dazu auf der Seite der *Kunst*, von der die Menschheit überhaupt in ihren ersten geistigen Entwicklungen ausgegangen, und die in ihren Gestaltungsversuchen des Göttlichen und Menschlichen älter ist als alle Erkenntnißversuche oder Systeme. Wir haben dabei wenigstens die Gewißheit, einen ursprünglichen Weg, den der menschliche Geist schon immer als den seinigen anerkannt hat, zu nehmen, und wir dürfen gerade auf diesem Wege hoffen, in dies göttliche Geheimniß des unmittelbaren Lebens einzutreten, indem wir in dem Schönen, als diesem aus dem schaffenden Selbstbewußtsein heraustretenden Idealismus der Unmittelbarkeit, die lebendige Wirklichkeit der Idee, den eigentlichen Organismus des Lebens, die unmittelbare Einheit von Idee und Wirklichkeit, anzuschauen haben.¹⁰

Kunst und Leben begegnen an dieser Stelle der *Aesthetik* in grundlegender Koinzidenz: „Denn fragend, was das Schöne sei“, so Mundt, „müssen wir zugleich fragen, was das *Leben* sei, und der Begriff des Lebens ist es, den wir zu erkennen haben werden, um den Begriff des Schönen in uns zu vollenden.“¹¹

Aufgerufen ist damit noch einmal eine Zentralvorstellung jungdeutscher Literatur, die sich ihrer ‚Zeitgenossenschaft‘ dadurch hatte versichern wollen, dass sie, was ‚an der *Zeit*‘ sei, auch zur Sprache zu bringen den Anspruch erhob. Fluchtpunkt dieser ‚Zeitgenossenschaft‘ war einerseits dabei die Zukunft; andererseits galt es den Jungdeutschen, die Interessen der Gegenwart durchzusetzen, wobei wiederum die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben als Hebel dieses Gegenwartsbezugs betrachtet wurde. Entsprechend bestimmte Ludolf Wienbarg 1834 in den *Aesthetischen Feldzügen*, einer der zentralen Programmschriften des Jungen Deutschland, den

8 Ebd., S. VI.

9 Ebd., S. IV.

10 Ebd., S. 65f.

11 Ebd., S. 66.

Unterschied zwischen Alt und Neu, zwischen ‚Altem Deutschland‘ und ‚Jungem Deutschland‘, mit Blick auf das Verhältnis von Kunst und Leben: „die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr, wie vormals, allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst des Vaterlandes und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie Verbündete“; und weiter:

sie können die Natur nicht über die Kunst vergessen machen, sie können nicht immer so zart und ätherisch dahinschweben, die Wahrheit und Wirklichkeit hat sich ihnen zu gewaltig aufgedrungen, und mit dieser, das ist ihre Schicksalsaufgabe, mit dieser muß ihre Kraft so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr das Gemeine, das dem Ideellen feindliche Entgegengesetzte ist.¹²

Das Echo dieses jungdeutschen Programms einer Synthese von geistig-ästhetischer und politischer Emanzipation („Dienst der Musen“ – „Dienst des Vaterlandes“) klingt nach, wenn Mundt in der *Asthetik* erklärt:

Wir sind schon früher zu der Bemerkung gelangt, daß der wahre Begriff der Schönheit zugleich der wahre Begriff des Lebens ist. Wenn wir aber den Begriff des Lebens vorzugsweise dahin bestimmen wollen, daß er das organisch gewordene richtige Verhältniß von freier Bewegung und nothwendigem Gesetz ist, so tritt uns darin zugleich jener siegreiche Organismus der Schönheit entgegen, der das Räthsel dieses Einsseins von Geist und Materie in sich gelöst hat.¹³

Habe man „das höhere Leben der Unmittelbarkeit immer mehr in seine Erkenntniß aufgenommen“, finde man auch dort überall Schönheit, „wo man sie sonst in der Welt nicht gesehen“ habe.¹⁴ Eine „auf diese Idee der Unmittelbarkeit begründete Kunst und Kunstbetrachtung“ werde „Vieles dem Gebiet des Schönen zurechnen müssen, was sonst von demselben am liebsten ausgeschlossen wurde“.¹⁵

Die politische ‚Ladung‘ dieser Kopplung von ‚Schönem‘ und ‚Realem‘ wird offensichtlich, wenn Mundt im zweiten Teil der *Asthetik* dann ausführt:

12 Ludolf Wienbarg. *Aesthetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1834. S. 298f.

13 Mundt: *Asthetik* (wie Anm. 6). S. 74.

14 Ebd.

15 Ebd.

Der Poesie kann die lebendige Mitarbeit an der Entwicklung der Völkerzustände niemals abgesprochen werden, und sie hat darin wesentlich ihr *politisches* Moment, wie denn die wahrhaft nationale Poesie, welche in ihren Formen die thatsächliche Bewegung des Volksgeistes aufgenommen, allein die ächte politische Poesie ist, wozu man diejenige nicht unbedingt rechnen kann, die bloß durch momentane Anregung dem Tage dienen will und die dazu oft sehr gefallsüchtig zierliche Visitenkarten bei der Freiheit abgibt.¹⁶

Hier findet dann auch das „Prinzip der Unmittelbarkeit“ seine eigentliche Bedeutung als kategoriale Leitidee nun der Emanzipation von Kunst und Literatur als *lebendiger* Philosophie gegenüber den (für Mundt) blutleeren und *toten* rationalen Systemen der Philosophen:

Die Philosophie hat es mit der *Absolutheit des Geistes* zu thun, in welcher alle Wirklichkeit aufgeht. Das Schöne dagegen, die Kunst des Schönen, hat es mit der *Absolutheit der Form* zu thun, in welcher alle Idee aufgeht, aber so, daß sie darin zur Erscheinung kommt. Denn das ist eben das *Schöne*, daß die Idee in die Erscheinung tritt, aber nicht die Erscheinung zerfrißt, wie es bis jetzt vorzugsweise der Philosophie Werk gewesen. Das Schöne, als diese absolute Form der Wirklichkeit, wird aber darin zum eigentlichen Idealismus der Unmittelbarkeit, und wir haben in diesem Sinne das *Schöne* vorzugsweise als den *Idealismus der Unmittelbarkeit* zu bestimmen.¹⁷

Die Polemik richtet sich an dieser Stelle in erster Linie gegen Hegels Theorie logischer Vermittlung.¹⁸ Aus Mundts jungdeutscher Zeit erfährt so die

16 Ebd., S. 308.

17 Ebd., S. 57.

18 Hans Düvel. „Nachwort“. *Theodor Mundt: Aesthetik. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1845*. Mit einem Nachwort von Hans Düvel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966. S. 391-403, hier S. 394. Über die hegelkritische Stoßrichtung der *Aesthetik* ist sich die nicht sehr umfangreiche Mundt-Forschung ebenso einig wie darüber, dass Mundt bei aller Kritik „auf die Hegelsche Terminologie selbst angewiesen“ bleibt und „in der Sprache des Gegners“ spricht (ebd.). Vgl. dazu auch Petra Hartmann. „Von Zukunft trunken und keiner Gegenwart voll“. *Theodor Mundts literarische Entwicklung vom Buch der Bewegung zum historischen Roman*. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 158f.; Hubertus Fischer. „Theodor Mundt 1848“. *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. Zeitschrift für vergleichende und preußische Landesgeschichte* 47 (2001): S. 137-192, hier S. 159.

Kritik an der abstrakten ‚Lebens‘-Ferne der Hegelschen Philosophie eine Verlängerung in die *Asthetik* hinein.

Mundts Hegel-Kritik der 1830er Jahre hatte Ausdruck gefunden zumal in der 1832 in den *Blättern für literarische Unterhaltung* erstveröffentlichten kleinen Humoreske „Kampf eines Hegelianers mit den Grazien“ und in dem zwei Jahre darauf veröffentlichten Roman *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*. In der Humoreske lässt Mundt einen Hegelschüler mit dem Versuch scheitern, sich das ihm epiphanisch in der Natur erscheinende Schöne anzuverwandeln und es in das Hegelsche System einzupassen. Bei einem Spaziergang trifft der Erzähler zunächst auf den auch jenseits der Räume universitärer Gelehrsamkeit, in der Natur nämlich, mit nichts anderem als dem abstrakten System der Hegelschen Naturphilosophie (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Teil 2) beschäftigten Professor Fürsich, bevor die Erzählung dem personifizierten Schönen in Gestalt der Grazien Euphrosyne (die „Frohsinnige“), Thalia (die „Blühende“) und Aglaia (die „Strahlende“) einen überraschend-eigentümlichen Auftritt in der Welt des Realen gibt. Anders als den Erzähler lässt die plötzliche Erscheinung des Schönen den spekulativen Philosophen buchstäblich kalt; mehr als tanzende Aktrizen des Musiktheaters („Operntänzerinnen“¹⁹) vermag er in den Grazien nicht zu erkennen. Darauf hingewiesen, dass sich mit den Tänzerinnen nichts weniger als das Schöne selbst in der Welt zu erkennen gebe, schickt er sich immerhin an, das Hegelsche System, in dem die Grazien nicht vorkämen, zu vervollständigen, indem er die Grazien (und damit das Schöne) „zu ihrem Begriff an und für sich“²⁰ zu bringen versucht: „Ich fühle mich plötzlich berufen, noch über das System Hegel’s selbständig hinauszugehen, und unser Meister soll nicht mehr denken, daß seine Schüler nichts Neues und Eigenthümliches mehr der absoluten Wissenschaft hinzuzufügen vermögen.“²¹ Die „Göttinnen des Lebensschönen und des Kunstschönen“²² sollten, so seine Forderung, „ihre Individualität“ aufgeben, sich auf diese Weise „unserm philosophischen Begriff“ annähern (und nicht

19 Theodor Mundt. „Kampf eines Hegelianers mit den Grazien. Eine philosophische Humoreske“. Ders. *Kritische Wälder. Blätter zur Beurtheilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit*. Leipzig: G. Wollbrecht, 1833. S. 33-58, hier S. 40.

20 Ebd., S. 42.

21 Ebd., S. 41.

22 Ebd., S. 52.

etwa umgekehrt), und dann, „in der Idee mit uns sich zusammenschließend, in unserm System zu Grunde [...] gehen“.²³ Das Schöne bringt er damit nicht nur nicht auf den Begriff, er treibt es damit (und mit der Behauptung, allein das Denken sei es, wodurch „der Mensch sich vom Vieh unterscheidet“²⁴, nicht etwa die Kunst) in die Flucht. „Dieser letzte Lehrsatz Hegel's“, heißt es zum Ende der Erzählung, „hatte die Grazien auf immer aus unserm Gesichtskreise verscheucht, und die Schönheitsgöttinnen des Lebens schienen, durch das grobe Geschütz dieses Paragraphen angedonnert, lautlos wie im Nu in der Aetherferne zerflossen zu sein.“²⁵

Die hier formulierte Kritik an der Kunstfeindlichkeit des Hegelschen Denkens wird in den „Briefen und Zeitabenteuern“ gewissermaßen grundsätzlich. Mundt lässt hier den Salinenschreiber Seeliger in einer im Hörsaal spielenden Traumszene („Der letzte Philosoph“) einen wahren Abgesang auf das ‚tote‘ Vernunftsystem Hegels anstimmen. Die Form, die er dafür wählt, ist die einer Leichenrede auf den eingesargten Philosophen. „Ein Hoherpriester des Absoluten“, heißt es hier, „hast Du, großer Mann, Dein Leben daran gesetzt, das System des Todes zu construiren. Es ist das letzte System! Aus dieser Philosophie des Todes hast Du die ewige Auferstehung des absoluten Gedankens für die Menschheit gewonnen. Es ist die letzte Stufe des menschlichen Gedankens, denn er hat in Deinem System sich selbst gedacht.“²⁶ Dagegen setzt Seeliger seine neue, und das heißt: eine aus Verstand, Gefühl und Phantasie gleichermaßen gespeiste *lebendige* Philosophie, „in welcher der Memnon vom Lichtstrahl tönt!“²⁷

Humor als „burleske Philosophie“

Ungeachtet aller hier und andernorts in seinem Werk begegnenden Polemik gegen das Hegelsche Systemdenken ist Mundt mit der Konzeptualisierung des Humors in der *Aesthetik* näher bei Hegel, als er den Anschein zu erwecken versucht.

23 Ebd., S. 51.

24 Ebd., S. 55.

25 Ebd.

26 Theodor Mundt. *Moderne Lebenswirren. Briefe und Abenteuer eines Salzschreibers*. Leipzig: Gebrüder Reichenbach, 1834. S. 214.

27 Ebd., S. 225.

Seine Ausführungen zum Humor selbst beginnt Mundt mit einer Unterscheidung zwischen Ironie und Humor als wesensfremden Ausdrucksformen einer auf das Verhältnis von Sozialem und Subjekt bezogenen Differenzerfahrung; Mundt selbst spricht von der „Zerfallenheit mit der Wirklichkeit“²⁸. Zwar schlossen Ironie und Humor gleichermaßen Räume eines ‚Dazwischen‘ auf: zwischen ‚alt‘ und ‚neu‘, Subjekt und Objekt, Ich und Welt; im Unterschied zur Ironie allerdings gilt ihm der Humor in seiner Wirkung weniger als ein „die Schranke der Wirklichkeit negirendes und in dieser Negation sich ideal vorkommendes Element“²⁹, wie dies bei der Ironie als gewissermaßen ‚starker‘ Differenzerfahrung der Fall sei; Mundt will den Humor verstanden wissen vielmehr als einen Widersprüche zusammenführenden und Gegensätzliches kombinierenden Modus des Komischen. Wie die Ironie sei der Humor „ein künstlicher Sieg der Gesinnung über den Zwiespalt des Individuums mit dem Allgemeinen der Weltordnung“³⁰. Während die Ironie „gern alle Illusion“ vernichte, „um die reine Wahrheit zu ermitteln“, besitze der Humor „das Talent des Scheins, das er aber nur aufweckt, um der Wahrheit zu Sieg und Verherrlichung zu helfen.“³¹ Dabei finde der Humor seine Bestimmung als „burleske Philosophie“³² – dies insofern, als er die Versöhnung der Gegensätze „wie im Fluge auf der Höhe seiner reinen, kindlichen, siegesübermüthig scherzenden Gesinnung“³³ erringe. Das unterscheide ihn dann auch von der allein vernunftgeleiteten Philosophie als solcher, die „jene Konflikte des Individuellen und Allgemeinen“ auf „dem rein gedankenmäßigen Wege“ überwinde, „und mit allem ehrbaren Ernst der Logik und der ganzen Mühsamkeit ihrer Consequenzen die Weltharmonie in der Idee“ auferbaue.³⁴ Für Mundt verbindet sich von hier aus mit dem Humor die Idee einer „Vorschule der politischen Freiheit“³⁵. Zwar gilt ihm auch der Witz des Humors (hier zu verstehen als Darstellungsmodus) als ein vernichtender (nämlich des Nichtigen); allerdings vernichte er mit dem Nichtigen nicht das Substantielle. Durch die „wunderbare Gewalt seiner

28 Mundt. Aesthetik (wie Anm. 6). S. 132.

29 Ebd., S. 134.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 134f.

32 Ebd., S. 135.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd., S. V.

witzigen Combinationen“ mache der Humor vielmehr „*allem Bestehenden die Geltung streitig*“, veranstalte, sekundiert durch „*Witz und Laune*“, in „*bunten Festkleidern*“ eine „*Feier der Wahrheit*“³⁶ und öffne den Weg ins Utopisch-Offene der „*Freiheit*“ hinein, was die zergliedernde Ironie nicht zu leisten imstande sei.

Mundt orientiert sich hier an Überlegungen Schillers, der in seinen Schriften zur Dichtkunst die Herausbildung und Bewusstwerdung menschlicher Freiheit über Fragen der Ästhetik verhandelt hat. Insbesondere der utopische Vorscheincharakter des Schönen und die Idee eines indirekten Einwirkens der Kunst auf die Sphäre des Politischen (durch die „*Schönheit*“ wandere man „*zu der Freiheit*“³⁷) haben Eingang gefunden dabei in Mundts eigenes Denken:

Im Kunstwerk empfangen wir das erste geistige Bild der Organisation, das auf den freien Menschen selbst zurückweist, und das darum zugleich den ersten Weg darbietet, um von ihm aus zur wahren freien Gestaltung aller menschlichen Zustände überzugehen. Schiller sagt deshalb in seinen Briefen „über die ästhetische Erziehung des Menschen“ sehr treffend: „es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht!“³⁸

Eine Einschränkung allerdings, die gleichsam die politische Bestimmung der komischen Form schärft, macht Mundt an dieser Stelle dann doch: Schiller habe dies „*für seine Zeit* gewiß ausreichend“³⁹ gesagt, nicht aber für die Gegenwart. „Den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen“, darauf, so Mundt, könne es „*heutzutage nicht mehr ankommen*. Wir sind gewiß schon sehr vernünftig geworden, und es würde heutzutage von uns vielmehr heißen müssen: ‚es giebt keinen andern Weg, den vernünftigen Menschen frei zu machen, als daß man ihn aus seiner Vernunft eine That machen läßt.‘“⁴⁰

36 Ebd., S. 135.

37 Friedrich Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Bd. 20: *Philosophische Schriften*. Erster Teil. Hg. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962. S. 573.

38 Mundt: *Aesthetik* (wie Anm. 6), S. 22.

39 Ebd., Hervorhebung N. O. E.

40 Ebd.

„That“ meint bei Mundt in der Fluchtlinie und Konsequenz von Schillers Idee des ästhetischen Staats: „*künstlerische That*“, d. h.

die That des schaffenden Genius, sie enthält immer die Gewährleistung in sich für *die That der Geschichte*, für die That des politischen Gesetzgebers, für die That des in seine Einheit und Freiheit sich erhebenden Staatslebens, eine Gewährleistung, indem sie den Bildungs- und Formtrieb des menschlichen Geistes an einem Object der Freiheit siegreich aufzeigt. Wird dieser freie Bildungstrieb der Völker, der durch die Kunst gewissermaßen seine Erziehung erhalten kann, die politischen Verhältnisse, den Staat, ergreifen, so wird das politische Schöpfungswerk von dem Kunstwerk die Idee der freien Organisation zu entlehnen haben.⁴¹

Unberührt von diesem entscheidenden Schritt in die ‚Unmittelbarkeit‘ der Aktion („That“) hinein bleibt dabei die Vorstellung, dass es Aufgabe der Kunst sei, das Ideale im Schönen zu verwirklichen. Im Abschnitt „Die Idee der Schönheit“ schreibt Mundt in der *Aesthetik* entsprechend:

Der einzige Betrug, der durch das Schöne verübt wird, geschieht daher nur an der endlichen und schlechten Wirklichkeit, der durch diese göttliche Täuschung zugemuthet wird, ihre Zerfallenheit und Zerfahrenheit aufzugeben, und sich zusammenzufügen aus dem ewigen Gedanken heraus zu einem Lebensorganismus, in dem Alles von der Nothwendigkeit der Idee glänzend erschimert. Die einzige wahrhafte Illusion des Schönen ist *das Ideal* selbst oder dieses als Form festgehaltene Scheinen der Idee in der Wirklichkeit. Dies *Ideal* ist in der Kunst als ein *Existirendes* vorhanden, und der höchste Zweck der Kunst ist eben der, durch ihre Mittel dem Ideal die Form eines Existirenden zu geben.

Das Kunstschöne hat die höchste Aufgabe, es zum Existirenden zu bringen, und dasselbe durch sich darzustellen, während das philosophische Bestreben des menschlichen Geistes bisher vorzugsweise die entgegengesetzte Aufgabe verfolgt hat, das Existirende aufzulösen, und erst durch diese dialektische Auflösung, welches das Begreifen ist, die Einheit des Existirenden als Begriff nachzuweisen.⁴²

Eher beiläufig schreibt Mundt hier dem Humor nicht allein eine Art Beweiskraft für die als ‚Zeitgenossenschaft‘ codierte Modernität der Kunst zu. Die

41 Ebd., S. 21.

42 Ebd., S. 55f.

bis zu Aristoteles zurückreichende Tradition einer ‚ek-statischen‘ Bestimmung des Komischen erfährt an dieser Stelle der *Ästhetik* zugleich hier auch eine politische Bestimmung als *mise en forme* des Freiheitsstrebens, deren rückwärtiges Webmuster wiederum die „Krankhaftigkeit“⁴³ der Lebensverhältnisse im Vormärz, vulgo: die Unfreiheit als politische Erfahrungsspur der Kunst ist. Rehabilitiert ist in Mundts Ausführungen damit zumindest das Komische als *zeitgemäße* Form, wenn vielleicht auch noch nicht die in der zeitgenössischen Ästhetik weithin als „nichtswürdige[s] Gerümpel“⁴⁴ beiseite geschobene Komödie als solche.

Während die „Poesie der Alten“ mit Ausnahme der aristophanischen Komödie als (für Mundt) Ausdruck einer Übergangsperiode noch gewissermaßen humorfrei gewesen sei, da sich die „antike Natur“ „ohne großen Kampf innerer Gegensätze, in jener schönen Einheit und Harmonie der Bildung“⁴⁵ bewegt gehabt habe (der Einfluss Winckelmanns ist hier mit Händen zu greifen), komme der mit „Weltanschauung“ verbundene Humor vorzugsweise in der *modernen* Poesie zum Ausdruck, eben „weil diese die eigentliche Kunst der zur Gestalt werdenden Weltbetrachtung“ sei.⁴⁶

Man kann daher den Humor, wie sehr auf der einen Seite eine gesunde Reaction und ein Lebensdrang der Freiheit sich in ihm Luft schafft, doch zugleich als ein Symptom der Krankhaftigkeit des modernen Lebens ansehen, als ein Product derjenigen modernen Sehnsucht und Wehmuth, welche August Wilhelm Schlegel als das Muttermaal aller Poesie der Neueren bezeichnet. Die romantische Schule, die den Humor wie die Ironie als ein so absichtliches Kunst- und Lebensprinzip sich ausbildete, hat denn auch den krankhaften Sinn davon genug hervorgekehrt, und ist ihm besonders in den spätern Schicksalen von einigen ihrer Mitglieder entschieden verfallen.⁴⁷

Den Weg des Komischen in die Kunst des 19. Jahrhunderts hinein verfolgt Mundt dabei von Shakespeare und Cervantes über Swift und Sterne bis hin zu Theodor Gottlieb Hippel, dem „ersten großen Humoristen der

43 Ebd., S. 139.

44 Arnold Ruge. *Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1837. S. 254.

45 Mundt: *Aesthetik* (wie Anm. 6). S. 138.

46 Ebd., S. 137.

47 Ebd., S. 139.

Deutschen“, der dem Humor „ein entschieden philosophisches Element“⁴⁸ zugeschrieben gehabt habe. Das ist so weit nicht von der Humorkonzeption Hegels entfernt, der sich seinerseits in verschiedenen Zusammenhängen zum Komischen und zur Komödie geäußert hat, ohne eine geschlossene Theorie zum Wesen und zur Wirkung des Komischen vorgelegt zu haben⁴⁹; am eingehendsten der Fall ist dies noch in der *Phänomenologie des Geistes*, den *Vorlesungen über die Ästhetik*, die mit einem Blick auf die Komödie enden, sowie in dem Aufsatz *Über die wissenschaftliche Behandlung des Naturrechts* aus dem Jahr 1802. In den *Vorlesungen* hatte Hegel, der seinerseits die Ironie als ästhetisches Prinzip absoluter Subjektivität aus dem „Kreis des Komischen“⁵⁰ ausgeschlossen hatte, den Unterschied zwischen dem Lächerlichen und dem „eigentlich Komischen“⁵¹ stark gemacht: Lächerlich könne „jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt. Für das Komische müssen wir noch eine tiefere Forderung machen.“⁵²

Das ist die Stelle, an der auch bei Hegel der Humor ins Spiel kommt – und zwar ebenfalls als übergreifende Kategorie, die verschiedene Inhalte in sich einzuschließen in der Lage sei. Der Humor zeichnet sich für Hegel – ich greife hier auf Niklas Hebing's profunde Studie zu *Hegels Ästhetik des Komischen* (2015) zurück – „zunächst ebenso wie die alte Komödie dadurch aus, die überkommenen Stoffe wie Masken behandeln und diese auch nur

48 Ebd., S. 141.

49 Zu Hegels Theorie des Komischen siehe Helmut Schneider. „Hegels Theorie der Komik und die Auflösung der schönen Kunst“. *Jahrbuch der Hegelforschung* 1 (1995): S. 81-110; Stephan Kraft. *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 262-314; grundlegend vor allem: Niklas Hebing. *Hegels Ästhetik des Komischen*. Hamburg: Meiner, 2015.

50 Hebing. *Hegels Ästhetik des Komischen* (wie Anm. 49). S. 40. Hegel, so Hebing, konzeptualisiere das Komische als „Gegenentwurf zur abstrakt-subjektiven Ironie“; von der „Willkürfreiheit ihrer Negativität“ hebe er das Komische begrifflich ab (ebd., S. 44).

51 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. III. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. S. 527.

52 Ebd.

kurzzeitig aufnehmen und wieder ablegen zu können.⁵³ Weitergehend hebe der Humor sich aber im

Punkt der stofflichen Unendlichkeit von der Komödie ab, indem er alle Inhalte in sich einbezieht, und zwar historische künstlerische Stile und Gehalte, tagespolitische Stoffe, religiöse Motive, theologische Fragen und sogar Grundsätze und Deduktionen der zeitgenössischen Philosophie samt der Kritik an ihr genauso wie belanglos wirkende Alltagsbegebenheiten.⁵⁴

Dabei unterscheidet Hegel dem Wesen nach zwischen dem Humor als Habitus, d. h. einem ‚Haben‘, und dem Komischen als Attribut eines Gegenstandes, dessen Bestimmung wiederum die ‚dispositio‘ des Humors voraussetzt. Im Humor verwirklicht sich somit das Komische, kommt gleichsam zu sich. Für Hegel ist dabei der Witz (im übergreifenden Sinne des geistreichen Esprits und zugleich des geistreichen Scherzes) Garant der formalen Einheit der humoristischen Dichtung, er spielt also eine entscheidende Rolle in seiner Humorkonzeption als gewissermaßen „produktionsästhetisches Prinzip“⁵⁵. Der Humor verbindet Heterogenes und entbindet im Sinne Jean Pauls aus der „schweren Materie das leichte Feuer des Geistes“⁵⁶.

Mundt knüpft nicht allein hier an Hegel an (wenn auch uneingestandenerweise). Auch die Hochschätzung Hippels teilt er mit Hegel, der in seiner 1828 in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* erschienenen Hamann-Rezension Hippel als Repräsentanten des objektiven Humors und damit einer Ausdrucksform des Komischen gefeiert hat, die sich über die Sprunghaftigkeit der subjektiven Natur (und damit des subjektiven Humors) erhebt und es vermag, die „witzigen Einfälle“ des subjektiven Humors zusammenzubinden.⁵⁷ „Der ‚wohl ohne Widerspruch [...] vorzüglichste Deutsche Humoriste‘ lasse den ‚objectiven Humor‘ zur ‚geistreichen Form, zum Talent eines Auszeichnens von höchst individuellen Gestalten, von den feinsten und tiefsten Empfindungen und philosophisch gedachten Gedanken und

53 Hebing. Hegels Ästhetik des Komischen (wie Anm. 49). S. 300.

54 Ebd. S. 301.

55 Ebd., S. 312.

56 Jean Paul. *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. Neueste vermehrte Auflage. Wien: Catharina Gräffer und Herter, 1815. S. 221 (§ 49).

57 Vgl. Hebing. Hegels Ästhetik des Komischen (wie Anm. 49). S. 354.

originellen Charakteren, Situationen und Schicksalen‘ erblühen.“⁵⁸ Dieser im Werk Hippels begegnende objektive Humor sei versöhnend; er fasse die Extreme zusammen und im objektiven Humor findet die Weltzugewandtheit der Kunst ihren vollendeten Ausdruck und wird für sich ‚lebendig‘. Niklas Hebing fasst diesen Gedanken Hegels folgendermaßen zusammen:

Wenn Kunst wieder poetisch wird, ist es eine entscheidende Voraussetzung für sie, den wahren Geist des Lebens geatmet zu haben; um selber lebendig werden zu können, muss sie sich in ein inniges Verhältnis zur vorgefundenen sittlichen Wirklichkeit setzen und dieselbe mit ihrem innersten subjektiven Wesen in Versöhnung bringen. Das Künstlersubjekt versenkt sich in die gegenständliche Welt, erfährt darin sein Anderes, bringt sich zur vorübergehenden Entfremdung, um gesättigt von dieser Erfahrung zu sich, und als ein anderer zu sich, zurückzukehren. Es hat sich dazu herangebildet, dieses Andere als sein eigenes Anderes zu nehmen und in der Identifikation mit ihm sich und ihm einen gemeinsamen wesentlichen Ausdruck zu schenken. In dieser Identität – das ist die Kernbestimmung – ist die tragische Polarität von Ich und Welt, ihr entfremdetes Verhältnis, aufgehoben [...]. Im Humor [...] hat der Geist seine Entzweiung zur heiteren Vermittlung mit seinem Gegensatze zusammengeschlossen, er ist zu einer welthaltigen Kunst in dem Sinne geworden, dass er die sittliche Welt in ihrem ganzen Reichtum in die Breite seiner Gedankenwelt überträgt und darin geistreich poetisiert.⁵⁹

Mundt widerspricht dieser Einschätzung nicht, im Gegenteil; allerdings bietet er in der *Asthetik* eine über Hegel hinausgehende, aus der ästhetischen Theorie heraus begründete Legitimation für den gerade in der letzten Phase des Vormärz zu beobachtenden Rückgriff politisch orientierter Autoren auf die komisierenden Formen des Lachtheaters als Instrument im politischen Kampf zu einer „Komödirung staatlicher Zustände“⁶⁰. Als gebranntes Kind⁶¹ belässt er es andererseits bei allein vagen Andeutungen zum politischen Charakter des Komischen, hält sich im Übrigen auch erst gar nicht weiter auf mit einer an dieser Stelle eigentlich zu erwartenden Diskussion

58 Ebd., S. 355.

59 Ebd., S. 356f.

60 Hermann Hettner. *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852. S. 162.

61 Mundts Habilitation und damit seine Berufung ins Professorenamt war 1835 durch kritische Bemerkungen zur Zensur in seinem Roman *Madonna* gescheitert.

der Wirkungsweise des Komischen, wie sie in seiner Zeit in Inkongruenz- oder Kontrasttheorien Niederschlag gefunden hat (Beattie, Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer u. v. a.), oder der Unterscheidung zwischen Humor als habituellem Ausdruck der Weltbegegnung und Humor als „planvoll veranstaltete[r], ästhetisch herbeigeführte[r]“ Inszenierung menschlicher Welterfahrungen im Lachtheater.⁶²

Humor als „umgekehrt Erhabenes“

Hegel hatte seine spezielle Humorkonzeption aus der Auseinandersetzung mit dem Werk Jean Pauls heraus entwickelt, was sich in dem obigen Zitat zum Witz bereits angedeutet hat.⁶³ Für Jean Paul ist der „sinnlich angeschauete[] unendliche[] Unverstand[]“⁶⁴ des Lächerlichen „der Erbfeind des Erhabenen“⁶⁵, der Humor selbst „das umgekehrt Erhabene“⁶⁶. Das Komische treibe mit dem „Kleinen des Unverstandes sein poetisches Spiel und macht heiter und frey.“⁶⁷ Das ist eine Idee, an der sich auch Mundt hatte orientieren können. Der Humor, schreibt er so in der *Aesthetik*, könne „die Gegensätze, welche die Ironie“ hervorrufe,

nicht in dieser Trennung bestehen lassen, sondern es ist eben sein Wesen sie sogleich zu verallgemeinern und in dem reinen Aether seiner lachenden Weltansicht aufzulösen. Der Humor gewinnt hierin zugleich einen idealisierenden Character, er idealisirt überhaupt jeden materiellen Stoff, den er berührt, indem er ihn mit der höchsten Weltordnung, wie sie gedacht werden kann, in Beziehung setzt. In dieser ihn sicher stellenden Beziehung zum Unendlichen, von welcher der Humor trunken scheint, bewegt er sich im Endlichen mit dieser großen Heiterkeit, Muthwillen und selbst Ausgelassenheit. Man

62 Volker Klotz. *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. München: dtv, 1980. S. 11.

63 Der von Hegel in den *Vorlesungen zur Ästhetik* entfaltete Humorbegriff entspricht, zumindest was die Idee des subjektiven Humors angeht, weitgehend demjenigen Jean Pauls. Siehe dazu Kraft. Zum Ende der Komödie (wie Anm. 49). S. 311f.

64 Jean Paul. *Vorschule der Aesthetik* (wie Anm. 56). S. 126 (§ 28).

65 Ebd., S. 112 (§ 26).

66 Ebd., S. 142 und passim (§ 32).

67 Ebd., S. 128 (§ 29).

muß daher mit Jean Paul übereinstimmen, wenn er (in seiner „Vorschule zur Aesthetik“) den Humor „das umgekehrte Erhabene“ nennt, und dies umgekehrte Erhabene besteht in nichts Anderem, als in dem mit allem Endlichen spielenden Geistesübermuth einer Gesinnung, die sich tief im Unendlichen heimisch zu machen und zu sichern strebt.⁶⁸

In Mundts ästhetischer Theorie fungiert das Jean Paulsche Verständnis des Humors als eine Art Gegenanker zu den auf die Tragödie bezogenen Theorien des Erhabenen, auf die er im zweiten Teil seiner *Aesthetik* ausführlich zu sprechen kommt. Hier heißt es, im Erhabenen erscheine „das Schöne ebenso sehr als aufgehoben und negirt, als es zugleich durch einen Kampf der Ueberwindung wiedergewonnen, und dadurch in jenen Schein der Hoheit und Größe getreten ist, welche die wahre Form des Erhabenen bildet.“⁶⁹ Mundt verneint dabei die strikte Trennung zwischen Tragischem und Komischem, argumentiert vielmehr mit der Engführung von Gegensätzen, Mischungen und Gleichzeitigkeiten der Form (auch das findet einmal mehr ein Vorbild bei Hegel).⁷⁰ „Die tragische und komische Darstellung“ verhielten sich „keineswegs als ausschließliche Tonarten gegen einander“, vielmehr könne das eine ins andere „hinüberspielen“ und sich „in einem und demselben Kunstwerk ganz ideengemäß vermischen.“⁷¹

Wie wir aus dem Tragischen das Erhabene gefunden haben, so wird sich uns auch in dem Erhabenen ein innerer Uebergang zu dem *Komischen* darstellen [...]. Die komische Schönheit der Darstellung hat es mit der den tragischen Lebenszuständen geradezu entgegengesetzten Situation zu thun, und wenn das Tragische in dem Kampf gegen die wirkliche Beschränkung des Daseins erscheint, so beruht dagegen das Komische auf derjenigen Verwicklung und Beschränkung, in welcher sich das Wesentliche des Daseins, die wahren, rechten und ewigen Formen der Existenz, gegen eine bloß scheinbare Verneinung, die auch eine Bejahung sein kann, behaupten. Der Zweck der komischen Darstellung ist dann der, diesen falschen Schein, der Alles in Verwirrung gesetzt hat, so in seiner Nichtigkeit herauszukehren, daß daraus die wahre Befriedigung der sittlichen Interessen und der persönlichen Freiheit erwächst. Das

68 Mundt. Aesthetik (wie Anm. 6). S. 136f.

69 Ebd., S. 295.

70 Hegel hat sich bereits früh mit der modernen Form der Komödie als einer Mischform zwischen Tragischem und Komischem auseinandergesetzt. Vgl. Hebing. Hegels Ästhetik des Komischen (wie Anm. 49). S. 179.

71 Mundt. Aesthetik (wie Anm. 6). S. 301.

Komische ist also ebenfalls nicht, wie das Erhabene, das Schöne an sich, sondern das Komische ist diejenige Schönheit, welche es ebenso sehr mit dem Uebermaaß des Endlichen und Gemeinen zu thun hat, wie das Erhabene mit dem Uebermaaß des Unendlichen und Ungemeinen, aus welchem Uebermaaß beide das Maaß der Schönheit herzustellen haben.⁷²

Mundt argumentiert hier einmal mehr aus der Kenntnis nicht zuletzt der ästhetischen Theorie Schillers heraus, der das Erhabene als ein Prinzip des moralischen Widerstands konzipiert und erklärt hatte, der Mensch erfahre sich in der Konfrontation mit dem Erhabenen in seiner Freiheit.⁷³ Bezogen ist dies auf den Wirkungseffekt der Katharsis; ausgelöst durch eine Erschütterung schafft sie die Heiterkeit (Erleichterung) des beruhigten Gemütssturms. Von hier aus legitimiert Schiller die Tragödie: als Möglichkeit zur Befreiung des Menschen aus der sinnlichen Welt, der das künstliche Unglück des Pathetischen im Sinne einer „Inokulation“ zur Vorbereitung auf künftiges Unglück zweckdienlich ist.⁷⁴

Von verschiedenen Seiten und einem jeweils verschiedenen Ausgangspunkt kommen Schillers Affektenlehre und Mundts Humorkonzeption im Ziel der Freiheit zusammen: in der Vorstellung von der ‚Heiterkeit‘ einer Kunst, die durch das Erhabene und durch das Komische als ‚umgekehrt Erhabenes‘ den Weg hin zu ihr bereitet. Zugleich findet hier die für die gesamte *Asthetik* leitende Polemik Mundts gegen die Hegelsche Philosophie einen nicht ganz so geheimen Fluchtpunkt, zumal der Schiller-Leser Hegel in seinen *Vorlesungen* ausgerechnet an Schillers *Wallenstein* das Ausbleiben einer zur Utopie verwirklichter Humanität leitenden Katharsis kritisiert hatte – dies weil er in Schillers Drama allein das sinnlose Zerstörungswerk der Geschichte zum Ausdruck gebracht fand („Wenn das Stück endigt, so ist alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee. [...] Leben gegen Leben; aber es steht nur

72 Ebd., S. 298f.

73 Einen guten Forschungsüberblick zu Schillers Schrift bietet Carsten Zelles Artikel „Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801)“. *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2005. S. 398-406.

74 Friedrich Schiller. „Ueber das Erhabene“. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Hg. Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Bd. 21: *Philosophische Schriften*. Zweiter Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Hg. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1963. S. 38-54, hier S. 51.

Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abscheulich! der Tod siegt über das Leben! Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich!“⁷⁵).

Schlussbemerkung

Zwar steht Mundt mit seiner Hegel-Kritik im ‚Bündnis‘ mit Schiller und Jean Paul in den 1840er Jahren keineswegs allein, auch wenn sich die Abfertigung des ‚philosophischen‘ Zeitgeistes als *unreifer* Modeerscheinung in Komödien wie *Die Mondzügler* von Heinrich Hoffmann (1843; überarbeitet und mit einem Prolog versehen 1847) und *Das Centrum der Speculation* (1840) von Karl Rosenkranz in erster Linie gegen die (unterstellte) politische Impotenz von Links- und Rechtshegelianismus im vormärzlichen Deutschland als solcher richtet.⁷⁶ Dennoch stieß er mit seiner Ästhetik auf scharfe Kritik bei den Zeitgenossen. Karl August Varnhagen von Ense beispielsweise schließt seine Besprechung in den *Blättern für literarische Unterhaltung* mit dem vernichtenden Resümee:

Kann es für erlaubt gehalten werden, über Künste zu schreiben, wenn der Autor in jedem einzelnen über sie ausgesprochenen Worte den offenbarsten Beweis gibt, daß seine Unkunde derselben bis zur Ahnungslosigkeit ihrer

75 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. „[Über Wallenstein]“. Ders.: *Werke*, auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 1: *Frühe Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 618-620.

76 Quelle der Verlachkomik sind im ersten Fall die nicht zuletzt durch ihren Jargon lächerlichen, in Schellingianer und Hegelianer zerfallenen Denkerschulen einer „Traumstadt“, die sich in fruchtlosen philosophischen ‚Schaukämpfen‘ an ihrer eigenen Intellektualität berauschen, weltfremd wie sie sind aber dem erstbesten Betrüger auf den sprichwörtlichen Leim gehen. Links- und Rechtshegelianer wiederum stehen im Mittelpunkt des Stückes *Das Centrum der Speculation*, das mit der Kritik an der sich in fruchtlosen Debatten und endlosen Richtungskämpfen erschöpfenden philosophischen ‚Streitkultur‘ von anderer Seite den Hebel an der Bedeutung der Hegelschen Geschichtsphilosophie in den politischen Auseinandersetzungen der Zeit ansetzt. Vgl. dazu Norbert Otto Eke. „Politische Dramaturgien des Komischen. Satire im Vormärz (mit Blick auf das Drama)“. *Georg Weerth und die Satire im Vormärz*. Hg. Michael Vogt unter Mitwirkung von Bernd Füllner und Fritz Wahrenburg. Bielefeld: Aisthesis, 2007. S. 13-36.

ganz äußerlichen und elementaren Verhältnisse geht? Diesem Buche eine auf Belege gestützte Anzeige zu widmen, war nothwendig, denn es bezeichnet ein Maximum, einen Gipfel der unbeschreiblichen Verirrungen, zu welchen eine gewisse Art der Bildung führt. Über diesen Gipfel ist in derselben Richtung kein weiteres Hinausschreiten möglich und Umkehr nothwendig.⁷⁷

Wie Hans Düvel herausgearbeitet hat, ist es zumal „der von Mundt hypostasierte paradigmatische Charakter des Ästhetischen für das Politische“⁷⁸, der auf Ablehnung stieß. Er habe „in den Augen revolutionär gesonnener Leser gerade die Schärfe und Entschiedenheit der politischen Forderungen“⁷⁹ abgeschwächt. Mundt fand sich mit dem ästhetisierenden politischen Engagement der Ästhetik damit zwischen allen Stühlen wieder: „zwischen der Skylla der Verachtung durch die Parteigänger der ‚Bewegung‘ und der Charybdis der Verurteilung durch die Vertreter der Reaktion.“⁸⁰ Dem Stellenwerk der Mundtschen *Aesthetik* im ‚Konzert‘ der vormärzlichen Positions- und Definitionskämpfe auf dem Terrain des Kunstschönen wird das im Rückblick betrachtet nur bedingt gerecht.

77 *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1845, Nr. 289, S. 1157-1159 u. Nr. 290, S. 1161-1163, hier S. 1163.

78 Düvel. Nachwort (wie Anm. 18). S. 398.

79 Ebd.

80 Ebd.